



Дмитрий Дмитриевич
ШОСТАКОВИЧ

Русские и советские композиторы

*Дмитрий Дмитриевич
Шостакович
1906-1975*

Н.В.Лукьянова

*Дмитрий Дмитриевич
ШОСТАКОВИЧ*

*Издательство «Музыка» Москва
1980*

78С2
Л 84.

Художник Д. Бязров

Л 90103-138 599-80 4905000000
026 (01)-80

© Издательство «Музика», 1980 г.

К читателю

Эта книга — о Дмитрие Дмитриевиче Шостаковиче, о его жизни и творчестве, о судьбе его произведений. Музыка Шостаковича — одного из великих художников нашего века — уже много лет звучит в концертных и оперных залах всего мира. Ее высочайшие художественные достоинства и беспримерное нравственное воздействие вызывают неизменное восхищение многомиллионной аудитории. За пять с лишним десятилетий о композиторе написаны десятки монографий, сотни статей. И каждая из этих работ — будь то специальное исследование или книга, рассчитанная на широкие круги читателей, — продиктована безграничным преклонением перед гением и бессмертной правдой музыки Шостаковича.

В 1921 году, когда его имя впервые было упомянуто в газете «Жизнь искусства» в ряду имен других молодых советских музыкантов, автор публикации едва ли мог предугадать значение Шостаковича в истории мировой художественной культуры. И все же упоминание это симптоматично. Ибо горячий интерес к столь юному композитору был бы невозможен, не будь в его сочинениях, даже самых ранних, той редкой остроты восприятия, того мощного творческого импульса, который Шостакович в автобиографических заметках, написанных многими годами позднее, назвал «стремлением отражать жизнь». До конца своих дней, во всех своих творениях, в каком бы жанре они ни были написаны, он оставался верен этому высокому стремлению.

В одном из очерков, посвященных Дмитрию Шостаковичу, Мариэтта Сергеевна Шагинян писала: «Великое произведение дает стиль эпохе». Шедевры искусства Шостаковича — действительно плоть от плоти нашего сложного и прекрасного времени. Они сиюминутны, как свиде-

тельство очевидца, и вневременны, как всё, что принадлежит сокровищнице человеческого духа. Его музыка—это летопись великой эпохи, и это великая летопись эпохи.

Глубоко национальный художник, коммунист, патриот своего отечества, Шостакович в искусстве был гражданином Мира, и потому оно не знает границ. На одном из международных форумов, где собрались посланцы доброй воли всей земли, страстно прозвучали слова композитора-гуманиста: «Пусть все поймут, как прекрасен мир! Мы, говорящие на одном языке человечества, на языке науки и искусства, на языке культуры, мы должны напоминать об этом людям везде и всегда!» И этому высокому долгу он тоже оставался верен до конца.

«Каждый человек—это целый мир, который с ним рождается и с ним умирает»,—заметил однажды Гёте. Воистину, рождение и смерть—судьба каждого человека. Но шедевры художественного творчества живут по иным законам. У поэзии Гёте, у музыки Шостаковича—иная судьба. Судьба вечно живого искусства. И сколько бы лет ни прошло, в каком бы далеком краю земли ни звучали Пятая или Седьмая симфонии, Двадцать четыре прелюдии и фуги или Пятнадцатый квартет, люди всегда будут говорить: «Эту прекрасную музыку написал Дмитрий Шостакович. Наш современник».

Сентябрь 1975 года стоял в Москве задумчивый и светлый. Погода радовала теплом, спокойной синевой неба, прозрачностью воздуха. Ветер лениво теребил на бульварах кроны деревьев и разносил по городу запах прелых листьев. Осень готовилась к умиранию неспешно, без ярких красок, без торжественности...

Воскресным вечером 14 сентября по улице Герцена тянулись к зданию консерватории группы нарядно одетых людей. Подходя к Малому залу, многие раскланивались со знакомыми и, переговариваясь, неторопливо поднимались по белым мраморным ступеням на третий этаж. Царила обычная для музыкальных вечеров приподнятая атмосфера. Столица открывала свой новый концертный сезон, и первым выступал в Малом зале консерватории Государственный квартет имени Бетховена. В программе был объявлен Пятнадцатый квартет Дмитрия Шостаковича, одно из последних сочинений композитора.

Когда осветился четкий прямоугольник сцены и четыре строгие фигуры замерли у пультов, когда напряглись, наконец, тонкие струны тишины и ожидания, старейший участник ансамбля, Дмитрий Михайлович Цыганов, медленно положил скрипку на стул и подошел к краю сцены. Он говорил негромко, почти спокойно, но слова его обжигали стоящих в зале людей пронзительными нотами боли и гордости.

Пятьдесят лет назад, в марте 1925 года, они встретились в этом зале впервые: квартет студентов Московской консерватории и девятнадцатилетний воспитанник Ленинградской консерватории. Студенческий ансамбль вскоре стал известным на весь мир исполнительским коллективом, молодой музыкант из Ленинграда — знаменитым композитором. Труд-

ная и счастливая работа связала их, пятерых, на полвека, и «бетховенцы» были первыми исполнителями почти всех камерных произведений Шостаковича. Он посвятил два квартета всему ансамблю и четыре — каждому из музыкантов: в знак долгой дружбы, признательности и памяти. Они посвящали его памяти сегодняшний концерт.

Зазвучала музыка. Уже почти год как она была знакома: ее уже слушали в Ленинграде и Москве, пресса успела отдать ей восторженные и благодарные страницы, а музыковеды объяснили ее строй и смысл. И все-таки в этот вечер она развернулась во времени заново.

Разговор начала строгая и печальная мелодия скрипки, а вскоре все четыре голоса повели неторопливое повествование, где каждый слышал и понимал свое: любовь и ненависть, надежды и разочарования, радость и боль. Шесть частей только медленной и только минорной музыки (мировая литература едва ли знает другой подобный пример!) проходили перед слушателями, как шесть глав большой и трудной судьбы человеческой. Элегия (Adagio). Сиренада (Adagio). Интермеццо (Adagio). Ноктюрн (Adagio). Траурный марш (Adagio molto). Эпилог (Adagio). И удивительно было, что последние такты затихающего Эпилога повернули вдруг к начальной мелодии Квартета и долго еще тянули и тянули ее...

Круг замыкался. В угасании рождалось будущее. И так же спокойно совершалось это движение в музыке, как совершалось оно за длинными окнами консерватории — в простом и вечном обряде природы, с достоинством принимающей свой конец ради своего начала.

УЧЕНИЧЕСТВО

Начало

Оно смотрит со страниц старого семейного альбома с потертыми и уже почти бархатистыми от этой потертости углами, смотрит с фотографий, на которые каждое десятилетие накладывало свою желтизну и свои прихотливые зазубрины изломов. Есть среди фотографий и совсем ветхие, а когда-то наклеенные на твердый — и обязательно с тиснением — картон с гордо красующейся на обороте печатью частного фотографа. Паутинная сеть бумажных трещин глубокими морщинами покрывает лица. Дед и бабушка...

Судьба свела их в 60-х годах прошлого столетия в Москве — сына ветеринарного врача из Вильно Болеслава Шостаковича и дочь саратовского губернского казначея Варвару Шапошникову. Юность обоих была юностью России, читавшей на студенческих вечеринках Чернышевского и Герцена, приветствовавшей дерзкие и горячие подпольные акции народников, дышавшей благородством революционных идей. Детали биографий Болеслава и Варвары скупы и протокольны, как протокольны строчки сведений, доносов и приговоров, хранившихся в Третьем отделении.

В связи с повальными арестами по делу Дмитрия Каракозова обнаружилось, что Шостакович причастен к побегу из тюрьмы польского революционера Ярослава Домбровского, участника восстания 1863 года, будущего генерала Парижской коммуны. Болеслав попал в охранку и с достоинством прошел все этапы царского следствия и суда. В октябре 1866 года он был сослан (а ему едва успело сравняться 20 лет!) на житье в Томскую губернию, как виновный в «укрывательстве осужденного на каторжные работы государственного преступника Ярослава Домбровского и составлении для него подложных видов».

В тайных бумагах, поэтапно сопровождавших сыльного, вероятно, отметили активность и деловитость Болеслава, его блестящие организаторские способности и авторитет среди товарищей. За ним повелевалось установить на месте постоянный полицейский надзор. Варвара, решительно связавшая свою судьбу с революционным движением, добровольно последовала за Шостаковичем в Сибирь.

По семейным рассказам, документам, воспоминаниям видно, как жили Болеслав Петрович и Варвара Гавриловна в ссылке. Революционной работы они не оставляли, за что переведены были из Томска в Нарым—самое глухое и безрадостное место. В Нарыме учили грамоте крестьянских детей, огородничали, чтобы хоть как-то прокормить семью (а она через несколько лет стала большой—две дочери и четыре сына). С трудом и не скоро добившись разрешения перебраться в Иркутск, супруги восполняли там не законченное когда-то образование, занимались научными исследованиями, публицистикой, читали лекции в Иркутском музее и со временем стали в городе людьми известными и уважаемыми. Детям своим Болеслав Петрович и Варвара Гавриловна пытались дать самое лучшее, по возможности, воспитание, приобщали к высокой литературе, музыке, театру.

Одного из сыновей, Дмитрия, сумели снарядить в Петербург. В 1900 году он с отличием окончил Петербургский университет по специальности инженера-химика. Его способности к научной работе заметили, и Менделеев пригласил Шостаковича в Главную палату мер и весов: русскому ученому требовались одаренные молодые сотрудники, требовались единомышленники. С первых же месяцев службы обнаружили прекрасные деловые качества Дмитрия Болеславовича, качества, которые он унаследовал от родителей, как унаследовал от них общительность, душевное здоровье, высокую нравственность и сознание общественного долга.

В Петербурге он прижился легко: сразу расположил к себе однокурсников, а позднее—коллег, обзавелся многими друзьями и знакомыми. Особенно приглянулась мягкая и спокойная Софья Кокоули-

на. Дочь управляющего золотым прииском в Якутии, она уже несколько лет занималась в фортепианном классе Петербургской консерватории, готовя себя к музыкально-просветительской и педагогической деятельности.

Общий язык молодые люди нашли быстро. Оба любили литературу и музыку, оба провели детство и юность в Сибири. Он сделал ей предложение, и в 1902 году Дмитрий Болеславович и Софья Васильевна с благословения родителей обвенчались. Новое поколение рода Шостаковичей вступало в пору зрелости, и старый альбом хранит для потомков фотографии их счастливой семейной жизни.

А поначалу жизнь эта складывалась трудно. Софья Васильевна вскоре оставила пианистические занятия, полностью посвятив себя семье: настойчиво требовала внимания первая дочь, Мария. К тому же никак не удавалось найти подходящее жилье, и Шостаковичи долго мыкались с квартиры на квартиру, таская за собой нехитрый домашний багаж, книги, ноты и старенькое фортепиано «Дидерихс». Только летом 1906 года устроились, наконец, на Подольской улице, в доме № 2. 25 сентября 1906 года (по новому стилю) здесь родился сын, названный в честь отца Дмитрием.

Через три года, когда появилась на свет младшая сестра Зоя, на Подольской стало тесно, и вскоре семья перебралась — теперь уже надолго — на Николаевскую, в прекрасную шестикомнатную квартиру в доме № 9. Этот дом, неподалеку от Николаевского (ныне Московского) вокзала, сохранился: обычный, каких сотни, дом без царственного россиевского блеска в городе Достоевского и Гоголя.

Жили дружно, отношение к детям сложилось спокойное и ровное. Мать умело поддерживала благожелательную атмосферу в доме. Вечера проводили в гостиной, где уютно и сладковато пахло сигарой Дмитрия Болеславовича. Дети привычно забирались на ветхий диванчик, затаскивая туда игрушки и книжки. Верховодила Зоя — озорница и задорная зачинщица шалостей. Мария мягко и покладисто соглашалась. Митя азарту игр не всегда поддавался, чаще тихо возился с чем-то. С нетерпе-

нием ждали весны, когда можно будет — с шумом, визгом и смехом — выехать на дачу. Ждали леса, пикников, движения, фотографа с черным ящиком. Сохранились фотографии и этих лет: дети в комнате на Подольской, дети с воспитательницей, дети на прогулке с матерью у реки...

Дом слыл гостеприимным, и приход людей всегда радовал. Приезжали и надолго останавливались родственники, знакомые из Сибири, в столовой допоздна велись разговоры, серьезные и неторопливые. Дети запомнили фамилии Ульяновых, Чернышевских, Герцена, и слова «стачка», «тюрьма», «большевик» — не пугали.

Шум и восторженное бурление вносила Клавдия Лукашевич, близкая знакомая еще Болеслава и Варвары, детская писательница, вкладывавшая в свои маленькие книжечки тот же романтический дух, те же искренние мечты о всеобщем счастье и равенстве, которыми жили и старики, и она сама. В семье Шостаковичей Клавдия Лукашевич была своим человеком, а ее книжки стали едва ли не первыми книжками детей: она неназойливо, но уверенно вводила их в мир природы и людей, учила благородству, доброте и чуткости.

...Сегодня невозможно с определенностью сказать, что именно читалось в доме, какие книги чаще всего брались с полок, разыскивались среди груды нот на фортепиано, вдруг обнаруживались в детской. Потом Шостакович скупо обронит: Гоголь, Чехов, Пушкин, Лесков. Перечень этот наверняка до обидного неполон, но и сказанного немало, ибо сказано главное...

«Музыкой начал заниматься 9 лет. До тех пор ни влечения, ни охоты заниматься не обнаруживал».

Д. Шостакович. Жизнеописание. 1926, 16 июня

Музицирование в доме Шостаковичей, как, впрочем, во многих интеллигентских домах Петербурга, было естественной и органичной частью семейного быта. Охотно пел под гитару Дмитрий Болеславович, подолгу сидела за роялем Софья Васильевна.

За стеной, в соседней квартире, жил виолончелист, и иногда складывался ансамбль — квартет или трио. С воодушевлением и радостью играли Гайдна и Моцарта, Чайковского и Бородина. Когда начиналась музыка, сын молчаливо продолжал заниматься своими делами в детской или привычно тихо сидел рядом с матерью. Не вскакивал при первых звуках, открытого восторга и заинтересованности не проявлял. Однако именно с той поры он полюбил и запомнил — не мог не запомнить — городские романсы времен беспокойного студенчества отца, консерваторский репертуар матери с неперменными песнями Шопена, Листа, Чайковского. Границы между классикой и «низкими» жанрами он, как и все домашние, не проводил.

Тем временем в доме разыгрывались уже этюды и гаммы: Софья Васильевна занималась с Марией, а вскоре, несмотря на противодействие сына, начала давать уроки и ему. Хорошее образование не мыслилось без музыки, хотя о профессиональном обучении детей не думали. Мите, к примеру, была уготована стезя коммерческой деятельности, будущее инженера, бухгалтера или финансиста.

«Моя мать... настояла на том, чтобы я начал учиться игре на рояле. Я же всячески уклонялся. Весной 1915 года я в первый раз был в театре. Шла „Сказка о царе Салтане“. Мне опера понравилась, но все это не победило моего нежелания заняться музыкой... Мать все же настояла и летом 1915 года стала давать мне уроки игры на рояле. Дело пошло очень быстро. Оказался у меня абсолютный слух и хорошая память. Я быстро выучил ноты, быстро запоминал и выучивал наизусть без заучивания — само запоминалось. Хорошо читал ноты».

Д. Шостакович. Автобиография. 1927

Успехи проявились так скоро, что через пару месяцев мальчика повели в дом на Владимирском проспекте, куда уже бегала Мария, — здесь находились пианистические курсы Игнатия Альбертовича Гляссера.

Занятия на курсах опытного и серьезного педагога предусматривали каждодневные упражнения и этюды на развитие всех пальцев руки, опубликованные в распространенном в те времена пособии Гляссера «Трели как основа фортепианной техники». Особое внимание на уроках уделялось ловкости движений, эластичности пальцев, звуковой ровности и отчетливости. Математически сухие и точные упражнения считались предварительной ступенью обучения, за которой следовала — правда, в непременно сочетании с теми же упражнениями — следующая: разучивание пьес из «Детского альбома» Чайковского, сонаты Клемента, Моцарта, Гайдна.

Как ни странно, жесткий каркас гляссеровской механистической системы не давил, не стеснял — по крайней мере, внешне. (Потом он только признается, что у Гляссера было «скучно».) Брат и сестра, приученные к усидчивости и самостоятельности, успешно справлялись с пособием. Все технические премудрости схватывались цепко, намертво.

Через год он уже играл Моцарта и Гайдна, а через два года ошеломил всех исполнением прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира».

К началу учебы на курсах Гляссера относится и первая тяга к сочинительству, которая сразу стала упорной и неукротимой. Ироничное отношение и родителей, и Гляссера — не смущало. Едва ли не первой из известных нам композиторских проб Шостаковича была фортепианная пьеса «Солдат».

«В нашей семье горячий отклик находили события первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций. Поэтому не удивительно, что уже в детских сочинениях, написанных в эти годы, сказалось мое стремление как-то отражать жизнь. Такими наивными попытками „отражать жизнь“ были мои пьесы для фортепиано — „Солдат“, „Гимн свободе“, „Траурный марш памяти жертв революции“, написанные в возрасте девяти — одиннадцати лет».

Д. Шостакович.

«Думы о пройденном пути».

«Советская музыка», 1956, № 9

Сами названия пьес раскрывают полную определенность намерений и интересов невозмутимого юного автора, не поддающегося на добродушные поддразнивания домашних. Он родился через полтора года после Кровавого воскресенья и за одиннадцать лет до Октябрьской революции. Однозначности и ясности в мире не было... Первая мировая война огрызалась бравыми газетными заголовками, кровью, грязными обмотками инвалидов на улицах. Не все происходящее было понятно, но тревожный пульс времени мальчик улавливал точно, а «стремление как-то отражать жизнь», при всей наивности его результатов, уже стало стремлением — настоящим и четким. Он впитывал и осмыслил колеблющийся мир с детским любопытством, а память с недетской цепкостью исподволь накапливала звуки и краски грозных дней.

«Я был свидетелем событий Октябрьской революции, был среди тех, кто слушал Владимира Ильича на площади перед Финляндским вокзалом в день его приезда в Петроград. И хотя я был тогда очень молод, это навсегда запечатлелось в моей памяти».

*Д. Шостакович. Из выступления по Всесоюзному радио.
1960, 29 октября*

Жизнь властно корректировала намеченный родителями план обучения сына. Довольно быстро выяснилось, что занятия финансовым делом в коммерческом училище Марии Шидловской не оставляют времени для занятий более важным делом — музыкой. Мальчика перевели в общеобразовательную школу. (Когда он станет учеником консерватории, школу придется еще раз сменить. Выберут 108-ю трудовую, самую близкую к дому.) Выяснилось также, что он перерос педагогическую методу Глясера, и весной 1918 года Софья Васильевна отвела сына к Александре Александровне Розановой, профессору консерватории, у которой когда-то училась сама. За полтора года путь с Николаевской (теперь улица Марата) на Фонтанку, где жила Розанова, стал привычным.

Розанова учила мягко и терпеливо, не сосредоточиваясь на упражнениях, завораживая учеников визуалью оттенков и нюансов, переходя в самых трепетных моментах урока с русского на бархатистый и нежный французский. В ожидании занятий можно было ходить по мягкой леопардовой шкуре в гостиной, разглядывать портреты на стенах и тканую буколику на спинках старинных кресел, просто посидеть в теплом полумраке у фортепиано, за которым до самого пола тянулись тяжелые зеленые шторы: шум улицы мешал.

У Розановой мальчик занимался с удовольствием, как, впрочем, с удовольствием занимался и общеобразовательными предметами. Науки он постигал легко, без видимых усилий, и все без исключения педагоги ценили его собранность, деловитость, образный и яркий язык, чувство юмора.

В школе мальчик познакомился с детьми художника Кустодиева. Интерес друг к другу вспыхнул мгновенно: объединяла общая живость характера, склонность к шуткам и умение быть серьезным, любовь к музыке. А музыка в школе звучала часто. Однажды Ирина и Кирилл оказались даже его партнерами в ученическом оперном спектакле «Снегурочка», где Шостаковичу предназначалась роль Леля. (Почему-то петь «Туча со громом стоваривалась» он не стал, хотя музыку Римского-Корсакова знал прекрасно.)

«Как-то... после уроков я пригласила этого мальчика. Митя Шостакович, маленький, вихрастый, подает папе список выученных им произведений и садится играть. Успех превзошел все ожидания, мальчик сразу покорила папу своей игрой; этот день стал началом глубокой, нежной дружбы...»

И. Кустодиева.

«Дорогие воспоминания». 1967

«Глубокая, нежная дружба» с семьей Кустодиевых, начавшаяся с театра и музыки, была буквально «пропитана» ими. Шостакович часто гостил у новых друзей и, обычно застенчивый и угловатый, чувствовал себя там на удивление легко. Ему нравилось, бродя по комнатам, разглядывать карти-

ны, эскизы декораций и костюмов, в великом обилии развешанные по стенам. Нравилось слушать хозяина дома, легко переходящего в разговоре от живописи к театру, от театра к литературе. Многое тогда открывалось для него впервые. Он был благодарным и вдумчивым слушателем, маленький пианист, и известный русский художник чувствовал и ценил это. А когда беседа подходила к концу, роли менялись, и слушателем, внимательным и достойным, становился Борис Михайлович. Шостакович играл ему охотно, с удовольствием, без стеснения и уговоров, и Кустодиев, тонко чувствующий музыку, одним из первых оценил самобытное дарование своего юного друга.

Круг знакомств Шостаковичей ширился. В эти же годы они стали бывать в доме знаменитого на весь город хирурга Ивана Ивановича Грекова, в доме, который привлекал людей самых разных по возрасту и склонностям, но всегда талантливых и интересных. Среди гостей Грекова можно было встретить Горького и Глазунова, Алексея Толстого и Зошенко, Софроницкого и Федина. Мальчику в ту пору было немногим больше десяти, и родители его, сидевшие тут же, в гостиной, еще не подозревали, какое будущее ждет их сына. Но игра его уже запоминалась и заставляла взрослых напряженно вслушиваться в рождающуюся под детскими пальцами музыку.

«Чудесно было находиться среди гостей, когда худенький мальчик, с тонкими поджатыми губами, с узким, чуть горбатым носиком, в очках... абсолютно бессловесный, злым буквой переходил большую комнату и, приподнявшись на цыпочки, садился за огромный рояль. Чудесно — ибо по какому-то непонятному закону противоречия худенький мальчик за роялем перерождался в очень дерзкого музыканта, с мужским ударом пальцев, с захватывающим движением ритма. Он играл свои сочинения, переполненные влияниями новой музыки, неожиданные и заставлявшие переживать звук так, как будто это был театр, где все очевидно до смеха или до слез. Его

музыка разговаривала, болтала, иногда весьма озорно. Вдруг в своих сбивчивых диссонансах она обнаруживала такую мелодию, что у всех приподнимались брови. И мальчик вставал из-за рояля и тихонько, застенчиво отходил к своей маме...»

*К. Федин. «Горький среди нас».
1967*

...Стопка исписанной нотной бумаги на фортепиано «Дидерихс» все росла и росла. Попытки сочинять не прекращались, и знакомые посоветовали обратиться к Глазунову, директору Петроградской консерватории.

«Летом 1919 года, видя мои упорные попытки к сочинению, меня повели к А. К. Глазунову. Я поиграл свои сочинения, и Глазунов сказал, что композицией заниматься необходимо... Он посоветовал поступить в консерваторию».

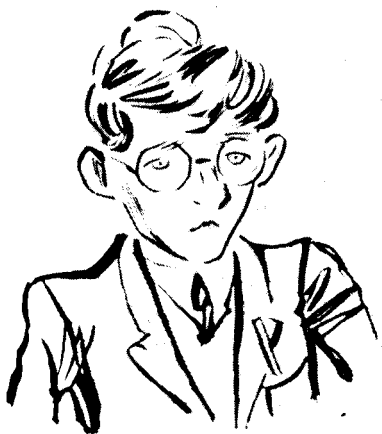
Д. Шостакович. Автобиография. 1927

За оставшийся месяц мальчика спешно подготовили по элементарной теории музыки и сольфеджио. Занятия в консерватории начинались осенью.

Консерватория

Для вступительного экзамена тринадцатилетний музыкант приготовил несколько фортепианных прелюдий собственного сочинения. Экзамен, как всегда, проводился в кабинете Глазунова и был по традиции обставлен очень торжественно. Талант заметили все экзаменаторы без исключения: характерное успешно пробивалось сквозь угаданные комиссией влияния Скрябина, Лядова, Прокофьева. Из директорского кабинета он вышел учеником младшего курса сразу двух отделений — композиторского и фортепианного.

По композиции Шостаковича определили в класс Максимилиана Осеевича Штейнберга, в прошлом любимого ученика Римского-Корсакова. Авторитет



Дмитрий
Шостакович
С рисунка
Н. Радлова.
1920-е гг.
© Издательство
«Советский
художник»,
1977 г.

Штейнберга в консерватории был велик. Его ценили как человека высокой чести, порядочности и благородства. (В апреле 1905 года заявление Штейнберга: «Ввиду ухода из консерватории профессора Н. А. Римского-Корсакова прошу не считать меня более в числе учеников консерватории» — легло на стол дирекции рядом с сотней других.) Его ценили и как прекрасного педагога-профессионала, в совершенстве знающего свое дело.

В классе Штейнберга изучались последовательно все основные теоретические дисциплины — гармония, инструментовка, музыкальная форма, теория композиции. Профессор старой закалки, он вел учеников сложными лабиринтами неукоснительных правил, ограничений, рамок. И все же у сухого и педантичного профессора было интересно, так что не стоит упрекать Штейнберга в академизме, который был буквой и духом всей консерватории, всей сложившейся в течение полувека системы обучения. Не стоит не только потому, что академизм в

консерватории господствовал, но еще и потому, что сами предметы эти были той грамотой, той необходимой школой и фундаментом образования, без которых немислимо профессиональное воспитание композитора. Шостакович, еще юноша, уже понимал это и остался на всю жизнь благодарен Штейнбергу за свой высокий профессионализм.

«Все, чему меня учил Штейнберг, я воспринимал с жадностью, впитывал, как губка, все его указания и советы. Штейнберг умело и чутко воспитывал в своих учениках хороший вкус. Ему я прежде всего обязан тем, что научился ценить и любить хорошую музыку... М. О. Штейнберг внушил мне любовь к русской и зарубежной классике».

Д. Шостакович.

«Думы о пройденном пути».

«Советская музыка», 1956, № 9

Помимо изучения обязательных предметов в классе Штейнберга постоянно и много играли в четыре руки. Феноменальный навык чтения с листа произведений практически любой сложности — по клавиру, партитуре — вырабатывался быстро. Без конца разбирались сочинения самых разных авторов, больше русских, особенно много — Римского-Корсакова. Анализировались и обсуждались гармония, форма, инструментовка, классические образцы музыкального ремесла — ремесла в лучшем смысле этого слова.

А академизм — что ж, академизм ему не мешал! Сокурсники Шостаковича будут вспоминать потом, как ловко он преодолевал все сложности музыкальных наук, как упорно и быстро строил свой профессионализм.

«[Шостакович Дмитрий] Класс специальной гармонии проф. Штейнберга. — Хорал 5; модуляция 5-; устный ответ 5+; средний вывод 5+.

А. Глазунов. [1920]»

Из экзаменационных отзывов Глазунова

По классу фортепиано Шостакович продолжал заниматься с Розановой, система которой была ему

уже хорошо известна. Серьезнее и совершеннее за время обучения у Александры Александровны стала пианистическая техника, определеннее и ярче — собственная исполнительская манера, да и репертуар его значительно усложнился.

«[Шостакович Дмитрий] Класс фортепиано проф. Розановой. — Выдающееся музыкальное и виртуозное дарование. Передача уже довольно самостоятельная и зрелая. Прекрасная звучность. 5+.

А.Г. [1920]»

Из экзаменационных отзывов
Глазунова

Однако сама Розанова, всегда чуткая и внимательная к индивидуальностям учеников, прекрасно понимала, что дарование именно этого ученика требует гораздо большего, чем она может дать. И через год Шостакович перешел (не без долгих размышлений и сомнений) в класс Леонида Владимировича Николаева, которого он впоследствии назовет «выдающимся педагогом и первоклассным музыкантом».

В классе Николаева Шостаковичу открылся мир, какого он еще не знал. Не только пианист, но и композитор по образованию, Николаев как никто другой чувствовал творческую природу исполнительства и старался воспитать в своих учениках полное понимание внутренней логики произведения. Поверхностного отношения к музыке он не выносил, как бы блестяще оно ни было преподнесено, награждая исполнителя коротким «очень мило», — и все!

Каждый урок Николаева собирал всех его учеников, к нему тщательно готовились, его ждали, заранее напасаясь нотами. Счастливчик усаживался за рояль, и пока звучала музыка, в классе слышался только осторожный шорох переворачиваемых страниц. Обсуждение исполнения нередко было совместным, и меньше всего времени уходило на разговоры о технических несовершенствах. Николаев справедливо полагал, что стремление воплотить художественно оправданный замысел заставит в нужный момент выправить все погрешности исполнения. Инициативе и творческой воле ученика предоставлялась практи-

ПЕТРОГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ЗАЛ имени А. К. ГЛАЗУНОВА.

В Четверг, 30 Июня 1921 года.

ПУБЛИЧНЫЙ ЭКЗАМЕН

ученических классов

проф. Л. В. НИКОЛАЕВА.

1. БАХ—ГАУЗИГ—Токката и Фуга d
исп. уч-ца БРОННОВА.
2. ШОПЕН—Концерт f, части II—III
исп. уч-ца ГАЛАНИНА.
3. БРАМС—Вариации на тему Паганини, тстр. I—II
исп. уч-ца ГОЛАДОВА.
4. РУБИНШТЕЙН—Концерт d, часть I
исп. уч-ца ГРАМЕНИЦКАЯ.
5. ШОПЕН—Andante spianato и полонез
исп. уч-ца ЛЕЙБОВИЧ.
6. ЛИСТ—Концерт A
исп. уч-ца ГЕНЗЛИН.
7. ЛИСТ—12-я венгерская рапсодия
исп. уч-ца СТАЛДЕР.
8. БАХ—БУЗОНИ—Чаконна
исп. уч-ца ГУВЕН.
9. ГЛАЗУНОВ—Тема с вариациями
исп. уч-ца ШВЕДЕРСКАЯ.
10. а) ШОСТАКОВИЧ—2 Прелюдии
б) БРАМС—Вариации и Фуга на тему Генделя
исп. уч-ца ШОСТАКОВИЧ.

Начало в 7 час. вечера.

Р. В. Ц. Восточный Телеграф (Зал Училища, 10) 200 экз.

чески полная свобода для выявления «сути» произведения — заложенной в нем композиторской мысли.

Шостакович, в ком счастливо соединились таланты исполнителя и композитора, как немногие отвечал николаевскому идеалу ученика, ибо слышал и понимал логику развертывания произведения «изнутри». И развивался он как пианист на редкость успешно.

«[Шостакович Дмитрий] Класс фортепиано проф. Николаева.—Из ряда выдающийся по таланту музыкант с прекрасной, не по летам развитой техникой. Передача вдумчивая, пол-

ная настроения. В forte иногда не хватает красок. 5+.

А. Г. [1922]»

*Из экзаменационных отзывов
Глазунова*

Очень «скучный и сухой» предмет контрапункт вел в консерватории очень живой и веселый композитор Николай Александрович Соколов. Полифонические премудрости оставались полифоническими премудростями, но постигались благодаря характеру педагога непринужденно. Соколов был так же свободен от академизма, как Штейнберг был им нагружен.

Лекции по истории музыки — живые, с неожиданными поворотами к литературе, театру, живописи — читал Александр Вячеславович Оссовский, прекрасный музыковед и критик, тогда проректор консерватории. Шостакович потом с признательностью вспомнит эти лекции.

В центре всей консерваторской жизни высилась колоритная фигура «патриарха» — Александра Константиновича Глазунова. Он всех знал. Все понимал. Всем помогал. Неизменно сидел на публичных экзаменах и зачетах, быстро записывая свое мнение на экзаменационных листах, которые, к счастью, сохранились в архивах. С невозмутимой аккуратностью он появлялся даже на экзаменах ударников, которые, как правило, не интересовали решительно никого. Для консерватории Глазунов делал все, что мог. А делать нужно было много, и давалось это порой нелегко...

Глазунов понимал, что сегодняшние ученики — поколение новое. Не всегда принимая это новое поколение, он, однако, всегда искренне радовался всякому проявлению истинного таланта. Шостаковичу он радовался особенно.

Занятия по специальным предметам проходили в консерватории два раза в неделю. Академическая замкнутость и определенная ограниченность курса с лихвой восполнялись вне учебных часов. Энтузиазм был безграничным, а пищи для впечатлений и споров хватало.

«Консерватория моей юности пахла щами и вопреки всему дышала вдохновением!.. Никогда еще не знала Россия такой всеобщей жажды к познанию прекрасного, такого всенародного прикосновения к искусству, как в те, первые годы революции — годы неслыханно тяжелых боев и неслыханно тяжких лишений».

Л. Арнштам. «Музыка героического».
1977

Какие силы были у этой Республики?

Голод держался в Петрограде с осени 1918 года. Хлебная норма медленно падала, пока не упала до восьмушки в день. Во время холодов на дрова разбирали стены деревянных домов. По городу ползли эпидемии. И все-таки Республика жила!

В здании бывшего Дворянского собрания открылась в 1921 году Петроградская филармония. Программы концертов (в большинстве своем бесплатных) составлялись под личным наблюдением наркома просвещения Луначарского. Бетховен, Скрябин, снова Бетховен. Новый слушатель — рабочие, солдаты, молодежь — ждал музыки героической.

В первый же год исполнялся цикл из всех симфоний Бетховена. Третья. Пятая. Девятая... Зал не мог вместить желающих. Толпились между белыми мраморными колоннами, толпились на ярусах, просто сидели на полу. Большую хрустальную люстру туманил пар дыхания тысячи людей. За час с лишним зал нагревался, к концу концерта скидывали бушлаты и полушубки — так легче аплодировать.

Где-то на этих концертах Шостакович часто замечал нескладную высокую фигуру молодого человека, говорившего с азартом, увлеченно размахивавшего руками, — Ивана Ивановича Соллертинского, будущего блестящего лектора, критика и музыковеда, а пока студента университета. Познакомиться им доведется чуть позже, а дружить и преданно любить друг друга они будут всю жизнь.

Какие силы были у этой Республики?

Блокадным кольцом душила Антанта. Англичане отправляли Пилсудскому транспорты с оружием. Капиталистическая Европа с тайным злорадством ждала агонии Советов. И все-таки Республика жила!

Приезжали — поначалу с опаской, а затем с восторгом — зарубежные исполнители и дирижеры: Оскар Фрид, Отто Клемперер, Артур Шнабель, Эгон Петри. Привозили с собой совсем незнакомую музыку — Стравинского, Малера, Берга.

Всеобщая жажда познания... Неслыханно быстро рождались библиотеки и клубы, кружки и театры, журналы и системы. Знаменiem времени стали массовые театральные-музыкальные празднества, где не было зрителей, а только единая многотысячная толпа участников. «К мировой коммуне» в Петрограде, «Пантомима Великой революции» в Москве, «Третье июля» в Мурманске, «Апофеоз труда» в Самаре — спектакли-митинги, спектакли-монументы. Цвет их был красным, шаг — твердым.

Великое время требовало великих масштабов. Какие силы были у этой Республики?..

«Мои товарищи и я проявляли очень большой интерес к изучению музыкальной литературы. Мы постоянно собирались, играли в 4 и 8 рук, привлекали студентов скрипачей, виолончелистов и других для исполнения различных ансамблей».

Д. Шостакович. «Страницы воспоминаний». 1962

Образование продолжалось в композиторских кружках. Один кружок объединил консерваторскую молодежь. Серьезность разговоров иногда неожиданно срывалась в смех: сыпались шутки, розыгрыши, пародии. Все-таки они были еще молоды! Консерваторской профессуре, наверное, странно было наблюдать, как быстро чинный коридор перегораживала толпа. В центре — в остроумной перепалке — Дмитрий Шостакович, Павел Вальдгарт, Лео Арнштам, Павел Фельдт. Снисходительно улыбается шуткам Валериан Богданов-Березовский. Невозмутим и спокоен, стоит в толпе скрипач «Карлюся» Элиасберг — будущий дирижер будущей Ленинградской симфонии, при каждом удобном случае сующий нос и глаза в партитуру. Взрывы смеха, шум, крики. Благоговения перед стенами у этих молодых людей не было...

Другой кружок собирался регулярно по понедельникам, с пустым чаем, а чаще без него. Здесь были люди постарше — Владимир Щербачев, Николай Стрельников, Юрий Тюлин, Владимир Дешевов. Иногда приходил Борис Асафьев. Играли свои сочинения и сочинения малознакомые — Стравинского, Шёнберга, Хиндемита, Кшенека...

Оценки, наверное, не всегда были правильными, истина не всегда обнаруживалась сразу, но познание себя и мира шло полным ходом. Сочинения Шостаковича нравились, запоминались и быстро распространялись в консерваторской среде.

27 сентября 1921 года фамилия Шостаковича впервые появилась в печати (газета «Жизнь искусства»). Чуть позднее пресса начнет выдвигать его в первый ряд композиторской молодежи. А он будет — и это останется на всю жизнь — с неловкой застенчивостью отмахиваться от поздравлений и похвал.

...Времени на все катастрофически не хватало. Катастрофически не хватало и здоровья. Занятия на двух факультетах и в 108-й трудовой (а он считал для себя необходимым получить среднее образование) давались только железной дисциплиной, волей и трудолюбием. К концу второго курса Шостакович был на грани тяжелейшего нервного и физического истощения.

«Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич! В музыкальных и литературных кругах много говорят о том, что Вы учреждаете пайки для выдающихся талантливых детей России... Я позволяю себе обратить Ваше внимание и ходатайствовать перед Вами о назначении пайка одному несомненно выдающемуся по своему таланту мальчику, пианист-композитору Дмитрию Шостаковичу, 14 лет. Мальчик этот уже с 9 лет проявил необыкновенный музыкальный талант: у него феноменальная музыкальная память, абсолютный слух, громадное познание фортепианной литературы и уже есть такие сочинения, с которыми он выступал перед большой публикой... Но переживаемое тяжелое время, почти постоянная голодовка кладут болезненный

отпечаток на всех детей, а тем более на такого труженика и впечатлительного, как Митя. От недостатка питания (он ведь почти никогда не имеет ни молока, ни яиц, ни мяса, ни сахара и очень редко — масло) наш дорогой мальчик очень худ, бледен, в нем развивается усиленная нервозность и, что всего страшнее, острое малокровие. Наступает тягостная петербургская осень, а у него нет крепкой обуви, галош, теплой одежды. Страшно за его будущее. При всем желании и любви к нему ни его родители, ни близкие не в силах дать ему всего необходимого для жизни и развития таланта... Кроме выдающегося музыкального дарования я должна засвидетельствовать, что Митя Шостакович... обладает кротким, благородным характером, возвышенной, чистой, детской душой, любит чтение и все прекрасное и необыкновенно скромно... Его талантливая голова работает неустанно и чрезмерно... Он не может расцвести без главной помощи — именно в питании...»

Из письма

*К. Лукашевич А. Луначарскому
от 16 августа 1921 года*

«Дмитрию Шостаковичу, пианисту-композитору 14 лет, выдать академический паек».

Резолюция А. Луначарского

24 февраля 1922 года на руках у хирурга Грекова скончался от пневмонии Дмитрий Болеславович. Осиротевшая семья осталась без всяких средств к существованию. Софья Васильевна вынуждена была устроиться кассиршей, а Мария — искать частные уроки.

С большим трудом кое-как наладили быт, поддерживая друг друга. Софья Васильевна делала все, чтобы сын мог продолжать занятия. Но здоровье его все-таки не выдержало предельных нагрузок: через год после смерти отца у мальчика открылся туберкулез лимфатических и бронхиальных желез. Врачи, сделавшие операцию, настаивали на лечении в

Крым. Пришлось продать старенький «Дидерихс» и на лето уехать с Марией на юг, а по возвращении искать работу, чтобы как-то расплатиться с долгами. Работа нужна была любая, причем как можно скорее, и он на 2 года ушел пианистом-иллюстратором в кино. Потом композитор вспоминал это время как самое лихорадочное и для творчества пропащее.

Работа заключалась в следующем. Из вечера в вечер пианист сидел за инструментом и, глядя на экран, иллюстрировал «движущиеся картины» подходящей по «эмоции» музыкой. Годился и консерваторский репертуар, и собственные импровизации. Для малоизобретательных и нерасторопных выпускали даже специальные нотные сборники: музыка страсти, музыка воды, бури, страха.

К новому занятию ученик консерватории относился сначала очень серьезно, даже с азартом, пытаясь быстрее угадать нужную «волну» и симпровизировать «под экран». Но очень скоро работа стала изнурять, взвинчивала: быстрота происходящего не допускала ни минуты расслабления, и сил от сеанса к сеансу оставалось все меньше. Отклонения от штампа не поощрялись и вызывали недоумение, а уныло изображать по сборнику «пустыню» и «ссору любовников» не хотелось. Платили мало и нерегулярно. Один раз пришлось даже судиться.

«Тогда я... ушел из кино и до сих пор туда не возвращался. Надеюсь, что вернуться и не придется».

*Д. Шостакович. Автобиография.
1927*

Но Шостакович ошибся. Он вернулся в кино очень скоро. Всерьез и надолго.

Дебют

Несмотря на болезнь, операцию, работу, консерваторских занятий он не прекращал и готовил выпускную программу по классу фортепиано. Она была серьезной: Прелюдия и фуга до-диез минор из

I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, Соната № 21 Бетховена, Третья баллада Шопена, Вариации до мажор Моцарта, Юмореска Шумана, «Венеция и Неаполь» Листа, Концерт Шумана.

«[Шостакович Дмитрий] Класс фортепиано проф. Николаева.—Широко одаренная музыкальная натура. Несмотря на юный возраст, уже вполне зрелый музыкант. Передача проникнута искренностью и тонким художественным чутьем... Допустить к выпускн[ому] эк[замену].»

АГ.

Ансамбль (годовая) 5+ АГ. Музыкальная [зрелость] 5+. АГ. Публичный экзамен 28/VI. Передача очень законченная и отличается простотой и искренностью. 5+.

АГ. [1923]»

Из экзаменационных отзывов
Глазунова

Комиссия оценила игру выпускника на пять с плюсом.

«Пробиваться» в большое исполнительство не потребовалось. Шостакович-пианист был так же хорошо известен в музыкальных кругах, как и вообще вся школа Николаева. Лучшие его ученики—Владимир Софроницкий, Мария Юдина, Александр Каменский—уверенно занимали ведущие места на эстраде.

Первое после выпуска публичное выступление пианиста, состоявшееся в Кружке друзей камерной музыки, было удачным и положило начало долгой концертной деятельности Шостаковича.

«Отличное впечатление произвел концерт молодого композитора-пианиста Д. Шостаковича. Играл он Баха (органная прелюдия и fuga a-toll в переложении Листа), Бетховена (Appassionata), самого себя, играл с той уверенностью и рельефностью художественных намерений, которые отличают в нем музыканта, глубоко чувствующего и понимающего свое искусство».

«Жизнь искусства», 1923, № 47

Занятия с Николаевым, однако, продолжались — сначала на дому у Леонида Владимировича, а спустя несколько месяцев Шостакович поступил к нему на двухлетний Академический курс при консерватории (по нынешним временам — курс, соответствующий аспирантуре). Активная работа по сочинению в классе Штейнберга и необходимость «гнать» по вечерам киноиллюстрации (он избавится от них только к началу 1926 года) заставляли предельно экономить и точно распределять силы, ибо играть на фортепиано хотелось и планы вынашивались серьезные.

«Дорогой Леонид Владимирович.

Жажду увидеться с Вами на днях. Когда бы Вы могли меня принять для различных переговоров насчет моих занятий?

Я бы очень многое хотел бы Вам сказать по поводу моего лодырничания. Уверяю Вас, что я не гоняю лодыря, а дело обстоит хуже. Меня очень подкузьмил кинематограф. Благодаря моей некоторой впечатлительности, я когда прихожу домой, то в ушах у меня звучит киномузыка, а в глазах стоят ненавистные мне герои. Из-за этого я долго не могу заснуть. Засыпаю не раньше, как в 4-5 часов. Поэтому утром я встаю очень поздно с больной головой и со скверным настроением. Ползут в голову всякие гнусные мысли вроде того, что я продался за 134 руб[ля] Севзапкино и что я стал кинопианистом. А потом надо бежать в консерваторию. А потом прихожу домой, обедаю и айда в „Сплэнд[ид]-палас“.

Я надеюсь, что это скоро у меня все пройдет и я смогу регулярно заниматься пианизмом. Начал я сейчас учить 1-й концерт Прокофьева. Одобряете ли Вы этот выбор? Хочу прийти к Вам на днях для того, чтобы Вы мне что-нибудь задали».

Из письма Д. Шостаковича Л. Николаеву от 1 ноября 1925 года

Исключительная воля и трудолюбие позволили Шостаковичу в этих сложных условиях подготовить обширный репертуар. Уже в июле 1926 года он уехал

15) Зордильно (к. проф. Л. В. Николаева) и
 Георгий Козиницкий (к. проф. М. А. Штейнберг)
 Ма поведениа экзамена по ф.-по музык
 5+ по чистоты звуков 5 и по 1-му классу
 Зорд 5+. По Зордильно. Космо Рамон
 и Космо 6 Рамон

Один из ответов Дмитрия Шостаковича на вопросы анкеты (автограф). 1921 г.

на гастроли в Харьков с программой, которой мог похвастаться опытный исполнитель: Первый фортепианный концерт Чайковского, произведения Листа — соната «По прочтении Данте», «Погребальное шествие», этюды «Хоровод гномов» и «Шум леса», Канцона, Гондольера, Тарантелла и целый ряд собственных сочинений.

«Дорогой Леонид Владимирович.

Спасибо Вам огромное за открыточку, которой я получить не ожидал, зная Вашу чрезвычайную скупость на письма... Кроме... Концерта Чайковского я фигурировал в Харькове и как пианист. В четверг 16-го дал там свой Klavierabend. Подготовился в 2 дня. Играл свои сочинения и Листа. Имел большой успех и гонорар.

Сегодня приехал в Анапу, где намерен прожить месяц. Очень сейчас устал от дороги и от харьковских гастролей».

Из письма Д. Шостаковича Л. Николаеву от 17 июля 1926 года

Продолжалась работа и над сочинением. К 1923 году относятся начальные наброски Первой симфонии. Багаж для нее сложился и продолжал складываться основательный. Успел Шостакович за консерваторские годы много, написал для ученика достаточно. Первым опусом помечено Скерцо для оркестра, вслед за ним появились Тема с вариациями для оркестра, Две басни Крылова для голоса с оркестром, Три фантастических танца для фортепиано, Сюита для двух фортепиано (памяти отца), еще одно оркестровое Скерцо, Фортепианное трио, Три пьесы для виолончели и фортепиано — все это, не считая набросков, опытов, учебных заданий. Совместно с друзьями — Жоржем Клеменцем и Павлом Фельдтом — задумал было составить сборник из двадцати четырех прелюдий во всех тональностях и даже записал некоторые из них.

Особую популярность — и в композиторских кружках, и в консерватории, и в близком кругу друзей — приобрели Две басни Крылова («Стрекоза и Муравей», «Осел и Соловей») и Три фантастических танца. Лаконичные, непритязательные на вид пьески, написанные шестнадцатилетним учеником третьего курса, обнаружили вдруг такую глубину, такую оригинальность и яркость творческого мышления, какие доступны лишь таланту необычайного размаха.

«Возвращаясь по Кировной, мы... затащили его и Марусю к Враским на Манежной. Там на прекрасном Блютнере Митя сыграл нам два раза „Фантастические танцы“ и „Басни Крылова“.

В тот вечер я впервые, наконец, услышала в Митином исполнении и Листа, и Шумана. И тем ярче было впечатление от его острого, самобытного авторского почерка в „Фантастических танцах“ и „Баснях“.

За роялем сидел худенький, с детским профилем подросток, а музыка его была отточена законченной мыслью, совершенной формой и темпераментом зрелого мастера. Впервые мелькнули в тот вечер и причудливые образы гротеска. Я не осмелилась напевать своим

бесцветно-лирическим тембром вокальную строчку басен Крылова. В басне „Осел и Соловей“ слышался уже тот сарказм, который так потрясал в позднейших произведениях Шостаковича. Тупые тирады Осла могли быть уже эскизом к непревзойденному гротеску его ранней оперы „Нос“. Лаконичность всегда требует величайшего мастерства. Мы слушали рояль, но слышали оркестровые тембры».

Е. Трусова. «Страницы воспоминаний». 1977

В 1926 году Три фантастических танца для фортепиано будут опубликованы Музсектором Государственного издательства и станут первым произведением Шостаковича, появившимся в печати. (На титульном листе издания он уверенно выставит: «Д. Шостакович, соч. 1», сознавая, что из всех юношеских опытов этот — пока единственный, достойный публикации.) Музыкальная критика с одобрением отметит Фантастические танцы как одно из самых интересных сочинений композиторской молодежи и предугадает им долгую и счастливую концертную жизнь, продолжающуюся и по сей день.

«Названные пьесы — миниатюры довольно прозрачного ф.-п. изложения и ритмически четкого характера. По своему мелодико-гармоническому характеру они сродни современному направлению метнеровско-прокофьевской окраски, но в отличие от московской ветви этого направления Шостакович много сдержаннее и осторожнее в выборе своих средств: он не чуждается простоты и благозвучия. Отмечу отличную ф.-п. „укладку“ музыки Шостаковича: это качество особенно ценно теперь, когда большинство ф.-п. сочинений являются какими-то „формами в воздухе“».

«Музыка и революция», 1927, № 1

Консерваторские сочинения Шостаковича со всей определенностью высветили характерные черты его дарования: бойкую и остроумную скерцозность, ин-

терес к столкновению контрастных образов — «высоких» и «низких» — и склонность к неспешному, сосредоточенному размышлению.

Смерть Владимира Ильича Ленина Шостакович пережил со всей страной, и это утвердило молодого композитора в мысли о большой симфонии памяти вождя. Решить по-настоящему ленинскую тему он сможет только спустя тридцать с лишним лет, но трагическая и болезненная нота прозвучит уже в Первой симфонии.

С осени 1924 года, часто бывая в Москве, Шостакович сблизился с кружком столичных молодых музыкантов. Собирались обычно в доме Обориных на Солянке. В актив кружка входили Михаил Старокадомский, Лев Оборин, Виссарион Шебалин. Постоянно навещался на Солянку Борис Яворский. Контакт — глубоких, серьезных, долгих — у Шостаковича становилось все больше.

«Митю летом я не видел, потому что я уехал накануне, а теперь рад был очень повидать его. У Мити то ценное качество, что после каждой следующей встречи впечатление остается более повышенное, чем от предыдущей,— это доказывает, что он по-настоящему даровит как человек, и Вы счастливы, что у Вас такой друг».

*Из письма Б. Яворского
В. Богданову-Березовскому
от 22 октября 1925 года*

Еще одно знакомство — с Юрием Шапориним — произошло осенью 1924 года в Ленинграде. Недавний ученик Штейнберга и Соколова, Шапорин с особым интересом ждал встречи с юным композитором, о котором слышал от многих, прежде всего — от Глазунова. И не ошибся: «Мы просидели допоздна, или, если хотите, досветла, беседуя на разные темы. Не обошлось, разумеется, и без музыки». Вкусы во многом совпали, и это связало двух учеников Штейнберга самыми крепкими узами, а жизнь на долгое время свела их и как коллег по работе в Московской консерватории. Старший с неизменным вниманием и заботливостью относился к младшему собрату: оберегал, помогал. В 30-е годы художник



Николай Радлов улыбнется дружеским шаржем: мощный торс Шапорина как бы прикрывает собой трогательно маленькую фигурку Шостаковича.

«Дружная атмосфера, царившая в семье Шостаковичей, привлекала в их радушный, гостеприимный дом широкий круг людей... Всегда в нем можно было встретить приятелей и друзей всех трех представителей младшего поколения. Этот круг гостей и завсегдатаев неуклонно возрастал... стал быстро пополняться коллегами... приобретавшего известность композитора и людьми, тянувшимися к дому как к одному из центров притяжения интеллигенции города».

В. Богданов-Березовский. «Отрочество и юность». 1966

20 марта 1925 года в Москве, в Малом зале консерватории состоялся вечер из произведений Дмитрия Шостаковича и Виссариона Шебалина. Это был первый камерный публичный концерт и москвича, и ленинградца. Одно из сочинений Шебалина играл будущий Государственный квартет имени Бетховена. Шостакович показал москвичам Трио, Три фантастических танца, Сюиту для двух фортепиано и Три пьесы для виолончели и фортепиано.

не нравится медленная часть, с ее вымученной лирикой...»

*Из дневника М. Штейнберга.
1926, 8 марта*

Советы профессора ограничились замечаниями по поводу некоторых жесткостей гармонии и оркестровых деталей. Предложения смягчить кое-где жесткость и непривычность языка молодой автор услышал и от Глазунова.

Первая симфония стала выпускной работой Шостаковича. 20 апреля 1926 года Совет научно-композиторского факультета единогласно избрал его аспирантом по композиторскому отделению.

Консерватория тем временем была взбодуражена: впервые за много лет ученический опус готовился (прямо со школьной скамьи!) к исполнению. Друзья — и в Ленинграде, и в Москве — волновались едва ли не больше самого автора.

Премьеру назначили на 12 мая 1926 года. Дирижировать должен был Николай Малько, тогда главный дирижер оркестра Ленинградской филармонии. Программа целиком складывалась из новых произведений советских авторов, и сочинение Шостаковича стояло в ней под номером первым. На премьере консерватория присутствовала в полном составе. Глазунов сидел на своем обычном месте в шестом ряду партера, улыбался и аплодировал.

«Дирижировал Николай Малько. Едва заметное движение палочки — и в полной тишине пробормотала что-то засурдиненная труба. Сонно откликнулся фагот. Заговорил кларнет, и развернулась негромкая, но стремительная дискуссия инструментов, где каждый хотел начать все сначала... С каждым новым эпизодом Шостакович раскрывался как музыкант еще небывалого мышления, характера, личности, стиля, способа выражения таланта...

Необычными были аплодисменты ... тут многим было понятно, что они присутствуют при событии выдающемся...»

*И. Андроников. «Образ его музыки».
1976*

После концерта большая и шумная компания молодежи высыпала из зала филармонии на Невский и, не сговариваясь, не обсуждая пути, повернула налево, в сторону улицы Марата. Май стоял холодный, и промозглый ветер обдувал бронзовые крупы коней на Аничковом мосту.

В доме Шостаковичей на почетное место за столом усадили виновников торжества — Максима Осеевича Штейнберга, Николая Андреевича Малько и Митю. Скромность ужина потонула в праздничном веселье, в речах возбужденных, перебивающих друг друга гостей. Софья Васильевна была спокойна и счастлива, видя блестящие от радости глаза сына. В Ленинграде начинались белые ночи, и знаменательный, столь богатый событиями день, казалось, никак не хотел закончиться.

Расходились уже далеко за полночь. Штейнбергу и Малько было по дороге, и пока они шли до Садовой, разговор продолжался. Придя домой, Максим Осеевич сел к письменному столу и по многолетней привычке раскрыл дневник...

«12/V Утром репетиция концерта... Вечером достопамятный концерт. Бурный успех Митиной симфонии; скерцо бисировали».

*Из дневника М. Штейнберга.
1926, в ночь с 12 на 13 мая*

Вскоре симфонию сыграли в Москве. А в ноябре 1927 года дипломная работа консерваторца впервые прозвучала под управлением Бруно Вальтера в Берлине.

...Ну что ж! Теперь можно было оглянуться.

Характер Шостаковича уже вполне определился. Все, знавшие его в юности, подчеркивают и выделяют самое заметное: бука, молчалив, скромен, неловок, застенчив до болезненности, скупой взгляд из-под очков, нахохлился, но и... смешлив, подвижен, остроумен, общителен. Деловые качества тоже заметны для всех: настойчив, трудолюбив, сосредоточен, быстр и цепок в освоении нового. И, что особенно характерно, — никто не видел в нем, ученике консерватории, открытого протеста против норм и правил, открытого эпатирования среды, в которой

он воспитывался и которая так стесняла в свое время молодого Прокофьева.

Что же смущало Штейнберга в музыке его ученика? Профессор находил в ней академическую благонамеренность и сдержанность, находил хорошо усвоенные школьные правила и понятия, находил продуманность и четкость композиции. Все четыре части симфонии располагались строго «по своим местам» — согласно порядку, заведенному еще истари и утверждаемому в консерватории. Первая часть, как и положено, «клокотала» пестротой и разнообразием образов. Вторая мчалась в стремительном и энергичном движении скерцо. Третья часть — по классическим образцам — была лирична и задумчива, а финал возвращал к устойчивой и надежной положительности.

Еще угадывались в этой музыке влияния Скрябина и Вагнера, Глазунова и Чайковского, и не избегал его ученик, как и все консерваторцы, влияния новой, «модернистской» музыки — Стравинского и Прокофьева, Хиндемита и Берга. Это было понятно и привычно Штейнбергу, как понятны были и некоторая неорганичность материала, и не всегда безукоризненная оркестровка, и надуманность, и «общие места». Такие сочинения рождались в стенах консерватории десятками, и симфония Шостаковича тоже казалась вполне ученической, только-только со школьной скамьи работой.

И все же его ученик перешагнул это.

Да, первая часть клокотала образами — но образами новыми, не вполне привычными Штейнбергу. Да, скерцо мчалось — но мчалось в быстром ритме галопа, «низкой» музыки быта, и все академическое в профессоре бурно протестовало. Да, третья часть жила лирикой — но как-то нескладно и угловато, потому что время для лирики в новом мире еще не настало. Вот, правда, финал казался благополучным... Но он-то и был слабее всего. Время для финала тоже не пришло, ибо не все еще стало понятно в этом мире.

Симфония была *живой музыкальной современностью*, потому что оказалась на самом гребне того

художественного слома, который переживало все русское искусство. Менялись представления и суждения, менялись образы и средства, менялись художественные принципы и приемы, и симфония Шостаковича стояла не по ту, а уже по эту, новую сторону. Оттого так восторженно приветствовали ее соученики и друзья Шостаковича, оттого улыбался и так горячо аплодировал ей директор консерватории Глазунов — аплодировал яркому и талантливому музыканту молодого поколения.

«У меня ощущение, что я открыл новую страницу в истории симфонической музыки, нового большого композитора».

*Из письма Н. Малько Л. Изаровой
от 12 мая 1926 года*

ПЕРЕКРЕСТКИ

От Сонаты до Второй симфонии

12 декабря 1926 года в Москве Государственный театр имени Вс. Мейерхольда показывал новый спектакль — «Ревизор» по Гоголю. В тот же день в Ленинграде Шостакович впервые играл свою Сонату для фортепиано. В воздухе вокруг обеих премьер привычно пахло порохом. На фронте искусства 20-х годов, где каждая армия рвалась быть первой и настаивала на своем, единодушие и равнодушие пока тащились в обозе, а основным знаком препинания служил восклицательный знак.

Время гудело сложным полифоническим хором, в котором отдельные голоса звучали порой слишком запальчиво. Искусство, рожденное этим временем, не было однородным и однозначным, не всегда достигало высот эстетической ценности, хотя отличалось искренностью и страстностью. В крайностях своих оно выходило на грань парадокса. Но болезнь роста врачевалась самой историей, а советское искусство, пусть иногда ценой «однодневок» и рискованных экспериментов, нащупывало собственный путь.

«Разобраться в стремлениях художественной молодежи тех лет было не просто. Ощущение новизны происходящего в жизни казалось этой молодежи невозможным совместить со старыми формами искусства. Был период бурных исканий, удивительной честности и поразительного сумбура. Нередко речь шла не об идеях, но пока еще только об ощущениях, достаточно смутных».

Г. Козинцев.

«Глубокий экран». 1971

Мнения совпадали только в отношении темы. Немедленного художественного воплощения требовала свершившаяся революция, и рождающееся советское искусство искало новых, «достойных» этой

революции образов и средств. Масштабность социальных сдвигов ждала отражения в масштабности и массовости. Коллективное противопоставлялось индивидуальному, насущное — эстетствующему и изысканному. Старое под этим флагом надлежало решительно зачеркнуть и уничтожить. И только категорические голоса Ленина и Луначарского помешали ревнителям художественного прогресса разрушить все до основания и «сбросить Пушкина с парохода современности».

«...Мы встречаем... крайности, от которых надо всячески предостеречь... вступающих на путь государственной культурной работы. Есть люди, которые полагают, что всякое распространение „старой“ науки и „старого“ искусства есть потворство буржуазным вкусам... заражение молодого социалистического организма кровью развалившегося старья. Крайних представителей этого заблуждения сравнительно мало, но вред... мог бы быть велик... Отбросить науки и искусство прошлого под предлогом их буржуазности так же нелепо, как и отбросить под тем же предлогом машины на заводах или железные дороги».

А. Луначарский.

«Еще о пролеткульте и советской культурной работе». 1919

Итак, мнения совпали только в отношении темы. Но дальше началась «борьба умов», и противники резко разошлись в выборе пути, образовав конфронтирующие, яростно полемизирующие группировки. А их баррикадами стали и художественные организации, и теоретические журналы по искусству, и массовая печать.

Одним новое искусство виделось в простой и строгой гармонии стекла, электричества и металла. Аграрная Россия мечтала о будущем с романтическим пафосом индустриализации и говорила голосом Глеба Чумалова, героя гладковского «Цемент»: «Пройдут года, и мир заблещет дворцами и невиданными машинами... [Будет] чистота стекол, изразца, черного глянца дизелей с серебром и позоло-

той и нежный, певучий перезвон рычагов, молоточков и стаканчиков». Музыка машин завораживала умы и сердца художников того направления, которое потом называли «конструктивизмом 20-х годов».

Новая образность, новые качества выразительности — графичность и жесткость линий, ясный и чеканный ритм, безостановочность и четкость движения, декларативная антилиричность — оказались более всего заметны в театре, с его зримой материальностью, и в музыке, многие опыты которой занимают нас сегодня разве что только своей наивной иллюстративностью. Отзвуки «металлической» поэтики слышны в работах режиссеров Всеволода Мейерхольда и Сергея Радлова, хореографов Игоря Моисеева и Леонида Якобсона, художников Татьяны Бруни и Георгия Якулова, композиторов Владимира Дешевого и Александра Мосолова. Металл звенел даже в названиях композиторских опусов — «Симфония гудков» (Авраамов), «Стальной скок» (Прокофьев), «Завод» (Мосолов), «Лед и сталь» (Дешевов).

Другие представляли себе новое искусство в расцвете гимнической и агитационной поэзии, монументальных мозаик и фресок, в развитии художественной самодеятельности и агитбригад, чтобы каждый мог попробовать себя в деле культурного строительства. Их устремления материализовались в массовых действиях, где соединялись театр, танец, поэзия, пантомима и мелодекламация. Музыканты этого направления настаивали на плакатности и простоте мелодий, на маршевых ритмах и хоровом пении, и голос их вызывал со страниц журнала «Пролетарский музыкант»: «Путь от массовой песни для пролетарского композитора правильный и единственный путь». За пределы песни, марша выходили редко и осторожно, а «большая» инструментальная музыка объявлялась на данном этапе «неактуальной».

В 1924 году образовалась Ассоциация современной музыки (АСМ), объединившая музыкантов первого направления и объявившая одной из своих основных задач распространение новой советской и зарубежной музыки. Особенно активной ее деятель-

ность была в Ленинграде — центре художественной жизни 20-х годов. В театре и концертных залах звучали Стравинский и Прокофьев, Хиндемит и Кшеник, Мосолов и Берг, и многие из западных композиторов по приглашению АСМ впервые приехали в Республику Советов. Журнал «Современная музыка» — ведущий орган АСМ — систематически публиковал перед премьерами статьи о неизвестных широкой публике авторах и подробные комментарии к исполняемым сочинениям. Силами ленинградских музыковедов — Асафьева и Соллертинского, Беляева и Кушнарева — велась большая просветительская работа.

Не менее активной была и деятельность Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), объединившей представителей другой группировки. В кружках «друзей РАПМ» приобщалась к музыкальному искусству многомиллионная армия участников художественной самодеятельности и агитбригад. Творчеству композиторов-рапповцев (Давиденко, Ковалю, Белого и других) были обязаны своим расцветом советская массовая песня и советское хоровое искусство.

Нам, умудренным прошедшими десятилетиями, понятно многое. Им же, разгоряченным теоретическими спорами, едва ли было понятно, что при всей разности методов они максимально близки друг другу по благородству поставленной цели. И РАПМ, и АСМ — каждая в своей правоте — искали самое важное, искали пути к созданию *нового* художественного языка, способного воплотить *новую* образность, воспеть *новый* общественный идеал. Да — каждая в своей безусловной правоте! Ибо в поисках этих никак нельзя было игнорировать ни огромный опыт, накопленный прогрессивными художниками Запада, ни богатейшие выразительные возможности народного музыкального творчества.

Спору нет — нам, умудренным прошедшими десятилетиями, понятно многое. А тогда — тогда полемическая непримиримость слишком далеко развела «противников поневоле»: «Кто не с нами — тот против нас!»

Не помогла даже Первая всероссийская музы-

кальная конференция 1929 года, призванная объединить усилия ведущих направлений. В долгом споре голос РАПМ оказался мощнее, и она, наконец, поглотила АСМ, став главной силой на музыкальном фронте, стремясь подчинить себе издательства, консерватории, концертные организации, общественное мнение. Аналогичный, но еще более жесткий процесс шел в литературной среде, где царствовала всеильная РАПП. И, вспоминая о судьбе Маяковского, Виктор Шкловский с горечью писал: «Маяковский шел к РАПП для того, чтобы стать ближе к своей рабочей аудитории. Он попал в мертвую бухту, окруженную со всех сторон запретами и цитатами». Замкнувшая себя в тесных рамках гимнических интонаций и ритмов массовой песни, РАПМ обречена была постепенно сжечь себя в штампе, ремесленничестве и догме.

Учащаяся и только-только окончившая консерватории молодежь переживала период переоценки ценностей. Для многих он оказался тем более болезненным и драматичным, что в самих консерваториях начиналась перестройка всей системы преподавания. То, что испокон веков считалось неизбывным и истинным, подвергалось теперь сомнениям и пересмотру.

Для Шостаковича лето 1926 года прошло в тревоге и метаниях. Тяготило появившееся у него ощущение ограниченности той системы, которая его воспитала. Рамки пройденного вдруг стали казаться тесными, как рамки азбуки, написанное никак не удовлетворяло, и даже успех симфонии выглядел теперь в его глазах сомнительным.

«В какой-то короткий период после окончания консерватории я был внезапно охвачен сомнением в своем композиторском призвании. Я решительно не мог сочинять и в припадке „разочарования“ уничтожил почти все свои рукописи. Сейчас я очень жалею об этом...»

Д. Шостакович.

«Думы о пройденном пути».

«Советская музыка», 1956, № 9

Он вспоминал потом, что со всей юношеской страстью начал изучать сочинения Стравинского и Прокофьева, Хиндемита и Кшенека, по поводу которых консерваторский мир просто пожимал плечами. Стремление во что бы то ни стало освободиться, выйти за пределы канонов, оценить себя заставило интенсивно и быстро пополнять свои знания, свой слуховой багаж. Результатом этого «освобождения» и стала написанная осенью Соната для фортепиано, носившая название «Октябрьская».

Критики в суждениях разошлись. Одни с восторгом слышали в Сонате эскападу, протест, разрыв с прошлым. Другие — лишь сухую, громоздкую и утомительную «школу беглости». Третьи — эклектичность и формальное экспериментирование. Штейнберг горестно молчал.

Конечно, в ней было и то, и другое, и третье. Шостакович и протестовал, и утомлял однообразием движения, он еще жил влияниями и уже имел безусловное право на эксперимент. Пройдя период «разочарований», он убежденно играл Сонату, не смущаясь обескураживающей реакцией зала. С годами же оценка нового сочинения установилась окончательно и безапелляционно... Но включенная в контекст времени, в контекст судьбы своего автора, Соната ломает сложившееся мнение. Ее конфликтность и драматизм, ее жесткость и динамичность, ее романтичность и экзальтированность есть отражение эпохи — ее конфликтности и драматизма, ее жесткости и динамичности, ее романтичности и экзальтированности. Это портрет юности страны — и портрет художника в юности...

«Дорогой Леонид Владимирович, в феврале или в марте в Варшаве состоится международный пианистический конкурс Шопеновский (до 27 лет включительно для участвующих). Я бы хотел, чтобы среди русских пианистов участвовали Софроницкий и Шостакович. Им нужно показать себя международной критике».

*Из письма В. Яворского Л. Николаеву
от 9 декабря 1926 года*

Конкурс, организованный в связи с открытием в Варшаве памятника Шопену, начинался 23 января 1927 года. Программа была составлена только из музыки Шопена и выглядела по нынешним временам очень скромно: в первом, сольном туре Полонез *fis-moll*, две Прелюдии: *fis-moll* и *b-moll*, на выбор — балладу, два этюда, два ноктюрна, две мазурки, а во втором туре — один из двух концертов для фортепиано с оркестром.

Времени оставалось совсем мало. Отложив на месяц сочинение, посещение концертов и встречи с друзьями, Шостакович взялся за подготовку конкурсных произведений — взялся, как всегда, с полной самоотдачей и целеустремленностью. Направлял его Николаев.

За несколько дней до отъезда в Варшаву, 14 января 1927 года, в Большом зале Московской консерватории было организовано прослушивание, ставшее смотром молодых сил советского пианизма и ведущих фортепианных школ страны. Отобрали четырех музыкантов: москвичей Льва Оборина (класс К. Н. Игумнова), Григория Гинзбурга (класс А. Б. Гольденвейзера), Юрия Брюшкова (класс К. А. Киппа) и ленинградца Дмитрия Шостаковича (класс Л. В. Николаева) — первых полпредов советского исполнительского искусства за рубежом.

«Шостакович (Ленинград) в своем исполнении на первый план выдвинул поэтическую сущность произведений; его игра была темпераментна и красочна, но чисто пианистический материал его еще не вполне доработан».

*«Музыка и революция», 1927,
№ 2*

Дни, оставшиеся до конкурса, ушли на исправление технических несовершенств, и 21 января делегация выехала на конкурс.

Варшава встретила ее молчаливо и недоверчиво, а проводила восторженно. Первую премию завоевал Оборин. «Жюри с болью в сердце присудило премию не поляку» («Слово», Варшава, 1927, февраль). Гинзбург получил четвертую премию, а Брюшков и Шостакович были удостоены почетных дипломов.

«Дорогая моя мамочка.

Вот конкурс и окончился... Нисколько не огорчен, т[ак] к[ак] дело все же сделано. Программу я играл очень удачно и имел большой успех и был назначен в числе 8 человек для игры концерта с оркестром. Концерт я играл исключительно удачно... Встретили меня бурной овацией, проводили еще бурней. Все поздравляли и говорили, что на первую премию есть два кандидата: Оборин и я. Кроме того, о советских пианистах говорили и писали, что они идут лучше всех. И уж если кому и отдать все 4 премии, так это нам. Тем не менее жюри „с болью в сердце“ решило отдать первую премию русскому и таковую присудили Лёве; распределение других премий вызвало полное недоумение публики. Я же получил почетный диплом. Малишевский, кот[орый] читал перечень наград, забыл прочесть мою фамилию. Тогда в публике раздались голоса: „Шостакович, Шостакович“ и раздаются аплодисменты. Тогда Малишевский читает мою фамилию, и публика закатывает мне бурную овацию, довольно демонстративную. Ты не огорчайся. Сейчас сидит антрепренер, кот[орый] ведет со мной переговоры о концертах. Уеду я в Берлин на той неделе, в субботу 5-го концертирую в Варшаве. Крепко целую. Ваш Митя. Зою поцелуй и Марусю. Очень соскучился. Но в Берлине я буду недолго и оттуда прямо домой».

Из письма Д. Шостаковича С. Шостакович от 1 февраля 1927 года

После конкурса советские пианисты дали несколько сольных концертов в Варшаве, Лодзи, Кракове и Познани, а лауреат первой премии Оборин и обладатель почетного диплома Шостакович побывали, кроме того, на гастролях в Берлине. Четыре молодых исполнителя (каждый — яркая индивидуальность, каждый — со своим пониманием музыки Шопена) достойно представили за рубежом отечественную фортепианную культуру. Темперамент и

искренность, классическая простота и романтическая приподнятость, серьезность и проникновенность — таков был Шопен в трактовке советских музыкантов. И эта трактовка сочинений великого поляка оказалась убедительной.

Вернувшись домой и перенеся операцию аппендицита (а боли у него начались с первых дней конкурса), Шостакович быстро, «единым духом» написал десять графичных фортепианных миниатюр, которые Яворский тут же окрестил «Афоризмами», а критика — менее удачно — «формализмами».

В основе цикла лежали традиционные «малые формы» — освященные временем и канонами Серенада, Ноктюрн, Марш, Колыбельная песня и т. д. Одних заголовков этих пьес, казалось, было достаточно, чтобы представить их настроение и образы. Однако, что это? В Серенаде слышится возбужденное и невнятное бормотание под судорожный аккомпанемент гитары; Ноктюрн кричит на три форте; Легенда оборачивается сухим и быстрым этюдом, а Колыбельная пугает вкрадчивыми шагами и таинственными шорохами...

Да, это тоже, как и в Сонате, было освобождением, освобождением открыто полемическим, полным жесткости, парадоксов и остроумия. Десять пьесок, одевши маски, весело посмеялись над эстетическим идеалом ортодоксальности и одновременно показали, что «слышать» Ноктюрн, Марш, Колыбельную можно по-другому, по-новому.

10-летняя годовщина Октябрьской революции вызвала новую волну торжественных музыкальных празднеств. Летом 1927 года в Ленинграде состоялась Первая музыкальная олимпиада «За массовый охват трудящихся художественной самостоятельностью», Большой драматический театр готовил к юбилею грандиозное представление «Десять Октябрей», полным ходом шли репетиции массового героико-батального действия «Штурм Перекопа».

Еще весной Агитотдел музсектора Государственного издательства заказал Шостаковичу сочинение к торжественной дате. Он принялся за работу с

энтузиазмом, ибо внутренне был готов к этой теме. К началу осени молодой аспирант Ленинградской консерватории представил в Агитотдел только что законченную партитуру своей Второй симфонии — одночастного «Посвящения Октябрю».

Идея его нового сочинения, как, впрочем, и сочинений большинства советских композиторов 20-х годов, складывалась просто: разворот гигантских сил в движении от мрака к свету, от хаоса к гармонии, от стихийности к революционной сознательности. Идея эта уже давно владела художественными умами России, начиная с романа Горького «Мать», поэмы Блока «Двенадцать», «Мистерии-буфф» Маяковского — и вплоть до «Хождения по мукам» А. Толстого и «Тихого Дона» Шолохова. Но если поэзия и литература успели далеко уйти от наивной иллюстративности и громоздкой риторичности, то музыка в решении именно этой темы, темы Революции, еще переживала свое детство. Ну что ж, они учили музыкальному искусству других и учились (только еще учились!) ему сами. Музыкальная грамота дается труднее письменности.

Симфония Шостаковича была всего лишь одним из многих подобных опытов. Другое дело, что опыт этот оказался талантливым, смелым и ярким. (Не случайно первая премия за лучшее сочинение к юбилею досталась именно ему.)

Он, знающий и глубоко чувствующий литературу, использовал для хорового финала декларативные и символические стихи А. Безыменского, которые даже сам автор впоследствии не причислял к творческим удачам. Не будем бросать снисходительного взгляда — тогда они казались единственно необходимыми и самыми действенными.

Средства, которые он выбирал, отличались максимальной простотой и наглядностью: тьма и хаос передавались жесткостями гармоний и мощным гудением басов, борьба и подъем — моторным движением вниз и вверх, сверканье победы —, гиперболическими звучаниями хорового колосса. Наивно? — Пожалуй. Иллюстративно? — Да. Но все-таки как выразительна, как экспрессивна эта музыка! И как символичен фабричный гудок, открыва-

ющий финал!—Не во всем совершенный, не во всем зрелый, но достойный памятник своей эпохи!

Музыка симфонии, с утрированной жесткостью ее языка, со всеми ее скрежетами, шумами и гудками, дышит искренней верой, и этим она особенно ценна. Шостакович жил идеями и делами своего горячего времени, и «Посвящение Октябрю», как и «Октябрьская» соната,—это прокламирование своей гражданской позиции, которая начала складываться еще у девятилетнего мальчика, написавшего фортепианные пьесы «Солдат», «Гимн свободе», «Траурный марш памяти жертв революции».

«Концерт этот явился первым в Москве смотром музыкально-революционных достижений в области симфонизма... Наиболее ярким и значительным из всего исполненного оказалось симфоническое посвящение „Октябрю“ Шостаковича (для хора и оркестра). В „Октябре“ Шостаковича... громадная эмоциональная насыщенность, максимальная волевая устремленность—как бы музыкальное воплощение жизни, движения и борьбы... Ряд захватывающе сильных моментов дает заключительный хор... звучащий величественно и ярко. Громадной впечатляющей силы полны заключительные декламационные броски хора „Октябрь—Коммуна—Ленин“, закрепленные сухим sforzato малого барабана,—как бы решающий удар революции... Важно констатировать, что революционный сюжет не только не заставил молодого автора сколько-нибудь изменить или „упростить“ свое лицо, но, наоборот, побудил его всесторонне раскрыться и как бы творчески расцвести в этом произведении».

«Музыка и революция», 1927, № 12
Премьера «Посвящения Октябрю» состоялась в Ленинграде в самый канун праздника—6 ноября 1927 года. Ее приняли равно восторженно и АСМ, и РАПМ, потому что она заключала в себе всеобщие устремления. И как скучно прозвучат потом слова «левизна» и «формализм»...

Фарс

«— Скажите,— спросил нас некий строгий гражданин...— скажите, почему вы пишете смешно? Что за смешки в реконструктивный период? Вы что, с ума сошли?

После этого он долго и сердито убеждал нас в том, что сейчас смех вреден.

— Смеяться грешно!— говорил он.— Да, смеяться нельзя! И улыбаться нельзя! Когда я вижу эту новую жизнь, эти сдвиги, мне не хочется улыбаться, мне хочется молиться!

— Но ведь мы не просто смеемся,— возражали мы.— Наша цель— сатира именно на тех людей, которые не понимают реконструктивного периода.

— Сатира не может быть смешной,— сказал строгий товарищ...»

И. Ильф, Е. Петров.

«Золотой теленок». 1931

...Они смеялись не над временем — перед временем они благоговели. Они смеялись над людьми, которые не стоят своего великого времени. Над людьми, которые волокут к себе никелированную кровать с тумбочкой и не видят большого купола неба над головой. Правда, «уважаемые граждане» обыватели незаметно для себя агонизировали — но не так быстро, как мечталось, как хотелось бы. И чем стремительнее надвигался конец, чем бессмысленней становилось существование «уважаемых граждан», тем разнузданнее и агрессивнее вела себя их психика. Бешеный, бессмысленный галоп агонии! Вреда обыватель принес и еще силится принести много. Потому-то с особой тревогой и болью, с особой зоркостью вглядывались они в копошащийся под ногами мирок присыпкинских, без колебаний приняв на себя высокую миссию борьбы с низостью. Их творчество диктовалось благородным сознанием ангажированности художников, всегда сражавшихся со злом, какое бы обличье оно ни принимало. Рядилось ли оно в меха нэпмановских нуворишей, в пикейные жилеты обывателей или в коричневые

рубахи штурмовиков,—зло в любых условиях тяготело к разрастанию, к тотальности, к всевластию. И они это понимали. Для них зло персонифицировалось и в облике мещанства—еще живого, еще смердящего, а следовательно—крайне опасного. Борьба с ним нужно было сейчас, сию минуту. Поэтому искусство обращало против него самое грозное и яростное оружие—смех.

...Они не боялись спуститься с высот патетического, чистого и звонкого слога к языку банальному и вульгарному, не боялись сделать своим «героем», а точнее, антигероем—обывателя. «Революцией мобилизованные и призванные», они знали, что кто-то обязан заниматься и этим. В их произведениях элементарная, как у инфузории, жизнь обывательской плоти разрасталась, словно в глазке микроскопа, обнажая свою примитивную и пугающе-бессмысленную сущность.

...Они писали повести и рассказы, стихи и поэмы, пьесы и фельетоны. Они рисовали, ставили спектакли, просто говорили и делали самые смешные вещи с самым невозмутимым видом и сообщая вылепили одну большую гротескную маску обывателя.

...Они объединялись под флагом «Синей блузы», «Окон РОСТА», ОБЭРИУ и просто полного взаимопонимания. Их было много. Владимир Маяковский и Михаил Зощенко, Даниил Хармс и Николай Олейников, Илья Ильф и Евгений Петров, Николай Радлов и Евгений Шварц, Сергей Радлов и Всеволод Мейерхольд, Михаил Булгаков и Николай Заболоцкий.

И Дмитрий Шостакович.

Он, едва ли не первым из композиторов, решительно перешагнул пропасть между «высоким» и «низким». А «низкое»—музыка нэпа, обильная коммерческая продукция,—заполняя рынок, составляла тот пласт музыкального быта, от которого и АСМ, и РАПМ, и академики брезгливо отдергивали руки. Влатная лирика, мещанский романс, вульгарность канкана и фокстрота, банальность оперетки—он не боялся сорваться в пошлость, потому что эти жанры интересовали его не сами по себе. Они нужны были

ему как средство пародийного обличения, как оружие — мощное и разящее.

Работая над «Посвящением Октябрю», Шостакович уже собирает материал для оперы «Нос». Революционный пафос — и одновременно сатира? Риторичные стихи Безыменского — и гротеск гоголевской прозы? Современнейшая тема — и фарс времен николаевской России? Смешение, казалось бы, немыслимое. Но в таких смешениях — неожиданных, причудливых — двигалось время, а он был вездесущ, наблюдателен и очень чуток. Он был художник.

Кроме того, он был взрослый человек (21 год — его дед в этом возрасте отправился по скорбным этапам ссылки), и трогательная серьезность Второй симфонии не заслоняла для него отнюдь не трогательного мира граждан с тумбочками. Он чувствовал свое право — право музыканта — говорить об этом зло, остро, непримиримо и смело взялся за тему, которую никто не рискнул еще так широко разработать в советской музыке. Сатирическим пафосом оперы «Нос» композитор утверждал свою гражданскую позицию так же твердо, как утверждал ее романтически высоким строем симфонии «Посвящение Октябрю».

«Несбыточный анекдот о майоре Ковалеве, утерявшем нос, превращен в убийственную сатиру на человеческую пошлость...

Музыка разрушает узкоисторические оттенки выведенных типов, обобщает, показывает их живыми, даже — нашими современниками».

И. Соллертинский. «„Нос“ — Шостаковича». 1930

Проблема новой советской оперы давно висела в воздухе. Громоздкий, освященный традициями и пристрастиями меломанов жанр с трудом поддавался обновлению. Созданный в 1923 году Главрепертком стремился воздействовать на репертуар всеми средствами, однако вера в магическую силу резолюций давала результаты неутешительные.

Пробовали переделать старые оперы на новый лад (оперу Глинки «Иван Сусанин», к примеру,

переделали, не трогая музыки, в оперу «Серп и молот», а оперу Мейербера «Гугеноты» — в «Декабристов»). Пробовали писать новые оперы на революционные или исторические сюжеты, но новое содержание не втискивалось в привычные амплуа и схемы классической формы, которая отчаянно сопротивлялась — как в опере, так и в балете. Немногие оперы этого периода — «За красный Петроград» Гладковского и Пруссак, «Орлиный бунт» Пашенко, «Степан Разин» Триодина — сохранились сегодня лишь в учебниках и энциклопедиях как своеобразные памятники своей эпохи. И театрально-музыкальная жизнь России, перекачиваясь через неудачи и печали экспериментов, текла в торжественном русле немногих классических опер, куда вливался пестрый поток оперетты. Лишь изредка появлялись зарубежные «гастрооперы» — «Соловей» Стравинского, «Саломея» Р. Штрауса, «Воццек» Берга.

«Оперные театры представляют собой как бы дом с раскрытыми дверями и накрытым столом — только долгожданный гость, великий драматург-композитор, не пожаловал туда».

А. Луначарский. «Достижения театра к девятой годовщине Октября». 1926

Необходимость в серьезных реформах оперного жанра ощущалась всеми, но выйти на новые пути никак не удавалось. Перелом начался с оперы «Нос» Шостаковича, которую Соллертинский назвал впоследствии «первой оригинальной оперой, написанной на территории СССР советским же композитором».

К идее оперы на гоголевский сюжет Шостакович пришел не сразу. Сначала долго искал материал среди современной литературы и лишь затем «пришлось обратиться к классикам» — Салтыкову-Щедрину, Чехову, Гоголю. Он выбрал «Нос».

Гоголь в те годы занимал многих. Трагикомическое начало его сочинений, срывы из прозаического в фантазмагорию, бурлеск и высокая романтичность — все это оказалось созвучным времени. В 1926 году Юрий Тынянов, Григорий Козинцев и Лев

Трауберг поставили фильм по «Шинели», а Всеволод Мейерхольд и Игорь Терентьев (каждый в своем городе) сделали спектакли по «Ревизору».

«Обо мне много толковали, разбирая кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем».

Н. Гоголь. «Выбранные места из переписки с друзьями». 1843

В марте 1927 года Шостакович смотрит в Доме печати «Ревизора» Терентьева, в сентябре — гастрольный спектакль «Ревизора» Мейерхольда. Осенью заканчивает подготовку либретто, а музыкальных набросков скопилось уже очень много — в черновиках кое-какие из них перемешаны с темами «Посвящения Октябрю».

Сочинение оперы было в самом разгаре, когда в начале января 1928 года в квартире на улице Марата раздался вдруг телефонный звонок. Говорил Мейерхольд: «Я хочу Вас видеть. Если можете, приходите ко мне. Гостиница такая-то, номер такой-то». Через несколько дней, согласно приказу № 22 § 7, Шостакович был зачислен в штат Театра имени Вс. Мейерхольда (ГОСТИМ) в Москве на должность заведующего музыкальной частью и пианиста. Он согласился на эту работу сразу. И уехал в Москву, захватив с собой наброски оперы.

Спектаклей Мейерхольда Шостакович видел несколько — «Маскарад» Лермонтова, «Лес» Островского, «Трест Д. Е.» Эренбурга, «Мандат» Эрдмана. Много знал о Мейерхольде и от консерваторского соученика Лео Арнштама, тогда пианиста в ГОСТИМе. Запомнил Мейерхольда на спектакле «Ревизор» в Ленинграде: летящая фигура с выброшенной вперед рукой, пышная шевелюра и хищно нацеленный нос-клюв — драчливый и воинственный петух, яростно кланяющийся в ту сторону зала, где



Всeвoлoд Мeйepхoльд. Дpyжeский шapж Кукpыниhcoв.
1920-е гг.

особенно громко свистят. Интерес к режиссеру был огромен.

Обязанности Шостаковича в театре оказались несложными и заключались в игре на рояле — то в оркестре, то на сцене, — а изредка в компиляциях музыкальных отрывков к репетициям и спектаклям. Остальное время, а его оставалось много, уходило на запоминание, обсуждение, разговоры. Он впервые попал в обстановку коллективного творчества единомышленников. Игорь Ильинский и Эраст Гарин, Зинаида Райх и Лев Свердлин, Сергей Мартинсон и Василий Зайчиков — лучшие актеры ГОСТИМа радостно работали по вдохновенным партитурам Мастера. Инертности и спокойствия в театре не было, как не было и спокойных премьер. Жил Шостакович на квартире у Мейерхольда, много играл, о многом спорил. И, конечно, продолжал сочинять.

«...В этом театре мне было очень интересно. И самое замечательное — репетиции Мейерхольда. Когда он готовил свои новые спектакли, это было необыкновенно увлекательно, это было захватывающе... Ближе всего мне был „Ревизор“, может быть, потому, что в нем было что-то общее с моей работой над оперой „Нос“».

Д. Шостакович. «В 1928 году...»
«Театр», 1974, № 2

Действительно, в «Ревизоре» и «Носе» очень много общего: в самом выборе сюжета, в социальной направленности и гротескном характере постановок, в структуре и принципах организации действия и т. д. Шостакович многое воспринял от мейерхольдовской режиссуры. (Он сам признавался, что «как-то по-иному даже стал писать музыку».) И может быть, именно благодаря ей так зрело, так классически точно вылеплена гигантская эксцентрическая маска «Носа» — первого сценического произведения Шостаковича.

Однако не будем сводить все достоинства оперы к подражанию ученика Мастеру. Они делали общее дело, и каждый — немного по-своему: неутомимо экспериментировал в театре и кино Пиотровский,

перестраивали советский балет Лопухов и Якобсон, создавал Театр рабочей молодежи (ТРАМ) Соколовский, а с ленинградской улицы Красных Зорь неслись призывные гудки фабрики «Совкино» — там работали Эйзенштейн, Козинцев, Трауберг. Все они были универсалами. Каждый соединял в себе талант режиссера и художника, оператора и постановщика, балетмейстера и танцовщика. Произведения их тоже были универсальными: с элементами театра, кино, плаката, цирка. Вместе все это называлось искусством 20-х годов, и «Нос» оказался истинным детищем своего времени.

На первый взгляд, в «Носе» композитор сохранил все, что полагалось иметь всякой уважающей себя приличной опере: и оркестровые вступления, и арии, и ансамбли, и пышные финалы. Но какой глумливой гримасой были искажены их благообразные черты! Судорожная скороговорка вместо кантилены; квартет, в котором партнеры не слышат и не видят друг друга, ибо находятся в разных домах (!) Петербурга; ансамбль (из восьми дворников!) без малейших признаков стройности и благозвучия, и прочая, и прочая... В вихревом движении картин-кадров сменяли друг друга канканы, галопчики и полечки, верещал, поражая самыми немыслимыми тембрами, оркестр, сопел возбужденный происходящим хор зевак, нервно отсчитывали время в погоне за Носом ударные. На едином дыхании разворачивалось в музыке «невероятное происшествие» с носом майора Ковалева, куда оказались втянуты дворники и бублики, полицейские и зонтики, цирюльник и персидский принц.

По воле композитора на всех структурных уровнях оперная форма отчуждалась от привычного содержания, как отчуждалась, по правилам этой парадоксальной игры, самые привычные вещи и понятия от присущих им форм бытия. Ковалев получает ответ Подточиной на свое к ней письмо, еще не прочитанное самой Подточиной; толпа в массовых сценах гоняется за Носом, бодро... стоя на месте. Время поворачивает вспять, движение оборачивается неподвижностью — шаржируется всё, вплоть до незыблемых законов естества.

Этот прием не был (как, скажем, в «Афоризмах») просто блестящей технической находкой художника-новатора, привыкшего все каноны подвергать сомнению (хотя в творчестве его друзей по сатирическому фронту присутствовал и такой мотив). Не был этот прием и просто выпадом художника-новатора против обветшавшего, подернутого тиной традиций жанра. Этот прием был подсказан Шостаковичу всем романтическим строем гоголевской повести, всем вывернутым в ней наизнанку миром николаевской России, где не только нос существовал отдельно от майора Ковалева, но самая личность человеческая отчуждалась от окружающей ее жизни.

Наивно было бы искать в опере элементарные сиюминутные аналогии и видеть в ней только сатиру на мещанство образца 1920-х годов, как сделали многие современники Шостаковича. Впрочем, наверняка в ней есть и это, ибо бессмертная гоголевская фантазия всемогуща. Но повесть, а вслед за ней и опера, бесконечно богаче любых трактовок, напрямую привязывающих ее «универсальный комизм» к позавчерашнему, вчерашнему или сегодняшнему дню.

Заканчивал оперу Шостакович уже в Ленинграде, оставив работу в ГОСТИМе и вернувшись домой.

«...В том же году я ушел оттуда: было слишком много технической работы. Я не нашел себе применения, которое удовлетворило бы и меня, и Всеволода Эмильевича...»

*Д. Шостакович. «В 1928 году...»
«Театр», 1974, № 2*

Осенью 1928 года готовая опера появилась в Ленинградском государственном Малом оперном театре (МАЛЕГОТ). Второй экземпляр партитуры Шостакович отправил в Москву. Он хотел, чтобы в Москве «Нос» ставил Мейерхольд. Занятость режиссера помешала осуществлению постановки, и московская премьера «Носа» состоялась не скоро — лишь в 1974 году.

МАЛЕГОТ среди ленинградских театров слыл самым пылким сторонником экспериментов и поисков нового. Художественно-Политический Совет театра объявил, что МАЛЕГОТ «вступает на путь решительной советизации оперного репертуара», и за постановку «Носа» с жаром взялись главный дирижер Самуил Самосуд, режиссер Николай Смолч и художник Владимир Дмитриев.

В труппе оперу приняли почти сразу. Певцы, а одному из них предстояло пропеть весь спектакль с зажатым носом, вскоре оценили удобство и естественность вокальных партий, которые отнюдь не отличались простотой и напевностью. Репетиции велись с подъемом и особой тщательностью. Все создавали важность происходящего: на сцену выходила первая советская опера, новая по теме, драматургии, форме и языку.

Премьера, однако, откладывалась. Театр не мог остановить работу над текущим репертуаром: новых спектаклей в сезоне 1928/29 года намечалось много, а «Нос» требовал значительного времени для освоения всем непривычного материала.

В марте 1929 года объявили, наконец, о ленинградской премьере, а 16 июня в МАЛЕГОТе состоялось концертное исполнение «Носа» для представителей различных художественных организаций. Мнения разошлись, но дату премьеры назначили единодушно. Она прошла 18 января 1930 года.

«Под заливчатские галоны и ухарские польки вертелись, крутились декорации В. Дмитриева: гоголевская фантазмагория стала звуком и цветом. Особая образность молодого русского искусства, связанная и с самыми смелыми опытами в области формы, и с городским фольклором,—вывески лавок и трактиров... оркестры на дешевых танцульках,—ворвалась в царство „Аиды“ и „Трубадура“. Бушевал гоголевский гротеск: что здесь было фарсом, что пророчеством?

Невероятные оркестровые сочетания, тексты, немыслимые для пения... непривычные ритмы... освоение всего того, что прежде казалось антипоэтичным, антимзыкаль-

ным, вульгарным, а было на деле живой интонацией, пародией—борьбой с условностью...

Это был очень веселый спектакль».

Г. Козинцев.

«Пространство трагедии».

1973

Первая реакция критики—оцепенение—была до странности схожа с финальной сценой «Ревизора». Но длилась она недолго. «Сатира не может быть смешной»,—сказали строгие товарищи и двинулись сплоченным строем.

«Считать все это советской оперой не приходится... Только некоторые немногие формальные моменты могут быть в дальнейшем использованы для построения подлинно пролетарского спектакля... и то, конечно, при иной тематике и иной целевой устремленности».

«Красная газета» (веч. выпуск),
1930, 20 января

«...Говорить о „Носе“ как о советском оперном спектакле, которого ждет массовый слушатель, конечно, нельзя».

«Красная газета» (утр. выпуск), 1930, 24 января

«...Сюжет „Носа“ ни в какой доле не имеет отношения к тематике, которая может интересовать современного зрителя».

«Рабочий и театр», 1930, № 7

«Композитор бесспорно был увлечен сексуальной подоплекой... „Нос“... крупное экспериментальное явление, стоящее в стороне от путей советской оперы и самого композитора».

«Рабочий и театр», 1930, № 5

Правда, была и другая точка зрения.

«Какое же пенсне надо нацепить себе на нос, чтобы усмотреть в сюжете оперы мистику или сексуальность!.. Обратимся к музыке. Так вот, неужели же вне пути советской оперы лежит то,

— что Шостакович покончил со ста-

рой оперной формой и сделал невозможными рецидивы „Стеньки Разина“ или „Ивана-солдата“;

— что он указал оперным композиторам на необходимость создания нового музыкального языка, вместо того чтобы пользоваться стертыми клише эпигонов Чайковского или Корсакова;

— что он дал интереснейшие опыты музыки, основанной только на ритме и тембре...

— что он динамизировал обычно малоподвижную оперную сцену, увлекая ее своими задорными и хлесткими ритмами, и этим сблизил оперу с техникой передовой театральной культуры;

— что он — быть может, впервые в русской опере — заставил своих героев заговорить не условными ариями и кантатами, а живым языком... что благодаря Шостаковичу композиторы... уже не будут заставлять краснеть от стыда слушателей, выводя железных комиссаров, поющих слащавые ариозо в духе Ленского...

Итак, неужели же все это лежит вне плана реконструкции советской оперы?

«Рабочий и театр», 1930, № 7

Но этот недоуменный вопрос Соллертинского в блестящей статье «„Нос“ — орудие дальнбойное», как и безоговорочное «Хорр-про-шо!» Мейерхольда, повис в воздухе... Ожесточенная дискуссия, в которой противников оперы было больше, размахнулась на несколько номеров журнала «Рабочий и театр». И спор шел, в сущности, уже не столько о «Носе», сколько о путях развития советской оперы вообще, о ее задачах и возможностях.

Опера «Нос» выдержала шестнадцать представлений — четырнадцать в сезоне 1929/30 года и два(!) в сезоне 1930/31 года, после чего надолго исчезла со сцены. Путь «решительной советизации оперного репертуара» оказался весьма тернистым. В 1934 году Борис Асафьев напишет горькое послесловие к истории первой оперы Шостаковича.

«Судьба талантливой оперы „Нос“—глубоко печальна. Когда юноша-композитор осмелился раскрыть музыкой подлинную гоголевскую жизнь и через то „разделаться“ с тревожившими его воображение „образами прошлого“, то вместо тщательной оценки его... просто обвинили в формализме. Очевидно, если бы Шостакович рассказал эту новеллу Гоголя идилически наивным музыкальным языком „Майской ночи“ Римского-Корсакова,—он не был бы формалистом.

...Эта опера—одно из поразительных явлений рождения нового содержания в оценке одной из жутких эпох петербургской действительности и—соответственно этому—рождение нового стиля и новой фактуры русской оперы».

Б. Асафьев. «О творчестве Шостаковича и его опере „Леди Макбет“». 1934

С «тревожившими его воображение „образами прошлого“» Шостакович, однако, расставаться не собирался. Пока готовилась постановка «Носа», он успел написать музыку к спектаклю «Клоп» по Маяковскому, а весной 1930 года уже задумывался над оперой «Карась» по небольшому стихотворению Н. Олейникова. Возможности оно открывало блестящие: подводный мир, карасихи-дамочки, дивная мадам, рыба страсть... эх, да что там говорить! К сожалению, замысел этот, как и более поздние замыслы оперетты «Двенадцать стульев», оперы по гоголевской комедии «Игроки», опер по Салтыкову-Щедрину и Чехову, не осуществился.

Кино. Балет. Театр...

Едва успев закончить и сдать в театр партитуру «Носа», Шостакович окунается в стремительный и кипучий водоворот. Одновременно пишется музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям, симфония и балеты, и даже эстрадные номера для

музык-холла. Параллельно идет интенсивная концертная деятельность: гастроль в разных городах страны, сольные концерты и выступления с оркестром (особенно часто — Первый концерт Чайковского), игра в ансамблях — с пианисткой М. Юдиной, певицей Л. Вырлан, виолончелистом В. Кубацким. Всеядность? Нет. Он универсален и хочет узнать и попробовать все.

В декабре 1928 года он опять пришел в кино.

Начиналась эра киномузыки. Предназначенная пока для кинооркестров, она мыслилась как развернутое музыкальное полотно, которое движется контрапунктом к внешнему, немому действию и раскрывает психологию героев, расставляет драматургические акценты в фильме. Время трафаретов и наивных иллюстраций уходило в прошлое. Право быть первым молодые режиссеры Козинцев и Трауберг предоставили Шостаковичу, заказав ему партитуру к фильму «Новый Вавилон».

Это была романтическая история любви продавщицы Луизы и солдата Жана, оказавшихся по разные стороны баррикад Парижской коммуны. Музыка к фильму связывала разлученных, объясняла прошлое и пророчила будущее, раскрывала тайное и отрицала явное. Она еще была музыкальной мозаикой и с плакатной прямолинейностью гремела «Марсельезой» под кадры стриженных парков Версаля, но уже стремилась стать единым аккордом, в котором любовь Луизы и Жана лишь оттеняла бы картину классовых боев.

Судьба первой кинопартитуры оказалась трагикомической. Кинооркестры наотрез отказывались играть новую, не всегда понятную музыку, обвиняли авторов в игнорировании специфики кино. А авторы метались по кинотеатрам, уговаривали, умоляли, грозили и, наконец, на два-три дня уговорили оркестры играть по партитуре.

«В жалобных книгах многих кинотеатров в дни демонстрации фильма обнаружилась возмущенная запись, будто занесенная одним и тем же человеком: „Сегодня дирижер оркестра был пьян!“ ...Композитора ругали нахалом, обвиняли в незнании оркестровки... Пар-

титиру встретили в штыхы. Жить по-старому было куда проще... Через несколько дней затихли смущающие звуки. Оркестр бодро исполнял „Восток-реку—катание на лодке“.

Г. Козинцев. «Глубокий экран».
1971

Практика киноальбомов восторжествовала.

Но на улице Красных Зорь по-прежнему было шумно: искали, испытывали, утверждали звук. Строили немислимо громоздкие сооружения и втискивали в них немислимо грохочущую звуковую аппаратуру. Кинематограф пробовал голос.

Следующей картиной Козинцева и Трауберга стал фильм «Одна» — о судьбе сельской учительницы, борющейся за новую жизнь в далекой алтайской деревне. Звукорежиссером пригласили Арнштама, композитором — Шостаковича. Свою вторую кинопартитуру он писал уже гораздо увереннее, объединяя все важнейшие драматургические линии фильма в симфоническом развитии, где главной темой стала первая песня советского кинематографа «Какая хорошая будет жизнь». И никакие киноальбомы уже не могли этому помешать.

«Златые горы», полностью звуковой фильм, стал третьей работой Шостаковича в кино. Съёмочная группа включала, по словам Арнштама, «совершенно несолидных молодых людей» — режиссера Сергея Юткевича, оператора Жоржа Мартова, звукорежиссера Лео Арнштама и композитора Дмитрия Шостаковича. Авторам предстояло показать путь неграмотного, забитого крестьянина Петра, приходящего к осознанию справедливости и необходимости борьбы рабочего класса. Та же идея — от стихийности к революционной сознательности — «держала» фильм «Одна», как «держала» она написанную четыре года назад Вторую симфонию.

К работе над музыкой приступил уже не новичок, а мастер, в совершенстве познавший законы кинематографа, законы связи звука с особыми, кинематографическими «пространством и временем». На основе песни «Когда б имел златые горы» выросла музыкальная партитура истинно симфони-

ческого размаха и цельности. Судьба киномузыки была решена.

«Музыка, вступающая в сложные связи со словом и с монтажными построениями, музыка, несущая фильму драматургическое единство,— вот о какой музыке мечталось нам! Такая музыка не могла быть уже по самому своему существу дробной, расшитой на мелкие куски!..

Вся музыка и решалась Шостаковичем в крупных симфонических формах. Формы простые, как, скажем, вальс. Прозвучав единожды в исполнении „садового“ духового оркестра, сыгранный в отрывках по ходу действия „сыном хозяина“ на фортепиано, вальс этот в дальнейшем стал основой большой разветвленной пьесы для симфонического оркестра. Пьеса эта вступала в сложные связи со сложно же построенными сценами морального подкупа хозяевами главного героя фильма, все того же крестьянина Петра. Но Шостакович не побоялся принести в кинематограф и самые сложные музыкальные формы! И пожалуй, принципиально наиболее значительной удачей его я считаю фугу, написанную им для органа и большого симфонического оркестра.

Два параллельно развивающихся эпизода в фильме— стачка в Баку и стачка в Петербурге. Около шестидесяти разнообразнейших монтажных кусков. От статики с крайне замедленным внутрикадровым движением к стремительным кускам одновременного расстрела рабочих демонстраций в Баку и Петрограде.

Изогранный параллельный монтаж и редкостное единство фуги Шостаковича!

Сплав оказался необычайной силы и художественной убедительности!»

Л. Арнштам. «Музыка, героического». 1977

Через год страну облетела мгновенно завоевавшая сердца «Песня о встречном» из музыки Шоста-

ковича к фильму «Встречный», песня, мелодия которой станет в годы Великой Отечественной войны гимном содружества Объединенных Наций. Спустя без малого двадцать лет он назовет «Златые горы» и «Встречного» переломными эпизодами своей киножизни, в которой насчитает потом еще тридцать фильмов.

Весной 1929 года, когда авторы «Нового Вавилона» в поисках единомышленников метались по кинотеатрам, в советском балете, как и в опере, обсуждались серьезные проблемы обновления репертуара. Один из наиболее инертных видов искусства, академический балет принимал под натиском характерного танца и пантомимы самые причудливые и уродливые формы, но сдаваться не хотел. Ленинградский театр оперы и балета (ГАТОБ) объявил конкурс на лучший сценарий современного балетного спектакля, особо указывая, что это должен быть спектакль-обозрение, спектакль-ревю, с большим количеством массовых сцен. Первую премию получил режиссер Александр Ивановский за либретто «Динамиада». Музыку к балету заказали Шостаковичу. Ставили спектакль балетмейстеры Владимир Чеснаков, Василий Вайнонен и Леонид Якобсон, дирижер Александр Гаук, художница Валентина Ходасевич. Балет получил название «Золотой век».

Либретто излагало нехитрую историю о том, как советские спортсмены выезжают за рубеж на всемирную выставку «Золотой век», где сталкиваются с фашиствующими представителями западного мира. В результате целого ряда приключений советская команда выигрывает все соревнования и в заключение исполняет танец солидарности и дружбы с западными рабочими. Возможности такой сюжет предоставил неограниченные, и в спектакль выплеснулось все, к чему стремился и чем хотел жить советский балетный театр, решавший общие задачи искусства 20-х годов.

Во-первых, спектакль был открыто публицистичен. Антитеза «мы» и «они» была воплощена в духе гигантского символического агитплаката, краски в

котором не смешивались. Это проявилось и в костюмах Ходасевич: темные тона, ускользающие линии силуэтов в одеяниях представителей капиталистического Запада и — яркие красно-сине-желтые костюмы советской команды. Это проявилось и в музыке Шостаковича: чувственно-томные джазовые, гротесковые фокстротные ритмы и — упругая четкость марша. Центральный конфликт эпохи революции — конфликт двух непримиримых лагерей — был выражен в «Золотом веке» с декларативной однозначностью. Но прямолинейность эстетической позиции авторов была здесь неизбежной, как детская болезнь, которой надо переболеть.

Во-вторых, спектакль был подчеркнута спортивен. В мире строителей новой жизни все занимались спортом. Движение, мускулистость, собранность, ритмичность — таким представлялся идеал человека будущего. На это опирались балетмейстеры в постановке танцев советской команды, на это же опирался и Шостакович, для музыки которого основным элементом стала маршевость и мажорность. (Характерно, что сам сюжет балета был прямо связан со спортом, и не за эту ли спортивность Ивановский был удостоен первой премии?)



В-третьих, спектакль был синтетичен, поскольку соединял в себе, подобно многим театральным постановкам тех лет, языки разных искусств. «Золотой век» включал элементы кино и цирка, мюзик-холла

и политобозрения, ревю и танцевальной сюиты, разворачиваясь в ряде самостоятельных и весьма относительно между собой связанных эпизодов с большим количеством массовых сцен. Партитура Шостаковича складывалась, подчиняясь общей задаче, из отдельных музыкальных номеров, хотя композитор откровенно стремился к идеалу киномузыки — объединению целого в масштабном симфоническом развитии.

Премьера «Золотого века» состоялась 26 октября 1930 года и была шумной. Любители классического балета отказывались принимать спортивное существо танцев, а также жесткость музыкального языка Шостаковича; критики заклеили балет еще решительнее.

«Здесь можно найти и откровенное приспособленчество, и вульгаризацию ответственной темы, и непомерное увлечение формализмом... Как могло случиться, что враждебная советскому театру идеология буржуазного мюзик-холла... проникла, да еще в столь неумеренной дозе, на подмостки госбалетного театра?»

*«Рабочий и театр», 1930,
№ 60—61*

Спектакль быстро сошел со сцены, а Шостакович почти тут же начал, опять по заказу ГАТОБа, писать музыку к балету «Болт», который был естественным продолжением «Золотого века», хотя работал над ним другой постановочный коллектив: либреттист Владимир Смирнов, балетмейстер Федор Лопухов, художники Татьяна Бруни и Георгий Коршиков. Антитеза «мы» и «они» была в спектакле столь же прямолинейной, с той лишь разницей, что носила более локальный характер. Действие разворачивалось на заводе, где энергичные рабочие-комсомольцы разоблачали приспособленцев и вредителей. Положительный полюс мечтал о стальном и стекольном будущем, и эта мечта материализовалась в конструктивистских декорациях, в «производственных» танцах с имитацией работы поршней, двигателей и колес, в торжественных и мажорных спортивно-маршевых ритмах и интонациях музыки

Шостаковича. Этот полюс был музыкой ударников труда и красноармейцев.

Отрицательный полюс сосредоточивался во втором, центральном действии. И здесь Шостакович развернулся! Сатирическая хлесткость музыки «Болта» кое-где впечатляла сильнее, чем отдельные страницы «Носа». Истерические барышни, бюрократы и халтурщики, обыватели и вредители проходили пышной чередой, а к концу действия захлебывались в разнузданной оргии, где бушевали гротескные ритмы и мелодии самой махровой коммерческой музыки.

Как и в «Золотом веке», создать единое симфоническое полотно Шостаковичу здесь также не удалось. Не потому, что он не смог, а потому, что сам жанр спектакля-ревю этому активно сопротивлялся.

Премьера «Болта» (8 апреля 1931 года) провалилась. Критика была уничтожающей, хотя балет прямо и непосредственно отражал директиву, выдвинутую на конкурсе балетных сценариев (создать современный спектакль-обозрение), и никаким иным быть не мог.

Осенью 1929 года, не прерывая другой работы, Шостакович написал Третью симфонию — «Первомайскую». Как и Вторая, она была одночастной, с заключительным хором на слова С. Кирсанова, но далеко уходила от ее аллегорически-абстрактной тематики и сухого, жесткого языка, хотя хронологически Третью от Второй отделяло всего два года.

Сказалась работа в театре и в кино. Симфония приобрела выпуклую красочность и зрелищность и по форме больше всего напоминала мелькающие кадры кинохроники, запечатлевшей самые различные события... Вот запел горн, и пионеры уже вышагивают по самому центру улицы, а вот пейзаж майского зеленого леса и тревожная атмосфера маевки, а вот кавалеристы проскакивают наискосок по экрану, чуть не задевая замешкавшихся блестящими пашками...

Симфония вся была наполнена музыкой первой пятилетки — пионерской и молодежной, героичес-

кой и фанфарной, вся была пронизана песенностью. Пафос мирного строительства придавал ей праздничность и свежесть, а заключительный хор (хотя стихи Кирсанова немногим отличались от стихов Безыменского) звучал торжественно и величаво. И симфония напоминала скорее всего одночастную поэму, с легкостью и непринужденностью юности повествуящую о человеке своего времени.

В начале 1929 года в квартире Шостаковича вновь раздался телефонный звонок. Мейерхольд опять приглашал Шостаковича в ГОСТИМ — уже не как пианиста и заведующего музыкальной частью, а как автора музыки к спектаклю «Клоп». Предложение было принято без колебаний: привлекала и сама работа с Мейерхольдом, и творческая атмосфера театра, и возможность близкого знакомства с Маяковским.

К спектаклю «Клоп» Шостакович написал свыше двадцати номеров. Среди них были для композитора наиболее интересные, связанные с инструментами, с которыми еще не приходилось иметь дело, — баяном и духовым оркестром. Музыку для трио баянистов, великолепных музыкантов в ГОСТИМе, он писал с явным удовольствием: предназначенный для баянного тембра галоп должен был звучать особенно лихо. Духовой же оркестр возник в партитуре после первого вопроса Маяковского при встрече: «Вы любите пожарные оркестры?» Не сразу, но он понял, что именно музыка пожарных (трубы, валторны, тромбоны), крикливая и вульгарная, достойно увенчает финал первого действия, придаст всему акту сатирический оттенок.

Постановку «Клопа» готовили Мейерхольд совместно с Маяковским, художники Кукрыниксы и Александр Родченко, роль Присыпкина репетировал Игорь Ильинский. Премьера спектакля прошла с большим успехом. Музыка Шостаковича выделила кульминационные моменты зрелища, придав ему боевой сатирический тон, и критика потом специально отмечала полное соответствие между музыкальной партитурой и драматургией «Клопа».

«Советская опера... родится из музыкализации... современного драматического спектакля, а не выползет эволюционным путем из старой оперы... Вне современной театральной культуры советскую оперу мыслить невозможно».

«Жизнь искусства», 1929, № 18

В спорах вокруг проблем советской оперы и — шире — проблем советского музыкального искусства все отчетливее слышались призывы к «выучке» у драматического театра, который быстрее всех прочих видов искусства нашел после Октября новые темы и новую образность, новые средства выразительности. Громче других звучали голоса Асафьева и Соллертинского — музыкантов, с которыми Шостакович был связан особенно тесно. Эти голоса привели его осенью 1929 года в ТРАМ.

Театр рабочей молодежи был организован Михаилом Соколовским и задумывался как полностью самостоятельный комсомольский и рабочий коллектив. Задачу театра Соколовский видел в пропаганде пьес только современного содержания, где ставятся проблемы быта и труда молодежи, борьбы с религиозными и буржуазными предрассудками, помощи молодежи в воспитательной работе. Спектакли ТРАМа носили открыто публицистический, агитационный характер, и стиль его постановок неизменно воодушевлял постоянную аудиторию.

Шостакович вошел в трамвайский коллектив как в лабораторию, где можно вплотную соприкоснуться с рабочей жизнью, рабочими интересами и пылкими рабоче-театральными исканиями. Он написал музыку к трем спектаклям, каждый из которых представлял одну из сторон современной жизни: «Выстрел» Безыменского — о борьбе рабочей молодежи трамвайного парка с бюрократами и вредителями (почти полная копия «Болта»), «Целина» Горбенко и Львова — о социалистической коллективизации в деревне и «Правь, Британия!» Пиотровского — о жизни зарубежных рабочих.

Музыку к спектаклям ТРАМа — маршевую, песенную либо сатирическую — Шостакович принимался писать с удовольствием и легко: привлекал сам дух

трамовских постановок. Но очень скоро он подошел к той грани, за которой обречен был бы штамповать музыкальное оформление на манер пресловутых киносборников. Заданность сюжетных ходов неизбежно порождала заданность композиторского (и, вероятно, режиссерского) мышления, инерция в подходе к проблемам вызывала инерцию в их разрешении. Это угрожало драматическому театру, это же угрожало опере и балету. Весной 1931 года, когда Шостакович взялся за работу над третьим спектаклем — «Правь, Британия!», — он уже успел ощутить опасность такого рода в «Клопе», «Золотом веке» и «Болте».

Ходульность и плакатная ограниченность прикладной музыки чувствовались Шостаковичем от постановки к постановке все резче, а заказы от драматических театров все росли. Только успев закончить «Болт», он подписал договоры еще на четыре спектакля и по договору же вынужден был закончить музыку к эстраднему обзору Воеводина и Рысса «Условно убитый» для ленинградского мюзик-холла. Этот спектакль, где выступали ведущие силы молодой советской эстрады — Дунаевский, теа-джаз Утесова, Шульженко, — должен был способствовать подготовке населения к противовоздушной обороне. По стилю он более всего походил на безвкусное попури, в котором носителями основной идеи неожиданным образом оказались даже дрессированная собака Альма и изящно гарцующие по сцене цирковые лошади. Шостакович, давно превзошедший все «премудрости» прикладного жанра, легко «совладал» с несколькими десятками необходимых номеров, но отношение его к *этой* своей музыке стало уже резко отрицательным. И сил на такую музыку больше не было.

ВОЗМУЖАНИЕ

Вторая опера

В середине ноября 1931 года Шостакович посылает в журнал «Рабочий и театр» — журнал, который отрицательно оценил большинство его произведений, — свою «Декларацию обязанностей композитора». Больше сил не было, и он хотел поставить точку.

«С начала 1929 года и по конец 1931 года... я работаю только в качестве прикладного композитора... Ни для кого не секрет, что к четырнадцатой годовщине Октябрьской революции на музыкальном фронте положение катастрофическое... И я глубоко убежден, что именно поголовное бегство композиторов в театр и создало такое тяжелое положение... Музыка там играет роль акцента „отчаяния“ или „восторга“. Имеются определенные „стандартные“ номера в музыке: удар в барабан при входе нового героя, „бодрый“ и „зарядный“ танец положительных героев, „фокстрот“ для „разложения“ и „бодрая“ музыка для благополучного финала. Вот материал для творчества композитора. Нельзя, преступно перед советской музыкой... сводить роль музыки к голому приспособлению под вкус и творческий метод театра... Получается настоящая композиторская обезличка... Что касается советского музыкального спектакля, то здесь мы видим совершенно безобразные методы их создания („Красный мак“, „Лед и сталь“, „Болт“, „Золотой век“)... все эти спектакли создавались в полной связи с театром. А результат позорный... Суммирую... Долой композиторскую обезличку! ...С тяжелым сердцем заверяю театр

имени Вахтангова, что музыку к „Гамлету“ я напишу. Что касается „Негра“ и „Твердет бетон“, то я договоры на днях расторгаю... Я не в силах больше „обезличиваться“ и штамповаться. Таким образом я расчищаю себе дорогу к большой симфонии, посвященной пятинадцатилетию Октябрьской революции...”

Д. Шостакович. «Декларация
обязанностей композитора».
«Рабочий и театр», 1931,
№ 31

К тому моменту, когда у Шостаковича созрело решение написать «Декларацию» и попытаться серьезно оценить свои достижения и промахи, ему исполнилось 25 лет. Результаты же были, на его взгляд, печальные. Из всего того, что он успел создать за последние годы, безоговорочно признавалась, пожалуй, только Первая симфония. Негодующее большинство голосов встретило и Сонату для фортепиано, и «Афоризмы», и оперу «Нос». Осуждающие реплики раздавались в адрес Второй и Третьей симфоний. Жестокий провал потерпели также оба балета. С трудом пробивала себе дорогу его киномузыка. В довершение всего буквально за неделю до «Декларации» в Москве из-за неполадок с электричеством сорвалась премьера «Златых гор». Музыка к фильму, собственно говоря, здесь была ни при чем, но к длинной и горькой цепи неудач прибавилась еще одна. Что же касается его недавней работы в драматическом театре, которую он для себя считал сомнительным эпизодом в биографии, то как раз эта работа ставилась ему же в пример как руководство к действию.

«...После „Носа“ Шостакович гораздо ближе подошел к разрешению проблемы „советской оперы“, написав музыку к „Выстрелу“. В этом спектакле... музыкальные формы гораздо гибче, новее и гораздо более увязаны с тематикой спектакля, притом тематикой советской, актуальной».

«Рабочий и театр»,
1930, № 7

Напряженно складывались отношения Шостаковича с РАПМ. Новаторские устремления его «выламывались» из рамок декларативных предписаний, не всегда совпадали с ведущими направлениями художественной работы Ассоциации. Узкое русло «перспективных» музыкальных жанров не притягивало композитора, обвинения в формализме настояживали, но не убеждали в своей правоте.

И когда журнал «Рабочий и театр» ответил на «Декларацию» открытым письмом М. Янковского «Кто против—единогласно», Шостакович не вступил в полемику. Обвинений в идеологических «шатаниях», в «спутанности творческих путей» он как будто не слышал. Не отвечал. Не хотел отвечать, понимая, что это приведет только к усугублению конфликта между ним и РАПМ. Он хотел работать.

В марте 1932 года в Театре имени Евг. Вахтангова прошла премьера спектакля «Гамлет» с музыкой Шостаковича. Это было первым обращением композитора к классической драматургии, это было и первым его обращением к творчеству великого английского поэта—началом шекспириады Шостаковича.

В это же время он приступил к работе над симфонией, которую собирался назвать «От Карла Маркса до наших дней» и которую объявил в своей «Декларации» «большой симфонией, посвященной пятнадцатилетию Октябрьской революции». Предполагалось, что симфония будет пятичастной, с хором и солистом-вокалистом. Текстовой основой симфонии должны были стать материалы из биографии Карла Маркса, выдержки из «Тезисов о Фейербахе», документы по истории мирового революционного рабочего движения. Но замысел этот, к сожалению, не был осуществлен до конца, хотя композитор закончил сочинение первой части и вплотную работал с поэтом Николаем Асеевым над текстом следующих частей.

24 апреля 1932 года центральный орган советской печати «Правда» опубликовал Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», которое ознаменова-

ло собой важнейший шаг в развитии отечественной художественной культуры. Шостакович, прекрасно понимавший необходимость и актуальность этой перестройки, назвал Постановление «исторической важности документом». В конце весны композитор стал одним из первых членов первого правления только что созданного Союза советских композиторов.

К моменту выхода в свет Постановления ЦК ВКП(б) творческие методы РАПМ решительно утратили действенность, превращаясь подчас в карикатуру на самое себя. Теория массовой «песенной» оперы, с монументальными хоровыми сценами и гимническим заключительным апофеозом, себя не оправдывала. Настала пора отойти на время от установок на коллективное, коммуналное ощущение жизни, настала пора увидеть в многоликой спортивно-подтянутой массе душу каждого отдельного человека. Шостакович чувствовал и переживал это острее многих других. И опять был одним из первых — в повороте к лирико-психологической драме, в поисках новых путей развития советской оперы. 17 декабря 1932 года он завершил двухлетнюю работу над «Леди Макбет Мценского уезда».

«Тема, развиваемая Шостаковичем в „Носе“ и „Леди Макбет“ с исключительной силой и блеском,— есть тема о прошлом России, России Гоголя, Сухова-Кобылина и Салтыкова-Щедрина, страшной и мертвой России канцелярских экспедиций, квартальных, приказных и кувшинных рыл...

Это — гротеск Свифта, Вольтера... гротеск обличительный... Он вплотную подошел к большому трагическому концепциям, к изображению яростной борьбы мировоззрений и страстей, к углубленной лирике».

И. Соллертинский. «Творческий путь Шостаковича». 1934

На сюжет Шостакович натолкнулся почти случайно, обнаружив в одном из книжных киосков новое издание повести Лескова с иллюстрациями

Кустодиева. Он знал их с юности. А сейчас, после смерти художника, вспомнил их, перелистав страницы, заново вошел в мир мастера чистой русской прозы и вдруг понял, что в небольшой повести Лескова можно услышать гигантскую по масштабу тему, которая не могла не волновать: тему всеохватной любви, преображающей и возвышающей человеческую личность.

Сюжет был найден. «Леди Макбет» настолько глубоко погрузила его в мир новой образности, настолько захватила его, что он собирался в дальнейшем написать целую оперную тетralогию о русской женщине.

Представление о персонажах будущей оперы сложилось у Шостаковича сразу, еще до работы с Александром Прейсом над либретто. И чем дальше продвигалось сочинение, тем очевиднее становилось несовпадение между общим эмоциональным настроением его музыки и духом лесковской повести. Композитору, чья цель была поведать о злодействах и жестокости, о губительной страсти и всеограшающей силе любви, казался немислимым летописно-отрешенный тон Лескова. И он был отброшен, а характеры — изменены. «Жертвы становятся палачами, убийца — жертвой» (Соллертинский). Бытовая повесть уступила место драме, ибо содержала, что типично для русской литературы XIX века, богатейший трагедийный материал.

Действующие лица немногословно, но емко охарактеризованы Шостаковичем в статье «Мое понимание „Леди Макбет“». И свекор Катерины Борис Тимофеевич, «настоящий хозяин-кулак, человек жестокий, не останавливающийся ни перед чем в достижении своих целей», и муж ее Зиновий Борисович, жалкое, никчемное создание, «выродок», и даже ее возлюбленный Сергей, «гнуснейший преступник, какого только можно себе представить», — все они принципиально лишены даже малейшего «оттенка идилличности, сытого добродушия, патриархальной степенности, добротности, незыблемости...» (Соллертинский). А главной заботой и болью композитора стал образ Катерины, поднятый им до высот истинно трагических. Не случайно Шостако-

вич специально оговаривал, что средоточие конфликта заключено для него именно в судьбе этой женщины. И когда Немирович-Данченко будет ставить оперу на московской сцене, он подчеркнет это, дав ей название «Катерина Измайлова».

В трактовке своей героини Шостакович был прямым наследником гуманистических традиций отечественной художественной культуры, наследником Некрасова и Достоевского, Чайковского и Римского-Корсакова. Его Катерина — один из самых волнующих образов не только русского, но и мирового театра. Она из тех женщин, о которых так прекрасно и убедительно написал замечательный советский театровед Николай Яковлевич Берковский.

«...Ясным было, что их вынудили творить зло и что зла они не хотели и нисколько не были расположены к нему. Им навязали зло, их запугали, их заставили прибегнуть к злу ради самозащиты, они поступали имморально по мотивам оскорбленной морали, стыд и отчаяние подвигали их на ужасные действия...»

Н. Берковский. «Литература и театр». 1969

Итак, «движущие» силы в трагической истории купеческой жены Катерины Измайловой композитор определил для себя сразу. С одной стороны — мир затхлого уездного быта, мир продажный и лицемерный, жестокий и похотливый. С другой стороны — Катерина Измайлова, плоть от плоти этого мира и все же поднявшаяся над ним силою своей страсти и восставшая против него. Полюса обозначены, и музыка оперы раскрыла каждый из них с той яркостью, с той исчерпывающей полнотой, которые доступны художнику, в совершенстве владеющему законами оперной драматургии и обобщающего симфонического развития. Найденное в опере «Нос» — новые принципы построения сцен, новые средства выразительности — утверждалось и закреплялось во второй опере Шостаковича — «Леди Макбет Мценского уезда».

Со всей хлесткостью и мощью гротеска, со всей едкостью и обличительной силой памфлета живопи-

сует композитор «болотный» быт обитателей Мценского уезда. В этой музыке справляет свой гнусный праздник ее величество Пошлость, царит «низкий» жанр: блатные мотивчики, пародийно осмысленные вальсочки и полечки.

Опереточно-вульгарен и двусмыслен Сергей, особенно в любовных сценах с Катериной, охваченной самым искренним чувством; разнузданно-пошл хозяин, Борис Тимофеевич, пробирающийся к снохе в отсутствие сына; разнузданны и глумливы дворовые и приказчики, издевающиеся над замешкавшейся кухаркой; разнузданны полицейские — те, кто призван олицетворять власть и высший порядок; пошлые куплеты звучат даже в устах священника (!), который склонился над трупом Бориса Тимофеевича, отравленного Катериной.

И на этом-то фоне особенно томительна подлинная человеческая боль, особенно пронзительна и странна красота страстных мелодий, отданных композитором своей героине. С одной лишь Катериной связана высокая лирика оперы, в одном лишь этом образе — ее живой и вдохновенный гуманизм.

«Опера разрешена мною в трагическом плане. Я бы сказал, что „Леди Макбет“ можно назвать трагическо-сатирической оперой. Несмотря на то, что Екатерина Львовна является убийцей своих мужа и свекра, я все-таки ей симпатизирую. Я старался придать всему быту, ее окружающему, мрачный сатирический характер... я старался создать оперу — разоблачающую сатиру, срывающую маски и заставляющую ненавидеть весь страшный произвол и издевательство купеческого быта».

*Д. Шостакович. «Трагедия-сатира».
«Советское искусство»,
1932, 16 октября*

Трагедия-сатира. Новая страница в истории отечественного оперного искусства, новая веха в творчестве Шостаковича. После оперы-маски «Нос», где главное действующее лицо — смех, где главные приемы — эксцентрика и буффонада, композитор обратился к психологическому реализму и создал оперу,

где сплав эстетически полярных начал рождает новое художественное качество. Гротеск в «Леди Макбет» мрачен и зловещ, в нем нет и следа того пусть горького, но все же комизма, который составляет душу «Носа». А в лирических эпизодах Шостакович впервые заговорил с таким открытым пафосом, впервые так глубоко и выразительно воплотил все мелодическое богатство русской песенности.

«Когда сквозь кошмарную, гнетущую бытовую атмосферу начинают пробиваться тихие, жутко сосредоточенные „речи наедине с собой“ Катерины Львовны — музыка достигает высших своих свойств: человечности, эмоциональной правдивости, величия страдания. Монологи Катерины Львовны — едва ли не лучшие страницы оперы...»

Образ Катерины Львовны вычерчен композитором с несомненной лирической душевной заинтересованностью. Этот образ вносит в музыку Шостаковича новое ценное качество, до сих пор почти стоявшее в тени: напевность, мелодическое развитие, теплоту, а вместе с тем, и женственность, и ласковость».

Б. Асафьев. «О творчестве Шостаковича и его опере „Леди Макбет“». 1934

Новым, необычным для Шостаковича теплым тоном окрашены уже первые страницы оперы: элегически распевны, хотя и тревожны, интонации начального монолога Катерины, плавно разворачивается ее тоскливое ариозо-романс «Муравей таскает соломинку».

Здесь, на безвольно повисающей фразе ариозо происходит — согласно законам классической драмы — первое столкновение противоположных сил («Будут ли сегодня грибки?» — по-хозяйски спрашивает Борис Тимофеевич), и действие, активно «набирая скорость», устремляется к генеральной кульминации в финальной картине. Чем ярче краски сокрушительного гротескового обличения (апогей этой линии — вызывающая по цинизму сцена Сергея и Сонетки в финале), тем глубже и объемнее

становится лирический образ Катерины. От скучающего бездействия и угрюмой ненависти («Будут!» — глухо бросает она Борису Тимофеевичу) к нежности, человечности, наконец, к мучительному душевному слову — так преобразует Катерину Шостакович, и ее образ приобретает «потрясающий интонационный реализм... трагический — скорее шекспировский, нежели лесковский размах» (Соллертинский).

В финале, когда опустошенная болью и отчаянием Катерина тихо, как в забытии, начинает песню «В лесу, в самой чаще есть озеро», музыка Шостаковича поднимается уже до предельных высот эпического обобщения. Песня Катерины — плоть от плоти той песни, что затягивают каторжане, гремящие кандалами на сибирском пересыльном тракте. И в такой же мере, в какой оперу «Нос» можно считать наследницей «Золотого петушка» Римского-Корсакова, в той же мере вторая опера Шостаковича — наследница народных драм Мусоргского.

Постановку законченной в декабре 1932 года оперы должны были осуществить два театра — ленинградский МАЛЕГОТ и московский Музыкальный театр имени Немировича-Данченко. Оба коллектива с воодушевлением приступили к работе.

В МАЛЕГОТе «Леди Макбет» трактовали как социальную сатиру, заостряя и подчеркивая постановкой гротесковое начало музыки Шостаковича. Оценка оперы была в театре единогласной, и Самосуд выразил общее мнение короткой фразой: «Опера, которая делает эпоху». Права участия в постановке добивались.

В Москве оперу толковали в духе школы Станиславского, как реалистическую трагедию, а гротесковую линию старались приглушить. Руководил постановкой Немирович-Данченко. Слухи о новой опере Шостаковича распространились в музыкальном мире быстро: побывавшие на репетициях спешили поделиться впечатлениями.

«За Вашим отъездом здесь произошло одно крупное музыкальное событие: была оркестровая проба оперы Шостаковича „Леди Мак-

бет Мценск[ого] уезда". Надо сознаться — ошеломляюще здорово, хотя и мучительно временами. Оркестровка тоже необыкновенная...

Из письма Н. Мяковского С. Прокофьеву от 21 июля 1933 года

Первое исполнение «Леди Макбет Мценского уезда» состоялось в Ленинграде 22 января 1934 года. Шумный успех премьеры поддержала через два дня московская постановка — 24 января 1934 года.

...Мягко шурша, расходится в стороны тяжелый бархатный занавес, и глухо падает в зал первая реплика Катерины Львовны: «Ах, тоска какая! Хоть вешайся». Душно, томительно, тесно в стенах дома Измайловых, сумрачна исповедь Катерины, которой «весь свет не мил». Проводив на мельницу постылого супруга, обреченно бредет она по двору.

Дальше события разворачиваются стремительно: первая встреча Катерины с Сергеем, первое любовное свидание, отравление свекра, убийство мужа, свадьба, арест, последнее объяснение с Сергеем.

С безошибочным чутьем зрелого драматурга-симфониста Шостакович выстраивает девять картин оперы в единое целое, скрепляя их множеством нитей-интонаций, продолжая развитие действия в симфонических антрактах, мастерски готовя оркестровыми средствами напряженные кульминации. И опера безраздельно захватывает слушателя, уже не отпуская его до конца спектакля.

«С Гришей пошел на „Леди Макбет“ Шостаковича. Очень сильное впечатление. Превосходная постановка Немировича. Просто, без трюков и нагромождений. Настоящая человеческая драма. Шостакович гениально одарен».

*Из дневника А. Гольденвейзера.
1934, 28 января*

Оба премьерных спектакля вылились в настоящий праздник советского оперного искусства. Композитора поздравляли с творческой удачей. Пресса пестрела восторженными заголовками. В музыкальных кругах разгорелись дискуссии по поводу оперы,

и оценка ее была положительной. И в Ленинграде, и в Москве «Леди Макбет Мценского уезда» сразу стала самой репертуарной оперой сезона.

«Новая опера Шостаковича — бесспорно одно из самых значительнейших событий нашей музыкальной и театральной жизни. Это по сути дела первое крупное, по-настоящему талантливое и отмеченное печатью огромного мастерства произведение оперного искусства за все 16 лет Октябрьской революции».

*«Советское искусство»,
1934, 11 февраля*

Третий балет

В период работы над «Леди Макбет» исполнительская деятельность Шостаковича почти прекратилась. Большие замыслы не оставляли времени для гастролей, для домашней подготовки репертуара, и, главное, довольно сложно было сочетать «чужое» творчество, глубокое и постоянное в него проникновение, с собственным, захватывавшим все его существо. В эти годы он крайне редко выступал как пианист, да и фортепианной музыки совершенно не сочинял.

Но сразу после окончания оперы Шостакович вновь вернулся к фортепиано, написав, легко и быстро, Двадцать четыре прелюдии и — с особым удовольствием — Первый фортепианный концерт. Может быть, он устал от напряженности последних лет и жаждал переключения в иную эмоциональную сферу, может быть, просто задумал по-своему (и опять по-новому) взглянуть на жанр, к которому еще ни разу не прикасался. Как бы там ни было, Концерт получился динамичным, озорным, даже бравадным, с вкраплением интонаций из Бетховена и Гайдна, Малера и Вебера. Это был насмешливый и добродушный «вызов» консерватизму и серьезности классического концерта. Столкнулись «век ны

нешний и век минувший», и в этих неожиданных и демонстративных столкновениях утверждали себя молодость, сила, талант и неуемная фантазия автора.

Сказался опыт работы в балете и «прикладных» жанрах: суматошливая и стремительная музыка Концерта, словно подчиняясь невидимому режиссеру, повествовала о происходящем с наглядностью жеста и мимики. Она кидалась от одной темы к другой, бросая разговор на полуслове, она перетасовывала патетику с буффонадой, перебрасывалась от зазывной фанфарности трубы к поэтичности вальса и томности фокстрота, врезала удалые ритмы галопа в атмосферу спокойного раздумья. Жизнь кипела ключом, искрилась юмором, не ведая пиетета перед освященными историей традициями.

Он охотно появился на эстраде, когда афиши объявили о премьере Концерта 15 октября 1933 года, и сыграл Концерт так же легко и просто, с той же изобретательностью и экстравагантностью, с какой он был сочинен.

Контрастом к Концерту явилась написанная годом позже Виолончельная соната — строгая, серьезная, глубоко лиричная. Премьеру он опять не отдал в «чужие» руки и исполнил Сонату с виолончелистом Виктором Кубацким.

Весной 1935 года Шостакович отправился с группой музыкантов в Турцию. Представительная делегация, в которую входили Ойстрах и Оборин, Барсова, Максакова и Пирогов, должна была познакомить зарубежных слушателей с нашим искусством. Кроме того, выступления деятелей советской культуры, посланцев доброй воли, приобретали огромный политический смысл: обстановка в мире складывалась тревожная...

Уезжая на гастроли, Шостакович уже знал, что в МАЛЕГОТе репетируют его третий балет — «Светлый ручей». Над либретто работали Федор Лопухов и Адриан Пиотровский, руководил постановкой Лопухов, художником пригласили Михаила Бобышова, дирижировать должен был Павел Фельдт, близкий друг Шостаковича по консерваторским занятиям и композиторскому кружку.



«Джаз завоевывает приверженцев»

Вверху слева направо: Ф. Штидри, Ю. Шапорин,
И. Соллертинский. Внизу: Д. Шостакович, С. Прокофьев,
А. Гаук, Б. Фрейдков, С. Самосуд

Дружеский шарж Н. Радлова. 1934 г.

© Издательство «Советский художник», 1977 г.

1935 год был годом большого подъема. Страна, досрочно выполнившая первую пятилетку, с энтузиазмом трудилась над планами второй. В деревне завершался переход на новые, социалистические рельсы. И колхозная тема представлялась на этом этапе авторам самой актуальной и нужной.

«Мы захотели сделать балет-праздник... который был бы насквозь пронизан весельем, радостью, молодостью. Это привело нас в колхоз, в социалистическую деревню... Мы не думаем, что радость труда может быть показана на сцене только путем воспроизведения так называемых производственных движений... Право же, веселый праздничный танец колхозной молодежи... может полнее раскрыть вот эту самую тему радости социалистического труда, чем воспроизведение движения людей, стоящих у молотилок или комбайнов...»

*Ф. Лопухов, Адр. Пиотровский.
«Светлый ручей». 1935*

Авторы работали над постановкой с необыкновенным азартом — важно было как можно быстрее и точнее найти тот путь, который все ускользал от них в предыдущих экспериментах. Они стремились создать спектакль, свободный от псевдопатетики, нарочитой драматизации и декларативной конфликтности. При этом они стремились создать именно балетный спектакль, ибо верили, в отличие от многих, в могучую силу бессмертного языка танца и хотели внушить эту веру будущим зрителям.

«Авторы хотели бы... чтобы зритель унес с собой веру в прекрасные возможности советского балетного театра, в создании которого одной из первых попыток, может быть наивных, может быть несколько неуклюжих, является „Светлый ручей“».

*Ф. Лопухов, Адр. Пиотровский.
«Светлый ручей». 1935*

Ставили комедию. Либретто повествовало о забавных перипетиях семьи колхозного агронома, который увлекается приехавшей на гастроли в колхоз балериной, не зная, что его жена тоже в прошлом

балерина и может удовлетворить страсть мужа к высокому искусству не хуже столичной артистки. В круговорот событий втянуты дачник-чудак, морально-устойчивые молодые колхозники, а сама заезжая балерина оказывается подругой жены агронома и совместно с ней наставляет незадачливого любителя происшествий на путь истинный. В заключение исполняется праздничный танец урожая, где на фоне кордебалета солируют агроном и его жена.

Спору нет, либретто было далеким от совершенства, и рецензенты после премьеры (4 апреля 1935 года) не поскупились на иронические высказывания. Они не без оснований упрекали спектакль в дивертисментности, и тысячу раз был прав Соллертинский, требовавший «живого сквозного действия, живых действующих лиц». Вдохновленные достижениями советского драматического театра, литературы и поэзии, критики хотели сразу, немедленно увидеть эти достижения и в балете, что было в силу простых и объективных законов творчества невозможно. Он, этот первый в истории балет на колхозную тему, не мог стать ничем иным, как «непрерывным трехактным дивертисментом», в котором стихия танца все же вытеснила пантомиму и физкультурные упражнения.

Музыка Шостаковича складывалась, согласно логике либретто, из серии внутренне законченных и самостоятельных фрагментов. Он даже использовал для «Светлого ручья» эпизоды из музыки к «Золотому веку» и «Болту», не пытаясь объединить мозаику номеров сквозной драматургической идеей. Дивертисментную природу спектакля он чувствовал превосходно и не хотел нарушать ее чужеродным в таких условиях симфонизмом.

С качественной стороны музыка оказалась слабее, чем в первых балетах. Не было яркой публицистичности «Болта», не было особых возможностей для развертывания гротескно-сатирического начала. Но тем не менее критика отметила здоровую и жизнерадостную волну в музыке Шостаковича, ее силу и динамичность, ведущие спектакль, сквозь отчетливую номерную систему, на едином дыхании.

И жизнеспособности в ней все-таки было больше, чем в первых балетных опытах. Словом, успех балета решился музыкой Шостаковича и блестящими танцами, созданными Лопуховым. Зритель забывал о несовершенствах либретто, увлекаясь балетмейстерской фантазией, пластичностью и выразительностью классической хореографии.

Вскоре «Светлый ручей» появился и на сцене ГАБТа в Москве. Ставить балет пригласили Лопухова, дирижировал Юрий Файер, декорации и костюмы готовил Владимир Дмитриев. Спектакль смотрелся с захватывающим интересом, хотя дивергентность и надуманность сюжета обозначились в московской постановке еще ярче. Музыка же Шостаковича засверкала новыми красками, так как Файер сумел подчеркнуть ее балетную природу и она сразу обрела законченность и изящество.

«Музыка Шостаковича танцевальна в данном случае далеко не в обычном смысле. С исключительной силой и темпераментом она ведет за собой движение по всему спектаклю, организует движение, придает всему балету в целом великолепный жизнерадостный тон, насыщает спектакль громадной динамикой и искренним весельем. В ее бодром звучании — подлинное ощущение окружающей нас современности».

*«Рабочая Москва», 1935,
2 декабря*

В комедийном (!) балетном спектакле на современную тематику вернулся на сцену классический танец. В этом заключалась главная задача композитора и хореографа, и она разрешилась блестяще. Но сценическая жизнь «Светлого ручья» была обречена на кратковременность, как были обречены на недолгое существование (независимо от выступлений критики) «Золотой век» и «Болт». В растянувшейся на десятилетия серии экспериментов все три балета Шостаковича оказались лишь несколькими из многих, пусть более удачными. Развитие балетного театра шло вперед семимильными шагами, и они остались на этом пути памятными и поучительными веками...

Две статьи, опубликованные в начале 1936 года, для многих оказались полной неожиданностью. Первой появилась статья «Сумбур вместо музыки» (1936, 27 января), критикующая «Леди Макбет Мценского уезда». Композитора обвиняли в «крайнем формализме», «грубом натурализме», «мелодическом убожестве». Спустя десять дней появилась статья «Балетная фальшь», посвященная «Светлому ручью» (1936, 6 февраля). На этот раз Шостаковичу вменяли в вину «кукольное изображение» жизни, формалистический подход к фольклору. И оперу, и балет сняли с репертуара...

Жизнь докажет вскоре всю безосновательность обвинений в адрес композитора, чье творчество во многом опередило свое время. Пройдут годы, отступит в прошлое, теряя гиперболическую, болезненную остроту, сложный период становления советского балетного театра, и в нем займет подобающее место «Светлый ручей». Пройдут годы, и заново родится к долгой сценической жизни опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».

А сейчас—сейчас он продолжал работать. Подвигалось к концу сочинение новой, Четвертой симфонии, первые наброски которой лежали у него на столе с 1934 года и которую он сам назвал «сredo моей творческой работы».

Симфоническая триада

«Дорогой Роня... Я почти кончил свою симфонию. Сейчас я оркеструю финал (3-я часть). Когда закончу, то... приеду в Москву показать тебе и еще кому-нибудь. Настроение кислое. Уж не знаю, что делать дальше. Поэтому растягиваю окончание симфонии».

*Из письма Д. Шостаковича
В. Шебалину
от 17 апреля 1936 года*

В мае 1936 года Шостакович завершил, наконец, двухлетнюю работу над Четвертой симфонией и

повез ее в Москву — поиграть самым близким друзьям, выслушать мнения, обрести уверенность в себе. Последнее было, пожалуй, важнее всего.

В Москве симфонию приняли с восторгом, и, вернувшись домой, композитор передал партитуру Фрицу Штидри — главному дирижеру оркестра Ленинградской филармонии. Начались репетиции. Однако в последний момент пришлось отменить премьеру. Волею судеб симфония, «оставшаяся неизвестной», прозвучала только спустя четверть века — в декабре 1961 года.

В 1937 году Шостакович закончил Пятую симфонию, а еще спустя два года — Шестую. Интересы композитора явно поворачивали в сторону «большой» симфонии, и Четвертая оказалась тем порогом, за которым начинался зрелый Шостакович-симфонист.

В начале 30-х годов советская симфония переживала очередной кризис роста, и ярче всего это показала развернувшаяся в 1935 году дискуссия о проблемах симфонизма, организованная Союзом композиторов СССР. Вопросы были животрепещущими и требовали немедленного, прямо-таки всенародного обсуждения.

Спорили о содержании. Требовалось окончательно решить, имеет ли право советская симфония быть конфликтной и открыто драматичной (и в какой мере ей нужно при этом опираться на программность), имеет ли она право быть оптимистической трагедией, но без выхолощенного оптимизма, без украшательств и парадности. Спорили о форме. Максималистское утверждение Соллертинского, что «как жанр, как музыкальная схема, форма четырехчастной классической симфонии разложилась давно» («Жизнь искусства», 1929, № 46), декларировало одну из самых крайних точек зрения, но многие ее разделяли, и советскую симфонию сотрясала лихорадка экспериментов и поисков в области формы.

Основных успехов композиторы достигали на ниве программного симфонизма. (Сам Шостакович отдал ему дань Второй и Третьей симфониями.) Одна за другой появлялись драматическая симфо-

ния «Ленин» Шебалина, «Колхозная симфония» Мясковского, симфонический дифирамб Крейна «СССР — ударная бригада мирового пролетариата», «Турксиб» Штейнберга, «Арктическая симфония» Василенко, «Ижорская симфония» Щербачева. Настало время философского осмысления действительности, самых насущных ее вопросов, но произведения «чистого», непрограммного симфонизма как-то не получались, сбивались на тон монументальный и велеречивый. Шостакович одним из первых вывел советскую симфонию из кризиса.

Материала у него было набрано достаточно. Он «накопил багаж» во всех областях музыкального творчества — в кино и театре, опере и балете, в вокальной и инструментальной музыке. Он прошел через искус программности и формотворчества, через жесткость и плакатность «Посвящения Октябрю», через песенность «Первомайской», через эксперименты со словом и формой, чтобы вернуться к тому, с чего начал своей Первой симфонией — к многочастной, чисто инструментальной композиции. Обогащенный знаниями и опытом, Шостакович понимал теперь на качественно новую ступень симфонического мышления, где уже возможны и глубокое осознание пережитого, и серьезная постановка общечеловеческих, гражданских тем, и многостороннее их разрешение, и высокая степень художественного обобщения. Триада Шостаковича оказалась едва ли не первым в советской музыке классическим образцом трагедийного и лирико-психологического симфонизма. Вершиной в триаде стала Пятая симфония.

Он пришел к новому типу симфонии через театр, через силу и правду характеров своей оперы «Леди Макбет Мценского уезда», через множественность и объемность сценических коллизий, через найденные в опере принципы симфонической драматургии и выразительные средства. Он пришел к пониманию симфонии как *многопланового действия*, где равно неумолимы законы природы и законы человеческой жизни, где истина — пусть самая горькая — открывается только ценой напряженной борьбы без компромиссов и соглашений. Возможна победа. Воз-

можно и поражение. Но всегда, в самых чудовищных катастрофах и в самых глубинах отчаяния сохраняется вера в конечную красоту человеческого разума и духа. В этом — высокий гуманизм искусства Шостаковича, в этом — оптимистическое начало самых трагедийных его полотен, в этом — «шекспировское» в Шостаковиче.

Тема становления человеческой личности, тема, которую определил сам композитор, властно заявила о себе и насытила творчество Шостаковича гражданственностью, публицистичностью и философско-этическим пафосом. Проблемы «человек и человечество», «человек и современность» становятся для него отныне основными проблемами.

Обнаружились связи искусства Шостаковича с искусством Баха и Бетховена, Чайковского и Малера. Со всей полнотой и наглядностью обнаружились классические истоки его творчества — не как подражание и заимствование, но как следование высоким гуманистическим и эстетическим идеалам прошлого, как претворение всего опыта классического наследия на новом, современном этапе.

Претерпевал изменения и музыкальный язык композитора. Проще и строже становились средства, упругим и гибким — мелодизм, исчезало все чрезмерное, преувеличенно жесткое, кристаллизовалось идеальное равновесие разума и эмоции, глубокого, сосредоточенного размышления и драматически-накаленной энергии чувств.

Четвертая симфония (в творчестве Шостаковича сочинение поворотное!) — самая жгучая и напряженная по искренности и страстности субъективного высказывания. Никогда еще Шостакович не был в симфонической музыке так трагичен, никогда еще не говорил в ней с такой болью и с таким страданием.

В поисках истины, раздираемый противоречиями человек мечется от одной опоры к другой, натывается на жестокость, грубость и вульгарность, в ужасе пятится, снова бросается вперед и, наконец, сникает в совершенном изнеможении. Таково первое действие драмы. Второе не несет утешения. Стремительное моторное движение туманит созна-

ние образами призрачными и саркастическими. Последний акт действия — похоронный марш. Строгое и печальное шествие проходит сквозь польку, вальсы, галоп, песню, проходит как сквозь строй почти нереальных образов, чтобы наконец добрести до коды, полной глубокой печали. Изнеможение, но не смирение.

Есть такое понятие в музыковедении — проблема финала. Показателем зрелости и мастерства художника, показателем его отношения к себе и времени является финал сочинения — как вывод, как итог всего пережитого и сказанного. Финал Четвертой симфонии трагичен, но трагизм его высок и мудр: «Печаль моя светла...»

Поворот к Четвертой симфонии, к ее лирико-трагедийному пафосу, был — после «Леди Макбет» — закономерен и естествен для Шостаковича. Открытая экспрессия, импульсивность и тревожное беспокойство этой музыки стали своеобразным протестом, своеобразной художественной полемикой с музыкой внеличной и плакатной. Шостакович утверждал свое право говорить на языке высокой трагедии, утверждал с искренностью и страстностью художника, глубоко заинтересованного в судьбах советского искусства.

В 1937 году Шостакович заканчивает Пятую симфонию, которую справедливо считают первым произведением советской симфонической классики. Для современников Шостаковича, еще не слышавших Четвертую, Пятая появилась вскоре после балета «Светлый ручей». И знаменательно, что Шостакович, объявляя в газете о своей новой симфонии, называет статью «Мой творческий ответ».

«...Тема моей симфонии — становление личности. Именно человека со всеми его переживаниями я видел в центре замысла этого произведения, лирического по своему складу от начала до конца».

Д. Шостакович.

«Мой творческий ответ».

«Вечерняя Москва», 1938, 25 января

Снова трагедия. Снова борьба и отчаяние, иступление и решимость. Но герой возмужал. Жесткая дисциплина мысли сдерживает и направляет чувства по единственно верному руслу. Напряженное размышление не торопит действия. Но когда зло бездуховности в обличье механистичного марша надвигается тупой и слепой силой, которая готова смести все живое и все человеческое, тогда и разум, и чувства стеной поднимаются навстречу, чтобы противостоять ей.

Пятая симфония классична во всех смыслах этого слова. Она впервые после Первой симфонии Шостаковича восстанавливает традиционную последовательность четырех частей цикла. Она воскрешает героическую действенность Бетховена и философскую сосредоточенность Баха. Она претворяет, на новом витке истории культуры, классическую идею «через борьбу — к победе», «через тернии — к звездам». Она покоряет классическим совершенством и законченностью всех линий, всех форм, всех пропорций, возвышаясь графически строгим и простым обелиском человеческого мужеству.

И главное, — музыка финала, энергичная и беспокойная, до последних тактов стремящаяся — в мучительных усилиях всей громады звуков — к конечной победной ноте, чтобы достичь, наконец, цели в заключительных триумфальных звучаниях меди. Финал — не прославление победы, но *достижение* ее.

Современники встретили Пятую симфонию Шостаковича с громадным воодушевлением и энтузиазмом.

«...Слушали Пятую симфонию Шостаковича... Я понимаю Толстого, когда он пишет, что зрительный зал встает навстречу этому непрестанному зову... Буря аплодисментов, крики „ура“, рев голосов восторга... Настоящее искусство торжествует свою победу, эта победа, как вызов всем, кто думал, что иже Дунаевского не перейдешь, что Лебедев-Кумач вершина советской поэзии, а песня — ее единственный жанр... Вот оно — сверкающее озарение социалистической сим-

фонии — в ней действительно ощущаешь новое качество видения мира, его слушания — конечно же, наши демонстрации, наша Красная площадь, наша бурная радость... — все это отразилось в организации звуков, в необычном раскате волн, в зове труб и свистящем полете струн!»

*Из дневника А. Афиногенова.
1938, 29 января*

Первое исполнение Пятой симфонии состоялось в Ленинграде 21 ноября 1937 года. Дирижировал симфонией Евгений Мравинский. Это была первая совместная работа композитора и дирижера, которая перешла в долгий творческий контакт. Мравинский стал первым исполнителем большинства последующих симфоний Шостаковича. Композитор нашел единомышленника и друга...

С осени 1937 года Шостакович начинает преподавать в Ленинградской консерватории, сначала в классе оркестровки, а чуть позже — в классе сочинения.

В педагогике Шостакович был таким же, как в творчестве: честным, прямым, твердым. Он не выносил поверхностности и дилетантизма, старался привить ученикам любовь к точности в мыслях, к точности и добросовестности в работе. Воспитанный академической школой Штейнберга, композитор считал крепкую профессиональную выучку основой, без которой немислимо высокое и вдохновенное искусство музыки. И отдал этому весь свой педагогический талант, воспитав целую плеяду мастеров советской культуры. Среди его учеников Георгий Свиридов, Кара Караев, Борис Чайковский, Юрий Левитин, Герман Галынин...

«Очень трудно писать о Шостаковиче-педагоге... Он принадлежал к категории, если можно так выразиться, „незаметных“ педагогов. Никаких догм, стандартных принципов. Мелкие замечания, иногда острые, яркие, иногда мягкие, почти незначительные. Однако эти замечания таковы, что, западая в

душу ученика, они потом перерастают в нечто несравненно более значительное, становятся принципами, убеждениями, вкусом».

Ю. Левитин. «Учитель».

1976

В 1939 году Шостаковичу присвоили звание профессора. Его педагогическая деятельность, и в Московской, и в Ленинградской консерваториях, продолжится — с небольшими перерывами — десятилетия. Он будет много играть с учениками в 4 и 8 рук, будет анализировать с ними несметное количество самой разной музыки, будет шутить, доказывать, признавать себя побежденным и вновь спорить, отстаивая свою правоту...

20 ноября 1938 года на страницах газеты «Советское искусство» появилась короткая заметка под названием «Симфония памяти В. И. Ленина». Композитор Шостакович рассказывал о плане своей новой симфонии — четырехчастной композиции с хором и солистами на стихи Маяковского, Дзюбула и Стальского. Работа над сочинением растянулась почти на год... Музыкальный мир ждал монументальности и героики, эпического размаха и гимнических звучаний в финальном апофеозе. Но того, что услышали в вечер премьеры (5 ноября 1939 года), — не ожидал никто. Зал был озадачен и удивлен.

Сейчас трудно с уверенностью сказать, что помешало завершению намеченного плана. (Мы говорим «завершению», потому что какой-то материал явно был написан, и именно он определил, судя по всему, траурный характер первой части Шестой симфонии.) Возможно, Шостакович, как десять с лишним лет назад, вновь почувствовал недостаточность жизненного и художественного опыта для решения столь грандиозной по масштабам темы. Возможно также, что после Четвертой и Пятой симфоний, суммировавших все накопленное за многие годы творческих исканий, композитору необходим был некий «лабораторный» период для осмысления созданного и поисков новых выразительных средств.

(Нечто похожее уже было с ним после «Леди Макбет» и еще будет после Седьмой и Восьмой симфоний.)

Завершив Пятую, Шостакович долгое время ничего из крупных произведений не писал. 1938 год прошел под знаком кино: кипела работа над фильмами «Выборгская сторона», «Друзья», «Великий гражданин» (первая серия), «Человек с ружьем». Композитор с азартом переключился на самый массовый, самый демократичный жанр и писал музыку, наполненную до краев революционной песенностью, маршами, тревожным шумом улиц и площадей.

Можно лишь догадываться, случайно или нет все киноопусы оказались тесно связанными с темой революции. И хотя Шостакович ни разу не порывал с революционной романтикой в кино надолго («Юность Максима», «Подруги» — 1935, «Возвращение Максима», «Волочаевские дни» — 1937), именно в период обдумывания Шестой симфонии эти фильмы откровенно следовали друг за другом.

В это же время Шостакович обратился и к совсем не знакомому до сих пор жанру — квартету.

«Целый год после сдачи 5 симфонии я почти ничего не делал. Написал лишь квартет, состоящий из четырех маленьких частей. Начал писать его без особых мыслей и чувств, думал, что ничего не получится. Ведь квартет — один из труднейших музыкальных жанров. Первую страницу я написал в виде своеобразного упражнения в квартетной форме, не думая когда-либо его закончить и выпустить... Но потом работа над квинтетом меня очень увлекла, и я написал его чрезвычайно быстро. Не следует искать особой глубины в этом моем первом квартетном опусе. По настроению он радостный, веселый, лирический. Я бы назвал его „весенним“».

Д. Шостакович.

*Из интервью,
данного корреспонденту.
«Известия», 1938,
29 сентября*

Первый опыт в области квартетного жанра неожиданно для самого Шостаковича дал ему многое: и навык работы с новой формой, и умение разумно, экономно «распорядиться» в крупном сочинении всего лишь четырьмя исполнителями, никого не оставляя «на втором плане», и, главное, он обратил композитора к миру объективной лирики — легкой, жизнерадостной, особо прозрачной и ясной именно в силу камерности жанра.

Музыка к четырем кинофильмам и один струнный квартет за столь большой срок — багаж весьма скромный. Но в творчестве Шостаковича эти сочинения стали рубежными, поскольку работа над ними была бы невозможна без активного освоения богатейшего интонационного фонда эпохи революции, без освоения все более ярких музыкально-выразительных средств, без переключения в область объективных лирических эмоций. И композитор прекрасно справился с этими новыми задачами.

Наконец, появилась обещанная Шестая симфония. Первое, что заметила обескураженная публика, — в ней не было ни хора, ни солистов, ни какой бы то ни было программы, не говоря уже о поэтическом тексте. Да и от задуманных четырех частей осталось всего три. Быстрая на язык критика тут же окрестила Шестую «симфонией без головы», явно намекая на «отсутствие» первой части — начального динамичного, драматического сонатного аллегро. Шостакович как будто принялся вновь экспериментировать с симфонической формой, которую он только недавно с таким совершенством вылепил в Пятой.

В движении скорбного массового шествия проходит эпическое Largo симфонии, пронизанное интонациями рабочих и революционных песен. Шорох шагов, трепет приспущенных флагов, сдержанные речи, горькие возгласы и подавленное скорбное безмолвие. Более всего Largo напоминает картину траурного митинга (скорее даже не картину — эпизод кинофильма), где каждый произносит свое «надгробное слово». Это голоса *многих*, ожившие в памяти *одного*, в памяти художника — гражданина своей страны и летописца ее истории.

Следующие части симфонии—два камерных скерцо. Первое из них рассыпается в моторном, искрящемся, иногда чуть тревожном движении. Стремительная его полетность вызывает аналогии с доброй старой сказкой о вездесущих гномах. Брызжащий весельем финал (без пародийности, без нарочитого комикования!) воспроизводит очаровательный дух городской музыки 30-х годов—неуклюжие звучания садовых оркестров, легкость полек и вальсов, безмятежность молодежных песен—и какими-то неуловимыми чертами напоминает то простодушную дивертисментность Гайдна и Моцарта, то беспечное изящество лендлеров Шуберта...

Последнее сочинение триады—симфония-скерцо, произведение одухотворенной гражданской лирики, преодолевающее субъективность эмоций в разумном осознании ценности жизни,—блестяще ответило на все мучительные вопросы Четвертой симфонии.

В 1940 году по просьбе участников Квартета имени Бетховена Шостакович написал Фортепианный квинтет, который оказался продолжением Шестой симфонии, как будто ее образы перенесли на страницы прозрачной камерной музыки и стали от этого еще подвижней и естественней.

«В чем новизна и сила этого произведения? Содержание квинтета складывается из цикла лирических, человечески правдивых состояний, настроений, образов. Он захватывает своей глубиной и величием. Шостакович нашел лирическое решение важнейшей художественной задачи современности: правдиво, искренно и вдохновенно он раскрыл богатства большой человеческой личности... Сила эстетического воздействия, сила музыкальной выразительности квинтета поистине неотразима».

«Правда», 1940, 25 ноября

Квинтет стал украшением IV Декады советской музыки и был отмечен в прессе как лучшее сочинение года. Когда в 1941 году состоялось первое

80 *Andante poco allegro da 42* 53

II
Финал

81

Автограф партитуры Фортепианного квинтета
Д. Шостаковича (финал). 1940 г.

присуждение Государственных премий СССР, Шостакович был удостоен за Квинтет премии I степени.

Почти одновременно с созданием Квинтета Шостакович работал над новой редакцией оперы Мусоргского «Борис Годунов». Эту работу композитор выполнял по заказу ГАБТ СССР, на сцене которого предполагалось возобновить постановку.

«Я благоговею перед Мусоргским, считаю его величайшим русским композитором. Как можно глубже вникнуть в первоначальный творческий замысел гениального композитора, раскрыть этот замысел и донести его до слушателей — такова была задача».

Д. Шостакович. «Партитура оперы».

«Известия», 1941, 1 мая

Потом Шостакович признавался, что работа над оперой была связана с огромным волнением. Предстояло досконально изучить автографы и черновики Мусоргского, восстановить безвозвратно утраченное, найти единственно правильные решения, опираясь подчас только на свои знания стиля и языка Мусоргского. Кроме того, величайшего внимания и такта требовало каждое прикосновение и к первой редакции, которая была сделана Римским-Корсаковым — признанным мастером оркестровки.

Инструментовка «Бориса Годунова» стала для Шостаковича первым проникновением «до конца», до самой сути в творчество Мусоргского. В 1959 году он сделает новую музыкальную редакцию «Хованщины», а еще через три года — инструментовку вокального цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти». И бесконечно обогатит этой работой свое собственное творчество.

НАБАТ

Ленинградская симфония

22 июня 1941 года застало Шостаковича в Ленинграде. В тот же день молодой профессор Ленинградской консерватории подает заявление о приеме его добровольцем в Красную Армию. Ему отказывают. Через месяц он подает вторичное заявление с просьбой зачислить его в ополчение, и ему опять отказывают. Настроение гневное. Чуть позже он подает третье заявление—и в ответ получает предложение эвакуироваться, которое решительно отклоняет.

С первых дней войны Ленинград стал фронтом, и на его переднем крае сражалась вся творческая интеллигенция города. Она продолжала работу в театрах и музеях, на концертных эстрадах и в студиях, она не сменила гражданского платья на военное обмундирование, но своей деятельностью, как и армия, присягала на верность Родине и народу.

«Время Великой Отечественной войны вызвало огромный патриотический, я бы сказал—производственный творческий подъем у наших композиторов. Композиторы стали создавать большое количество произведений на патриотические темы, на темы любви к родине, ненависти к врагу. В первое время Великой Отечественной войны было написано много песен и произведений малых жанров—песен-маршей, частушек, иногда юмористического характера, произведений эстрадного жанра. Этим самым композиторы быстро откликнулись на актуальные, предельно волнующие события дня».

Д. Шостакович. «Советская музыка в дни войны». Из доклада на пленуме Оргкомитета ССК. 1944

«Актуальные, предельно волнующие события дня» требовали мгновенной перестройки всей культурной работы в стране, и можно только восхищаться тем, как быстро все советское искусство нашло единственно верный, публицистический тон. 23 июня «Правда» напечатала стихотворение «Присягаем победой» Суркова, 24 июня в «Известиях» появилась «Священная война» Лебедева-Кумача. 26 июня вечером состоялось первое исполнение песни «Священная война» композитора А. В. Александрова на Белорусском вокзале в Москве: она провожала части, отъезжающие на фронт. 28 июня в Ленинграде вышел первый военный номер иллюстрированного журнала Союза художников «Боевой карандаш». В июле Анна Ахматова закончила стихотворение «Клятва»; Симонов, Полевой, Вишневский прислали первые военные корреспонденции с фронтов; художники Н. Радлов, Ефимов, Кукрыниксы выпустили первые номера «Окон ТАСС», а артисты всех «жанров и родов» объединились в концертные фронтовые бригады.

В Ленинградском отделении Союза композиторов активно работала «оборонная секция», ставившая своей основной задачей создание массовых песен антифашистского содержания. Уже в июле первые песни — песни-плакаты, песни-листовки, песни-памфлеты — обсуждались на заседаниях Союза, срочно печатались на стеклографе и распространялись по мобилизационным пунктам и госпиталям, развозились концертными бригадами по фронтам, исполнялись по радио. В числе принятых к обсуждению песен оказалась и песня Шостаковича на слова Виссариона Саянова «Клятва наркому», вскоре отмеченная как одна из лучших «оборонных» песен за первые месяцы войны.

Шостакович принимал самое деятельное участие в работе «оборонной секции» Союза композиторов и одновременно в работе редколлегии Ленинградского отделения Государственного музыкального издательства, куда каждый день почта приносила ворох писем: песни, стихи, снова песни...

В июле 1941 года он пришел в Ленинградский театр Народного ополчения, руководимый актером

Николаем Черкасовым. Театр выезжал с концертами в действующую армию, госпитали, на призывные пункты. В обязанности Шостаковича входило оперативное составление аккомпанементов и переложений и сопровождение музыкальных номеров.

Рабочий день композитора включал также и ежедневные военные занятия, обязательные для всех членов Союза ленинградских композиторов, и выезд с профессорами и студентами консерватории на строительство оборонительных сооружений, и дежурства в отрядах МПВО и добровольной пожарной дружины.

Обстановка в городе с каждым днем становилась серьезнее. Линия фронта все ближе подходила к городу, и уже ясно было, что она окружает его кольцом. 18 июля в Ленинграде, заполненном беженцами из пригородов, появились первые продовольственные карточки. Срочно эвакуировались Эрмитаж и Русский музей, ценности Павловска, Пушкина и Петергофа. В августе объявили эвакуацию творческих учреждений. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова уехал в Пермь, МАЛЕГОТ — в Оренбург, Академическая хоровая капелла — в Киров. В конце месяца Шостакович проводил в Ташкент консерваторию и с одним из последних эшелонов Ленинградскую филармонию, которая уезжала в Новосибирск. Сам он оставался в городе как председатель Ленинградского отделения Союза композиторов, утвержденный в этой должности Управлением по делам искусств Ленгорисполкома.

Забот и обязанностей у председателя прибавилось. Но каждый вечер, как бы ни была сильна усталость, он спешил домой, на Большую Пушкинскую, 59 (сейчас — дом 37), где его ждала неоконченная рукопись нового сочинения — Седьмой симфонии. Он писал очень быстро, стремясь высказать на языке музыки то, что жило в душе всего народа, что звучало и в его душе, — высказать высоким и суровым слогом воинской клятвы.

3 сентября Шостакович окончил первую часть симфонии, а 8 сентября вокруг Ленинграда замкнулось кольцо блокады. В этот день был взят Шлиссельбург, и на ленинградские улицы обрушился

первый шквал немецкой авиации и артиллерии. К вечеру загорелись Бадаевские склады. Горело масло, горели мука, сахар, крупа, и густой черный дым висел над городом, который уже начал отсчитывать первые блокадные минуты беспокойным стуком метронома. Однако жизнь в городе продолжалась. В этот же день, 8 сентября, в Ленинградском отделении Союза композиторов прошло очередное заседание «оборонной секции», а Театр музыкальной комедии показал спектакль «Летучая мышь».

«Тревога! Три тревоги! Пять тревог! Весь день воеет сирена...»

*Из дневника В. Инбер.
1941, 14 сентября*

К середине месяца удары авиации стали особенно мощными. Осень стояла как никогда ясная и спокойная, небо было пронзительно чистым, и налеты на Ленинград следовали почти непрерывно. 14 сентября в городе, который сотрясали взрывы и гул рушившихся зданий, который задыхался в едком дыму пожаров, состоялся массовый молодежный митинг, а вечером в Большом зале филармонии Шостакович играл в концерте, весь сбор от которого пошел в Фонд обороны страны. Через два дня он закончил вторую часть своей симфонии.

«Мои дорогие друзья! Я говорю с вами из Ленинграда, в то время как у самых ворот его идут жестокие бои с врагом... Я говорю с фронта.

Вчера утром я закончил партитуру второй части моего нового большого симфонического сочинения. Если это сочинение мне удастся написать хорошо, удастся закончить третью и четвертую части, то тогда можно будет назвать это сочинение седьмой симфонией... Я сообщаю об этом для того, чтобы все знали: опасность, грозящая Ленинграду, не обрвала его полнокровной жизни».

*Д. Шостакович.
«Ленинград — моя родина».
«Советское искусство».
1941, 18 сентября*

Через несколько дней о новом сочинении композитора рассказала и газета «Ленинградская правда», а вскоре известия о Седьмой симфонии Шостаковича распространились по всему миру. Еще не законченная, еще не исполненная публично, симфония стала символом мужества и стойкости блокадного Ленинграда, стала символом героической борьбы всей страны. И уже осенью 1941 года лучшие американские дирижеры — Орманди, Стоковский, Кусевицкий, Тосканини — забросали письмами советское посольство в Нью-Йорке с просьбой предоставить им право первого исполнения Седьмой симфонии в США.

«Мы оставили Киев... Меня взволновало, что в эти дни в осажденном городе, под бомбами, Шостакович пишет симфонию. И главное, что „Ленинградская правда“ сообщает об этом среди сводок с Южного фронта, среди эпизодов о „стервятниках“ и о бутылках с горючим. Значит, искусство не умерло, оно еще живет, сияет, греет сердце. Аполлон еще не удушен Марсом».

*Из дневника В. Инбер.
1941, 22 сентября*

Шостакович продолжал работу и в Союзе композиторов, и в издательстве, в определенные часы нес дежурство как рядовой боец противовоздушной обороны, занимался с немногими оставшимися в городе студентами консерватории, выступал на концертах в Фонд обороны, с театром Народного ополчения успел дважды выехать в прифронтовую полосу и все же 29 сентября закончил третью часть симфонии — просторное, величавое Adagio. «Я никогда не сочинял так быстро, как сейчас» (Шостакович).

Двенадцать дней войны на сочинение музыки о мире! Дней, расписанных по минутам, дней непрерывных жестоких бомбардировок гитлеровской авиации! Какой же предельной была мобилизация всех физических и творческих сил, какой спокойной — убежденность в будущей победе! Так работал Шостакович, так работали ленинградцы, так работала вся страна.

«28 сентября 1941 года... в программе стояла Пятая симфония Чайковского... В тот день воздушную тревогу объявляли одиннадцать раз... Незадолго до начала концерта бомба ударила в дом № 4 по улице Пролеткульта, рядом со зданием, где помещался Ленинградский радиокомитет. Пострадал один флигель, и, уж конечно, вылетели все стекла. Сотрудники радиокомитета были немедленно посланы на уборку, но концерт начался в точно объявленное время. Две части симфонии прошли спокойно. В начале третьей части возобновился сильнейший налет вражеской авиации. Исполнение шло под сплошной гул зениток, сотрясавший стены студии, которые порою буквально ходили ходуном. Прозвучали последние такты Пятой симфонии, а отбоя все еще не было, и артисты оркестра, входившие в команды ПВО, немедленно разошлись по своим боевым постам».

К. Элиасберг. «Ленинградский радиокомитет в дни Великой Отечественной войны». 1946

В начале октября, выполняя категорическое предписание военного комиссариата, Шостакович вылетел в Москву.

Над столичным аэродромом лениво подрагивали аэростаты воздушного заграждения, и первое, что он услышал, сойдя на подмосковную землю, — звонкие голоса зенитного расчета. Уже прорвана была линия фронта под Смоленском, враг подходил к Калинин, и город замыкал последние кольца оборонительных рубежей. Но жизнь в нем шла своим чередом. 11 октября в редакции газеты «Советское искусство» собралась группа московских музыкантов, чтобы познакомиться с тремя частями новой симфонии Шостаковича.

«...Седьмая симфония будет наиболее драматичным среди последних сочинений Шостаковича. Голос композитора окреп; лирика

философского раздумья уступила место гражданскому пафосу; личное сменилось объективным, общечеловеческим; тему индивидуального героя вытеснили мысли о судьбах родной страны, родного народа...

Финала симфонии еще нет.

Но он уже угадывается в созданных композитором трех ее частях: это с внутренней необходимостью возникающий образ победы, торжества над темными силами фашизма.

«Советское искусство»,

1941, 16 октября

Финал симфонии был написан в декабре 1941 года в Куйбышеве. Здесь, в эвакуации, находился оркестр Большого театра СССР. Его художественный руководитель и главный дирижер Самуил Самосуд первым взял в руки чистовой экземпляр партитуры нового сочинения Шостаковича.

Первоначально композитор собирался предпослать всем частям симфонии краткие программные заголовки: «Война», «Воспоминания», «Родные просторы» и «Победа». Однако вскоре он снял их, понимая, быть может, все несовершенство словесных обозначений.

«Мне хотелось создать произведение о наших днях, о нашей жизни, о наших людях, которые становятся героями, которые борются во имя торжества нашего над врагом, которые делают героями и побеждают».

Д. Шостакович. «Седьмая симфония».

«Правда»,

1942, 29 марта

Едва ли какое-нибудь другое музыкальное произведение XX века удостоивалось такого внимания и интереса, каких удостоилась Седьмая, Ленинградская симфония Шостаковича. Став документом истории страны, она вызвала небывалый общественный резонанс во всем мире. Понятия гражданственности, мужества, героики, борьбы и победы — все сконцентрировалось в словах «Ленинградская симфония». И пожалуй, немногие музыкальные произведения вызвали к жизни такое количество статей, рецензий, брошюр.

Allegretto. m. m. = 116

Курск

Handwritten musical score for 'L'Espresso' by Debussy. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or voice part. The notation is in French, with dynamic markings such as 'f marc', 'ff marc', and 'f marc' visible. The score includes various musical notations, including notes, rests, and accidentals. The handwriting is in ink on aged paper.

47 40a
Blumstein
Bachopfer 11/12/42
Kapitel 12
Op. 60

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a single system, likely for a piano. The first five staves contain a continuous melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The last five staves show a more complex texture with multiple voices or parts, including some rests and longer note values. The handwriting is fluid and characteristic of early 20th-century musical notation.

Огромна выразительная сила музыки первой части, которая, по предварительному плану, должна была вобрать в себя материал всей симфонии. Предельно выпуклы и конкретны основные ее темы — спокойно-величавая, с достоинством утверждающая себя тема Родины и подчеркнуто-механистичная, присвистывающая на концах фраз тема нашествия, напоминающая то ли нацистский напыщенный марш, то ли дешевый кабацкий мотивчик, какие сотнями разносились по городам и улицам опьяненного «победами» Третьего рейха. С одной стороны — эпическая мощь, полнокровное оркестровое звучание «теплых» тембров струнных и мужественных голосов меди, широкое, ничем не стесняемое дыхание фраз, ясная опора на песенные интонации. С другой — противоестественное, мертвенное сочетание флейты пикколо и малого барабана, бездушный автоматизм бесконечно повторяемой короткой ритмической реплики, воспроизводящей дробь военного сигнала. Чудовищны события разворачивающейся перед слушателями трагедии. Чудовищна и страшна та сила, которая вдруг вырастает из, казалось бы, почти безобидного шлягерного мотивчика в знаменитом «эпизоде нашествия». Средствами музыки — только лишь музыки! — он, гражданин и художник своей страны, говорит о фашизме. Говорит со страстью, с гневом, с болью... И скорбно звучит потом негромкий монолог фагота — «траурный марш или, вернее, реквием о жертвах войны» (Шостакович).

Вторая часть симфонии — подернутая элегической дымкой картина мирного прошлого страны; третья — спокойное, полное высокого пафоса раздумье; финал воскрешает — через борьбу, через смерть и страдания — начальную тему первой части, тему Родины, и она в последних тактах симфонии прочит грядущую победу.

Шостакович первым из советских художников откликнулся на события современности в том жанре, который испокон веков требовал временной дистанции для их философского осмысления. Это была именно *симфония* — произведение высокой исторической правды и высокого художественного обобще-

ния. И какая же в музыке Седьмой могучая сила, какой размах, какая страстность и какое мастерство!

Премьера Седьмой симфонии Шостаковича состоялась 5 марта 1942 года в Куйбышеве. Исполнители — оркестр Большого театра СССР и дирижер Самосуд — подготовили ее в самые короткие сроки. Побывавший на репетиции симфонии военный корреспондент «Правды» Алексей Толстой прислал в свою газету восторженную статью, и эта статья была воспринята тогда, как репортаж с поля боя.

«Седьмая симфония возникла из совести русского народа, принявшего без колебания смертный бой с черными силами. Написанная в Ленинграде, она выросла до размеров большого мирового искусства, понятного на всех широтах и меридианах, потому что она рассказывает правду о человеке в небывалую годину его бедствий и испытаний. Симфония прозрачна в своей огромной сложности, она и сурова, и по-мужски лирична, и вся летит в будущее, раскрывающееся за рубежом победы человека над зверем... Красная Армия создала грозную симфонию мировой победы, Шостакович прильнул ухом к сердцу родины и сыграл песнь торжества».

«Правда», 1942, 16 февраля

Вслед за триумфальной премьерой в Куйбышеве симфония прозвучала 29 марта в Москве. 1 июня самолет с микрофильмом партитуры сел в Нью-Йорке. 22 июня, в годовщину войны, она прозвучала в Лондоне под управлением Генри Вуда, на 19 июля была назначена нью-йоркская премьера под управлением Тосканини.

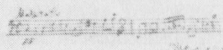
Готовилось первое исполнение симфонии и в Новосибирске, где работал в эвакуации оркестр Ленинградской филармонии. Прилетевшую на самолете партитуру оркестранты расписали по голосам в несколько дней. Начались напряженные репетиции, которые с приездом Шостаковича стали еще интенсивнее и вдохновеннее. Премьера симфонии была объявлена на 9 июля. И оркестр, и дирижер Мравинский понимали, что выполняют свой долг перед родным городом.

Государственный орден Ленина Академический
Большой Театр Союза ССР

5 марта 1942 года.

СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

Д. Шостакович



СЕДЬМАЯ СИМФОНΙΑ

(первый исполняемая)

1. Аллегро
2. Скерцо
3. Аданте
4. Финал

Исполняет

Оркестр Большого Театра Союза ССР

Дирижер—Лауреат Сталинской премии Народный артист СССР

С. А. САМОСУД

Директор культуры им. В. И. Куйбышева
Г. Куйбышев

Программа премьеры Седьмой симфонии Д. Шостаковича.
Куйбышев. 1942 г.

«Я счастлив, что артисты этого первоклассного оркестра сейчас разучивают мою Седьмую симфонию. Уже первые репетиции, проведенные оркестром и дирижером с исключительным творческим подъемом, показывают, что моя симфония будет исполнена превосходно. С нетерпением ожидаю дня премьеры».

Д. Шостакович. «Накануне исполнения Седьмой симфонии».

«Советская Сибирь», 1942, 4 июля

Прошли первые исполнения симфонии в Ереване и Ташкенте. В далеком от фронта среднеазиатском городе зал заполнили профессора и студенты эвакуированной Ленинградской консерватории. Симфонию в зале встречали стоя.

В Ленинграде премьера Седьмой была назначена на 9 августа 1942 года, день, который фашисты предназначали для въезда в город. Партитура ее — четыре объемистые тетради в твердом переплете — прилетела в Ленинград еще в мае, но поначалу показалось, что сыграть ее здесь невозможно: не было и половины того количества оркестрантов, которое требовалось по партитуре. И тут на помощь городу — герою симфонии — пришли военные оркестры, пославшие лучших своих музыкантов под начало Карла Ильича Элиасберга. Каждая репетиция становилась беспримерным подвигом изможденных, ослабленных голодом и усталостью людей, но энтузиазм их был безграничен, как и мужество тех, кто заполнит 9 августа зал Ленинградской филармонии.

«...Люди придут к его музыке. Они будут медленно, но упорно передвигаться по городу, с трудом переступая опухшими ногами, подерживая друг друга... Они будут часто останавливаться для того, чтобы передохнуть, и для многих путь к его музыке будет многочасовым. Но они придут к ней! Придут для того, чтобы обрести в Седьмой второе дыхание и непоколебимую уверенность в конечной победе добра над силами зла».

Л. Арнштам. «Музыка героического».
1977

В 1942 году Шостакович удостоился за Седьмую симфонию Государственной премии СССР, ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. А в 1943 году Американский институт искусств и литературы избрал его своим почетным членом. Это стало началом всемирного признания и всемирной славы творчества Шостаковича.

Эпическая песнь

В октябре 1942 года скончался в Ташкенте Леонид Владимирович Николаев. Шостакович посвящает его памяти скорбный реквием — Вторую сонату для фортепиано, инструмента, который так глубоко их связывал. Последнее прощание с учителем — в проникновеннейшем финале, написанном в форме темы с вариациями. Эту музыкальную форму любил Николаев.

Шел второй, самый тяжелый год войны. Страшная ее повседневность изматывала. Каждый час ложился камнем, ожесточал. С фронтов приходили печальные известия: погибали друзья, коллеги, близкие, ученики. И особая тяга была к простым, таким незащищенным теперь движениям души.

...В руки попался сборничек английской лирики. Безыскусная и немногословная поэзия дохнула ароматом лютневой музыки старой Англии, бесхитростным очарованием звуков волынки, ритмами шотландских маршей. Шостакович пишет Шесть романсов на стихотворения Уолтера Ралея, Роберта Бернса, Вильяма Шекспира. Спокойные и доверительные интонации человеческого голоса — какой из музыкальных инструментов может быть более чутким, интимным и живым?

И на страницах шести вокальных миниатюр Шостаковича ожил мир простой, открытый, искренний. В нем и свободолюбивый дух старых баллад о Робин Гуде и его вольной зеленой братии, и скромная, непритязательная лирика, и философская сосредоточенность мудреца, и лукавый детский юмор.

Казалось бы, далекие от современности картинки? Некое лирическое интермеццо? Но глубок и многозначен подтекст романсов, раскрывающих многогранный и величественный образ Человека, во все времена устремленного к справедливости и любви, во все времена мужественно сопротивляющегося злу.

С осени 1943 года, уже живя в Москве, композитор снова начал преподавательскую работу, придя в Московскую консерваторию по приглашению ее директора Виссариона Шебалина. Одновременно активизировалась исполнительская деятельность Шостаковича. Особенно часто он играл в Центральном доме работников искусств, который в военные годы стал постоянным и, пожалуй, единственным местом встреч творческой интеллигенции города.

Поездки с Можайского шоссе, где Шостакович жил, в центр города были для него этой осенью почти ежедневными. Помимо занятий с учениками в консерватории, помимо выступлений на разных концертных площадках Москвы, композитор занимался общественной работой в Оргкомитете Союза советских композиторов. Кроме того, требовалось его присутствие и в Большом зале Московской консерватории, где Евгений Мравинский и Государственный симфонический оркестр СССР начали репетиции Восьмой симфонии.

«Третьего — генеральная репетиция Восьмой симфонии Шостаковича. Он здоровается в фойе со многими знакомыми. Быстро подходит ко мне, энергично жмет руку, энергично, но и отсутствующе. Нельзя его понять: что он — всегда волнуется или всегда спокоен. Но наружность — все тот же мальчик, строгий, нахмуренный и растерянный мальчик. Он очень обаятелен. Есть в нем что-то от жителя Марса, как я их представлял в детстве... О симфонии сразу сказать ничего не могу... Мне кажется, что это произведение большой силы...»

*Из дневника В. Гусева.
1943, 8 ноября*

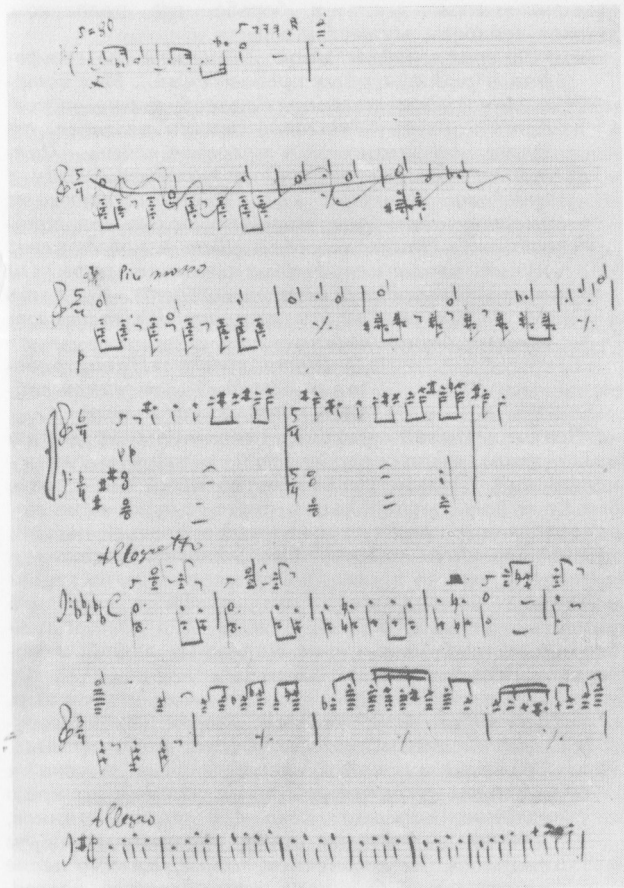
Он написал симфонию летом, когда впервые за все время войны выехал на отдых в Иваново, в Дом творчества композиторов. Большой каменный особняк, когда-то построенный местным помещиком, стоял на берегу маленькой, весело журчавшей речушки, которая исчезала в туманной полосе леса. Особняк со временем перешел во владения большого совхоза, а затем — как дар Советского правительства — был передан Союзу композиторов. Вокруг него выросли маленькие, на одну семью, коттеджи, появились в комнатках инструменты, а в соседней деревне приготовили для композиторов дополнительные рабочие домики. Обстановка в Иваново сложилась уютной и даже не без известного, как вспоминали после войны, комфорта.

Работали в Доме творчества много и все: Прокофьев и Глиэр, Шапорин и Мурадели, Кабалевский и Шостакович. Напряжение военных лет давало о себе знать постоянно. И в тишине далекого от фронта уголка особенно пронзительно ощущались красота и величие скромной русской природы, особенно пронзительны и щемящи были мысли о продолжающейся войне.

Сорок дней понадобилось Шостаковичу, чтобы написать Восьмую симфонию, чтобы еще раз рассказать человечеству о страшной трагедии. По сохранившимся автографам видно, как быстро летала рука композитора по бумаге, как небрежно и торопливо зачеркивались ненужные строчки, как резко разрывались черновики, как мучительно рождались главные музыкальные мысли симфонии.

Шостакович оценивал и слышал теперь современность «изнутри», показывал мир, как его видит и ощущает человек, втянутый в грохочущую металлом и огнем военную действительность. Не хроника, не панорама событий, но картина духовной жизни народа, переживающего их.

Снова, как в Четвертой, обострилось лирико-трагедийное начало музыки Шостаковича. Он по-романтически открыт и неистов, он искренен, экспрессивен и непосредствен во всех проявлениях художнической души. И опять он отстаивает свое право на трагедию, самый оптимизм которой рожда-



Наброски тем Восьмой симфонии Д. Шостаковича.
1943 г.

ется в столкновениях и борьбе, где человеком движет зрелость, мужество и воля.

«За время войны мною написаны две симфонии и ряд камерных произведений... Мне хотелось в художественно-образной форме воссоздать картину душевной жизни человека, оглушенного гигантским молотом войны... Часто я связывал его индивидуальную судьбу с судьбами народных масс, и они шествовали вместе, охваченные яростью, болью или ликованием... Этот человек... идет к победе через мучительные испытания и катастрофы. Он много раз падает и снова встает... Его путь не усеян розами, и ему не сопутствуют веселые барабанишки».

Д. Шостакович. «Наша работа в годы Отечественной войны». 1946

Все пять частей симфонии посвящены страданию и борениям души человеческой в тяжкую годину испытаний. Нужно пройти через яростные крики, борьбу и боль первой части, через ужасы «психологической» маршевой атаки второй и третьей частей, нужно пережить смерть, спев павшим реквием в четвертой, нужно вновь пройти через многие этапы неистовой борьбы в финале, чтобы в конце его увидеть, наконец, робкий и пока еще совсем слабо мерцающий свет—свет надежды, любви и победы.

«Эта музыка потрясает вас, поражает, побеждая вдруг единым словом, произнесенным шепотом, она погружает вас в мечты... Грозовые раскаты, перебиваемые плясками мертвых и песнями живых. Отдых на краю вулкана, нежные слова под грохот танков, мечты о будущем среди летающих вокруг снарядов. И, в конечном итоге, именно песне нежности и будущему принадлежит последнее слово.

В этой музыке есть разумный оптимизм. Оптимизм 1943 года. Оптимизм, достойный советского человека 1943 года... Так творение в своем финале раскрывается, как того тре-

бывал Аристотель, в катарсисе, являющемся очищением страстей».

«Литература и искусство», 1943, 7 ноября

Первое исполнение симфонии под руководством Мравинского состоялось 4 ноября 1943 года в Москве, и критика не была единодушной. Некоторые сетовали на отсутствие парадного блеска в финале и, как говорили, культивирование образов зла и страдания. Композитора обвиняли даже в некоей психологической неустойчивости. Впрочем, время все поставило на свои места, и Восьмая симфония Шостаковича стала одним из величайших в мировом искусстве памятников мужеству народа в Отечественной войне.

5 и 6 февраля 1944 года состоялись премьерные исполнения Восьмой симфонии в Новосибирске. Вступительное слово на концертах — слово, как всегда, яркое, образное, с глубоким пониманием драматургии и идеи сочинения — произнес Соллертинский. Эти выступления оказались последними выступлениями блестящего советского музыковеда и критика. В ночь с 10 на 11 февраля он скончался.

«Дорогой Исаак Давыдович. Прими мои самые горячие соболезнования по поводу кончины нашего с тобой самого близкого и дорогого друга Ивана Ивановича Соллертинского... Нет слов, чтобы выразить все горе, которое терзает все мое существо. Пусть послужит увековечением его памяти наша любовь к нему и вера в его гениальный талант и феноменальную любовь к тому искусству, которому он отдал свою прекрасную жизнь, — к музыке. Нету больше Ивана Ивановича. Это очень трудно пережить...»

Из письма Д. Шостаковича И. Гликману

от 13 февраля 1944 года

Спустя несколько дней Шостакович начал писать Трио для скрипки, виолончели и фортепиано памяти Соллертинского — музыку напряженную и страстную, полную скорби и трагических мыслей. Пер-

вое исполнение Трио состоялось в Ленинграде — городе, который в 1926 году их подружил и где прошла большая часть их жизни.

Симфония на окончание войны

Концертная деятельность Шостаковича в военные годы самыми тесными узами была связана с Московским радио: он играл сам, играл в ансамблях, особенно много — с Государственным квинтетом имени Бетховена. Записи проходили в студиях в ночное время. Иногда приходилось готовить по три, по четыре передачи разом. Но в Московском радиокomitee до сих пор помнят, как он был спокоен и бодр, — ни капли усталости, ни тени уныния и безразличия на лице. Когда коллеги-музыканты доходили до последней, казалось, степени изнеможения — сыпал шутками, деликатно подбадривал, и работа продолжалась с новой энергией. (Сразу после войны, в 1946 году, Шостакович напишет свой Третий квинтет, полный тяжких дум о пережитой трагедии, и посвятит его «бетховенцам» — в память о совместной работе в годы войны.)

Для зарубежных слушателей готовились радиопередачи из произведений русской и советской классики. Играл и его Квинтет. И это было символично. Музыка, в которой царили покой, безмятежность и душевная гармония, выходила в эфир, заполненный тревожными и суровыми голосами войны, уверенно пробивала дорогу к самым светлым надеждам и мечтам человечества. Она говорила о мужестве, героизме и воле советских людей.

После снятия ленинградской блокады Шостакович снова приехал в родной город, чтобы играть, как и раньше, в Большом зале Ленинградской филармонии. Одно из первых исполненных им сочинений — Трио памяти Соллертинского, сыгранное с «бетховенцами» Д. Цыгановым и С. Ширинским. В антракте, едва Цыганов успел зайти в

артистическую, Шостакович бросился к нему, и в глазах его стояли слезы: «Я вижу многих людей на своих местах!» Прекрасная традиция ленинградских любителей музыки — иметь в зале филармонии свое постоянное место — продолжала существовать. В этом было и проявление стойкости духа защитников города, и признание вечной ценности высокого мира искусства...

...А война кончалась. Это было заметно по радостным лицам встречающих и встречаемых на вокзалах, по той тщательности, с которой города приводили себя в порядок, по особой интонации дикторов, передававших сводки Совинформбюро, по гремевшим — все чаще и чаще — салютам в честь новых и новых побед нашей армии.

Шостакович принялся за Девятую симфонию. В музыкальных кругах говорилось, что это будет большая композиция с участием хора и солистов. Ждали величественной здравицы, славящей мужество и героизм победившего народа. Такое сочинение должно было достойно завершить триаду военных симфоний Шостаковича. Ленинградская — суровая хроника войны, Восьмая — скорбная песнь о страданиях, Девятая — торжество Победы.

В области фанфарно-героических звучаний поиск вели многие советские композиторы. Искали и особые интонации — торжественно-приподнятые, маршевые; искали и особые оркестровые средства — с использованием колоколов, ослепительных фанфар, импозантных ударных; искали и соответствующие характеру музыки жанры — кантаты, симфонии, увертюры, оды, вокально-симфонические поэмы. «Победе советского народа над фашизмом» посвящал Вторую симфонию Ваню Мурадели, «Оду на окончание войны» для 8 арф, 4 фортепиано, оркестра духовых и ударных инструментов и контрабасов обдумывал Сергей Прокофьев...

Шостакович начал работу над Девятой симфонией зимой 1944/45 годов. Однако торжественно-героическая фреска получалась очень медленно, трудно, и композитора мучили сомнения и неуве-



Дмитрий
Шостакович
Карандашный
набросок
Г. Неменовой.
1945 г.

ренность. Лишь в августе, изменив замысел и все более укрепляясь в правильности собственного решения, он быстро кончил сочинение.

«По своему характеру девятая симфония резко отличается от моих предшествующих симфоний — седьмой и восьмой. Если седьмая и восьмая симфонии носили трагико-героический характер, то в девятой преобладает прозрачное, ясное и светлое настроение. Симфония состоит из пяти небольших частей...»

Д. Шостакович. Из интервью, данного корреспонденту. «Советское искусство», 1945, 7 сентября

Музыкальная общественность открыто недоумевала. Предназначенная для триумфального увенчания триады, симфония, казалось, совершенно не отвечала своему высокому предназначению. Мало того, что она была беспрецедентно коротка (пять частей — 22 минуты!), но и содержание ее, по



Дмитрий Шостакович
С рисунка А. Крученых
Надпись:
«Очень хороший портрет.
Мне очень нравится.
Д. Шостакович. 20 VII
1945»

мнению многих, выглядело беспрецедентно легковесным. Так что премьера, блестяще проведенная в Ленинграде оркестром Ленинградской филармонии под управлением Мравинского, единодушного восторга не вызвала. В оценках критики слышались скепсис и разочарование.

Не правда ли, знакомая ситуация? Так же скептически была воспринята несколько лет назад легкая и изящная Шестая симфония, показавшаяся едва ли не кощунственно неуместной после трагической исповеди Четвертой (а знали о ней многие) и пламенного драматизма Пятой. Военная триада воспроизводила — на новом витке, на новом этапе эволюции творчества Шостаковича — тот же парадоксальный круг. Венцом триады стала опять симфония-скерцо. И опять потребовалось время, чтобы обнаружилась безусловная правда и художническая честность Шостаковича.

Девятая симфония самым непосредственным, самым очевидным образом связана с Победой. Только Победа могла вызвать к жизни это веселое, нарядное и ироничное произведение. Оно покоряет совер-

шенством и отточенностью языка, поразительной, почти детской открытостью и простодушием. Не случайно мы слышим в нем отголоски музыки венских классиков—Гайдна, Моцарта, даже Россини, не случайны в нем и отголоски юношеских сочинений самого Шостаковича—музыки кино, балетов, драматических спектаклей.

Но при всей своей легкости Девятая симфония не легковесна—легковесность была решительно чужда композитору-философу. Глубоко патетична ее четвертая часть—траурное шествие и скорбная речь над могилой погибших. Да и в финале порой мелькает среди общего веселья зловещий облик судорожно кривляющейся марионетки. И все же симфония-скерцо, пронизанная сполохами праздничных салютов, шумом праздничной толпы,—самая классическая, самая прозрачная у Шостаковича. Такой музыкой завершает он свою великую военную триаду. Такой вошла в историю его Симфония на окончание войны.

ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН

На повороте

Советское правительство награждало свой народ орденами и медалями за победу в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов—за доблесть и мужество, за храбрость и волю, прижизненно и посмертно. Еще в 1943 году Шостакович был удостоен высокой награды—медали «За оборону Ленинграда», а в 1946 году, когда торжественно праздновалось 80-летие Московской консерватории, профессору Шостаковичу вручили—за выдающиеся заслуги в развитии советского музыкального искусства—орден Ленина. Немного позже он стал лауреатом Государственной премии СССР за Трио памяти Соллертинского.

Год 1946-й для всех советских людей стал годом знаменательным. В марте был принят Закон о новом Пятилетнем плане восстановления и развития народного хозяйства, и страна с энтузиазмом решала задачи первоочередной важности. Одна за другой вставали в строй разрушенные шахты Донбасса, отстраивалась могучая дуга Днепрогэса, с конвейера Харьковского тракторного завода пошли первые послевоенные машины.

Задачи первоочередной важности решало и советское искусство. В октябре 1946 года в Москве состоялось расширенное заседание пленума Оргкомитета Союза советских композиторов—первый после войны представительный музыкальный форум, обсуждавший пути дальнейшего развития отечественной музыки.

Многим теоретикам-искусствоведам, да и самим деятелям искусства казалось, что народу, пережившему тяготы самой страшной в истории человечества войны, едва ли будут созвучны произведения философско-трагедийного или, скажем, остро-сатирического плана. Такая позиция нацеливала писателей, художников, музыкантов, режиссеров на

создание сочинений в основном торжественного, мажорного характера. Дискуссии становились жаркими, мнения оставались разными.

На этом этапе развития музыкального искусства оказалось закономерным Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» от 10 февраля 1948 года, ибо оно четко определяло политику партии в области культурного строительства и предлагало конкретные меры для «обеспечения развития советской музыки в реалистическом направлении». Ряду композиторов были высказаны серьезные упреки «в отрыве от запросов и художественного вкуса советского народа». В числе прочих называлась и фамилия Шостаковича, а в разряд произведений формалистических попала его опера «Леди Макбет Мценского уезда», его Четвертая, Шестая, Восьмая и Девятая симфонии...

Напряженная ситуация вокруг сочинений композитора разрядилась через несколько лет. (В 1958 году ЦК КПСС указал, что в Постановлении 1948 года, «правильно определившем направление развития советского искусства на пути народности и реализма и содержавшем справедливую критику ошибочных, формалистических тенденций в музыке,— в то же время были допущены некоторые несправедливые и неоправданно резкие оценки творчества ряда талантливых композиторов».) Все это время Шостакович продолжал работать, утверждая правоту собственной творческой позиции.

«Формализмом нередко именуют то, что кому-либо не совсем понятно или не совсем по вкусу... Между тем формалистическим искусством можно назвать только искусство пустое, безыдейное, холодное, безжизненное. Именно в таком искусстве прием, избранный композитором, становится самоцелью, превращается в щегольство, в трюк, в эстетство».

Д. Шостакович. «О некоторых насущных вопросах музыкального творчества». «Правда», 1956, 17 июня

Поиски новой тематики, постоянное стремление

к обновлению лексических средств обусловили специфическую направленность художественных устремлений Шостаковича в конце 40-х — начале 50-х годов. За восемь лет он обогатил список своих сочинений двумя кантатами и ораторией, двумя квартетами и скрипичным концертом, множеством вокально-камерных произведений и киноработ. В творчестве композитора вновь начинался период, когда необходимо осмысление пройденного и освоение неизведанного. (Не случайно именно в эти годы столь высоким оказался удельный вес вокальных сочинений и музыки к кинофильмам.) На повороте к новым темам, к новым жанрам ждали Шостаковича новые удачи и откровения.

В 1948 году композитор завершил работу над вокальным циклом «Из еврейской народной поэзии». Одиннадцать жанровых сенок, буквально пронизанных музыкой быта, воскрешают в памяти «Титулярного советника» Даргомыжского, «Калистрата» и «Детскую» Мусоргского. Но тем и примечателен этот цикл, тем и родствен его великим классическим предшественникам, что здесь бытовые интонации и жанры впервые осмыслены композитором не как объект для пародии, а всерьез — со всей силой сочувствия, доброты и сердечности. Да и как еще мог писать композитор-гуманист о маленьком и бесправном человеке — об этом новом для него и вечном для искусства герое?

С 1949 года началась общественная деятельность Шостаковича — активного участника антимилитаристского движения. Как член Советского комитета защиты мира он в составе представительной делегации отправился в Соединенные Штаты. В Нью-Йорке открывался Конгресс деятелей науки и культуры США в защиту мира, и Шостакович выступил с докладом на секции музыки, поэзии, живописи и хореографии. Впервые попав на столь ответственный международный форум, он особенно отчетливо ощутил свою причастность к самым животрепещущим вопросам современной жизни.

«Исключительно велика роль наша, художественной интеллигенции — артистов и музыкантов. Со всей силой должны поднять



Дмитрий
Шостакович
за роялем
С рисунка
П. Вильямса
1947 г.

мы наш голос за дело мира, правды, человечности, за будущее народов. Нельзя в эти решающие этапы истории отходить в сторону и тешить себя пустой иллюзией, будто мы поставлены над жизнью, над схваткой. Нет, мы должны вторгнуться в самую гущу жизни, чтобы влиять на нее, на ее ход. Мы должны идти в ногу с прогрессивными силами человечества в первых рядах борцов за мир. В этой борьбе мы должны участвовать нашим искусством, его содержанием, идеями, образами, всей его целеустремленностью... К мужественным голосам народов мы должны присоединить прекрасный и могучий голос нашего искусства...»

Д. Шостакович. Из выступления на Конгрессе деятелей науки и культуры США в защиту мира. «Правда», 1949, 30 марта

В 1950 году Шостакович принимает участие в работе II Всесоюзной конференции сторонников мира, а затем едет в Варшаву на II Всемирный конгресс сторонников мира. В 1951 году он выступает с речью на III Всесоюзной конференции, в 1952 — на IV конференции и входит в состав Советского комитета защиты мира... Отмечая выдающи-



Дмитрий
Шостакович
С рисунка
А. Крученых
Надпись:
«Узнаю себя.
Д. Шостакович.
27 IV 1946»

еся заслуги Шостаковича, Всемирный Совет Мира присудил композитору Международную премию мира (1954).

В 1950 году состоялись юбилейные баховские торжества в Лейпциге, посвященные 200-летию со дня смерти великого немецкого композитора. От Советского Союза на праздник прибыла многочисленная группа, в состав которой входили и музыковеды, и композиторы, и исполнители. Приехал в Лейпциг и Дмитрий Шостакович — как гость, а также как член жюри Международного конкурса имени Баха. Ему довелось выступить в эти дни и как пианисту, что случалось теперь довольно редко: в заключительный день праздника он вместе с Татьяной Николаевой и Павлом Серебряковым исполнил Концерт Баха для трех клавиров с оркестром.

Глубокий философский строй баховской музыки по-новому воспринимался на юбилее. Гулкие своды церкви святого Фомы хранили дух старой протестантской Германии, дух мелочного бюргерства и религиозного смирения, дух высокого искусства и торжественных органных звучаний. Вернувшись в Москву, Шостакович пишет цикл из 24 прелюдий и фуг для фортепиано, поражающий и филигранным мастерством полифонического письма, и многокрасочностью эмоциональной палитры.

Как уже не раз бывало в истории после тяжких мировых бурь и катаклизмов, в послевоенные годы возник небывалый интерес к темам и образам искусства минувших столетий. В классическом наследии прошлого современность искала опору для противостояния трагическому разладу нынешнего мира. Трагический пафос античных мифов, высокая философичность музыки барокко, нравственный императив классицистского театра, темы вечные и непреходящие — жизнь и смерть, добро и зло, чувство и долг — были для культуры XX века необходимым звеном в постижении сиюминутных проблем.

Своим обращением к барочным формам Шостакович утверждал не только бессмертное строгое совершенство этих форм, но и удивительную, универсальную их емкость, способность «наполниться» живым, современным содержанием. Он утверждал тем самым преемственность искусства и органичную надвременную духовную связь художников всех эпох в поисках ответов на жгучие вопросы бытия.

10 октября 1951 года Государственный академический русский народный хор под управлением А. Свешникова познакомил московских слушателей с новым сочинением Шостаковича — Десятью поэмами для смешанного хора на слова революционных поэтов. Композитор пробовал свои силы еще в одном незнакомом для себя жанре — хоровой песне *a cappella*. Этому произведению суждено было стать тем творческим перевалом, за которым открывалась прямая дорога к масштабным симфоническим и вокально-симфоническим фрескам конца 50-х — начала 60-х годов, посвященным истории русского народа. Во всеоружии опыта Шостакович вплотную подошел к решению темы, всю жизнь настойчиво призывавшей его.

«...В этом произведении, отображающем реальные картины героической борьбы русского рабочего класса, Д. Шостакович попытался углубиться в мир русской революционной песни и овладеть новыми для него, сложными формами хорового искусства а cappella».

«Советская музыка» 1951, № 6

Он выбрал стихи поэтов, рожденных рабочим движением России; он обратился к хоровому многоголосию, само звучание которого способно воскресить атмосферу маевки и тайных сходок; он использовал интонации революционных песен — не в прямом цитировании, но с той мерой достоверности, которая позволяла угадать в музыке поэм все богатство ассоциаций; он возродил традиции русской оперной классики (прежде всего — эпических драм Мусоргского) с ее глубоким проникновением в душу и судьбу народную; он, наконец, вновь обнаружил всю романтичность своей творческой натуры, воспев именно в поэмах историческое прошлое страны. И страна высоко оценила сочинение одного из лучших своих художников, удостоив его в 1952 году звания лауреата Государственной премии СССР.

А через год Шостакович завершил работу над Десятой симфонией. Восемь лет, отделяющих ее от Девятой, заметно изменили «симфонический почерк» композитора. Смягчились гармонические и оркестровые краски, еще лиричнее и выразительнее стали мелодии, отчетливо связанные теперь с *русской песенностью*. Шостакович как бы испытывал надежность симфонической конструкции, меру ее сопротивляемости иному, чем прежде, мелодическому материалу, который станет основой будущих замыслов. Но характерно, что эта во многом по-новому звучавшая музыка решала прежнюю, болезненно-важную для Шостаковича тему: Десятая симфония трагедийна и исповедальна, как лучшие страницы Четвертой или Восьмой симфоний.

«Надо бояться не смелых творческих исканий, а „благополучного“ скольжения по поверхности, серости, шаблона. Стремление к сглаживанию острых углов в творчестве мне представляется одним из своеобразных проявлений порочной „теории бесконфликтности“. Чем скорее мы откажемся от этих нивелирующих тенденций, тем будет лучше для развития советского искусства».

Д. Шостакович. «Радость творческих исканий».

«Советская музыка», 1954, № 1

Рамки классического четырехчастного цикла не стесняют свободного развертывания музыкальной мысли, проходящей все этапы драматического действия: накаленность и остроту психологических коллизий первой части, зловещую батальность второй, сумрачную повествовательность третьей и вновь активную и беспокойную действенность финала. До последнего момента продолжается действие, и конечно утверждение вынесено Шостаковичем «за скобки». «Занавес опускается» в тот момент, когда герой, оставшийся на сцене, медленно движется к рампе...

Десятая симфония, в десятый в творчестве Шостаковича раз, поставила перед всеми проблему финала. Он вновь начал этот, более не терпящий промедления разговор, — и своей музыкой, и статьей, озаглавленной «Радость творческих исканий». И начал как раз тогда, когда проблемы финала, как правило, благополучного и бодрого, как бы не существовало. Именно этот финал вызвал ожесточенную дискуссию о симфонизме, дискуссию, в которой с непримиримостью и запальчивостью, отличавшей, пожалуй, только первые послереволюционные годы, высказывались мнения и о Десятой Дмитрия Шостаковича, и о советской симфонии вообще.

«Д. Шостакович не мог написать „гладкую“ симфонию... Да, Десятая симфония отмечена большим драматическим напряжением. Но этот драматизм не безысходен. Это оптимистическая трагедия, проникнутая горячей верой в победу светлых, жизнеутверждающих сил».

*«Советская музыка»,
1954, № 3*

Ближайшее будущее подтвердило всю справедливость этой позиции, а яростные и долгие споры вокруг Десятой симфонии в конце концов дали мощный толчок симфоническому творчеству советских композиторов.

В 1954 году Шостакович получил звание народного артиста СССР, а к пятидесятилетию был награжден вторым орденом Ленина.

Героическая летопись

Война, как проверка на прочность, многих заставила еще раз, по-новому взглянуть на революционный путь страны. Невероятно обостренное военной трагедией чувство национальной гордости опять, как и в послереволюционные годы, возродило интерес к прошлому, особенно—к эпохам наиболее сложным, кардинально менявшим прежние политические, идеологические, нравственные критерии. В этом интересе не было идилличности и ностальгического любования балаганами на ярмарках, купчихами и скоморохами, медведями и каруселями. Осознавалась русская история в периоды решительных, порою трагических сломов, осознавались русские характеры, легендарные уже самой своей величиственностью и нравственной всеобъемностью и потому как бы «приподнятые» над быстротекущим временем.

1957 год Шостакович отдал работе над Одиннадцатой симфонией, «1905 год», и эта симфония стала началом, Томом Первым его музыкальной летописи, посвященной историческому прошлому России. Воскрешая грандиозные события первой русской революции, композитор обращался к стране как пламенный оратор-трибун—и нашел для своей речи единственно верный, единственно нужный тон. Он мечтал воссоздать в звуках величественный и простой, весомый и зримый образ истории—и услышал его в самой истории, которая говорила с ним на языке песни.

Шостакович возродил в Одиннадцатой революционную песню—как прямую цитату, как лозунг, как призыв к памяти народной.

«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...»

М. Шагинян.

«Одиннадцатая Шостаковича». 1957

Их очень много в симфонии: «Арестант», «Слушай», «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны», «Смело, товарищи, в ногу», — и они сталкиваются, переходят одна в другую, сливаются, как сливаются знамена над толпой на рабочей демонстрации. Песня так «владеет» симфонией, всем ее существом, что ломает традиционные законы и правила построения формы. Ее четыре части («Дворцовая площадь», «9-е января», «Вечная память», «Набат») следуют друг за другом, как четыре гигантских куплета одной развернутой и мощной песни об истории страны.

Он посвятил Одиннадцатую симфонию 40-летию Октября. Первое ее исполнение состоялось в Москве почти накануне праздника — 30 октября 1957 года, а в 1958 году Шостакович был удостоен за нее Ленинской премии.

«Образность музыкального мышления, живописно-изобразительные средства, четкая музыкальная драматургия симфонии настолько выражены, что она слушается как опера без текста... Шостакович, следуя лучшим традициям русских классиков, и в первую очередь Мусоргского, поднимаясь до симфонически-философского обобщения, говорит о близких, дорогих советскому народу революционных событиях 1905 года... Надо надеяться, что... симфония Шостаковича, посвященная 1905 году, явится для автора своеобразным „прологом“ к созданию новых произведений об эпохе социалистической революции...»

«Ленинградская правда»,

1957, 12 ноября

Автор рецензии, опубликованной на страницах газеты «Ленинградская правда», не обманулся в своих ожиданиях. Через три года Шостакович вплотную приступит к работе над Томом Вторым. А

пока — пока он посвящает весну и лето 1958 года зарубежным поездкам.

«9 мая в Италию по приглашению итальянской музыкальной академии „Санта-Чечилия“ выехал народный артист СССР композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович».

*«Советская культура»,
1958, 10 мая*

«Париж. 22 мая (ТАСС). Сегодня в Париже состоялась торжественная церемония провозглашения советского композитора Дмитрия Шостаковича командором французского Ордена искусств и литературы».

*«Советская культура»,
1958, 23 мая*

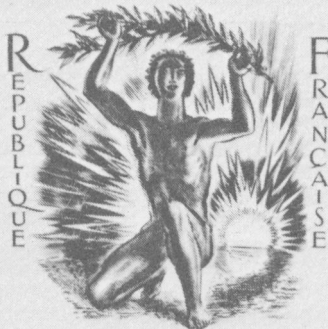
«25 июня в Оксфорде состоялась торжественная церемония посвящения в звание почетного доктора музыки...»

*«Правда»,
1958, 26 июня*

Коллекция почетных дипломов, почетных званий многих университетов, музыкальных обществ, заведений и организаций стремительно пополнялась. Шведская королевская музыкальная академия (1954), Итальянская академия «Санта-Чечилия» (1956), Англия, Франция, Австрия, Финляндия, Мексика, Америка, Сербия, Бавария... Почти во всех странах торжественные церемонии сопровождалась премьерами его сочинений. Так было и во Франции, куда он приехал уже как командор Ордена искусств и литературы, — первый иностранец, удостоенный этой награды. 22 мая он стал командором, 27 мая в крупнейшем парижском концертном зале «Плейель» состоялось первое исполнение его Одиннадцатой симфонии.

Старейший в Англии университет в Оксфорде пригласил Шостаковича на церемонию посвящения в звание почетного доктора музыки. Собрались главы колледжей, видные профессора и ученые Англии. Ниспадающие до земли мантии, старинные головные уборы, надеваемые только в самых торжественных случаях, строгая и чопорная латынь...

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE



LE SECRÉTAIRE D'ÉTAT AUX ARTS ET LETTRES

VU LE DÉCRET DU 2 MAI MCMLVII

NOMME PAR ARRÊTÉ DE CE JOUR

M. *Chostakovitch* *Membre Domitrovitch*

Commandeur

DE L'ORDRE DES ARTS
ET DES LETTRES

Signé :
Le Ministre de l'Éducation
Nationale
Jacques Boncompagni

FAIT À PARIS LE 21 Mai 1958

Le Secrétaire,
Le Secrétaire Général du
Conseil de l'Enseignement

g. m. l.



Accademia Nazionale
di Santa Cecilia

Dimitri Sciostakovic

è stato eletto

Accademico Onorario
di Santa Cecilia

dall'Assemblea Generale degli Accademici

Roma: il

15-1-1956



31 Presidente

Gaspare Martini

Geleitet von dem Wunsch,
ihre Verbindung mit hervorragenden
Künstlern des In- und Auslandes fester
zu knüpfen und damit den Interessen der Kunst
owie des Lebens zu dienen, haben die Ordentlichen
Mitglieder der Deutschen Akademie der Künste
in ihrer Plenarsitzung vom 24. März 1955
den Komponisten

Dimitrij Schostakowitsch

in ehrender Anerkennung
seiner großen Leistungen
zum Korrespondierenden Mitglied gewählt.

Berlin, den 24. März 1955

Der Präsident



Carl F. Schaefer

AMERICAN ACADEMY OF ARTS AND LETTERS
NATIONAL INSTITUTE OF ARTS AND LETTERS

IN RECOGNITION OF
CREATIVE ACHIEVEMENT IN THE ARTS
DMITRI SHOSTAKOVICH
WAS ELECTED TO HONORARY MEMBERSHIP
NEW YORK FEBRUARY MCMLX

Henry Jones
PRESIDENT OF THE ACADEMY



John S. Allen
PRESIDENT OF THE INSTITUTE

SECRETARY

SECRETARY

Английский университет чествовал советского композитора.

А советский композитор опять удивил коллег и почитателей неожиданным «поворотом пера». Все-таки в этом человеке удивительно сочетались серьезность и юмор, сосредоточенность и беззаботность. Да и в творчестве: после Четвертой и Пятой симфоний—Шестая, после Восьмой—Девятая. А после Одиннадцатой... оперетка.

Было хорошо и спокойно на душе. Москва строилась, прихорашивалась, зазеленялась, грузовики мчали дедушкины шкафы и прабабушкины комоды на юго-запад, молодежь решительно располагалась на разных этажах новехоньких белых коробочек, шум и смех новоселий, книжки вместо скорого стола, недоразумения, мгновенные знакомства и дружба—ну почему же не написать веселую и остроумную музыкальную комедию? И Шостакович пишет ее. Называлась оперетта «Москва, Черемушки».

«Очень хорошо, когда большой и настоящий композитор обращается к такому веселому и нужному, всегда злободневному и любимому зрителями жанру, как оперетта. Очень хорошо, если это обращение удастся ему и народ получает вещь не только веселую, но и высокохудожественную. И еще лучше, если эта вещь оказывается настолько интересной, что о ней можно поговорить проблемно, поставив вопрос о природе и будущем самого жанра оперетты. С новой вещью Шостаковича именно так и получилось...»

...Главная ее прелесть, разумеется, в музыке. Шостаковичу удалось доказать ею, что он „все может“, и, главное, может, ни на йоту не изменяя себе... Шостакович вобрал в свою оперетту много народного, песенного мелоса, и своего и чужого, и все это приобрело у него каким-то образом свою чудесную трансформацию и зажило новой жизнью».

*«Литерарные новины»
(Прага),
1959, февраль*



Дмитрий
Шостакович
С рисунка
А. Дяталы.
1957 г.

Летом 1960 года Шостакович выехал в Дрезден. Нужно было написать музыку к фильму «Пять дней, пять ночей», который советские кинематографисты снимали совместно с коллегами из ГДР. Он ходил по улицам Дрездена и вспоминал истерзанные войной и блокадой улицы Ленинграда...

«...Восьмой квартет сочинен в три дня в Дрездене, во время работы над фильмом „5 дней, 5 ночей“... Казалось бы, невозможно не то что написать, а только лишь записать произведение из пяти частей для камерного ансамбля в столь краткий срок! Фильм... возвращает нас к теме прошлой войны. И новый струнный квартет, который Шостакович написал под впечатлением отснятого для фильма материала, посвящен композитором памяти жертв войны и фашизма...»

«Известия», 1960, 22 октября

...Рука едва успевала фиксировать на бумаге рвущуюся из сердца музыку (так же быстро он писал когда-то лишь Седьмую и Восьмую симфо-

нии). И в масштабном лирико-эпическом полотне во многом по-новому раскрылась «тема прошлой войны». В музыку Восьмого квартета вплелись интонации Первой симфонии, Фортепианного трио, песни «Замучен тяжелой неволей», оперы «Леди Макбет»... а главное, вплелась звуковая монограмма *D, Es, C, H* (ре, ми-бемоль, до, си), образующая инициалы Шостаковича,—как бы голос самого автора. Для композитора в этом автоцитировании был заключен большой смысл и большая внутренняя необходимость: он не отделял своей судьбы от судьбы Родины.

Осенью того же года Шостакович выступил по Всесоюзному радио и в печати с рассказом о своей новой, Двенадцатой симфонии. Как много лет назад, когда, едва успев закончить две части Седьмой симфонии, он поспешил поделиться замыслами со своими согражданами, для которых работал, для которых и создавал эту пламенную музыку, так и сейчас он обращался к ним, чтобы рассказать о новой работе, такой важной и нужной для него. Композитор представлял себе будущую аудиторию как многомиллионный отряд единомышленников. Среди них были герои и его Седьмой, и его будущей Двенадцатой симфонии. Поэтому ему хотелось, чтобы новая симфония была близка и доступна людям, поэтому так подробно и охотно рассказывал Шостакович о новом замысле. Создавался Второй Том летописи истории России.

«В настоящее время я работаю над двенадцатой по счету симфонией... Заканчивая Одинадцатую симфонию, я стал думать о ее продолжении; так родился замысел Двенадцатой... Из четырех частей симфонии две уже почти завершены... Симфония будет одновременно посвящена Великому Октябрю и памяти Владимира Ильича... Первая часть задумана мною как музыкальный рассказ о приезде Ленина в Петроград в апреле 1917 года, о его встрече с трудящимися, с рабочим классом Петрограда. Вторая часть отражает исторические события 7 ноября. Третья часть расскажет о гражданской войне, а

четвертая — о победе Великой Октябрьской социалистической революции».

*Д. Шостакович. Из выступления по
Всесоюзному радио.
1960, 29 октября*

В процессе сочинения, как это часто бывало у Шостаковича, замысел совершенствовался, и симфония получила несколько иную программу, чем предполагалось по объявленному плану. В первой части («Революционный Петроград») мощно и грозно, как неумолимо надвигающаяся лавина, клокотал собирающий силы к восстанию город. Вторая часть («Разлив»), неспешная и философски-сосредоточенная, рисовала образ вождя, решающего судьбы страны и революции. В третьей части («Аврора») грохочущие залпы орудий легендарного крейсера сотрясали «весь мир насилия», возвещая «последний и решительный бой». А четвертая часть («Заря человечества») в величественном апофеозе пела торжественный гимн свободе, равенству и счастью на земле.

Музыка эта, риторичная и торжественная, чем-то неуловимо напоминала и «Посвящение Октябрю», и «Первомайскую» симфонию. Но она была уже свободна от наивной прямолинейности тех давних, ранних сочинений. Прожита большая жизнь, осознано время во всем его величии, время, очищенное от мелочей и бытовых деталей, и Двенадцатая симфония стала эпически-обобщенным образом революционной эпохи и вершинного этапа в исторической судьбе народа.

Зрелый мастер, великий художник-гражданин завершил грандиозную, почти сорокалетнюю работу над темой, первые эскизы которой намечал потрясенный смертью вождя восемнадцатилетний ученик консерватории. Шостакович назвал симфонию «1917 год» и посвятил ее памяти Владимира Ильича Ленина. Премьеру (1 октября 1961 года) провел в Ленинграде Мравинский.

«...Начал сочинять 13-ю симфонию. Вернее, это, пожалуй, будет вокально-симфоническая

сюита из пяти частей... Я использовал для этого сочинения слова поэта Евгения Евтушенко. При ближайшем знакомстве с этим поэтом мне стало ясно, что это большой и, главное, мыслящий талант».

Из письма Д. Шостаковича

В. Шебалину от 1 июля 1962 года

17 декабря 1962 года «Правда» объявила о первом исполнении Тринадцатой симфонии Шостаковича. На следующий день Большой зал Московской консерватории был заполнен до отказа. А на сцене не спеша располагались музыканты симфонического оркестра Московской государственной филармонии, группы басов Республиканской русской хоровой капеллы и хора института имени Гнесиных. Ожидалась симфония, где опять после долгого в творчестве Шостаковича перерыва появилось слово.

Синтез слова и музыки в Тринадцатой возник как прямое продолжение программных симфоний «1905 год» и «1917 год», где за цитатным песенным материалом уже чувствовалась все возрастающая потребность композитора в последнем, предельно конкретизирующем повествование, элементе: ради еще большей доступности, еще большей четкости и публицистической яркости.

На новом витке эволюции творчества Шостаковича его симфония опять повернула к поэтическому тексту, но как далеко ушел композитор от механического соединения двух величин во Второй и Третьей симфониях. Там — полностью самостоятельный симфонический «организм» с «ударным» вокально-инструментальным апофеозом-финалом, здесь — естественнейшая связь музыки и текста буквально по всем вертикалям и горизонталям: музыкальная интонация чутко следует за текстовой, стремясь к речитативной выразительности, она активно вбирает в себя элементы вокальной распеваемости и подчиняется порой законам хорового многоголосия, она окружает себя подголосками, столь близкими русской народной песенности, и даже стремится закреститься в простых и четких конструкциях песенного куплета.

Пять частей симфонии основаны на пяти разных, сюжетно между собой не связанных, стихах Евтушенко. И музыка отчасти дополняет текст, выявляя второй, «внутренний» слой стиха, отчасти полемизирует с ним, отчасти обобщает его, что доступно только развитому симфонизму, а порой и поднимается над текстом. Трагична и скорбна первая часть — «Бабий яр»; гротескно заострена скерцозная вторая — «Юмор», лирически экспрессивна третья — «В магазине», в четвертой части — «Страхи» — снова напряженная и тревожная атмосфера, а в пятой — «Карьера», — лишь изредка омрачаемой ироническими интонациями, царствует свет и торжество конечной правды.

Казалось бы, жанр сочинения указан композитором точно: вокально-симфоническая сюита. Именно в этом жанре подразумевается обычно картинное, внешнее сопоставление различных контрастных образов.

Но в Тринадцатой симфонии есть некий единый смысловой стержень, позволяющий назвать сочинение именно *симфонией* и придающий всему циклу драматургическую цельность. Это — высокий пафос гражданственности, клеймящий фашизм и насилие, ложь и лицедейство, карьеризм и бездуховность, высокий пафос утверждения непреложных этических законов.

«...Тринадцатая Шостаковича — образец нового жанра. Назовем его философско-публицистическим. Обобщив многое из своего предыдущего опыта, композитор создал качественно иной художественный сплав... Все возрастающая вера в добро и разум, вопреки злобе и дикому фанатизму, — вот главнейшая идея симфонии... Гнев по поводу попираемой человечности, страстное утверждение высочайшей красоты нравственных идеалов — разве благодаря этим качествам не становится для нас Тринадцатая истинной „художественной школой“ справедливости и гуманизма?»

*«Советская музыка»,
1966, № 9*

Через двадцать дней после первого исполнения Тринадцатой, 8 января 1963 года, москвичей вновь ждала премьера. Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко показывал оперу Шостаковича «Катерина Измайлова» в новой авторской редакции. Прошло без малого тридцать лет, и на той же сцене воскресла трагическая история любви и гибели купеческой жены Катерины, воскресли возвышенные и одухотворенные страницы сочинения, которое в свое время открыло счет шедеврам советской оперной классики. Через некоторое время «Катерина Измайлова» возродилась и на сцене МАЛЕГОТА, а в 1964 году перешагнула за рубеж. Англия, Югославия, Австрия, Венгрия... Вторая опера Шостаковича начала свое триумфальное шествие по всему миру.

А композитор был во власти новых замыслов. Он снова вернулся к «Гамлету» и написал сложную симфоническую партитуру к одноименному фильму, написал музыку, которая звучала торжественно-строгим унисоном с благородным и высоко философичным строем шекспировской трагедии. В течение лета 1964 года он завершил работу над партитурами Девятого и Десятого струнных квартетов, а вскоре поставил точку на последней странице своего нового сочинения для солиста, хора и оркестра (на стихи Е. Евтушенко), которое называлось «Казнь Степана Разина».

...В белокаменный и многоколокольный стольный град Москву везут атамана разбойников Стеньку Разина, везут привязанного к позорному столбу, везут разодранного, оплеванного и избитого, и тяжелая железная цепь, ошейником перехватившая горло, позвякивает в такт громыханию спотыкающейся на камнях повозки. Сбегается к повозке разный люд: мужики и бабы, холопы и дьяки, купцы и юродивые. Гогочет, издевается, свистит толпа, и несется по улицам улюлюканье и злорадный крик: «Стеньку Разина везут!» Среди всеобщего гама и азартного возбуждения бесстрастен лишь голос рассказчика-летописца. Так начинается сочинение Шостаковича.

Это не симфония. Это не оратория. Хотя в произведении, которое называется «Казнь Степана Разина», есть симфонизм, и ораториальность, и органичный синтез того и другого. Это — один, но центральный акт народной драмы, которому разве что отсутствие костюмов и непосредственного сценического действия мешает называться подлинно оперной сценой. Точнее всего жанр «Казни» определил сам композитор — вокально-симфоническая поэма. И в ней он ярче всего раскрылся как наследник эпико-драматических опер Мусоргского, как наследник того лучшего, что подарила миру русская классическая музыка, обращавшаяся к историческому прошлому народа.

Живописный и предельно конкретный в некоторых музыкальных деталях рассказ воспроизводит дух старых русских былин, где неторопливость и внешнее спокойствие сказа лишь подчеркивают действенность, драматизм и наглядность происходящих событий. Так ведущей, основной темой в поэме становится лапидарная, интонационно скупая, аскетичная эпическая попевка, которая ведет все повествование, пронизывает музыкальную ткань словно стержнем, как голос летописца, как суровый голос самой Истории. (И вероятно, не случайно Шостакович так полно использует в поэме тембр мужских голосов, особенно часто басов, тех голосов, которые напрямую связываются в сознании с голосом Пимена или Досифея.)

Сцена шумного «ввоза» Разина в Москву сменяется — почти зримо — монологом атамана. Слышится в нем и досада, и сокрушенность, и искренняя убежденность Разина («От себя не отрекаюсь, выбрав сам себе удел»), и великая русская печаль. Почти «оперная ария» его звучит спокойно и просто.

Центральный раздел поэмы — шумная и кровавая сцена казни Степана Разина на Красной площади, а кульминационный в этой сцене момент — «Площадь что-то поняла, площадь шапки сняла». Поразительно и уникальна по художественному впечатлению внезапная мертвенная (только струнные тихо тянут прозрачный и долгий аккорд) «тишина» оркестра. Обнаружилось все мастерство

Шостаковича-драматурга, умеющего передать единственно верными музыкальными средствами психологически сложный момент перелома, когда толпа вдруг перестает быть толпой, когда «прорастают ЛИЦА грозно у близких на лице»...

А действие уже близится к концу, и тщетно заигрывает—фальшиво, преувеличенно бодро—скоморошья дудка, тщетно восклицает царский холоп: «Что, народ, стоишь, не празднуя? Шапки в небо и пляши!» Его «э-э-х!» повисает в тянущейся тишине, которая вдруг взрывается хохотом отрубленной головы атамана. И в финале поэмы, судорожном, беспокойном и напряженном, хор настойчиво твердит только два слова: «Не зазря!»

От размышления до активного действия—не один шаг. Да и само размышление долго, противоречиво, мучительно. История России доказала это. И великая правда поэмы «Казнь Степана Разина»—в звенящей тишине ее кульминации и в беспокойстве ее финала. Это—правда истории, к которой еще раз обратился Шостакович.

«...Поэма—тоже своего рода оптимистическая трагедия, притом трагедия—социально-историческая... Эта одностаянная вокально-симфоническая пьеса учит многому не только в искусстве, но и в жизни, как и положено истинному произведению...»

С. Слонимский.

«Победа Степана Разина». 1965

БЕССМЕРТИЕ

Симфония высокой мудрости

1966 год, год шестидесятилетия Шостаковича, начался для него событием знаменательным. 29 марта народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий композитор Дмитрий Шостакович впервые поднялся по широким ступеням Кремлевского Дворца Съездов с красным мандатом в руке — как один из пяти тысяч делегатов XXIII съезда КПСС. Одиннадцать дней продолжалась работа съезда, и за эти одиннадцать дней еще и еще раз утверждался он в сознании необходимости своего творчества, в сознании высокой миссии того искусства, которому так долго и так беззаветно служил.

Между тем приближалась для Шостаковича пора большого юбилея. Приближалась пора, когда перебирают уже регалии и награды, вытаскивают на свет и удовлетворенно просматривают послужной список, пора, когда чистят мундиры накануне торжественных вечеров.

28 мая 1966 года в Малом зале Ленинградской филармонии состоялся авторский концерт Шостаковича, и основное место в программе занимали произведения юмористического характера. Исполнялись «Сатиры» на стихи Саши Черного (1960) и Пять романсов для голоса с фортепиано на слова из журнала «Крокодил» (1965) — остроумные и озорные портретные зарисовки на тексты из раздела «Нарочно не придумаешь», в которых композитор заразительно и едко посмеялся над маленькими человеческими слабостями и большими пороками.

Открывался же концерт произведением, слова которого Шостакович написал в соавторстве с... Пушкиным. Поэтическую часть Дмитрий Дмитриевич «позаимствовал» — с небольшими изменениями — из известной пушкинской «Истории стихот-

ворца», прозаическая же принадлежала самому композитору. Произведение называлось — «Предисловие к полному собранию моих сочинений и размышление по поводу этого предисловия».

«Мараю я единым духом лист.

Внимаю я привычным ухом свист.

Потом всему терзаю свисту слух,

Потом печатаюсь — и в Лету Бух!

А вот и подпись: Дмитрий Шостакович, народный артист СССР. Очень много других почетных званий. Первый секретарь Союза композиторов РСФСР, просто секретарь Союза композиторов СССР. А также очень много других весьма ответственных нагрузок и должностей».

Человек с большой буквы, он умел смеяться и над самим собой. «Ничто человеческое...»

Он не любил панегириков и громких слов, не любил велеречивости и пустозвонства. Говорил и писал просто, без витиеватости придаточных предложений. Короткая фраза. Точка. Еще фраза. Точка. Старался избегать пышных эпитетов и превосходных степеней. По его статьям, автобиографическим заметкам и замечаниям видно, как часто используются им самые простые и общеупотребительные глаголы: написал, послушал, пришел, окончил, это хорошо, а это плохо — потому-то и потому-то.

Современники, которым посчастливилось быть знакомыми с Шостаковичем, единодушно подчеркивают главное в облике композитора: сдержан, естествен, прост. Когда прошел час поздравлений с юбилеем, когда прошли торжественные церемонии вручения третьего ордена Ленина и Золотой Звезды Героя Социалистического Труда, когда один за другим прошли концерты, посвященные шестидесятилетию композитора, оказалось, что и кланялся он по-прежнему неловко и торопливо...

А жизнь шла к завершению. И от сочинения к сочинению все яснее, все отчетливее вырисовывалась для Шостаковича проблема решения финала — финала человеческой судьбы, творчества. С тем

спокойствием, которое дается только мудростью и большим жизненным опытом, он искал истину, занимавшую художественные умы всего человечества,—истину «на все времена». Жизнь и смерть, вечный мрак и вечное горение творческого духа, тайны великого Времени... Он поднимался на новую, доступную лишь немногим, ступень творческого мышления, с которой обозримы и сам Человек, и мера сил, и мера дел его.

«Он занят не поисками новых звучаний, а поисками нового смысла. И уж судьбе было угодно даровать Шостаковичу способность находить все, что он ищет...»

Гражданское в его искусстве приобрело новый духовный аспект, „просто“ музыка стала еще более высоким откровением, чем до сих пор... В ней можно найти ответы на самые важные вопросы: для чего дана жизнь человеку и где свет истины...»

«Советская музыка», 1974, № 9

Лирико-философское, глубоко этическое начало всегда было свойственно искусству Шостаковича. Но в последний период искусство это, очищенное от всего суетного, преходящего, повернулось новыми гранями, открыло новые глубины. И не случайно поэтому в музыке Шостаковича столь значительными стали «переклички» с классикой—вплоть до открытого цитирования и реминисценций. Решая великие вопросы человеческого бытия, он, гражданин XX столетия, «на равных» говорил с прошлым, принимая его художественный опыт и утверждая свое понимание Времени.

Все строже и проще становился музыкальный язык Шостаковича, лаконичнее, до афористичности,—мысли, камернее, интимнее—тон высказывания (да и произведений камерных—квartetов, романсов—стало значительно больше). О самом сокровенном хотелось говорить вполголоса.

В год своего 60-летия он закончил еще два сочинения. Одно из них—Одиннадцатый квартет, посвященный памяти Василия Ширинского, участника «бетховенского» ансамбля,—произведение глубоко личное, лирическое, с протестом против той

властной силы, которая обозначает в жизни роковой предел, и горестным признанием ее. Другое сочинение — Второй виолончельный концерт, исполненный 25 сентября 1966 года, в день рождения композитора.

В концерте, пожалуй, впервые четко определилась та новая драматургическая линия, которая станет основой многих последующих произведений Шостаковича. Концерт, по классическим законам, трехчастен. Но ничто в нем не напоминает традиционную образно-драматургическую схему: активно-конфликтная первая часть, спокойная и раздумчивая вторая, жизнерадостный и внутренне уравновешенный финал. Напротив. Круг оказывается перевернутым. Покой уступает место активности, активность — покою. И есть высший художественный смысл в этом новом решении, которое предлагает Шостакович.

Первая часть концерта проходит в строгих, эпически сдержанных размышлениях о жизни, о вечности, быть может, о славе. В ней есть сосредоточенность мудреца, наблюдающего за течением Времени. Вторая часть — сама жизнь, поднимающаяся порой до предельных высот драматизма и горького страдания, и сама смерть, несущая это страдание. А финал, в заключительном разделе, вновь возвращает к умудренности, созерцательности, и на последних его тихих и просветленных страницах нет Конца, «а есть покой и воля»...

Уже через несколько месяцев музыкальная общественность заинтересованно обсуждала новое сочинение Шостаковича — Семь романсов на стихи Александра Блока для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано. Их появление показало, что концерт для виолончели — не случайность, что в творчестве композитора происходит поворот к новым темам, к новой драматургии, к новым средствам. Пресса отмечала удивительную созвучность музыки Шостаковича стихам поэта, вновь появившуюся у композитора идею вечной, несмотря ни на что, ценности жизни, отмечала возвышенный и просветленный характер заключительных романсов и камерность, интимность высказывания.

Особое же внимание привлек последний романс цикла, «Музыка», — своего рода нравственно-этическое кредо Шостаковича. Он пел возвышенный и одновременно мрачно-торжественный гимн «Владычице вселенной», гимн творчеству, которому, «сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба», отдана вся жизнь художника.

В 1967 году появился еще один инструментальный концерт Шостаковича — Второй концерт для скрипки с оркестром, который композитор намеревался посвятить Давиду Ойстраху — «в честь 60-летия». Но неожиданно выяснилось, что автор «ошибся», и в исправление этого «конфуза» он написал годом позднее Сонату для скрипки и фортепиано, с тем же, на сей раз своевременным, посвящением.

«Соната буквально ошеломляет с первого прослушивания... От исполнителей и слушателей требуется прежде всего напряженная работа интеллекта. Размышления художника в ней столь значительны, что перестают быть сугубо личными, становятся общезначимыми.

...Образно-драматургическое движение в Сонате... представляется в виде некоей спирали, где финал, завершающий виток, словно бы призван олицетворить непрерывность бытия».

«Советская музыка», 1969, № 9

Спираль. Виток. Вечный круговорот бытия — с беспечностью детства, с крушением надежд, с болью и горечью утрат. И мудрая простота композиторской мысли... Завершается музыкальное действие прозрачным диалогом скрипки и фортепиано, которые с философским стоицизмом пережили все беспокойство и напряженность двух первых частей, чтобы в коде финала обрести умиротворенность и светлую печаль.

Премьера Сонаты состоялась в мае 1969 года и еще раз открыла присутствующим и неповторимый мир искусства Шостаковича, и неповторимый по художественному совершенству и законченности дуэт Давида Ойстраха и Святослава Рихтера...

Лето 1969 года Шостакович провел во Всесоюзном доме творчества композиторов «Дилижан» в Армении, зная, что Московский камерный оркестр уже репетирует его следующую, Четырнадцатую симфонию.

«...Замысел нового произведения вынашивался долго: впервые мысль об этой теме у меня возникла еще в 1962 году.

Тогда я оркестровал вокальный цикл Мусоргского „Песни и пляски смерти“... А не набраться ли смелости и не попробовать ли продолжить его, подумалось мне. Но тогда я просто не знал, как к этой идее подступить-ся. Теперь я опять вернулся к ней после того, как прослушал снова целый ряд великих сочинений русской и зарубежной классики.

Я был поражен тем, с какой высокой мудростью и художественной силой решаются в них „вечные темы“ любви, жизни, смерти, хотя у меня в новой симфонии свой подход к ним».

Д. Шостакович. Из интервью, данного корреспонденту.

«Правда», 1969, 25 апреля

Подход был, действительно, новым. И с точки зрения классической трактовки «вечных тем», и с точки зрения уже написанных произведений самого Шостаковича. Речь шла о смерти противоестественной, насильственной, о смерти, которая грубо обрывает надежды на счастье, которая лишает радости творчества, убивает молодых и влюбленных. Речь шла о смерти, которая предстает не в романтическом облике роковой судьбы либо старухи с безжалостной косой, но в реальном и потому особенно зловещем облике человеческой несправедливости, жестокости, убийства.

«Столкновение двух миров, в муках и борьбе обретенная победа нового, защита человека от фашистской скверны, варварства, жестокости — все то, что в наши дни мы называем словом гуманизм, составляло и по-прежнему составляет тему и содержание решительно

всех сочинений композитора. И Четырнадцатой симфонии тоже... Это не просто умершие — это убитые, убитые действительностью, строем жизни. И Шостакович взглянул на их судьбы глазами советского музыканта, соединив классическую традицию со своим творческим опытом».

«Неделя», 1973, № 36

Шостакович снова написал вокальную симфонию, выбрав для нее стихи Ф. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и Р.-М. Рильке. И выбор этот не был случайным. В стихах поэтов разных национальностей и даже не современников, поэтов разного мироощущения и творческой манеры, он услышал то общее, что позволяло ему объединить одиннадцать (!) частей симфонии в единую целостную композицию, не боясь излишней пестроты образов и рыхлости конструкции.

Это общее позволяло ему сталкивать сдержанный монолог «De Profundis» (I часть) с тревожным и вызывающе откровенным ритмом «Малагеньи» (II часть), пронзительно печальную, тончайшую лирику «Самоубийцы» (IV часть) с неприкрытой жестокостью «Начеку» (V часть), издевку и злой сарказм «Ответа запорожских казаков константинопольскому султану» (VIII часть) с тонким благородством обращения к другу «О Дельвиг, Дельвиг» (IX часть). Это общее — несмотря на очевидную сюжетную автономность частей, на предельную конкретизацию образов-персонажей многочастной трагедии — придало новому сочинению Шостаковича именно симфоническое единство, ибо в каждом мгновении музыкальной «реальности», многоликой, изменчивой, раскрывалась высокая этико-философская концепция автора.

Финал симфонии глубоко трагичен: не просветление успокоившейся души, но страдальческий срыв-«крик» всего оркестра. Катарсис как будто вынесен «за пределы» музыкального целого, но трагедия — на другом уровне, уровне «вечных тем» бытия — остается оптимистической. В эпоху острейших катаклизмов XX века Шостакович не перестает говорить о смертоносности зла, обращаясь не только

к событиям сегодняшнего дня (как, например, в Седьмой), но художественно обобщая самые разные и самые, казалось бы, далекие явления действительности. В этом и современность решения темы, и высокая мудрость его Четырнадцатой симфонии.

«Мы найдем тут захватывающую нервным напряжением драматическую сцену, скорбную элегию, возвышенную оду и гротескный „злой“ скерцо-марш. Но через все разделы проходит, объединяя их, главная тема-идея... Она трагедийна...»

Оценка Четырнадцатой не может зависеть от того, что она «мрачнее» ряда других опусов этого автора. Ценность художественного произведения нельзя определить, исходя из того, чего в нем больше — мажора или минора, светлой или печальной музыки. Все дело в „сверхзадаче“...»

«Советская музыка», 1970, № 1

Кино. Квартеты. Симфония. Вокальные циклы...

Судьбе было угодно, чтобы последний фильм Шостакович сделал с режиссером своей первой картины Григорием Козинцевым. Они начали в конце 20-х годов с «Нового Вавилона», десятилетием позже вместе трудились над трилогией о Максиме, в 1964 году закончили «Гамлета», и вот теперь предстояла еще одна совместная работа.

«Дорогой Дмитрий Дмитриевич! Кажется, подходит обычный срок (не то пять лет, не то семь), и я опять обращаюсь к Вам с той же просьбой: сочинить музыку для фильма. На этот раз речь идет о „Короле Лире“... Мне, естественно, хочется, чтобы Вы согласились».

*Из письма
Г. Козинцева Д. Шостаковичу.
Май 1968 года*

«Король Лир»... Конечно, он согласился.

За многие годы творческого общения композитор и режиссер научились понимать друг друга без долгих слов. И оба слышали одинаково высокий и чистый тон шекспировских трагедий. «...Чтобы поставить „Лира“, нужно не чувство меры, а чувство горя» (Козинцев). У обоих это чувство было.

На экране — поникшая фигура шута. Кругом горящие развалины, дым, устало ржут лошади, позвякивают копья солдат. Кто-то поднимает упавшее бревно и тащит его, оставляя неровную борозду среди мусора и обломков. Шут, покачиваясь, добирается до каких-то обгоревших столбов и, неловко подогнув ноги, оседает на землю. Голова его запрокидывается, и тихий, тонкий вой прорывается сквозь стиснутые зубы. Рука привычно шарит по одежде, от которой остались теперь одни лохмотья, и подносит к губам нелепую самодельную дудочку.

Печальной дудочкой шута начинается и заканчивается фильм — фильм о ценности жизни, об истине, которая прояснилась лишь тогда, когда помутилось сознание, о восьмидесятилетнем короле, «раненном в мозг» и в страдании, в горе познающем всю меру вещей — что справедливо, что ложно, где доброта и где зло, познающем жестокий мир, в котором жил.

Ставили фильм не цветной — черно-белый. И средства искали самые простые, скупые, бесхитростные, чтобы ничто не мешало, не отвлекало от повествования о горьких путях человеческого познания, но поднимало бы это повествование над временем, над историей, придавая ему универсальную силу и могущество. И музыка Шостаковича, в полном согласии с общим замыслом, была простой, печальной, бесхитростной.

«Дорогой Григорий Михайлович!

Посылаю Вам песни бедного Тома... Нужна некоторая скорбь в исполнении...»

*Из письма Д. Шостаковича
Г. Козинцеву.*

Июнь 1969 года

«...Присланные Вами песни... мне очень понравились. Как раз такие, как и хотелось бы услышать: деревенские, воющие. Хорошо было бы избежать, где только можно, всего громко-торжественного, патетического. Найти интонации скорее скорбные, горестно-человеческие».

*Из письма Г. Козинцева
Д. Шостаковичу.
Июль 1969 года*

Авторы фильма обошлись без роскошной увертюры, без внешней батальной музыки, без жизнеутверждающих аккордов, которые оглушают зрителя на заключительных кадрах. Одноголосная печальная мелодия дудочки, лишь иногда сменяемая хоровым плачем или музыкальными «голосами» Тома, Корделии, удивительным образом «держала» на своих хрупких плечах весь огромный и сложный мир трагедии короля Лира, ибо была голосом Истины, была, по словам Григория Козинцева, голосом самого автора.

В разгар работы над фильмом пришло к Шостаковичу печальное известие: скончался Вадим Борисовский, альтист «бетховенского» ансамбля. Композитор посвятил памяти прекрасного музыканта и друга свой Тринадцатый квартет, премьера которого состоялась в декабре 1970 года.

Небольшое одночастное сочинение говорило о смерти с благородством и спокойной печалью. Время музыкальное вместило в себя время долгой жизни, и виток человеческой судьбы раскрылся в том витке, который совершила музыка. После траурных звучаний и скорбного монолога альты, после протестующих и взволнованных реплик всех четырех голосов начался вдруг загадочный и острый танец, где неживые, ирреальные «постукивания» смычком по деке лишь подчеркивали холодность и пустынную мрака.

А потом музыка повернула к первой теме, и опять неспешно и печально разворачивается соло альты, забираясь все выше, выше, становясь все прозрачнее и светлее. Так вьется бесконечная нить Времени. Редкостная по красоте тема, казалось,

будет тянуться еще долго, но зловещие «постукивания» внезапно обрывают нить...

Несколько весенних дней 1971 года были заполнены у Шостаковича работой на XXIV съезде КПСС. Решались вопросы очередного пятилетнего плана, заслушивались доклады, отчеты и резолюции, обсуждались изменения к Уставу Коммунистической партии, вырабатывалась Программа мира. Шла привычная и необходимая государственная работа, в которой он, депутат Верховного Совета СССР с 1962 года, всегда считал своим долгом принимать самое деятельное участие. Чуть позже страна вручит композитору орден Октябрьской революции — в признание его заслуг перед государством.

Осенью этого же года стало известно, что Шостакович закончил свою следующую, Пятнадцатую симфонию, и Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения уже приступил к репетициям. Готовил симфонию к премьере (она состоялась 8 января 1972 года) Максим Шостакович, впервые выступавший на сцене с новым сочинением отца.

«Симфония создана летом 1971 года. Работал я над ней напряженно, но довольно быстро — примерно два месяца.

Я очень волнуюсь перед премьерой... Всегда трудно говорить о своих сочинениях, но мне будет, конечно, приятно, если слушатели хорошо примут Пятнадцатую симфонию».

Д. Шостакович.

*Из интервью,
данного корреспонденту
«Вечерняя Москва».*

1972, 8 января

Слушателей ждала инструментальная драма. Он снова почувствовал необходимость вернуться к чистому симфонизму, к классически строгой четырехчастной композиции, где не было слова, но была столь знакомая ему стихия непрограммной симфонической музыки, которой подвластно реше-

ние самых глубоких и самых сложных вопросов бытия.

Симфония оказалась лаконичной, очень лиричной, и критика тут же уловила какое-то сходство, какие-то почти незаметные связи этой новой симфонии с когда-то так напумевшей Девятой. Этот беспокойный, всегда ищущий композитор опять предлагал новое решение цикла. Не ради забавной и непринужденной игры с классическими формами, которую он, наверно, мог уже себе позволить, но следуя внутреннему голосу, диктовавшему необходимость именно такого решения.

Четырехчастная симфония рисовала как бы два подобных друг другу круга, и в каждом из них по-своему представлено было столкновение жизни и смерти.

Два кристально чистых и радостных удара колокольчика открывают первую часть симфонии. Бесхитростную, легкую мелодию затевает флейта, и вот уже в подвижном и шутливом танцевальном движении вертятся, перебивая друг друга, разные группы инструментов: веселая возня, шум, где-то — незлобивая потасовка. Движение то ли галопа, то ли детской, вприпрыжку, польки. Без гротеска, без какого бы то ни было намека на иронию, но ласково и бережно, как бы вспоминая буйную фантазию, непринужденность и свет прекрасной поры детства. Врываются в общее веселье призывные голоса двух труб, в которых искушенный слушатель тут же опознает цитату из «Вильгельма Телля» Россини — музыку стремительную, радостную, солнечную. Скерцо? Безусловно. Прозрачный и беззаботный мир юности, быть может, доброй сказки, любовь и нежность к которой каждый хранит в себе всю жизнь.

Строг и скорбен хорал, открывающий вторую часть симфонии. Серьезен и сдержан тон монологов, произносимых поочередно то виолончелью, то скрипкой, то флейтами, то тромбоном. Траурны звучания, напряженны кульминации, горестны окончания фраз.

Третья часть начинается новый круг, и снова — в легком полете скерцо, которое, однако, гораздо тре-

вожней и взволнованней первого. Это — мир *реальный*, мир сложный и серьезный, где беззлая шутка оборачивается мрачным сарказмом, а душевное благородство порой вызывает лишь снисходительную усмешку.

И финал. Здесь тоже все явно, все реально, все названо своими именами. Открывается последняя часть короткой вопросительной интонацией, за которой тянется длинный ряд ассоциаций, — темой судьбы из вагнеровского «Кольца нибелунгов», своего рода темой-символом романтического XIX века — всегда ищущего, всегда неудовлетворенного, всегда устремленного к прекрасному, но, увы, недостижимому идеалу. Вопрос задан Времени и Вечности.

Хрупка и детски незащитна элегическая, порусски напевная тема, вступающая после долгой паузы. Печален ее облик. И вся хрупкость, вся тонкость этой темы особенно пронзительны, когда вдруг начинает надвигаться на нее мертвенная поступь второй мелодии, в которой без труда узнается тема вражеского нашествия из Ленинградской симфонии. Герои названы, и траурные монологи второй части, лишенные какой бы то ни было персонификации, уступают в финале место двум предельно конкретизированным образам.

Сопоставление и одновременное проведение их кажется противоестественным, настолько силен контраст между ними. Белое и черное, живое и мертвое, высокое и низкое. Нужно пройти через долгий и мучительный подъем к кульминации, нужно пережить саму кульминацию, чтобы в полной мере оценить стойкость и мужество хрупкого напева, появившегося после самого глубокого отчаяния и скорби, после еще и еще раз заданного Времени вопроса.

Наступает кода финала и одновременно кода всей симфонии. Мелькают и постепенно растворяются в ней образы предыдущих частей, все чище и прозрачней становится звучание оркестра, и вот уже только хрустально и светло позвякивают колокольчики и челеста, ксилофон и треугольник на фоне бесконечно протянутого во времени воздушного и просветленного аккорда струнных. В пол-

ном покое, в тишине кончается Пятнадцатая симфония.

«Что же больше всего волнует в этой музыке? Почему так напряженно и жадно внимает ей зал?.. Каждый хотя бы раз в жизни задумывается о смысле своего существования, каждому суждено пережить боль невозвратимых утрат и постараться найти мужество перед лицом неизбежного. С годами мы учимся по-новому ценить теплоту дружеской улыбки, мудрость бесхитростного напева, неяркую красоту родной природы, душевную преданность близкого человека».

*«Вечерняя Москва», 1972,
11 января*

1973 год обогатил список сочинений Шостаковича двумя новыми камерными опусами. Памяти Сергея Ширинского, виолончелиста квартета имени Бетховена, посвящал композитор свой Четырнадцатый квартет — музыку возвышенно-одухотворенной красоты. И та же красота, та же строгость и естественная простота открылись слушателям в Шести стихотворениях Марины Цветаевой для контральто и фортепиано.

15 ноября 1974 года в Ленинграде состоялась премьера Пятнадцатого квартета Шостаковича, произведения, в котором композитор поднимался уже на самые высокие вершины творческого откровения.

«Те, кому выпало счастье присутствовать на премьере... пережили глубокое потрясение — иначе не определишь испытанные ощущения... Вновь и вновь Шостакович обращается к теме, мимо которой не смог пройти ни один большой художник, — о смысле бытия. В мудром прозрении осознал автор неизбежную драматическую диалектику жизни и смерти, гибели и бессмертия. И надо всем царит в квартете сила сотворенной человеком нетленной духовной красоты».

*«Вечерний Ленинград»,
1974, 19 ноября*

В дни премьеры Пятнадцатого квартета почти случайно, в мимолетном газетном интервью, открылись ближайшие творческие планы Шостаковича. Он готовил уже материал для сочинения, посвященного 30-летию Победы в Великой Отечественной войне.

«Такое чувство, что не было трех минувших десятилетий, а все происходило только вчера. И хотя я не люблю выдавать векселей, но хочу сказать, что работаю над новым симфоническим произведением, посвященным исторической дате нашей победы. Конечно, рано еще что-либо предполагать, я не знаю и творческих планов Евгения Александровича Мравинского. Но мне хотелось бы, чтобы это произведение впервые прозвучало в Ленинграде».

*Д. Шостакович. Из интервью,
данного корреспонденту.
«Вечерний Ленинград», 1974,
15 ноября*

К сожалению, замысел этот не успел стать реальностью. А другие замыслы, уже воплощенные в звуках и зафиксированные быстрым угловатым почерком композитора, нетерпеливо ждали своего премьерного часа.

Буквально через неделю после ошеломляющего успеха Пятнадцатого квартета в Ленинграде же состоялось первое исполнение вокальной сюиты Шостаковича для баса и фортепиано на слова Микеланджело. Композитор уходил в сторону самых интимных и откровенных звучаний, в сторону все большей прозрачности и простоты языка, искал те средства, которые максимально полно способны раскрыть самые тонкие душевные движения. Он обращался теперь к поэзии Возрождения, для которой нравственное совершенство человека было мерой всех вещей.

«Этот человек — соотечественник не только итальянцев, он принадлежит всем народам — такое уж явление Микеланджело. Его поэзия привлекает глубокими философскими мыслями, необычайным гуманизмом, велики-

ми суждениями о творчестве и любви. В основу моей сюиты для баса и фортепиано легли восемь сонетов и три стихотворения Микеланджело. Есть тут и лирика, и трагедия, и драма, и два восторженных панегирика в честь Данте. Названия для всех песен или романсов я позволил себе дать сам — у автора их нет, но они вытекают из содержания стихов».

Д. Шостакович. Из интервью,
данного корреспонденту.

«Ленинградская правда»,
1974, 24 декабря

Вокальная сюита объединила одиннадцать стихов самого разного содержания, подобно тому, как самые разные стихи легли в основу Четырнадцатой симфонии. «Истина», «Утро», «Любовь», «Разлука», «Гнев», «Данте», «Изгнаннику», «Творчество», «Ночь», «Смерть», «Бессмертие». Одиннадцать стихов словно веки, отмечали главные этапы человеческой жизни. И в четкой, спокойной их последовательности открывалась композитору все та же простая истина.

Не было в его музыке ничего лишнего, ничего внешнего, ничего второстепенного. Уверенные и скупые движения резца, выпуклость барельефа, строгая выразительность камня.

И тут же рядом, следующим опусом — Четыре стихотворения капитана Лебядкина (из «Бесов» Достоевского), как прямое наследие острохарактерных и гротесковых «Сатир» на слова Саши Черного, романсов из журнала «Крокодил»! Не «разрядка» после величественного цикла Микеланджело, но полное и глубокое проявление своей творческой сущности — многообразной, изменчивой, мудрой...

Он с особым удовольствием спешил после двух ленинградских премьер в Москву, где шла на сцене Камерного музыкального театра его первая опера «Нос», восстановленная осенью 1974 года коллективом театра во главе с музыкальным руководителем и дирижером Борисом Покровским.

«Дмитрий Дмитриевич очень хотел увидеть

в России оперу своей юности. Я остро почувствовал это на одном из спектаклей „Носа“ в Берлине. Тогда Шостакович очень благодарил театр за постановку, не жалел похвал, искал все более и более восторженные слова, но глаза его... были грустными. Нас он так не хвалил, даже совсем не хвалил, но... он с нами работал, и глаза его были добрые и счастливые».

Б. Покровский. *«Освобождение от предвзятости».*

1976

У здания Камерного музыкального театра на Ленинградском проспекте перед каждым очередным спектаклем «Носа» умоляющие голоса требовали лишнего билета, счастливы до отказа заполняли тесный театральный подвальчик, бухал первую ноту партитуры там-там, верещал военный барабанчик, и в стремительном темпе начинался рассказ о «невероятном происшествии» с носом майора Ковалева, начиналась вторая жизнь «первой оригинальной оперы, написанной на территории СССР советским же композитором» (Соллертинский).

Опус 147, последний

С 5 по 13 мая 1975 года в столице проходил фестиваль искусств «Московские звезды». В дни этого ежегодного музыкального праздника впервые прозвучали Четыре стихотворения капитана Лебядкина — последняя премьера, на которой довелось присутствовать автору.

2 июня Шостакович приехал в Ленинград, чтобы послушать новую симфонию своего ученика Револя Бунина. 6 июня в газете «Советская культура» появилась статья Шостаковича «Ансамбль замечательных музыкантов» — о «танеевцах», первых исполнителях его Пятнадцатого квартета. Накапливался понемногу материал для сочинения в честь тридцатилетия Победы и уже вовсю шла работа

над Сонатой для альты и фортепиано, которую Шостакович посвящал Федору Дружинину, альтисту, заменившему в квартете имени Бетховена Вадима Борисовского.

Как обычно, план нового произведения полностью определился для Шостаковича еще до записи на бумаге. Первая часть Сонаты представлялась ему чем-то «вроде новеллы». Вторая часть должна была стать скерцо. Финал Сонаты, Adagio, Шостакович посвящал «памяти великого композитора, памяти Бетховена». Утром 25 июня 1975 года композитор сделал первые наброски нового сочинения...

«...25 сентября 1975 года, в день его рождения (ему исполнилось бы в тот день шестьдесят девять лет), после концерта, на котором была исполнена его Четырнадцатая — о смерти — симфония, друзья композитора собрались на его квартире. Прекрасные музыканты — альтист Федор Дружинин, которому Шостакович посвятил сонату, и пианист Михаил Мунтян — впервые сыграли ее нам. Это соната о жизни и во славу жизни. Последняя, третья ее часть по своему напряженно-упрямому лиризму, пожалуй, не знает себе равных во всем наследии Шостаковича».

Л. Арнштам.

«Музыка героического».

1977

Своего нового сочинения Шостакович уже не услышал. Его памяти посвящали друзья композитора вечер 25 сентября. В его память звучали в открывающих новый сезон концертных залах Четырнадцатая симфония, Пятнадцатый квартет, Сюита для баса и фортепиано на стихи Микеланджело. В его память готовили Федор Дружинин и Михаил Мунтян Сонату для альты и фортепиано к первому публичному исполнению.

Оно состоялось в Ленинграде, в Малом зале филармонии имени Глинки, 1 октября — в день, который по решению Международного музыкального совета ЮНЕСКО был объявлен первым Междуна-

родным днем музыки. На постоянном месте Шостаковича в пятом ряду лежали цветы...

...Но в то июньское утро всего этого еще не было. Была палата московской больницы и деловито спящий взад-вперед медицинский персонал, был недолгий телефонный разговор с Дружининым, была нотная бумага, на которую торопливо ложились первые неровные строчки опуса 147.

«Дорогой Криштоф!

Спасибо за память, спасибо за письмо... Я нахожусь сейчас в больнице. У меня неприятности с сердцем и легкими. Правая рука пишет с большим трудом... Хоть и очень было трудно, я написал Сонату для альты и фортепиано».

Из письма Д. Шостаковича К. Мейеру.

Июль 1975 года

Соната для альты завершила триаду камерных произведений Шостаковича для струнных инструментов. В 1934 году появилась Виолончельная соната, в 1969 — Скрипичная, а вот теперь — Альтовая. Соната для инструмента самого, пожалуй, теплого и бархатистого тембра, без гулкости виолончели и без «открытого» звучания высоких регистров скрипки. Голос доверительный, откровенный.

Драматически-взволнованна первая часть, напряженно и сухо падают в пространство пустые звучания альты, мрачно отвечает и перебивает его фортепиано, звук которого тоже колкий, сухой, возбужденный. Разговор ведется серьезный, и конец его не проясняет тревожной атмосферы, но, наоборот, акцентирует мрачные, почти скорбные интонации.

Вторая часть переключает сознание на образы скерцозно-танцевальные, в которых, однако, нет полной беззаботности и праздничного веселья. Неспokoйный тон, внутренняя напряженность лишь подчеркиваются эпически-лапидарными короткими попевками фортепиано и решительными, почти декларативными монологами альты. Тревога — то явная, то потаенная — и в мире размышления, и в мире действия.

Начинается заключительное Adagio. Спокойно льется ничем не стесняемая речь альты, в которой, кажется, слышны все возможные интонации человеческого голоса. Речь страстная, речь патетическая, поднимающаяся до вселенской скорби и разрешающаяся в просветленном успокоении, чтобы вновь подняться к высокой страстности. И самое удивительное — тот фон, который поддерживает и бережно несет эту одинокую и гордую речь. В неумолкающих прозрачных фигурациях фортепиано отчетливо слышатся переключки с первой, медленной частью «Лунной» сонаты Бетховена. Оживает длинный ряд ассоциаций — героика, высокая гражданственность, «объективная» субъективность самых тонких движений души, самая чистая, самая возвышенная лирика, где понятие «я» неотторжимо от понятия «все-ленная». Все соразмерно, все совершенно, все подчиняется простым, мудрым и вечным законам природы.

«...Этот финал и есть кредо... художника, оставившего в стороне все суетное и мелкое. Во всех последних сочинениях Шостаковича мотив расставания с жизнью, конечно, присутствует, скорбь и печаль здесь легко читаются. И все же в этой сонате мотив добра, любви, всепобеждающей веры в жизнь оттесняет все остальное. Впечатление такое, словно некий невидимый зодчий уложил всю жизнь и творчество Д. Д. Шостаковича в неповторимую цельную форму. Наверное, последнее сочинение Дмитрия Дмитриевича и не могло быть иным...»

*«Литературная газета», 1977,
7 сентября*

...Рядом с двумя тактовыми чертами, обозначающими конец произведения, рука композитора вывела: «Д. Шостакович 5 июля 1975 г.» В этот день шестьдесят четыре страницы тщательно выверенной рукописи отправились к переписчикам, а через месяц возвратились к автору для окончательной сверки. 6 августа Соната для альты и фортепиано была передана Федору Дружину.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on the top staff, and the accompaniment is on the bottom staff. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a double bar line. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bottom staff, aligned with the corresponding notes.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on three systems of five-line staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on the top line, and the bass line is on the bottom line. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the piece with a double bar line. The title "The Rose Tree" is written in cursive at the bottom right. The date "5 Nov. 1845" is written at the bottom right.

171

...Моя фамилия—Мусин. Моя профессия—врач... Сегодня узнал о кончине Дмитрия Дмитриевича Шостаковича и считаю своим долгом написать это письмо. Из года в год, произведение за произведением я узнавал музыку Дмитрия Дмитриевича и теперь беру на себя ответственность сказать, что я люблю ее, и все, что с нею связано, всегда волновало меня... Самое впечатляющее в ней, на мой взгляд,—ее непререкаемая человечность.

Э. Мусин, г. Уфа
...Шостакович труден? Да. Но этого не замечаешь, когда познакомишься с его музыкой поближе. Конечно, он не похож на Чайковского, как Маяковский не похож на Некрасова. Усложнилась гармония, обострились контрасты. ...Любимая моя симфония—«Ленинградская». Забыть блокаду, забыть, как нас вывозили по Ладоге,—нельзя!

Л. Соловьева, совхоз «Заря коммунизма»
Московской области

...Он мудр не только в своих произведениях, поступках и словах, но и... в своем взгляде—мудр простой, но глубоко народной, не бросающей в глаза мудростью...

Т. Уралов, судостроитель,
г. Николаев

...В творчестве Шостаковича поражает широта диапазона. Он великолепный мастер на все руки...

Ю. Шипицын, плотник,
г. Иркутск

...Он позволяет познать радость жизни борьбы и созидания. Он дает счастье войти в большой мир, прекрасный и тревожный. Мир большой музыки.

В. Люлин, г. Владимир
...Музыка Шостаковича неповторима и без труда узнается по нескольким тактам, даже если звучит отрывок из незнакомого произведения. Его музыкальная речь сурова, обнажена, ей чуждо украшательство.

Т. и А. Вернигора,
г. Усолье-Сибирское
Иркутской области
...Гениально написана композитором в Седьмой симфонии тема нашествия. Честное слово, эта музыка стоит многих томов, описывающих ужасы фашизма...

В. Бузиновский, инженер,
г. Свердловск
...Смерть Дмитрия Дмитриевича Шостаковича — горькое известие для причастных к музыке людей... Он самый впечатляющий, самый потрясающий из композиторов, которых я знаю...

В. Армашов, штукатур,
электрик, участник двух ударных комсомольских строев
...12-го мая 1926 года в зале Филармонии, под управлением Н. Малько, была исполнена моя симфония... Удача, успех и хорошее звучание симфонии вдохнули много бодрости и надежд... Я буду работать, не покладая рук, в области музыки, которой я отдаю всю свою жизнь.

Д. Шостакович. Жизнеописание. 1926, 16 июня

Что читать о Шостаковиче

ШОСТАКОВИЧ О СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

- Автобиография.— Советская музыка, 1966, № 9
Ближе к народу. Мысли о творчестве.— Известия, 1958, 8 января
Будем трубаками великой эпохи.— Ленинградская правда, 1934, 28 декабря
Думы о пройденном пути.— Советская музыка, 1956, № 9
Заметки композитора.— Литературная газета, 1938, 20 ноября
Мой творческий путь.— Известия, 1935, 3 апреля
Мысли об искусстве.— Известия, 1942, 12 апреля

МОНОГРАФИИ, КНИГИ, СБОРНИКИ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ О ТВОРЧЕСТВЕ ШОСТАКОВИЧА

- Дмитрий Шостакович.— М.: Советский композитор, 1967
Д. Шостакович. Статьи и материалы.— М.: Советский композитор, 1976
Леди Макбет Мценского уезда.— Л.: Государственный академический Малый оперный театр, 1934
«Нос», опера в 3-х актах по Н. В. Гоголю.— Л.: Государственный Малый оперный театр, 1930
Сабинина М. Шостакович-симфонист.— М.: Музыка, 1976
Хентова С. Молодые годы Шостаковича.— Л.— М.: Советский композитор, 1975; Д. Д. Шостакович в годы Великой Отечественной войны.— Л.: Музыка, 1979
Шагинян М. О Шостаковиче.— М.: Музыка, 1979

Содержание

<i>К читателю</i>	5
УЧЕНИЧЕСТВО	9
<i>Начало</i>	18
<i>Консерватория</i>	28
<i>Дебют</i>	
ПЕРЕКРЕСТКИ	41
<i>От Сонаты до Второй симфонии</i>	52
<i>Фарс</i>	64
<i>Кино. Балет. Театр</i>	
ВОЗМУЖАНИЕ	75
<i>Вторая опера</i>	86
<i>Третий балет</i>	92
<i>Симфоническая триада</i>	
НАБАТ	105
<i>Ленинградская симфония</i>	118
<i>Эпическая песнь</i>	124
<i>Симфония на окончание войны</i>	
ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН	129
<i>На повороте</i>	137
<i>Героическая летопись</i>	
БЕССМЕРТИЕ	151
<i>Симфония высокой мудрости</i>	158
<i>Кино. Квартеты. Симфония.</i>	
<i>Вокальные циклы</i>	167
<i>Опус 147, последний</i>	

В книге цитируются: статьи и высказывания Шостаковича, опубликованные в журнале «Советская музыка» и центральных советских газетах; статьи и дневниковые записи современников Шостаковича — известных писателей, художников, музыкантов, деятелей театра и кино; статьи крупнейших советских музыковедов Б. Асафьева, И. Соллертинского, В. Богданова-Березовского, И. Нестьева, В. Бобровского и других, а также архивные материалы, находящиеся в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР и Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии.

Здесь воспроизведены фотографии, рисунки и автографы, хранящиеся в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР, Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бакрушина, Ленинградском государственном театральном музее, Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии, музее Ленинградского государственного академического Малого оперного театра, архива семьи Д. Д. Шостаковича, а также фотографии Ф. Гуртовника, Д. Кричевского, В. Лукьянова, О. Макарова, С. Хенкина, А. Чиженка.

ИБ № 2846

Наталья Валерьевна Лукьянова
ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ

Редактор В. Вайнер
Художник В. Вязров
Худож. ред. Ю. Зеленков
Техн. ред. С. Белоглазова
Корректор Г. Федяева

Подп. в наб. 16.07.79. Подп. в печ. 17.03.80.
Форм. бум. 70×90^{1/2}. Бум. офс. № 1. Гарн. школьная.
Печ. офсет. Объем п. л. (вкл. илл.) 8,0. Усл. п. л. 9,37.
Уч.-изд. п. л. (вкл. илл.) 9,9. Тираж 50 000 экз.
Изд. № 10367. Зак. № 5209. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная 14
Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-
Московская, 21





С сестрой Марией. 1907 г.

—
Софья Васильевна
и Дмитрий Болеславович
Шостаковичи



С матерью и сестрами на прогулке у реки. 1911 г.



Мария, Митя и Зоя Шостаковичи. 1913 г.



Улица Марата, 9—дом детства и юности



Ученики музыкальных курсов Игнатия Альбертовича
Гляссера. В первом ряду второй справа—ученик
Дмитрий Шостакович. Май 1918 г.





Александра Александровна Розанова



Улица Фонтанка, 22. Сюда Шостакович ходил
на занятия к Розановой



Александр Константинович Глазунов и Максимилиан
Осеевич Штейнберг



Класс Штейнберга в Ленинградской консерватории. В центре — Штейнберг, во втором ряду слева — Шостакович. 1920-е гг. «Очень интересно протекали занятия в классе у М. О. Штейнберга. Наряду с прохождением академических дисциплин, с занятиями по композиции он придавал большое значение общему музыкальному развитию. У него в классе мы много играли в 4 руки, анализировали форму, инструментовку исполняемых произведений. Максимилиан Осеевич ясно и четко объяснял все, что относилось к гармонии, всегда привлекал наше внимание к интересным в гармоническом отношении местам партитуры, прививал нам гармонический вкус... Я могу себя считать целиком воспитанником М. О. Штейнберга» (Шостакович)







«Нос». Эскизы костюмов Ковалева, Подточиной и
торговки бубликами. Художник В. Дмитриев.
МАЛЕГОТ, 1930 г.





Дмитрий Шостакович и Лев Оборин с друзьями.
1920-е гг.

Дмитрий Шостакович и Всеволод Мейерхольд. 1929 г.



Ленинградский государственный академический Малый оперный театр (МАЛЕГОТ). Здесь состоялись премьеры опер Шостаковича «Нос» (1930) и «Леди Макбет Мценского уезда» (1934)



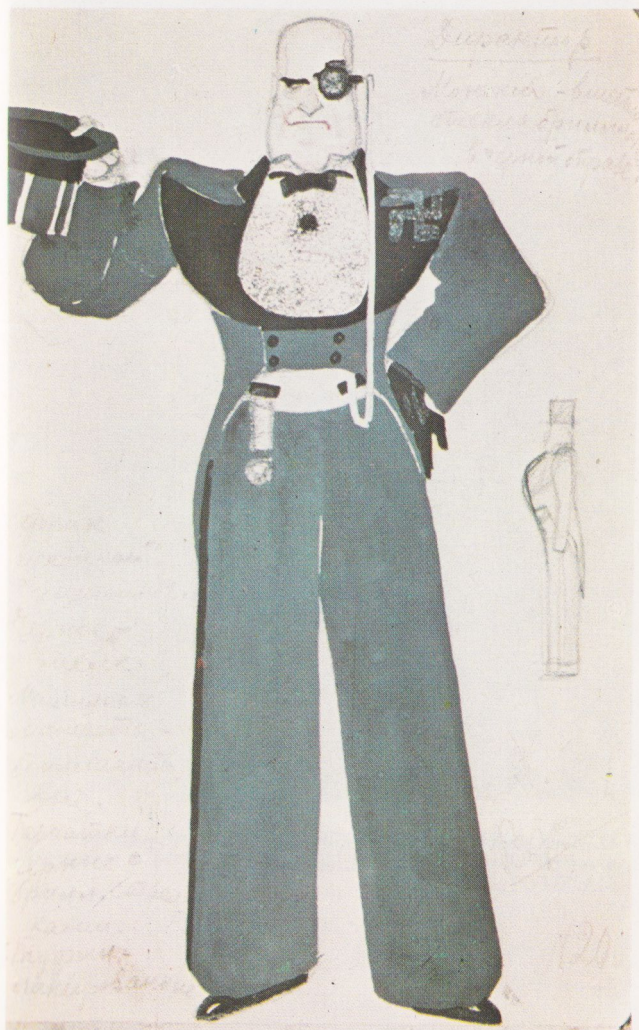


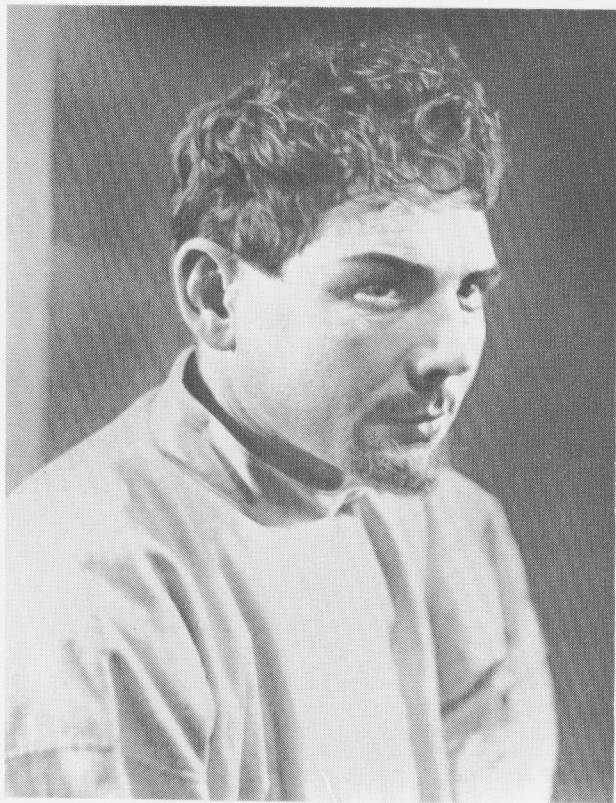
Съемочная группа фильма «Златые горы». Слева направо: С. Юткевич, Б. Пославский, Ж. Мартов, Д. Шостакович, Л. Арнштам. 1931 г.

Д. Шостакович, В. Маяковский, В. Мейерхольд и А. Родченко обсуждают музыку к спектаклю «Клоп». 1929 г. «Не берусь судить, понравилась ли Маяковскому моя музыка или нет, он ее прослушал и кратко сказал: „В общем подходит!“ Эти слова я воспринял как одобрение, ибо Маяковский был человеком очень прямым и лицемерных комплиментов не делал» (Шостакович)



«Золотой век». Эскизы костюмов западной танцовщицы, советских волейболисток, директора выставки.
Художница В. Ходасевич. ГАТОБ, 1930 г.

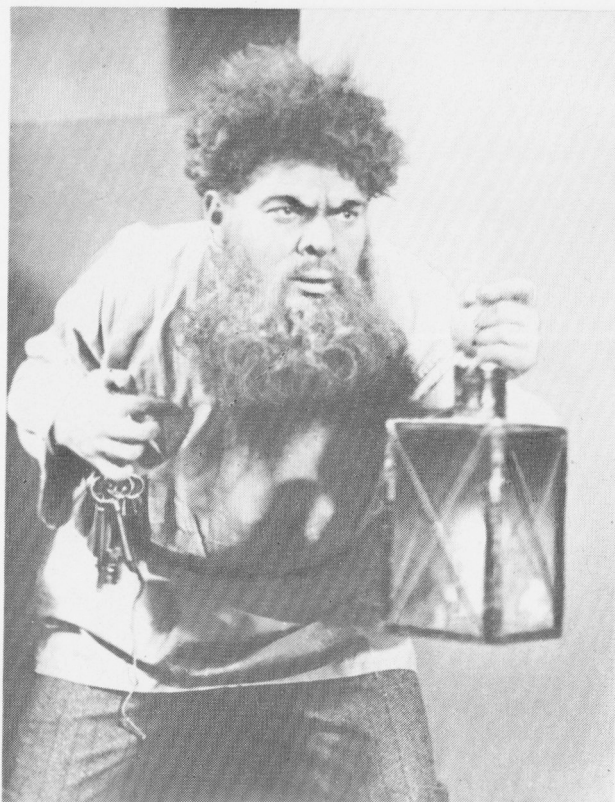




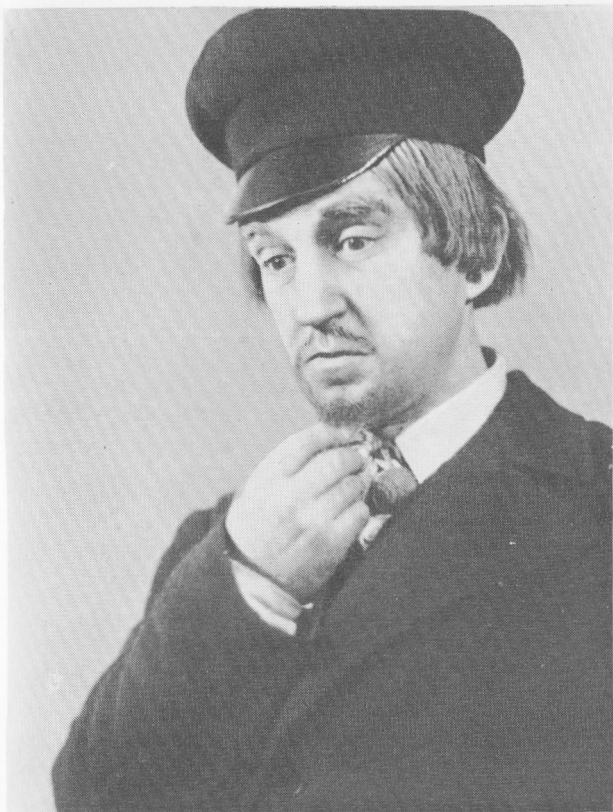
П. Засецкий — первый исполнитель роли Сергея
в опере «Леди Макбет Мценского уезда».
МАЛЕГОТ. 1934 г.



А. Соколова — первая исполнительница роли
Катерины в опере «Леди Макбет Мценского уезда»

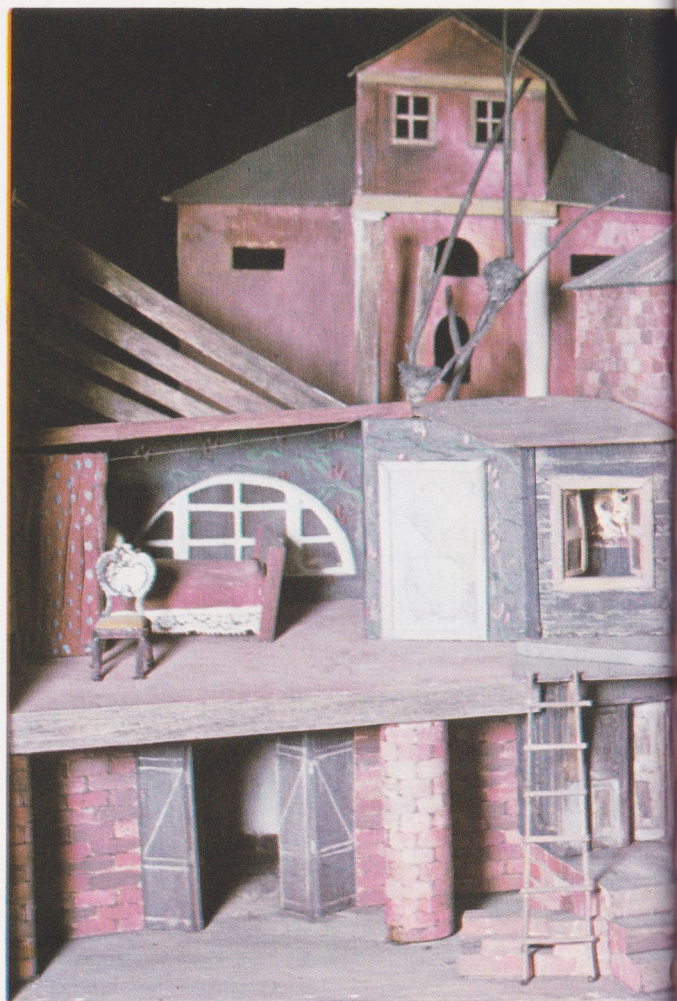


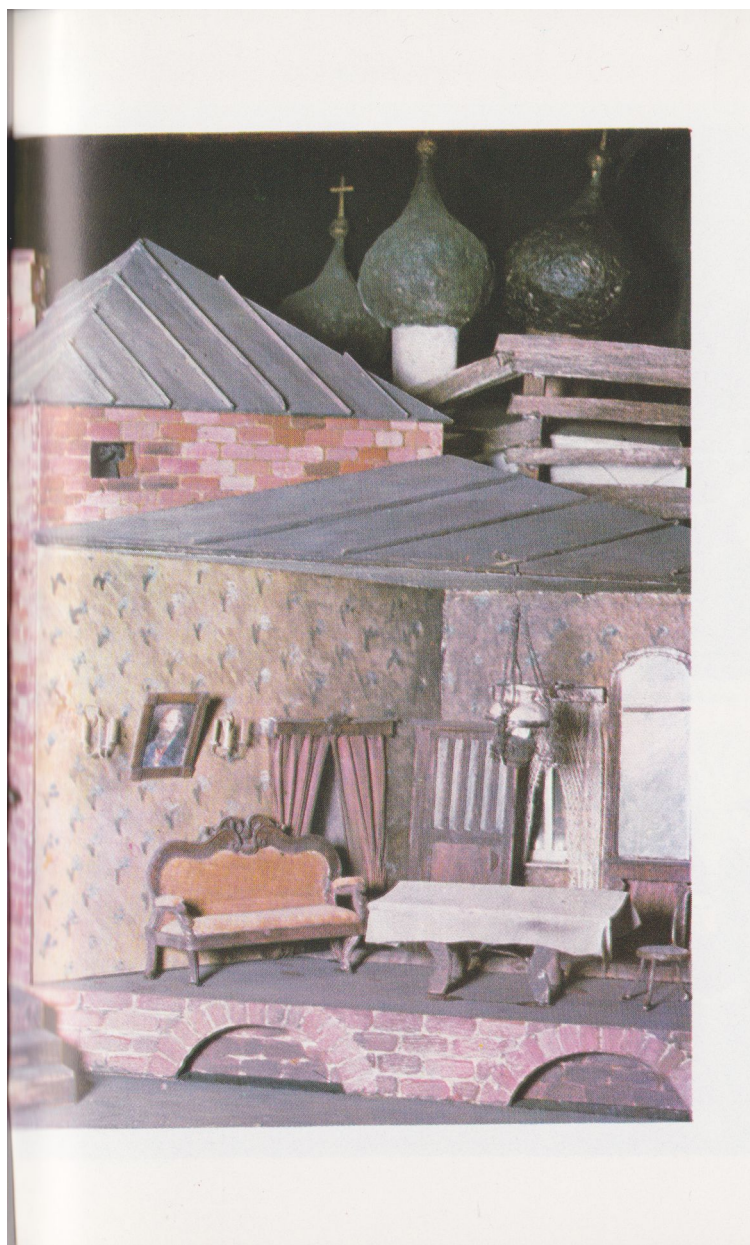
Г. Орлов — первый исполнитель роли Бориса Тимофеевича
в опере «Леди Макбет Мценского уезда»



С. Балашов — первый исполнитель роли Зиновия Борисовича в опере «Леди Макбет Мценского уезда»

→
«Леди Макбет Мценского уезда». Макет декорации
ко II действию. Художник В. Дмитриев.
МАЛЕГОТ. 1934 г.









С Евгением Мравинским. 1937 г. «Самая значительная человеческая встреча в Вашей жизни? — С Шостаковичем. — Самые сильные музыкальные впечатления? — От творчества Шостаковича. — Самое важное в Вашей исполнительской деятельности? — Работа над произведениями Шостаковича» (Мравинский)

Дмитрий Шостакович играет свой Фортепианный концерт. 1933 г.

Жюри конкурса музыкантов-исполнителей имени М. П. Мусоргского. Во втором ряду в центре — Леонид Николаев, Дмитрий Шостакович и Максимилиан Штейнберг. 1939 г.

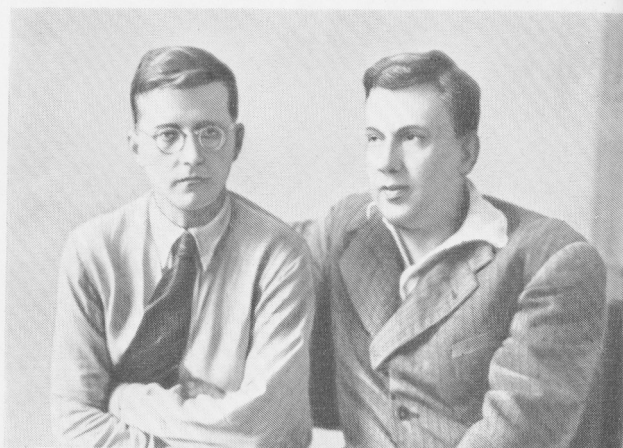




Улица Большая Пушкарская, 37 — дом Ленинградской симфонии. Вид с Кронверкской улицы

Дмитрий Шостакович — боец противопожарной команды — на крыше Ленинградской консерватории. 1941 г.

В госпитале с красноармейцами





С Владимиром Софроницким и Рейнгольдом Глиэром.
1940-е гг.

С Иваном Соллертинским. 1942 г.

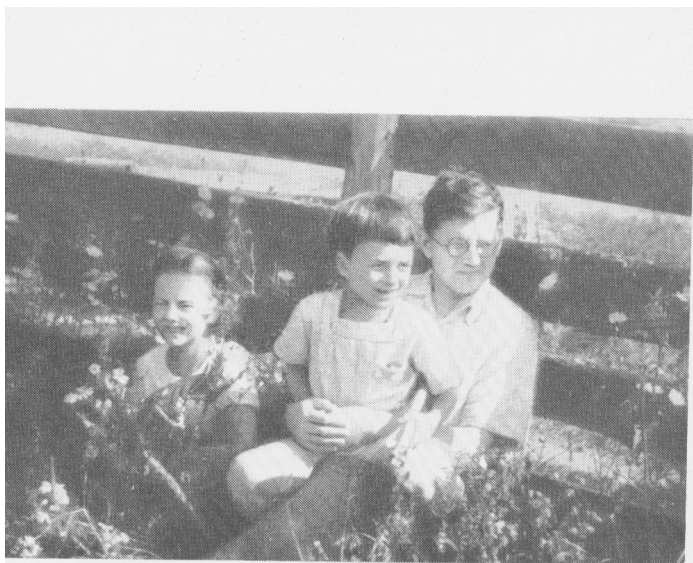
На улице блокадного Ленинграда. Афиша, извещающая
о третьем и четвертом исполнениях Седьмой симфонии.
Август 1942 г.





С группой московских и ленинградских композиторов

Дмитрий Шостакович и Евгений Мравинский с симфоническим оркестром Ленинградской консерватории в Новосибирске. Репетиция Седьмой симфонии. 1942 г.





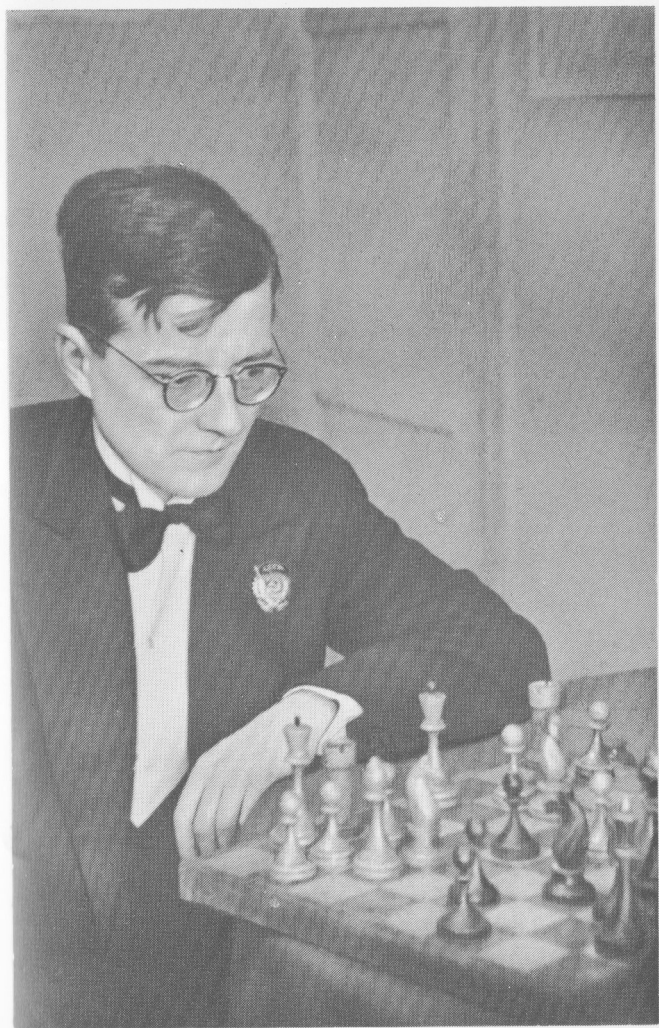
Дмитрий Шостакович, Мария Максакова, Алексей Толстой и Валерия Барсова. 1940-е гг.

С детьми в Иваново. 1943 г.

В ивановском лесу. 1943 г.



На занятиях со студентами консерватории.
1940-е гг.







Любовь Орлова, Эраст Гарин, Григорий Александров,
Александр Цфасман и Дмитрий Шостакович. 1949 г.





Дмитрий Шостакович и Любовь Космодемьянская
на II Всемирном конгрессе сторонников мира
в Варшаве. 1950 г.

С Сергеем Прокофьевым и Арамом Хачатуряном.
1940-е гг.

С Самуилом Маршаком. 1950-е гг.





С Юрием Шапориным на прослушивании Одиннадцатой симфонии. 1957 г.

У дома М. И. Глинки в Берлине. 1952 г.

На госэкзамене военно-дирижерского факультета Московской консерватории. 1952 г.



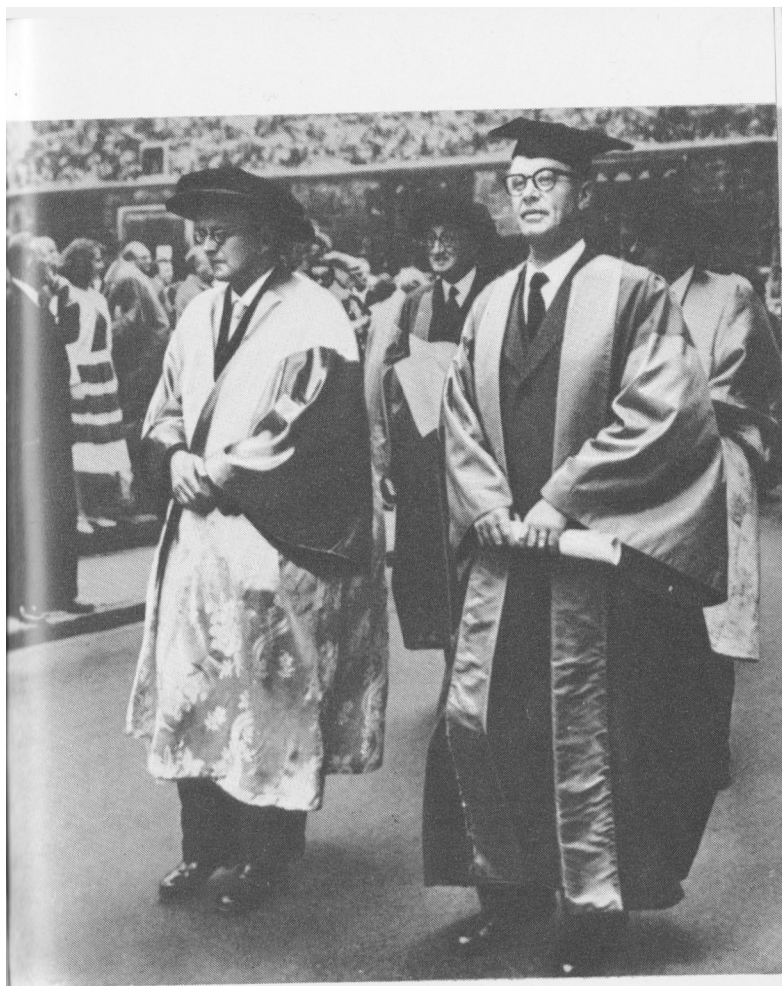


С Дмитрием Кабалевским. 1960-е гг. «Я испытываю чувство глубокой неудовлетворенности от сознания своего бессилия... хотя бы частично обрисовать его личность так, как мне хотелось бы... Может быть, когда-нибудь мне это и удастся. И тогда я напишу, в частности, о том, как счастливо уживаются в его искусстве глубокая мысль со способностью весело пошутить, сострить, побаловаться даже. Это последнее свойство я очень ценю в музыке Шостаковича... Чувство юмора — это очень дорогое качество...» (Кабалевский)

Вручение Дмитрию Шостаковичу Международной премии мира в Октябрьском зале Дома Союзов. У трибуны генеральный секретарь Всемирного Совета Мира Жан Лаффит. 1954 г.

Пионеры приветствуют Дмитрия Шостаковича в день его 50-летия. 1956 г.





На торжественной церемонии после вручения Дмитрию Шостаковичу диплома почетного доктора музыки Оксфордского университета. 1958 г.





Дмитрий Кабалевский, Дмитрий Шостакович и Арам Хачатурян на III Всесоюзном съезде композиторов. 1962 г.

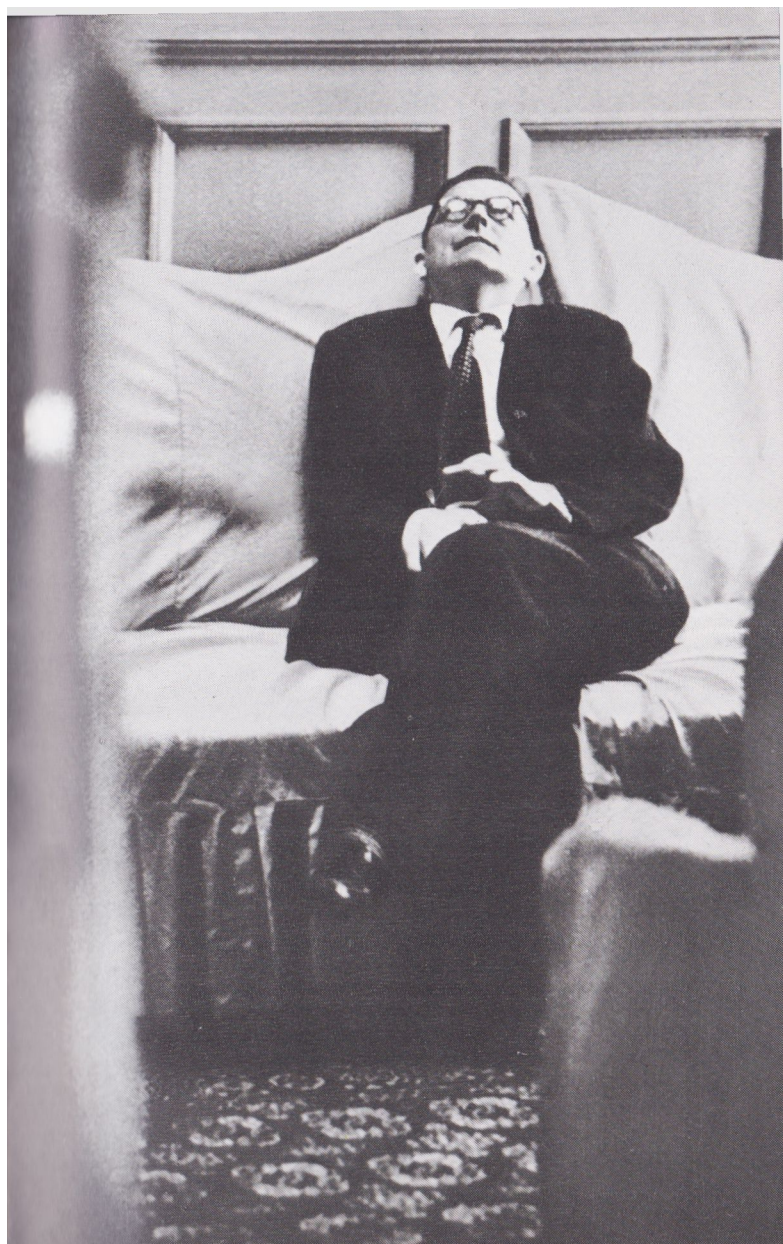
С Николаем Черкасовым. 1960-е гг.

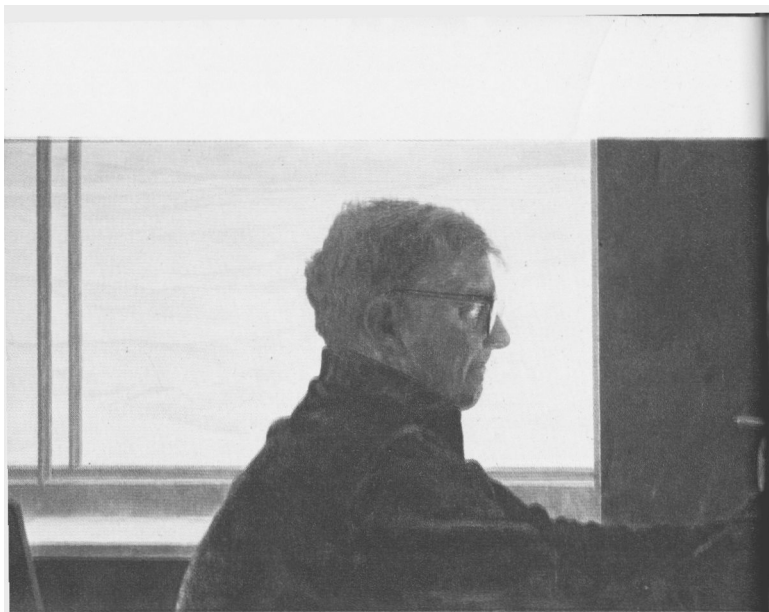
В студии звукозаписи. 1960-е гг.



Балет «Ленинградская симфония». Эскиз декорации к эпизоду нашествия. Художник М. Гордон. Ленинградский государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова. 1961 г.

В артистической Большого зала Московской консерватории. Шостакович на премьере Тринадцатой симфонии. 1962 г.





Дмитрий Шостакович. С портрета И. Серебряного
«...Премьера Седьмой состоялась 9 августа 1942 года.
Я прекрасно помню тот вечер, я был тогда в
филармонии. Стояла теплая, летняя погода, и сотни
слушателей заполнили зал. И в городе была
необыкновенная тишина... Надо было видеть, с
каким волнением слушали люди осажденного города
Седьмую симфонию Шостаковича!.. С тех далеких
блокадных дней, после сильного потрясения,
которое я пережил 9 августа 1942 года в зале
Филармонии, я затаил мечту написать портрет
Дмитрия Шостаковича» (Серебряный)

В Репино на прогулке. 1963 г.





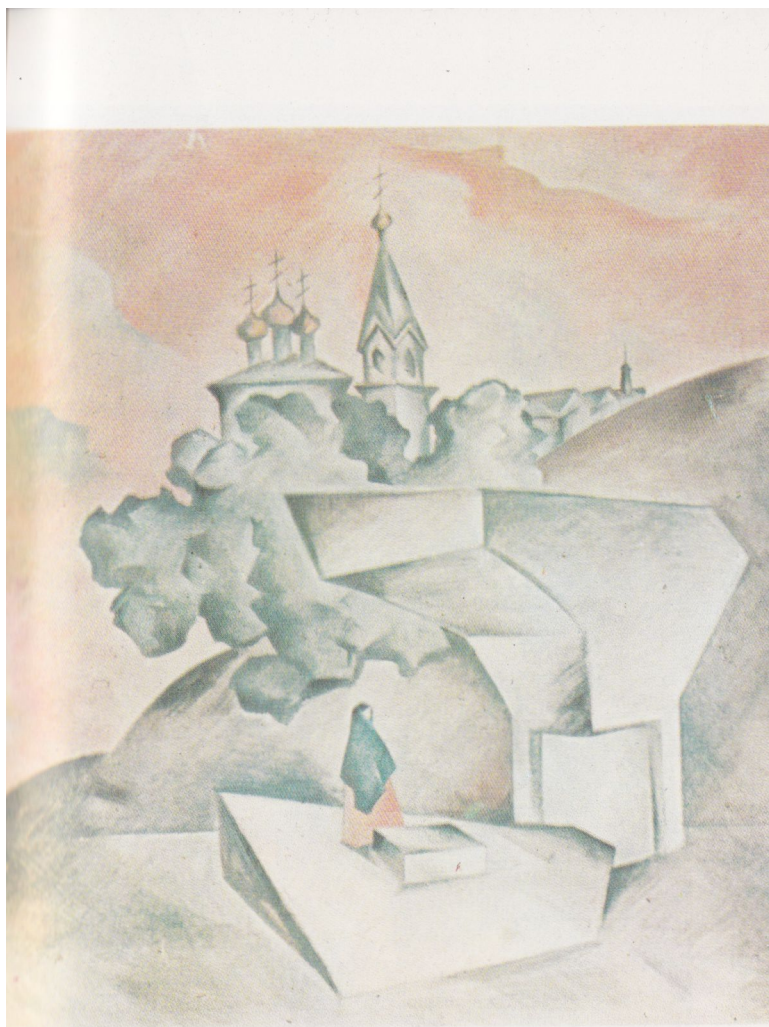
На пленуме правления Союза композиторов РСФСР,
посвященном песне и эстрадной музыке. 1963 г.

Дмитрий Шостакович и Евгений Мравинский. Большой
зал Московской консерватории. 1964 г.

С Евгением Евтушенко после первого исполнения
Тринадцатой симфонии. 1962 г.







«Катерина Измайлова». Эскиз декорации. Художник
Г. Мосеев. Ленинградский государственный
академический Малый оперный театр. 1965 г.





«Нос». Сцены из 5 и 8 картин. Московский камерный музыкальный театр. 1978 г.





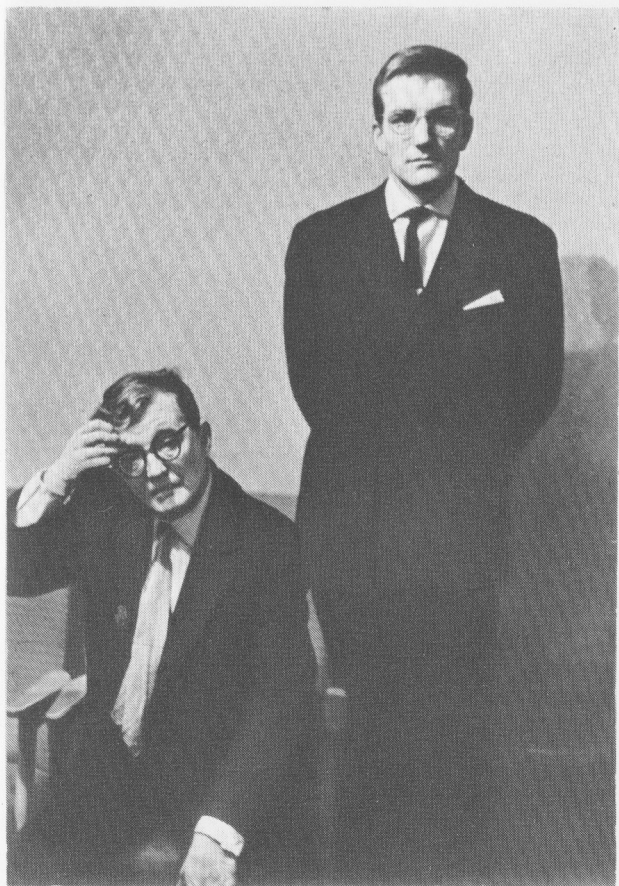
У витрины нотного магазина в Будапеште. 1960-е гг.

В вагоне поезда «Красная стрела». 1960-е гг.

С группой композиторов на прослушивании музыки
Луиджи Ноно. 1967 г.



Со Святославом Рихтером и Давидом Ойстрахом после премьеры Сонаты для скрипки и фортепиано. Большой зал Московской консерватории. 1969 г.



С сыном Максимом после премьеры Четырнадцатой симфонии. 1969 г.



На прослушивании музыки к фильму «Король Лир».
1970 г.



На записи Четырнадцатой симфонии со звуорежиссером
В. Скобло. 1970 г.





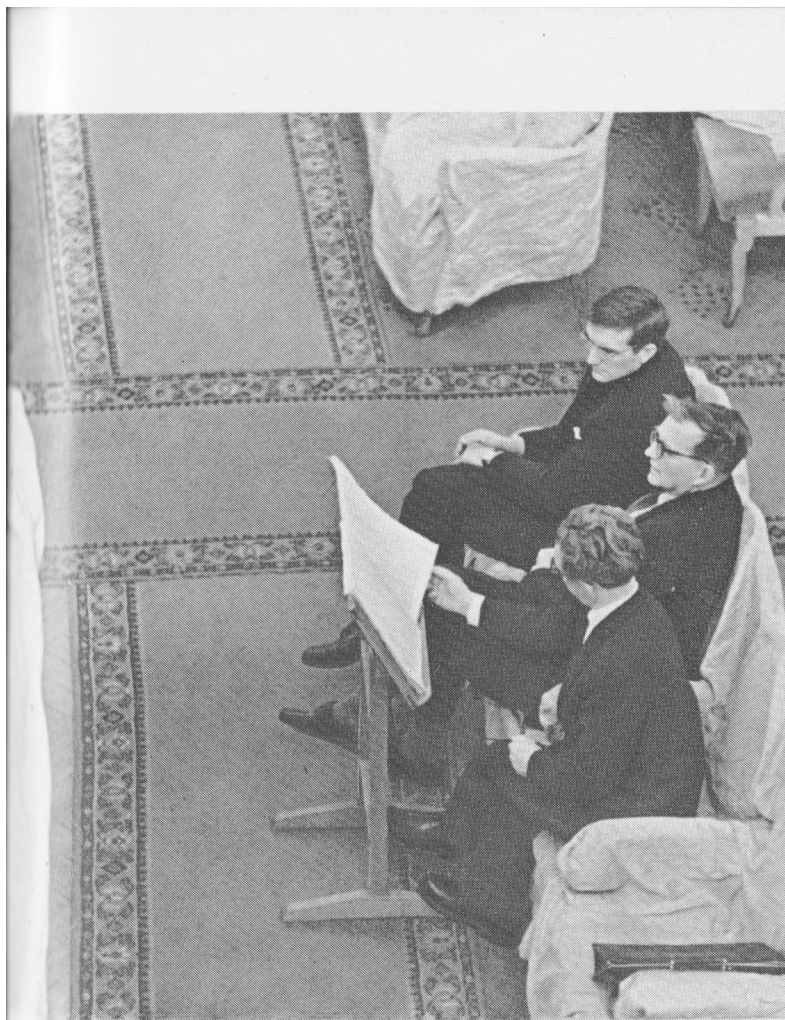
Диплом и памятная медаль Общества Моцарта в Вене

Обсуждение Пятнадцатой симфонии Дмитрия Шостаковича в секретариате Союза композиторов СССР. 1971 г.

Борис Полевой вручает Дмитрию Шостаковичу медаль Советского комитета защиты мира. 1970-е гг.



На Всесоюзной студии «Мелодия» в перерыве между записями. 1970-е гг.



На репетиции. 1970-е гг.







С участниками квартета имени Бетховена. 1971 г.

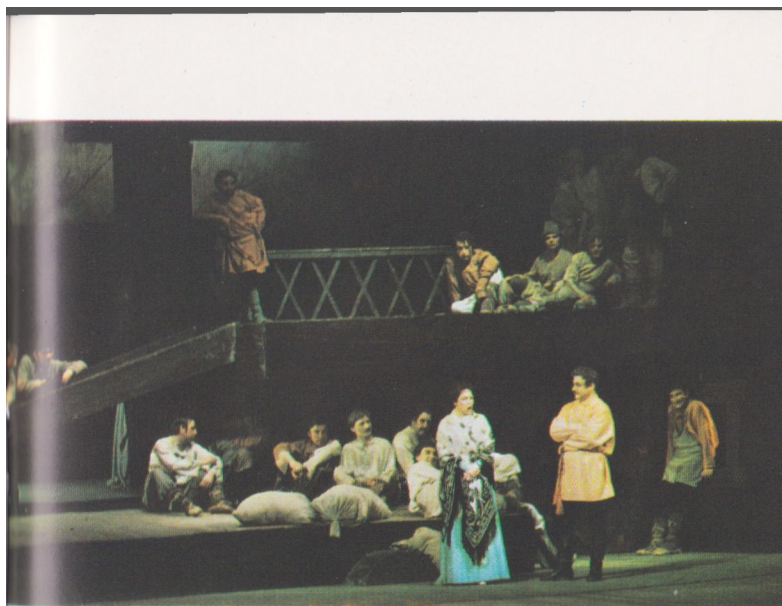
С квартетом имени Танеева. 1974 г.

После исполнения вокального цикла на стихи
Микеланджело. 1975 г.





«Катерина Измайлова». Сцены из 1, 2 и 8 картин.
Московский академический музыкальный театр имени
К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.
1978 г.





После вручения памятной медали имени Сметаны. 1975 г.

