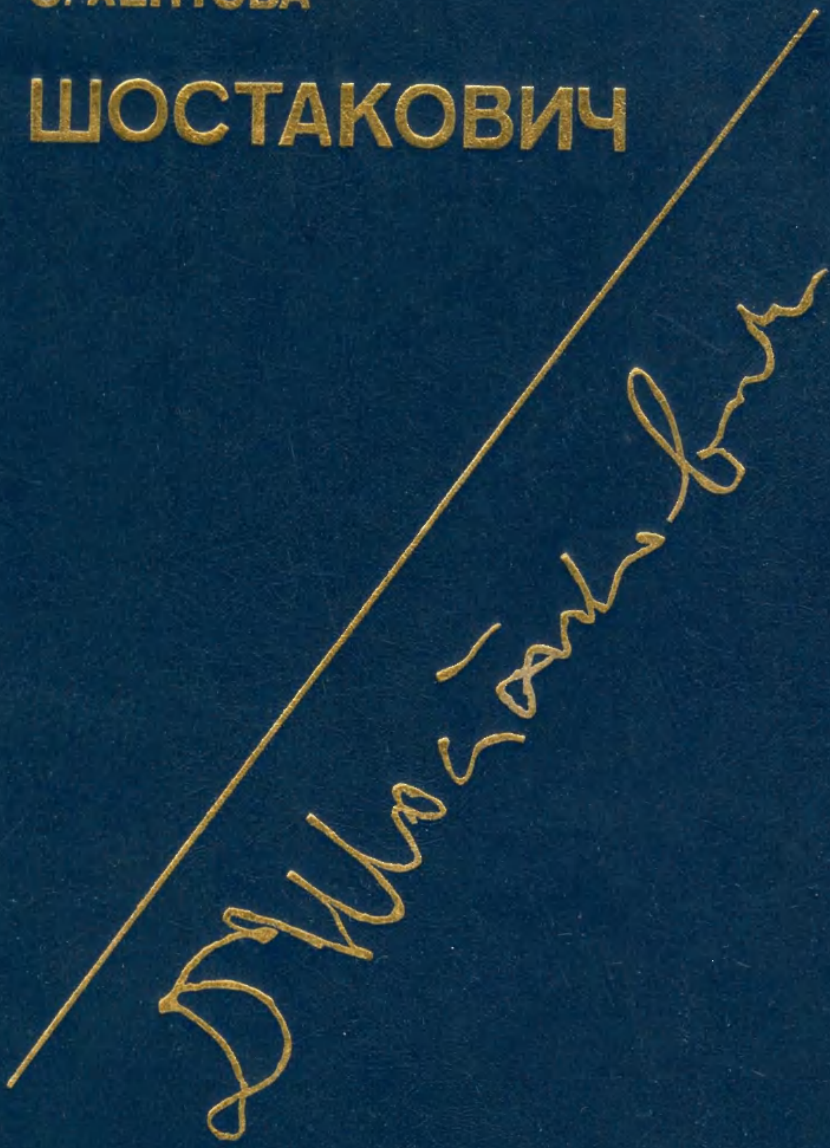
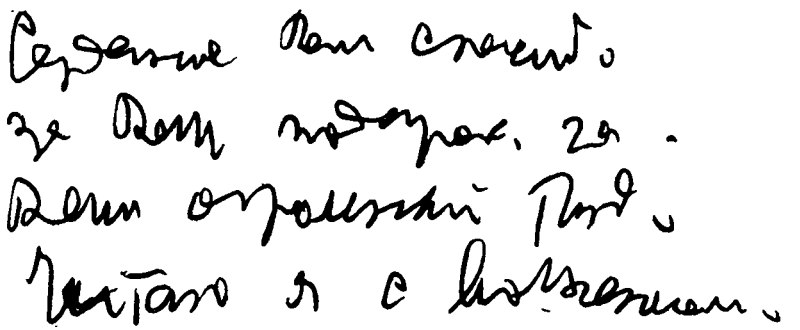
С. ХЕНТОВА

# ШОСТАКОВИЧ





*Д. Д. Шостакович — автору книги*
*24 апреля 1975 года*



С. ХЕНТОВА

# ШОСТАКОВИЧ

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Том 1

ЛЕНИНГРАД
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1985

78С2
Х38
ББК 85.23(2)7

**Хентова С.**

Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга I.— Л.: Сов. композитор, 1985.— 544 с. с ил.

С 1975 по 1982 г вышли четыре книги С Хентовой о Д Шостаковиче — дилогия «Молодые годы Шостаковича», исследования «Д Д Шостакович в годы Великой Отечественной войны» и «Шостакович Тридцатилетие, 1945—1975» получившие высокую оценку в многочисленных рецензиях прессы и у читателей

Издание частично готовилось при жизни композитора, с его одобрения и с его помощью 24 апреля 1975 г Д. Шостакович писал автору «Сердечное Вам спасибо за Ваш огромный труд Читаю я с волнением».

Дополненное переиздание работ С Хентовой о Д Шостаковиче выпускается в виде двух книг Двухтомник приурочен к 80-летию со дня рождения великого композитора

Первая книга охватывает жизнь и творчество Шостаковича до 1941 г.

**ББК 85.23(2)7**
**78С2**

Фотографии взяты из архивов Д Д Шостаковича и его семьи, учеников, друзей

**СОФЬЯ МИХАЙЛОВНА ХЕНТОВА**

**ШОСТАКОВИЧ**

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ТОМ 1

Редактор *М А Дунаевский* Художник *И Н Кошаровский* Технический редактор *Т И Кин* Корректор *С В Петрова* ИБ № 2008 Сдано в набор 28 11 84. Подписано к печати 23 05 85 Формат 60 ×90/16. Бум. тип. № 1 Литерат. гарнит. Высокая печать Печ л 34+4 л вкл Уч.-изд л. 38,4+3,3 вкл Тираж 20 000 экз. Зак 2081 Цена 3 р 50 к

Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор». 190000, Ленинград, ул Герцена, 45

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств полиграфии и книжной торговли 191126, Ленинград Социалистическая ул , 14.

Х $\frac{4905000000\text{-}645}{082(02)\text{-}85}$ 02-85

© Издательство «Советский композитор», 1985 г

## ВВЕДЕНИЕ

Дмитрий Дмитриевич Шостакович — величайший музыкант XX века. Никто в современном искусстве несравним с ним по остроте восприятия эпохи, отзывчивости на ее социальные, идейно-художественные процессы. Сила его музыки — в абсолютной правдивости.

С невиданной полнотой и глубиной эта музыка запечатлела народную жизнь на переломных этапах — революции 1905 года и первой мировой войны, Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны, становления социалистического общества, борьбы с фашизмом в Великую Отечественную войну, а также проблемы послевоенного мира... Творчество Шостаковича стало и летописью и исповедью поколений, стремившихся к великому будущему, потрясенных и выстоявших в трагических испытаниях.

«Музыка была для него не профессия, а необходимость высказаться, выразить то, чем жили люди в его век, на его родине Природа наградила его особой чуткостью слуха: он слышал, как плачут люди, он улавливал низкий гул гнева и режущий сердце стон отчаяния. Он слышал, как гудела земля: шли толпы за справедливостью, гневные песни закипали над пригородами, ветер доносил напевы окраин, взвизгивала грошовая гармошка: в строгий мир симфоний входила революционная песня. Потом лязгало и скрежетало железо на окровавленных полях, выли над Европой гудки стачек и сирены войны. Он слышал стон и хрип: на мысль надевали намордник, щелкали кнутом, искусство учили припрыгивать у сапога власти, выпрашивать подачку и стоять на задних лапах перед квартальным... Вновь и вновь въезжали на пылающее небо всадники Апокалипсиса. Над миром завывали сирены, как трубы Страшного суда... Менялись времена... Он трудился всю жизнь»[1]. Не только в музыке.

Природа одарила его характером необычайной чистоты и отзывчивости. В редкостной гармонии сливались в нем начала — творческое, духовное и нравственное. Образ человека совпадал с образом творца. То мучительное противоречие между повседневностью и нравственным идеалом, которое не мог разрешить Лев Толстой, Шостакович привел в единство не декларациями, а самим опытом своей жизни, став нравственным маяком действенного гуманизма, озарив XX век примером служения людям.

По композиторскому пути его вела постоянная, неутолимая жажда всеобъемлющего охвата и обновления Расширив сферы музыки, он ввел в нее многие новые образные пласты, передал борьбу человека со злом, страшным, бездушным, грандиозным, и таким образом «решил актуальнейшую художественную задачу, поставленную нашим временем. Но, решив ее, он раздвинул границы самого музыкального искусства и создал в области инструментальных форм новый тип художественного мышления, повлиявший на композиторов разных стилей и способный служить воплощению отнюдь не только того содержания, которое

---

[1] Козинцев Г. М. О Д. Д. Шостаковиче.— Цит. по кн.: Козинцев Г. М. Собр. соч. в пяти томах.— Л.: Искусство, 1983, т. 2, с. 426, 433.

выражено в соответствующих произведениях Шостаковича»[1]. Напоминая Моцарта, с равной уверенностью владевшего и инструментальной и вокальной музыкой, сближавшего их специфику, он возвратил музыку к универсализму. Творчество Шостаковича объяло все формы и жанры музыки, соединило традиционные устои с новаторскими открытиями. Проницательный знаток всего, что существовало и появлялось в композиторском творчестве, он проявил мудрость, не подчинившись эффектности формальных новаций. Представление музыки как органической части многообразного художественного процесса позволило Шостаковичу понять плодотворность на современном этапе сочетания разных принципов композиторской техники, разных выразительных средств. Ничего не оставив без внимания, он всему нашел естественное место в своем индивидуальном творческом арсенале, создав неповторимый шостаковичский стиль, в котором организация звукового материала диктуется живым процессом интонирования, живым интонационным содержанием. Свободно и смело раздвинул он рамки тональной системы, но не отказался от нее: так возникло и сложилось синтетическое ладовое мышление Шостаковича, его гибкие ладовые структуры, отвечающие богатству образного содержания. Придерживаясь преимущественно мелодико-полифонического склада музыки, он открыл, упрочил многие новые грани мелодической выразительности, стал родоначальником мелоса исключительной силы воздействия, соответствующего предельной эмоциональной температуре века. С той же смелостью раздвинул Шостакович диапазон тембровой окраски, темброинтонаций, обогатил типы музыкальной ритмики, максимально сблизив ее с ритмикой речи, русской народной музыки. Истинно национальный композитор по своему восприятию жизни, творческой психологии, по многим особенностям стиля, он в своем творчестве благодаря богатству, глубине содержания и огромному диапазону интонационной сферы вышел за грань национальных границ, став явлением общечеловеческой культуры.

Шостаковичу выпало счастье при жизни познать мировую славу, услышать о себе определение — гений, стать признанным классиком, в ряду с Моцартом, Бетховеном, Глинкой, Мусоргским, Чайковским. Это незыблемо утвердилось в шестидесятые годы и особенно мощно прозвучало в 1966 году, когда повсеместно и торжественно отмечалось шестидесятилетие композитора.

К тому времени литература о Шостаковиче была достаточно обширна, содержала монографии с биографическими сведениями, однако решительно преобладал теоретический аспект. На развивавшейся новой области музыкознания — шостаковичеведении — сказывались отсутствие должной хронологической дистанции, помогающей объективной исторической разработке, недооценка влияния биографических факторов на творчество Шостаковича, как и на творчество других деятелей советской культуры.

Все это побудило современников Шостаковича еще при его жизни поставить вопрос о назревшем многостороннем, обобщающем, документальном изучении. Д. Б. Кабалевский указывал: «Как хочется, чтобы о Шостаковиче была написана книга, в которой во весь рост встала бы перед читателем творческая ЛИЧНОСТЬ Шостаковича, чтобы никакие музыкально-аналитические исследования не заслонили в ней духовного мира ком-

---

[1] Мазель Л. А. Раздумья об историческом месте творчества Шостаковича.— Цит. по кн.: Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки.— М.: Сов. композитор, 1982, с. 274.

позитора, рожденного многосложным XX веком»[1]. О том же писал Е. А Мравинский: «Потомки будут завидовать нам, что мы жили в одно время с автором Восьмой симфонии, могли встречаться и разговаривать с ним. И они, наверное, будут сетовать на нас за то, что мы не сумели зафиксировать и сохранить для будущего многие характеризующие его мелочи, увидеть в повседневном неповторимое и потому особенно дорогое...»[2]. Позднее В. С. Виноградов, Л. А. Мазель выдвинули идею создания капитального обобщенного труда о Шостаковиче как задачу первостепенно актуальную. Было ясно, что ее сложность, объемность, специфика, обусловленные масштабом, величием личности и деятельности Шостаковича, потребуют усилий многих поколений музыкантов-исследователей.

Свою работу автор этой монографии начал с изучения пианизма Шостаковича — результатом явился очерк «Шостакович-пианист» (1964), затем последовали статьи о революционных традициях его семьи, опубликованные в 1966—1967 годах в польском журнале «Рух музычны» и ленинградской прессе, документальные эссе в книгах «Музыканты о своем искусстве» (1967), «О музыке и музыкантах наших дней» (1976), в периодике СССР, ГДР, ПНР. Параллельно, в качестве сопутствующих книг, с разных сторон суммировавших материал, были выпущены из печати «Рассказы о Шостаковиче» (1976), краеведческое исследование «Шостакович в Петрограде—Ленинграде» (1979, 2-е изд.— 1981).

Такая подготовка помогла осуществить написание четырехтомной истории жизни и творчества Д. Д. Шостаковича, опубликованной в 1975—1982 годах, состоящей из дилогии «Молодые годы Шостаковича», книг «Д. Д. Шостакович в годы Великой Отечественной войны» и «Шостакович. Тридцатилетие. 1945—1975».

Большая часть исследования создавалась при жизни композитора, с его помощью, выразившейся в том, что специальным письмом он разрешил использование всех архивных материалов о нем и просил содействовать этой работе, в беседах и письменно разъяснял возникавшие вопросы; ознакомившись с дилогией в рукописи, дал разрешение на публикацию, а незадолго до смерти, в апреле 1975 года, когда из печати вышел первый том, письменно выразил одобрение этому изданию.

В исторической науке важнейшим фактором, определяющим новизну исследования, принято считать насыщенность впервые вводимыми в обращение документальными источниками.

На них преимущественно и строилась монография. Применительно к Шостаковичу эти источники кажутся поистине необъятными, в их сцеплении, постепенном развертывании обнаруживается особая красноречивость, сила, доказательность.

В результате многолетних разысканий удалось исследовать более четырех тысяч документов, в том числе архивные материалы о революционной деятельности его предков, их связях с семьями Ульяновых, Чернышевских, служебное дело отца композитора — Д. Б Шостаковича, дневники М. О Штейн-

---

[1] Кабалевский Д. Б. Несколько слов о Дмитрии Шостаковиче.— В кн.: Дмитрий Шостакович.— М.: Сов. композитор, 1967, с. 91.

[2] Мравинский Е. А. Тридцать лет с музыкой Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович, с. 105.

берга, фиксировавшие обучение Д. Д. Шостаковича, записи Н. А. Малько о репетициях и премьерах Первой, Второй симфоний, открытое письмо И. О. Дунаевского о Пятой симфонии и др. Впервые в полном объеме изучались и использовались связанные с Д. Д. Шостаковичем фонды специальных архивов искусства: Центрального государственного архива литературы и искусства — ЦГАЛИ (фонды Д. Д. Шостаковича, В. Э. Мейерхольда, М. М. Цехановского, В. Я. Шебалина и др.), Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки — ГЦММК (фонды Д. Д. Шостаковича, В. Л. Кубацкого, Л. В. Николаева, Г. А. Столярова, Б. Л. Яворского и др.), Ленинградского государственного архива литературы и искусства — ЛГАЛИ (фонды Государственного научно-исследовательского института театра и музыки, киностудии «Ленфильм», Ленинградской филармонии, оперных театров, консерватории, Управления по делам искусств Ленинградского горисполкома, Ленинградской организации Союза композиторов РСФСР, Театра драмы имени А. С. Пушкина), архивы Большого театра Союза ССР, Ленинградского театрального музея, Ленинградского института театра, музыки и кинематографии — ЛГИТМиК (фонды В. М. Богданова-Березовского, Н. А. Малько, М. О. Штейнберга), Ленинградской консерватории — ЛГК. Материалы по теме предоставили Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (сведения о братьях Шапошниковых из фондов И. Н. Ульянова), Институт истории партии при МГК и МК КПСС (личное дело члена КПСС Д. Д. Шостаковича), Центральный государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства — ЦГАОР, Центральный государственный исторический архив — ЦГИА, Институт метрологии имени Д. И. Менделеева, Музей Н. Г. Чернышевского в Саратове, Музей истории Ленинграда, библиотека Ленинградского университета, музей «Музы не молчали».

Исключительную, непреходящую ценность составляют свидетельства, исходящие от самого Шостаковича: магнитофонная запись беседы с ним в 1973 году, многочисленные автографы, собственноручное «Жизнеописание» (1926), варианты автобиографии, анкеты, стенограммы речей памяти А. В. Луначарского, памяти М. П. Мусоргского, выступлений на различных дискуссиях, заседаниях президиума Ленинградской композиторской организации, композиторской кафедры Ленинградской консерватории, обсуждений либретто оперы «Катюша Маслова» и пр. Вошли в шостаковичиану документы из личных архивов — дочери композитора Г. Д. Шостакович, его сестер М. Д. и З. Д. Шостакович, свояченицы И. В. Варзар, московских, ленинградских и сибирских родственников — Б. В., Б. С., С. Б. Шостаковичей, И. М. Кокоулиной, друзей, коллег — Л. О. Аришгама, А. М. Баланчивадзе, М. Ф. Граменицкой, Э. В. Денисова, И. Ф. Дерзаевой (Соллертинской), В. Л. Кубацкого, Г. М. Рапапорта, Т. М. Тихонравовой, А. А. Холодилина, М. М. Цехановского, С. Ф. Цинцадзе, Г. М. Шнеерсона, С. И. Юткевича, значительная часть огромного эпистолярного наследия Шостаковича. Ненавидевший словесную риторику, он отличался крайней сдержанностью, особенно в зрелую и закатную пору жизни. Но лжи не допускал. Адресованные ему письма он уничтожал, считая их знаками сугубо личными. Его письма сохранились. Как правило, краткие, всегда правдивые, точные, искренние, без самоукрашательства, они должны считаться одним из руководящих источников биографии. Взгляды Шостаковича выражены во множестве его статей, в лаконичных, содержательных и красноречивых автобиографических публикациях, мимо кото-

рых тоже не может пройти исследователь. Причастность Шостаковича к общественной жизни, литературе, театру, широту его связей, массовый интерес к его музыке подтверждают упоминания о нем, биографические наблюдения, содержащиеся в самых разнообразных публикациях — книгах, статьях, мемуарах В. М. Богданова-Березовского, А. А. Вознесенского, В. Р. Гардина, А Н. Глумова, Е. А. Евтушенко, И. В. Ильинского, К А. Караева, Г. М. Козинцева, Кукрыниксов, И. Б. Кустодиевой, Л. С. Любашевского, А. И. Пиотровского, Г. И. Серебряковой, В. В. Софроницкого, К. А. Федина, В. Г. Финка, М. С. Шагинян, В. Б. Шкловского; это тоже немаловажный источник изучения.

Время быстро стирает в памяти прошлое, даже сравнительно недавнее. Редеет поколение, знавшее Шостаковича, непосредственно наблюдавшее его деятельность; возникает задача активной организации материалов современников. В работе над этой книгой документально-доказательное значение придано магнитофонным записям. В собранном фонограммархиве из восьмидесяти пленок наиболее ценными, помимо упомянутой беседы с Д. Д. Шостаковичем, представляются записи бесед с его вдовой Ириной Антоновной, сестрами, дочерью, зятем Е. Б. Чуковским, двоюродной сестрой О. Я. Кокоулиной, племянницами А. Г. Варзар, Н. М. Кокоулиной, друзьями А. С. Вильямс, Т. И. Гливенко, М. Ф. Граменицкой, М. Д Кожуновой. Е. Е. Константиновской, Л. Н. Лебединским, Т. П. Петровой, Е. А. Умовой, А. М. Шебалиной, учениками Г. Г. Беловым, В. Д. Биберганом, М. А. Кацнельсоном, А. М. Лобковским, Ю. А. Левитиным, В. Л. Наговицыным, Г. Г. Окуневым, Б. И. Тищенко, В. А. Успенским, Г. И. Уствольской, композиторами И. Г. Адмони, А. А. Ашкенази, В. Е. Баснером, Б. Л. Битовым, М. И. Блантером, М. С. Вайнбергом, А. А. Владимирцовым, И. И. Дзержинским, Н. Г. Жигановым, Б. Л. Клюзнером, А. С. Леманом, Е. В. Славинским, Н. А. Тимофеевым, Д. А Толстым, Ю. А. Фаликом, И. Б. Финкельштейном, Г. С. Фридом, А. И. Хачатуряном, М. И. Чулаки, А. Г. Шнитке, музыкантами-исполнителями В. Н. Бакеевой, А. И. Батуриным, М. М. Гольденбергом, В. Г. Дуловой, А. Н. Котляревским, Б. М. Мадорской, Д. Я. Могилевским, Е. Е. Нестеренко, Т. П. Николаевой, Л. Н. Обориным, П. К. Ореховым, А. В. Свешниковым, Б. Д. Скворцовым, А. Я. Феркельманом, Е. Б. Флаксом, Д. М. Цыгановым, М. С. Шаком, дирижерами И. Б. Гусманом, И. А. Мусиным, Б. Э. Хайкиным, К. И. Элиасбергом, режиссерами Н. Н. Кошеверовой, И А. Молостовой, Г. М. Раппапортом, Г. Л. Рошалем, В П. Стросвой, Л. З. Траубергом, С. И. Юткевичем, поэтами и писателями Н П. Бажаном, А. И. Безыменским, Е. А. Долматовским, Г. И. Серебряковой, балеринами Н. М. Дудинской, В. С. Костровицкой, драматическими актерами Н. И. Виноградовым, А. Б. Никритиной, секретарем Шостаковича Р. Э. Корн (Киршон), руководителями музыкальных учреждений Р. Л. Лефлер, П. Ц. Радчиком, врачами К. Н. Бадмаевым, Д. К. Богородинским, инженером К. С. Есениным, А. М. Клячкиным. Специально для данной монографии написали воспоминания и заметки секретарь Ленина Л. А. Фотиева, композиторы Н. В. Богословский, Р. К. Габичвадзе, Э. В. Денисов, А. Д. Мачавариани, А. Ф. Муров, Д. Ф. Салиман-Владимиров, М. Н. Симанский В. А. Симонов, Т. Г. Смирнова, З. М. Ткач, Я. М. Фрейдлин, А В Шаверзашвили, дирижеры Л М. Гинзбург, М И. Паверман, Г Н. Рождественский, Б Я. Тилес, А Г. Фридлендер,

Г. Я Юдин, художники С М. Гершов, Н. А. Соколов, кинорежиссер К. Б. Минц, деятели науки Т. Л. Асатиани, И. И Карпец, Д. А. Попов, балетмейстер Н. И. Рыженко, певица Н. Л. Вельтер, дипломат Ю. А Федосюк, пианистка Н. А. Зегжда, М. Е Ярославская, шофер Шостаковича В. П. Румянцева,— сотни людей стремились внести известные им штрихи в портрет композитора. Существенным подспорьем явились материалы проводимых ежегодно под научным руководством автора монографии Шостаковичских чтений в Ленинградской консерватории

Жизнь Шостаковича — процесс беспрерывного творчества, в котором отразились не только события времени, но и сам характер, психология композитора. Введение в орбиту исследования богатого и многообразного нотно-автографического комплекса — автографов чистовых, вторичных, дарственных, эскизов — расширило представление о творческом спектре композитора (например, его исканиях в области историко-революционной оперы, интересе к русскому ярмарочному театру), о стимулах, создания того или иного произведения, открыло ряд психологических особенностей композиторской «лаборатории» Шостаковича (место и суть «аврального» метода при длительном вынашивании замысла, разница в способах работы над автономными и прикладными жанрами, эффективность кратковременных резких жанровых переключений в процессе создания монументальных форм, внезапные вторжения в них по эмоциональному контрасту камерных сочинений, фрагментов и т д )

Изучение автографов привело к внедрению в жизнь неизвестных страниц творчества не только путем анализа в монографии, но и издания, записи на пластинки, редактирования и написания либретто оперных сцен «Сказка о попе и о работнике его Балде» (поставленных в Ленинградском академическом Малом театре оперы и балета), создания и исполнения одноименной фортепианной сюиты, участия в исполнении неизвестных произведений, обработок. Только многообразный охват, вникание в нотные документы «изнутри», сочетание исследовательского и практического действия освещает личность Шостаковича во всех ее проявлениях.

Рассмотрение жизни и деятельности личности, ставшей этическим, общественным явлением эпохи, не имевшей равных в XX веке по многосторонности охваченных ею сфер музыки, не могло не привести к решению некоторых методологических вопросов биографического жанра в музыкознании. Они коснулись и методики поисков, организации, использования источников, и самого содержания жанра, приближая его к успешно развивающемуся в литературоведении своеобразному синтетическому жанру, иногда называемому «биография-творчество». Суть его в комплексном анализе всех сторон жизни художника. Для этого именно биография Шостаковича, в котором соединился творческий гений с красотой личности, дает широчайшие возможности. Она представляет науке большие слои фактов, прежде считавшихся не исследовательскими, повседневными, обнаруживает нераздельность бытовых установок и творческих. Она показывает, что тенденция междужанровых связей, характерная для современной музыки, может быть плодотворной и для литературы о ней, стимулировать ее рост не только в сторону специализации, но и комплексных трудов, рассматривающих жизнь как творчество, процесс, разворачивающийся в исторической перспективе, поэтапно, с целостно-панорамным охватом явления Представляется, что такой тип исследования в традициях самого Шостаковича, который не разделял жанры на высокие и

низкие и, преобразовывая жанры, сливал их приметы и приемы

Изучение биографии и творчества Шостаковича в единой системе, неотделимость композитора от советской музыки, как ее подлинно новаторского авангарда, требуют привлечения данных, а в некоторых случаях и исследовательских приемов исторической науки, музыкальной психологии, источниковедения, киноведения, науки о музыкальном исполнительстве, сочетания общеисторических, текстологических, музыкально-аналитических аспектов Выяснение сложных корреляций между личностью и творчеством, подкрепленное анализом документальных источников, должно опираться на целостный анализ сочинений, и с учетом большого опыта теоретических трудов о Шостаковиче, используя их достижения, в монографии предпринята попытка установить, по каким параметрам целесообразно вырабатывать общие характеристики для историко-биографического повествования. На основе как фактологического, так и нотно-автографического материала они включают историю замысла и создания сочинения, особенности процесса работы над ним, образный строй, первые истолкования и дальнейшее бытование, место в эволюции творца. Все это и составляет «биографию» сочинения — нераздельную часть биографии композитора.

Принято считать, что проблемный аспект в историко-документальном повествовании ограничен. Между тем из самих материалов вытекают и некоторые еще малоразработанные проблемы творчества, в частности: эволюция школы Римского-Корсакова и выход Шостаковича за ее рамки, пути сближения московской и ленинградской композиторских школ в 20—30-е годы, взгляд Шостаковича на песенную оперу и собственные замыслы в этом направлении, опыты в области комической оперы, существенно дополняющие картину советского оперного творчества. Богатая и драматическая история бытования военных симфоний ставит проблему закономерностей восприятия, общественной значимости музыкальных произведений в разные исторические периоды, причин, обуславливающих изменения восприятия.

Специальная глава монографии, «Посвящения В. И. Ленину», обращается к важнейшей для советского искусства проблеме воздействия личности В. И. Ленина — вождя, мыслителя, человека — на духовный мир художника. Именно Шостакович и был тем художником, который с юности сполна испытал на себе это воздействие Отсюда, как свидетельствуют многочисленные факты, постоянное стремление Шостаковича к ленинской теме в творчестве, действенность, осознанность идейной позиции композитора

В центре монографии проблема «личность и творчество», рассматриваемая шире, нежели то или иное отражение биографии художника в его произведениях Равно ошибочными представляются точка зрения на творчество как на прямой биографический источник и признание словно бы двух независимых биографий — житейской и творческой Материалы деятельности Шостаковича — творца, педагога, руководителя композиторской организации РСФСР, депутата Советов народных депутатов, выявляя многие психологические и этические черты личности, показывают, что определение линии творчества всегда становилось и определением линии жизни: идеалы жизни Шостакович возвышал до идеалов искусства. Органичной была внутренняя взаимосвязь между общественно-политическим, эстетическим и

нравственно-этическим началами в его жизни-творчестве и личности. Никогда не защищался он от времени, не уходил в самосохранение ради повседневных радостей. Тип человека, ярчайшим олицетворением которого явился Шостакович, был рожден молодостью времени, духом революции. Стержень, цементирующий все стороны биографии Шостаковича,— этика, близкая этике всех, кто испокон веков боролся за совершенство человека, и вместе с тем обусловленная его личным развитием, устойчивыми традициями семьи.

Известно значение в формировании художника как непосредственных, так и более отдаленных семейных истоков: в предках природа берет «строительный материал», из вековых накоплений складываются сложные генетические комбинации гения. Не всегда зная, почему и как из ручейков вдруг возникает мощная река, мы все-таки знаем, что эта река создана ими, содержит их контуры и приметы. Восходящую семьи Шостаковича следует начинать по отцовской линии с Петра и Болеслава Шостаковичей, Марии Ясинской, Варвары Шапошниковой, по материнской линии — с Якова и Александры Кокоулиных. У них наметились коренные свойства рода: общественная чуткость, представление о долге перед людьми, сочувствие страданию, ненависть к злу. Одиннадцатилетний Митя Шостакович был вместе с теми, кто встречал В. И. Ленина в Петрограде в апреле 1917 года и слушал его речь. То был не случайный очевидец событий, а человек, принадлежащий к семье, связанной с семьями Н. Г. Чернышевского, И. Н. Ульянова, с освободительным движением дореволюционной России.

Процесс воспитания и обучения Д. Д. Шостаковича, педагогический облик и методы его учителей А. К. Глазунова, М. О. Штейнберга, Л. В. Николаева, И. А. Гляссера, А. А. Розановой приобщили юного музыканта к традициям классической русской музыкальной школы, к ее этике. Путь Шостакович начинал с открытыми глазами и открытым сердцем, знал, на что себя направить, когда в двадцать лет, как клятву, написал: «Я буду работать не покладая рук в области музыки, которой я отдам всю свою жизнь» [1].

В дальнейшем творческие, житейские трудности не раз становились испытанием его этики, его стремления навстречу человеку — носителю добра и справедливости. Общественное признание его новаторских устремлений проходило сложно; материалы объективно раскрывают пережитые им кризисные моменты, их влияние на его облик и музыку: кризис 1926 года, расхождения с Глазуновым, Штейнбергом, дискуссии 1936, 1948 годов с резким порицанием творческих принципов композитора.

Сохраняя «запас» стойкости, Шостакович не избежал и личных страданий и противоречий. Резкая контрастность его жизни сказывалась в характере — уступчивом, но и непреклонном, интеллекте — холодном и пламенном, в его непримиримости при доброте. С годами всегда сильные чувства — признак нравственной высоты — соединялись со все более глубоким самообладанием. Безудержная смелость самовыражения оттесняла заботы каждого дня. Музыка, как центр бытия, приносила радость, укрепляла волю, но, отдавая себя музыке, он понимал отдачу всеобъемлюще,— и этическое предназначение, озаренное идеалом, поднимало его личность.

Нигде не сохранились документы, по которым точно можно было бы зафиксировать, когда и как происходило второе духовное рождение человека, но все, кто соприкасались с жизнью

[1] Шостакович Д. Д. Жизнеописание. ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 66.

Шостаковича, свидетельствуют, что произошло это в период создания оперы «Леди Макбет Мценского уезда», Четвертой и Пятой симфоний: духовное утверждение было неотделимо от творческого. Здесь хронологическая граница: она принята и в структуре настоящего издания.

Именно в ту пору жизнь обрела устойчивый стержень в принципах четких и твердых, которые уже не могли поколебать никакие испытания. Творец утвердился в главном: за все, что было дано ему,— за талант, счастье детства, любовь — за все он должен платить, отдавая себя человечеству, Родине. Чувство Родины направляет творчество, которое, по собственному определению, словно раскалено, возвышено великим чувством патриотизма. Жизнь становится беспрерывной борьбой за гуманность. Он не уставал повторять: «Любовь к человеку, идеи гуманизма всегда были главной движущей силой искусства. Только гуманистические идеи создавали произведения, пережившие их творцов» [1]. Отныне воля заключалась в способности всегда следовать этике гуманизма. По всем документальным свидетельствам видно, сколь действенным была его доброта. Все, что затрагивало интересы людей, не оставляло равнодушным, всюду, где только можно, он употреблял свое влияние, чтобы поднять человека: неизменной оставалась его готовность отдавать свое время коллегам-композиторам, помогая их творчеству, благожелательная широта добрых оценок, способность видеть, находить талантливое. Чувство долга по отношению к каждому человеку сливалось с долгом по отношению к обществу и борьбой за высшие нормы общественного бытия, исключающие зло в любом обличье. Доверие к справедливости рождало не смиренное непротивление злу, а ненависть к жестокости, глупости, расчетливости. Всю жизнь он прямолинейно решал извечный вопрос — что есть зло? С настойчивостью возвращался к этому в письмах, автобиографических заметках, как к личной проблеме, неоднократно определяя нравственное содержание зла, не принимал его оправданий. Вся картина его отношений с близкими, отбор друзей, окружения определялись его убеждением, что двуличие, лесть, зависть, высокомерие, равнодушие — «паралич души», по выражению его любимого писателя А. П Чехова, несовместимы с обликом творца-художника, с истинной одаренностью. Вывод настойчив: «Все выдающиеся музыканты, с которыми я имел счастье быть знакомым, которые дарили меня своей дружбой, очень хорошо понимали разницу между добром и злом» [2].

Со злом Шостакович боролся беспощадно — и как с наследием прошлого (оперы «Нос», «Леди Макбет Мценского уезда»), и как с силой действительности (зло фашизма — в Седьмой, Восьмой, Тринадцатой симфониях, зло карьеризма, духовной трусости, страха — в Тринадцатой симфонии, ложь — в Сюите на стихи Микеланджело Буонарроти).

Воспринимая мир как постоянную драму, композитор обнажал несоответствие нравственных категорий реальной жизни Музыка каждый раз решает и указывает, что нравственно. С годами этика Шостаковича проявляется в его музыке все более обнаженно, открыто, с проповеднической истовостью. Созда-

---

[1] Цит по кн.: Д Шостакович о времени и о себе.— М.: Сов. композитор, 1980, с. 242.

[2] Цит. по кн: Серебрякова Г. И. О других и о себе.— М : Сов писатель, 1971, с. 312

ется череда сочинений, в которых преобладает размышление о нравственных категориях. Все укрупняется. Потребность подведения итогов, неизбежно возникающая в каждом человеке, у Шостаковича становится обобщением через творчество.

Без ложного смирения он обращался к человечеству, постигая смысл земного бытия, поднятого на огромную высоту: гений говорил с миллионами.

На смену напряжению страстей пришло углубление в духовный мир личности. Определился высший жизненный пик. Человек взбирался, падал, уставал, поднимался и неукротимо шел. К идеалу. И музыка как бы спрессовала главное из опыта жизни с той лаконичной, трогательной правдой и простотой, которую Борис Пастернак назвал неслыханной.

С тех пор, как закончилась публикация первого издания монографии, шостаковичеведение шагнуло вперед.

Выпускается собрание сочинений со справочными статьями, произведения, прежде остававшиеся вне поля зрения исполнителей, вошли в концертный репертуар и уже не требуют музыковедческой «защиты», появились новые теоретические труды, статьи о Шостаковиче содержатся в большинстве сборников о современной музыке, после кончины композитора умножилась мемуарная литература о нем То, что делалось впервые и стало достоянием массы читателей, используется в некоторых «вторичных» книжках и статьях. Налицо общий поворот к подробной биографической разработке.

Автор этой монографии после ее первого издания также продолжил работу, накапливая материалы и источники: привлечены новые личные архивы, в том числе родственников Шостаковича, умножилось число написанных специально для монографии содержательных воспоминаний, получены неизвестные письма Шостаковича, нотные автографы — детских фортепианных пьесок, вокального Мадригала, хоровых обработок. Благодаря помощи И. А. Шостакович автографы и записи из личного архива композитора пополнили историю его творчества с 1962 по 1975 годы — период, который в материалах государственных хранилищ почти не отражен.

Все это позволило в новом издании расширить изложение, исправить замеченные неточности и ошибки. Учтены сведения и пожелания, содержавшиеся в письмах читателей предыдущих книг, в опубликованных рецензиях В. Е. Баснера, Н. Л. Вельтер, А. А. Докучаевой, О. Н. Казанли, Т. А. Лебедевой, А. В. Романова, З. В. Савковой, О. П. Сайгушкиной, Н. А. Таршис, В. А. Успенского, Е. В. Холшевниковой, В. А. Шекалова, М. А. Якубова, советы издательских рецензентов А. В. Богдановой, Ю. Я. Вайнкопа, Г. Г. Тигранова, Б. И. Тищенко, А. П. Утешева, редакторов М. А. Дунаевского, И. П Ильина, С. Э. Таировой.

Данное исследование сведено в два тома: первый охватывает путь Шостаковича до 1941 года — начала Великой Отечественной войны, второй посвящен его жизни и творчеству с 1941 по 1975 годы. Соответственно структуре, отвечающей специфике комплексного исследования, внутри хронологически последовательных частей выделяются главы, посвященные узловым творческим вопросам и сочинениям. Структура отражает предложенную периодизацию жизни и творчества Шостаковича, более детализированную, нежели в ряде теоретических трудов.

Тема не исчерпана.

Шостакович остается неиссякаемым объектом изучения.

Дальнейшие разыскания несомненно откроют многие новые источники уникальной биографии гения музыки XX века

# ТРАДИЦИИ СЕМЬИ

*«Все мы народ», — сказал от имени русской художественной интеллигенции А. П. Чехов. Его слова приобретают особенно глубокий, точный и прямой смысл сейчас.*

*Д. Д. Шостакович*



Болеслав Шостакович



Дмитрий Шостакович

## СЛУЖЕНИЕ РЕВОЛЮЦИОННОМУ ДЕЛУ

По далеким преданиям род Шостаковичей прослеживается еще со времен великого князя Василия III Васильевича — отца Ивана Грозного: в состав посольства, направленного князем Литовским к властителю Москвы, входил Михаил Шостакович, занимавший довольно видное место при литовском дворе. Однако его потомок Петр Михайлович Шостакович, родившийся в 1808 году, в документах причислял себя к крестьянам.

Был он человеком незаурядным: смог получить образование, закончить вольнослушателем Виленскую медико-хирургическую академию по ветеринарной специальности и за причастность к восстанию в Польше и Литве 1831 года подвергся высылке.

В сороковые годы XIX века Петр Михайлович с женой Марией-Юзефой Ясинской оказался в Екатеринбурге (ныне город Свердловск). Здесь 27 января 1845 года у них родился сын, названный Болеславом-Артуром (позднее сохранилось только первое имя).

В Екатеринбурге П. М. Шостакович приобрел некоторую известность как ветеринарный врач — искусный и старательный, дослужился до чина коллежского асессора, но оставался бедняком, жил всегда на последнюю копейку; Болеслав рано занялся репетиторством. В этом городе Шостаковичи провели лет пятнадцать. Работа ветеринарного врача, необходимая каждому хозяйству, сблизила Петра Михайловича с окрестными крестьянами, вольными охотниками. Уклад семьи немногим отличался от бытового уклада заводских мастеровых, старателей. Рос Болеслав в обстановке простой, трудовой, обучался в уездном училище вместе с детьми рабочих. Воспитание было суровым: знания укреплялись подчас розгами. Впоследствии, в старости, в своей автобиографии, названной «Записки Неудачина», Болеслав Шостакович так и озаглавил первый раздел — «Розги». Это постыдное мучительное наказание на всю жизнь вызвало в нем лютую ненависть к принижению человека.

В 1858 году семья перебралась в Казань. Болеслава определили в Первую казанскую гимназию, где он проучился четыре года. Подвижный, пытливый, с легкостью усваивавший знания, верный товарищ, с рано сложившимися твердыми нравственными понятиями, он стал вожаком гимназистов. Несколько его

писем, изъятых позднее у друзей-«землевольцев» и, по счастью, сохранившихся в архивах, рисуют привлекательный облик юноши, отвергающего житейские компромиссы, чуждого мещанским условностям и классовым предрассудкам, обнаруживающего основательное знакомство с запрещенной тогда литературой — Герценом, Чернышевским. Смело отстаивает он свои убеждения, не считаясь с авторитетами: характер горяч. Нанятый обучать детей предводителя дворянства Свияжского уезда Филипсона, Шостакович сразу же по приезде заводит с ним политический спор: «В первый же день, как я приехал, за обедом он заговорил о Герцене словами М. Каткова, потом перешел к Чернышевскому, наконец, к Шатилову и ко мне. «Где же Шатилов найдет,— говорит он,— сочувствующих себе людей, он утопист, все его убеждения детски, не практичны и пр.». Я спорил с ним три дня. На тех же лошадях, на которых приехал к Филипсону, уехал от него»[1].

Упоминаемый в письме Николай Шатилов — с казанских времен самый близкий друг Шостаковича, однокашник по гимназии, двумя годами старше. Рано начав трудовую жизнь, Шатилов с юности приобщился к работе казанских революционных кружков, стал последователем Чернышевского.

Шатилов познакомил Болеслава Шостаковича с Юрием Мосоловым, студентом Казанского университета, с 1861 года видным деятелем «Земли и воли», революционером опытным и зрелым. Вместе с женой, разделявшей его революционные интересы, Мосолов в начале шестидесятых годов переехал в Москву, где продолжил образование в университете, уделяя основное время работе в «Земле и воле».

Оба руководителя московского отделения «Земли и воли» Ю. М. Мосолов и Н. М. Шатилов были учениками Н. Г. Чернышевского в Саратовской гимназии и связь с ним не порывали.

Вслед за Мосоловым отправился в Москву Шатилов, поступил в университет и поселился вместе с казанским другом.

В ту пору в университетах получили распространение землячества — группы студентов, уроженцев одной местности, объединявшихся с официального разрешения в целях взаимопомощи, снабжения книгами, уроками, организации медицинского обслуживания. Практически на базе землячеств нередко возникали революционные кружки, отсюда рекрутировались отважные борцы с самодержавием.

Мосолов и Шатилов стали организаторами казанского, вернее, поволжского землячества, названного «Библиотека казанских студентов».

О характере, целях, содержании работы «Библиотеки» учеными-историками предприняты основательные разыскания: ими занимались исследователи общественного движения шестидеся-

---

[1] Цит. по кн.: Виленская Э. С. Революционное подполье в России (60-е годы XIX века) — М.: Наука, 1965, с. 190.

тых годов XIX века академик М. В. Нечкина, Э. С. Виленская, о «Библиотеке» упоминают в своих трудах Т. Ф. Федосова, Н. П. Митина. М. Нечкина на основе документов высказала с уверенностью предположение, что «Библиотеку» Ю. Мосолов основал, посоветовавшись с Н. Чернышевским, и в нее вошло немало его учеников, часто посещавших учителя в Петербурге. Выяснено, что наиболее стойкая часть членов «Библиотеки» являлась членами «Земли и воли», которая среди других групп и кружков вобрала в себя эту студенческую организацию. Таким образом, фактически «Библиотека» сложилась как тайное общество под легальной вывеской, принимала программу «Земли и воли» с ее стремлением «...привлечь к своей организации всех недовольных и направить эту организацию на решительную борьбу с самодержавием»[1].

После гимназии Болеслав Шостакович должен был продолжить обучение в Казанском университете, но в тот год условия университетского образования изменились. Доступ туда разночинцам был ограничен, число «казеннокоштных» резко уменьшилось, а платить за обучение Болеслав не мог.

Летом 1862 года, изменив планы, он отправился в Москву. Шатилов устроил его на работу в управление Нижегородской железной дороги, где служил сам после того, как за участие в студенческих волнениях был исключен из университета. Склады управления использовались для хранения нелегальной литературы, составлявшей значительную часть книжного фонда «Библиотеки казанских студентов», прокламаций «Земли и воли», книг польских революционных организаций: в управление следовало устроить побольше надежных людей.

Поселился Шостакович в коммуне, состоявшей из семьи Мосолова, Шатилова.

Примечательно, что у Мосолова и Шатилова, в 4-м квартале Басманной части, в доме Савченко, часто звучала музыка: Мосолов был ее большим любителем. Как пишет М. Нечкина, «И. Андрущенко, посещавший Мосолова, показал, что стихотворная прокламация «Земли и воли» (В. Курочкин) «Долго нас помещики душили» была положена «на голос» и пелась в Москве. Напрашивается предположение, что он слыхал ее и в доме Мосолова, где сам играл (по собственному показанию) на фортепиано. О пении этой песни казанскими студентами имеется показание Н. Шатилова»[2]. Б. Шостакович, любивший музыку, в таком пении наверняка участвовал.

Какими были обязанности и дела юного Шостаковича в землевольческой организации?

---

[1] Ленин В. И. Что делать? — Полн. собр. соч., т. 6, с. 135

[2] Нечкина М. В. Встреча двух поколений.— М: Наука, 1980, с. 301, 302

Первое время его использовали для распространения прокламаций, а также для организационной работы по «Библиотеке», число членов которой росло, а соответственно увеличивался размах как легальных, так и подпольных мероприятий.

Проживание его в коммуне продолжалось до 2 сентября 1863 года, когда по делу московского отделения организации «Земля и воля» Мосолов и Шатилов были арестованы.

Участие Болеслава Шостаковича не раскрылось в той степени, которая позволила бы репрессировать и его; он сохранил связи по нелегальной работе, причем активное ядро теперь составили студенты-саратовцы. Видимо, они познакомили Шостаковича с уроженкой Саратова Варварой Гавриловной Калистовой, в квартиру которой он переехал после ареста Мосолова и Шатилова. В распоряжение саратовцев Шостакович передал находившиеся у него с лета 1863 года книги «Библиотеки казанских студентов», в том числе значительное количество нелегальных изданий[1]. Шостаковичу после роспуска «Земли и воли» была передана печать московского отделения организации. Следовательно, в «Земле и воле» он быстро стал лицом, пользовавшимся доверием, занимавшим там отнюдь не второстепенное место.

В это трудное, кризисное для революционного движения время он участвует в поисках новых форм революционной деятельности. Происходит его сближение с польским подпольем, избежавшим кризиса, а также с кружком Ишутина, который с 1863 года действует в разных направлениях, в контакте с петербургским подпольем и столь значительной фигурой революционного движения шестидесятых годов, как Иван Александрович Худяков.

С 1863 года Шостаковича ввели в состав Польского комитета, руководимого Павлом Маевским — замечательным организатором, пользовавшимся огромным авторитетом в кружках прогрессивной московской интеллигенции. Уроженец Вильно, Маевский переехал в Москву семнадцатилетним юношей для обучения в университете, сперва на медицинском, затем историко-филологическом факультетах. Из-за участия в студенческих волнениях пришлось университет покинуть, и он всецело отдался работе в Польском комитете, организуя все более дерзкие акции. Именно комитет (чаще всего это делал сам Маевский, его помощник — учитель одной из московских гимназий Максимилиан Маркс — и небольшая группа верных людей — Б. Трусов, А. Лянгауз, А. Барановский) переправлял поляков на родину для участия в восстании 1863 года, обеспечивал их оружием, одеждой, медикаментами, устраивал побеги ссыльных.

---

[1] Э. С. Виленская предполагает, что позднее библиотека перешла к ишутинскому кружку, причем Шостакович явился связующим звеном между землевольческой организацией и кружком Ишутина, возникшим в сентябре 1863 года, за полгода до самоликвидации «Земли и воли».

Свою деятельность комитет не отделял от организации русских революционеров: М. Маркс был связан с группой Мосолова — Шатилова, с «Библиотекой казанских студентов», архив польской студенческой тайной организации «Огула» хранился у Шатилова (и об этом знал Шостакович), ряд польских студентов входил и в кружок Ишутина, и в группу Маевского.

Фактически в это время трудно дифференцировать действия смежных польско-русских групп. Как показывал на следствии польский ссыльный Г. Вашкевич, «поляки соединились с русскими с целью, чтобы действовать общими силами заодно, но не против русского народа, а против правительства, с намерением уничтожить настоящий порядок управления»[1].

«Русско-польские революционные связи в эти годы вышли из сферы идеологических споров и революционной пропаганды и приобрели первостепенную практическую значимость»[2],— приходит к выводу историк Н. П. Митина. Революционная практическая работа Шостаковича полностью выражала эту тенденцию.

Хотя многообразные задания, выполнявшиеся Болеславом Шостаковичем, свидетельствовали о значительном диапазоне его организаторских возможностей, он был по преимуществу заговорщиком, конспиратором — человеком решительных, конкретных поступков; в девятнадцать лет он отдавался романтической мечте о подвиге, эффект которого ощущался бы не где-то в будущем, а сегодня, как очевидная реальность. Судя по сохранившимся историческим документам, его и использовали главным образом не для легальных форм работы, а для ответственных заговорщических заданий, где риску должны были сопутствовать храбрость, находчивость, гибкость.

Он входил в так называемый «спасательный отряд», организованный еще в составе «Земли и воли» для «оказания помощи видным землевольцам, которым угрожала опасность со стороны полиции и жандармерии»[3]. Когда «Земля и воля» перестала существовать, отряд, в котором Шостакович занял ведущую роль, «принял на себя осуществление замыслов как Петербургского, так и Московского тайного общества»[4].

Важнейшим из осуществленных заданий такого рода явилось освобождение из заключения Ярослава Домбровского.

Акция, решающая часть которой была полностью и единолично осуществлена Шостаковичем, имела далекие историче-

---

[1] Из рапорта о показаниях Г. Вашкевича в Омской следственной комиссии.— В сб.: Русско-польские революционные связи. Материалы и документы — М.: изд. Академии наук СССР, 1963, т. 2, с. 606.

[2] Митина Н. П. Во глубине сибирских руд.— М.: Наука, 1966, с. 3.

[3] Революционная ситуация в России в середине XIX века.— М.: Наука, 1978, с. 411.

[4] Там же, с. 413

ские последствия. Если бы побег Домбровского из московской тюрьмы не состоялся или отсрочился, если бы Шостакович не проявил здесь храбрость и энергию, Домбровский был бы предан новому суду и казнен. Историк В. А. Дьяков, автор русской монографии о Домбровском, указывает, что 2 декабря 1864 года, когда публично объявили об отправке Домбровского на каторгу, уже был собран дополнительный материал о его варшавской деятельности — показания, позволявшие вынести смертный приговор[1]. Для освободительного движения был спасен великий революционер, ставший впоследствии героем Парижской коммуны, ее выдающимся генералом. В. И. Ленин, отмечая значение Домбровского и Валерия Врублевского, писал: «Память Домбровского и Врублевского неразрывно связана с величайшим движением пролетариата в XIX веке»[2].

О подготовке побега сохранилось мало сведений.

Известно, что о предполагающемся прибытии в Москву партии арестантов — участников восстания 1863 года, в которую входил Домбровский, сообщили Шостаковичу заблаговременно. Когда Домбровский перед отправкой в Сибирь был переведен из московской полицейской части в пересыльную тюрьму — Колымажный двор, Шостакович счел условия для побега благоприятными.

Охрана Колымажного двора, находившегося на Арбате, не была строгой. Смотритель тюремного помещения допускал послабления для арестованных, иногда даже не делая тщательного личного обыска. Вследствие крайней тесноты (в камере, рассчитанной на девяносто восемь человек, помещались сто тридцать) арестантам не всегда устраивали поименную перекличку. Из воспоминаний М. Маркса узнаем, что женщины, помогавшие землевольческой организации, Польскому комитету, приходили сюда с посылками для арестантов. «Покойная жена моя,— писал М. Маркс,— была в этом отношении едва ли не деятельнее прочих. Как только получалось известие о появлении партии в Колымажном дворе, она являлась туда узнать нужды бедных узников; и на другой день утром отправлялась уже с удовлетворением их по возможности. Кроме белья, платья и обуви, везла она и другие необходимые потребности»[3]. Близкая Польскому комитету жительница Москвы Рожневская заранее передала Домбровскому женскую юбку, платок, полушубок. Незадолго до побега под предлогом фотографирования он сбрил усы, бороду.

---

[1] Дьяков В. А. Ярослав Домбровский.— М.: Молодая гвардия, 1969, с. 140

[2] Ленин В. И. Национальный вопрос в нашей программе.— Полн. собр соч., т. 7, с. 237—238.

[3] Маркс М О. Записки старика.— В сб.: Исследования по истории польского общественного движения XIX — начала XX в.— М.: Наука, 1971, с. 172.

О том, как свершился побег, Шостакович сам показал на допросе 2 июня 1866 года в Московской следственной комиссии. Показал достаточно полно, ибо рассказанное им уже было известно от арестованных ишутинцев, а, главное, показания никому не грозили: Шостакович никого не назвал, отвечал за все один.

Вот что он рассказал: «Я начну с того, каким образом Домбровский, по его словам, бежал с Колымажного двора 1 декабря 1864 года. Он, надевши женскую юбку под полушубок и взявши с собой платок, отправился в числе арестантов в комнату, где собрались продавцы и продавщицы разных вещей. Присевши в угол, он надел платок на голову и вышел в числе продавщиц в 12 часов дня. У кого были им взяты юбка и платок, я не знаю.

Около пяти часов вечера Домбровский встретил меня на улице и обратился ко мне с просьбой позволить ему переодеться. Он был одет деревенской бабой. Внизу у него была мужская одежда: темно-серые брюки и коричневого цвета сюртук обыкновенного статского покроя... Я согласился на его просьбу и, взявши из дому плащ и фуражку, нанял извозчика, и мы поехали по разным улицам; приехавши часов в десять вечера к Екатерининской или Елизаветинской больнице (названия ее хорошо не помню), я отдал ему плащ и фуражку, которые он надел сверх бывшей на нем женской юбки, платок же с головы снял и надел фуражку. После того мы ходили по бульварам часов до двух ночи для того, чтобы позднее явиться в трактир, где предположили провести ночь»[1]. К Калистовым они отправиться не могли: квартира была небезопасна, подыскать другую заблаговременно не удалось, обращаться к малознакомым людям Шостакович опасался: отсюда блуждание на извозчике по Москве и ночное появление в гостинице «Крым» — месте неслучайном, там обычно встречались революционеры. «В два часа мы пришли в гостиницу «Крым», где, спросивши ужин, и ночевали в отдельном номере. На другой день мы отправились в дом Мухина к живущему там Ишутину, которого я просил принять к себе на несколько дней Домбровского... Приведя Домбровского к Ишутину, я не сказал настоящей фамилии Домбровского, а назвал его Морелем, бежавшим поляком; я сделал это потому, что не надеялся на молчание Ишутина...»

Все дни, которые Домбровский находился у Ишутина, Шостакович провел с ним, подготавливая дальнейший путь беглеца.

---

[1] Из показаний Б. П Шостаковича в Московской следственной комиссии по побегу Я. Домбровского.— В сб.: Русско-польские революционные связи, т 2, с 579—580. Цитируемые в дальнейшем и не оговоренные сносками показания Шостаковича заимствованы из того же источника, с. 580—586, 593, 594.

«Шостакович бывал все это время несколько раз в день у нас и переговаривался с Домбровским насчет паспорта»,— рассказывал каракозовец М. Н. Загибалов [1]. Пока Домбровский скрывался у ишутинцев, Калистовы нашли безопасное жилье в доме священника Косицына, возле церкви Успенья на Покровке. Чтобы перевести Домбровского на полулегальное положение, Шостакович изготовил документ, использовав свидетельство Шатилова [2].

Восьмого декабря Шостакович написал письмо жене Домбровского, которое должно было сказать ей, что побег осуществился и вместе с тем запутать розыски, отвести их от Москвы. «8 декабря 1864 года по поручению супруга Вашего честь имею уведомить Вас, что он, вырвавшись благополучно из рук своих мучителей в первых числах этого месяца, в настоящее время выехал уже за границу». Как и следовало ожидать, письмо было прочитано в полиции и, если и не прекратило поиски, то во всяком случае ослабило усилия в Москве.

Чтобы организовать отъезд Домбровского, решили, что заграничный паспорт Шостакович возьмет на свое имя. «Я ... отправился в квартал и взял там свидетельство о неимении препятствий со стороны квартала к выезду моему за границу. С этим свидетельством и явился в канцелярию московского генерал-губернатора, но там мне сказали, чтобы я обратился за получением паспорта в Вильно, так как родители мои тамошнего происхождения. После этого я свидетельство, полученное из квартала, уничтожил, и хотя в квартале у меня его спрашивали, но я отозвался тем, что потерял. Спустя несколько времени Домбровский принес ко мне лист гербовой бумаги, не помню какого достоинства и с титулом или без титула, а также начерно написанный указ об отставке, прося меня переписать этот указ на принесенный им лист гербовой бумаги, на котором внизу была приложена сургучная печать и было, кажется, четыре подписи». Шостакович приготовил документ, причем, видимо, и бланк раздобыл не Домбровский, а он: в 1866 году доносчик оповещал полицию, что видел у Шостаковича фальшивую печать Санкт-Петербургского управления благочиния, аттестаты, паспорта, бланки. Шостакович обычно утаивал и некоторые документы арестованных товарищей, изменяя потом подчисткой фамилии, как это и сделал в свидетельстве Шатилова. Документы были приготовлены в последних числах де-

---

[1] Из записной книжки архивиста. Побег Ярослава Домбровского — Журн. Красный архив, 1927, кн. 3(22), с. 237.

[2] Б. Шостакович показывал: «Документ же Шатилова... достался мне после ареста Шатилова, документ этот находился в ящике стола, на котором занимался Шатилов, служа в Управлении Нижегородской дороги, и когда его арестовали, то я взял себе для сохранения... Я не помню, кто из нас выскоблил часть первой палочки буквы Ш, и таким образом получилась буква М. У меня ли была сделана подскобка или в квартире Ишутина, я не припомню. Паспорт этот был предъявлен в местный квартал для прописки».

кабря 1864 года. «1 января следующего года,— продолжает Шостакович,— Домбровский уехал в Петербург, взяв с собою и упомянутую отставку. В то же время я объявил в квартале, что живший в доме священника Матилов выбыл в Казань... На станцию Николаевской железной дороги я проводил Домбровского один, и, кроме меня, при проводах никого не было».

Весь месяц, пока Домбровский находился в квартире Калистовых — Шостаковича, специально созданная следственная комиссия безуспешно искала его следы. Подозревали пособничество охраны Колымажного двора, но допросы только запутали дело. Ссыльные, как могли, выгораживали Домбровского. Было заявлено, что его видели на перекличке второго декабря и что ушел он только в тот день: так появилось в исторических документах указание, что Домбровский бежал на день позже. Установили слежку за женой в Ардатове. А Домбровский в это время под именем отставного полковника Рихтера жил у отставного ротмистра Волынского уланского полка В. М. Озерова, землевольца, талантливого, беззаветно смелого и проницательного политического деятеля, впоследствии бежавшего в Париж и активно участвовавшего в женевской секции Первого Интернационала. Озеров взялся устроить и бегство жены Домбровского: он вывез Пелагию Домбровскую под видом немецкой жительницы буквально из-под носа жандармов.

На дознании Шостакович упорно утверждал, что о судьбе Пелагии ему ничего не было известно. Но когда Пелагия добралась с Озеровым до Москвы, Польский комитет снабдил ее паспортом на имя Полин Дюран, и едва ли Шостакович — один из руководителей комитета — этого не знал.

Спустя три дня после приезда Пелагии в Петербург на английском торговом судне отправились за рубеж полковник Рихтер с молодой женой, лицо которой скрывала густая вуаль: то были Ярослав и Пелагия Домбровские.

Предстояли годы эмиграции, борьбы, сражения на баррикадах Парижской коммуны. Так завершилось одно из смелейших революционных дел, осуществленных дедом Дмитрия Шостаковича.

В спасении Домбровского Болеславу Шостаковичу оказала огромную помощь Варвара Гавриловна Калистова, в квартире которой он поселился 2 сентября 1863 года. Это дата знакомства с женщиной, которая стала единственной любовью Болеслава Шостаковича, матерью его детей, бабушкой Дмитрия Шостаковича.

Свела их и революционная работа и, надо полагать, музыка. Варвара Гавриловна была отличной пианисткой, участвовала в любительских концертах. В ее квартире, «первый мой с ним

разговор,— вспоминал о Б. Шостаковиче видный революционер П. И. Адамович,— начался с музыки. Он необыкновенно восхищался музыкою, видно было, что от души любит ее. Это мне в нем понравилось».[1]

Квартира Калистовой с момента переезда в нее Болеслава Петровича стала центром встреч революционеров. Здесь Калистова познакомила его с Маевским, Домбровский обдумывал с Маевским освободительные планы и свел последнего с каракозовцем Юрасовым. Сюда приходили и здесь жили участники военных революционных организаций П. И. Адамович, Н. Ф. Купенко.

Э. С. Виленская выяснила, что именно «Шостакович познакомил шпутинцев с Варварой Гавриловной Калистовой... у которой, как он объяснял, можно было встретиться с „подходящими людьми“»[2].

С конца 1864 года, то есть в то время, когда Калистова скрывала Ярослава Домбровского, у нее жила жена Н. Г. Чернышевского Ольга Сократовна. Отсюда она со старшим сыном уезжала в Петербург, в Петропавловскую крепость, прощаться с мужем перед его отправкой в Сибирь.

Через Калистову Шостакович подружился с Ольгой Сократовной[3]. Роман «Что делать?», опубликованный в «Современнике», уже получил широкое распространение. Маевский, понимая его значение для воспитания революционеров, начал переводить роман на польский язык. Шостакович познакомил Маевского с О. С. Чернышевской для обсуждения планов польского издания[4].

Надо полагать, Шостакович, живший в одной квартире с О. С. Чернышевской, говорил с ней о возможностях побега Н. Г. Чернышевского. Меньше чем через месяц после того, как Шостакович переправил в Петербург Домбровского, Ольга Сократовна послала мужу первое письмо с просьбой разрешить ей приехать в Сибирь, что было сигналом для подготовки побега. По мнению историка Б. С. Клейна, «при активном участии Б. Шостаковича замысел приобретает... четкие очертания», П. Маевский также полон «решимости сделать все... для освобождения Чернышевского»[5].

---

[1] Цит. по ст.: Клейн Б. С. Освобождение Чернышевского.— Неман, 1977, № 9, с. 162.

[2] Виленская Э. С. Революционное подполье в России, с. 204.

[3] 10 июня 1866 года в Московской следственной комиссии Шостаковичу задали вопрос: «При каких обстоятельствах познакомились Вы с г-жою Чернышевской и с кем Вы у нее встречались?» Ответ: «С г-жою Чернышевской я познакомился у ее знакомой саратовской Калистовой. Я посещал Чернышевскую». (Русско-польские революционные связи, т. 2, с. 586). По свидетельству правнука Болеслава Петровича Бориса Владимировича Шостаковича, в сибирском семейном архиве находилась переписка О. С. Чернышевской и В. Г. Калистовой, но попытки обнаружить ее успехом не увенчались.

[4] ЦГАОР, ф. 272, д. 29, л. 84 об.

[5] Клейн Б. С. Освобождение Чернышевского, с. 163.

С началом реальной подготовки побега Шостакович находился в Казани. И все же на процессе Каракозова у него пытались вырвать такие сведения, и Д. В. Стасов, один из адвокатов, протестовал против вопросов Шостаковичу о Чернышевском, понимая, сколь многое могло раскрыться [1].

В 1866 году в Московскую полицию доносили: «...в Москве собирались в прошедший год в гостиницах Ломакина и «Крыму» и у Чернышевской... Из женщин ихней партии я встретил раз только какую-то Варвару Петровну, которая была в связи с Шостаковичем. Но фамилии ее я не знаю, она теперь или в Нижнем или в Казани, наверное где, не могу сказать. Знаю только, что имела прошедшего или третьего года близ Кузнецкого моста где-то в переулке швейную» [2].

Доносчик ошибся в отчестве: Варвара Гавриловна Калистова и была главой швейной ассоциации у Кузнецкого моста, которую организовали по принципам, изложенным в «Что делать?», подобно известной в Москве швейной сестер Ивановых, где работали сестры Веры Засулич. Мастерская была коммуной. Прибыль распределялась между работающими поровну, как добавление к заработной плате, учитывавшей успешность труда каждой швеи. В мастерских занимались самообразованием, велись лекции по физике, географии, читались сочинения Чернышевского.

Шостакович часто бывал в мастерской Калистовой. В это время они уже поняли, как нужны друг другу, но еще не предпринимали решительных шагов для устройства общей семейной жизни. Многое сближало их, но многое и разлучало.

Варвара Гавриловна была замужем за врачом Калистовым, учеником Чернышевского в Саратовской гимназии, окончившим в 1860 году медицинский факультет и навещавшим Чернышевского в Петербурге [3].

Дружеские связи Варвары Гавриловны с Чернышевским

---

[1] Стасов указывал, что Шостаковичу не предъявлено обвинение в связях с Чернышевским и, следовательно, судом этот вопрос не может рассматриваться.

[2] Русско-польские революционные связи, т. 2, с. 571.

[3] Сообщая своему отцу о хлопотах по устройству саратовцев, Чернышевский писал: «Не знаю, будет ли случай приехать в Саратов другому молодому доктору, который казался мне здесь хорошим и умным человеком: это Калистов. . Я здесь знаком был с Калистовым потому, что он при мне был в гимназии» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 14, Письма — М.: ГИХЛ, 1949, с. 400—401. Письмо № 339 от 2 августа 1860 г.).

С 1860 г. Калистов служил в Николаеве. Историк М. М. Клевенский в примечаниях к публикации показаний Шостаковича по делу Домбровского («Побег Ярослава Домбровского», с. 241) указывает, что позднее Калистов был врачом Самарской городской больницы, жена его временно проживала в Москве, а в 1865 г. уехала в Самару. Но, поскольку установлено, что В. Г. Калистова уехала не в Самару, а в Нижний Новгород, к брату, следует предположить, что супруги в это время уже жили раздельно.

были давнишними, многосторонними и шли от родителей, Гаврилы Михайловича Шапошникова, саратовского губернского казначея, и его жены Анны Ивановны. Отец Чернышевского Гаврила Иванович был во время учения в пензенской семинарии домашним учителем Анны Ивановны Шапошниковой, урожденной Васильевой. В Саратове семьи обосновались на соседних улицах и постоянно поддерживали друг друга: когда умерла мать Чернышевского и он вызвал в Саратов дядю, Н. Д. Пыпина, службу последнему устроил в своем отделении Г. М. Шапошников. Из писем Чернышевского видно, что в 1856 году, намереваясь перебраться в Петербург, Г. М. Шапошников советовался с ним о планах переезда.

Судя по имеющимся данным, у Варвары Гавриловны было четыре брата — Сергей, Иван, Александр, Гаврила и сестра Серафима, и все они в той или иной степени были связаны с Николаем Гавриловичем Чернышевским в разные периоды его жизни.

Старший сын Шапошниковых Сергей, сверстник Николая Чернышевского, был товарищем его детских игр[1]. Когда Чернышевский после занятий в Петербурге стал преподавать в Саратовской гимназии, вокруг него сложился кружок, обсуждавший философские, современные проблемы. Сергей участвовал в еженедельных собраниях кружка. А на вечерах у Шапошниковых — шутя их называли «говорильни» — обычно бывал Чернышевский. В относящихся к этому времени записях Чернышевского «Дневник моих отношений с той, которая теперь составляет мое счастье» содержатся упоминания о встречах в доме Шапошниковых со своей будущей женой Ольгой Сократовной, о музицировании у Шапошниковых, игре Сергея на рояле. Варвара Гавриловна с юности была подругой Ольги Сократовны, отец которой, известный саратовский врач, лечил семьи Чернышевских и Шапошниковых.

Гаврила, младший брат, обучался у Чернышевского в шестом — седьмом классах саратовской гимназии и по его примеру избрал педагогическую стезю. На склоне лет с его слов были записаны ценные воспоминания о Чернышевском как о педагоге, использовавшиеся не раз литературоведами. Гаврила Шапошников называл Чернышевского «таким высоким идеалом по могучему уму, обширнейшим и глубоким знаниям, по гуманности, что почти у каждого его ученика загоралось настойчивое жела-

---

[1] Ф. В. Духовников, собиравший факты о детстве Чернышевского, передает рассказ саратовца В. Д. Чеснокова о придуманных мальчишками увлекательных катаниях на дровнях. «Около дома Васяткина мы усаживались на дровни. Гимназист Шапошников, я, мой брат и Николай Гаврилович, как большие мальчики, стояли напереди дровней, сзади малыши, которых брали по просьбе Чернышевского». (Духовников Ф. В. Николай Гаврилович Чернышевский и его жизнь в Саратове.— В сб.: Н Г Чернышевский в воспоминаниях современников. Саратов, 1958, т. 1, с. 31).

ние учиться и учиться, чтобы со временем послужить ближнему»[1].

С шестидесятых годов Александр и Гаврила Шапошниковы преподавали в Нижнем Новгороде: первый был инспектором и преподавателем математики в Дворянском институте, второй — учителем русской словесности в гимназии. Горьковские историки А. Анисенкова и Д. Балика, изучавшие материалы Государственного архива Горьковской области, где находятся документы Соединенного совета нижегородских гимназий и Дворянского института, пишут, что в совете боролись две группы: последователи Добролюбова, Чернышевского, к которым принадлежали И. Н. Ульянов и Г. Г. Шапошников, и либералы, в числе которых был А. Г. Шапошников[2]. В протоколах Соединенного совета, которые вел И. Н. Ульянов, его рукой записаны выступления Г. Г. Шапошникова в защиту ульяновских предложений: о программах по математике, об изучении словесности. В воспоминаниях учеников И. Н. Ульянова рядом с его именем называется Г. Г. Шапошников. О них писал В. Г. Арнольд, впоследствии преподаватель в Симбирске. М. Карякин, выделяя из числа нижегородских учителей Г. Г. Шапошникова, И. Н. Ульянова, Н. И. Виноградского, вспоминал, что «Ульянов, Шапошников и Виноградский были общими нашими любимцами»[3].

Судя по исследованиям М. Шагинян о семье Ульяновых, Г. Г. Шапошников поддерживал И. Н. Ульянова не только в методических «битвах». Сохранилась телеграмма нижегородских педагогов, направленная в Прагу, в редакцию «Народных листов», в связи с пятисотлетием рождения Яна Гуса: «Вспоминая с глубоким чувством уважения великую жизнь великого мученика за свободу совести и бойца за права чешской земли мистра Яна Гуса, шлем искреннейший привет достойным продолжателям гусовых начинаний, теперешним сынам чешского народа»[4]. Под этим письмом четырнадцатой стоит подпись И. Ульянова, пятнадцатой — Г. Шапошникова.

По имеющимся данным, И. Н. Ульянов и Г. Г. Шапошников жили на Благовещенской площади, в одном двухэтажном гимназическом доме, где педагогам предоставлялось жилье. Сюда, в квартиру, находившуюся рядом с квартирой Ульяновых, в 1863 и 1864 году периодически приезжала, а в последующие два года

---

[1] Цит по сб: Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников, т. 1, с. 152—153. В этой публикации Шапошников ошибочно назван Григорием Гавриловичем.

[2] Анисенкова А. К., Балика Д. А. И. Н. Ульянов в Нижнем Новгороде.— Горький: Волго-Вятское изд., 1969, с. 40—41.

[3] Карякин М. А. И. Н. Ульянов (по воспоминаниям его ученика).— В сб.: Юбилейный сборник памяти Ильи Николаевича Ульянова.— Пенза, 1925, с. 19.

[4] Шагинян М. Первая Всероссийская. Роман-хроника.— М.: Молодая гвардия, 1965, с. 67.

здесь постоянно жила и Варвара Гавриловна Шапошникова. Средства к существованию ей давали уроки музыки. Как вспоминает сестра Ленина Анна Ильинична Ульянова-Елизарова, «в Нижнем Новгороде, где родители прожили шесть лет, у них составился кружок знакомых из педагогического персонала гимназии, людей близких по социальному положению и развитию, объединенных к тому же коридором гимназического здания, в котором большинство из них имело квартиры. У матери моей, от природы живого и общительного характера,— были там добрые приятельницы, можно было, уложив детей, собраться, почитать, поболтать, помузицировать вместе»[1].

В здании гимназии тогда жила семья ее директора К. И. Садокова. Его жена Наталья Александровна была дочерью Александра Дмитриевича Улыбышева, автора первой русской биографии Моцарта. Наталья Александровна часто устраивала музыкальные вечера, на которых играла на фортепиано, а Гаврила Гаврилович Шапошников играл на скрипке. Постоянными посетителями музыкальных вечеров были Мария Александровна Ульянова и Варвара Гавриловна Шапошникова.

Архивные, мемуарные, эпистолярные материалы о семье Ульяновых показывают, как остро реагировал Илья Николаевич Ульянов на дело Каракозова; среди арестованных были его пензенские ученики. Варвара Гавриловна, живя с братом, видимо, в какой-то мере и его приобщила к революционной работе. Г. Г. Шапошников попал под полицейский надзор, в его квартире был произведен обыск. Об этом не могли не знать Ульяновы.

Знали ли они об определившемся решении Калистовой ехать вслед за осужденным Шостаковичем в Сибирь? О его революционной работе? Едва ли в тесном нижегородском педагогическом кругу все это не обсуждалось.

Мария Дмитриевна и Зоя Дмитриевна Шостакович вспоминали, что фамилию Ульяновых они слышали в детстве, юности, от родителей, с различными житейскими подробностями. В Центральном партийном архиве братья Шапошниковы проходят по фонду И. Н. Ульянова, как люди, связанные с ним[2]. То, что друзья Чернышевских — брат и сестра Шапошниковы — были близки семье Ульяновых в нижегородский период, в 1863—1867 годы, сомнению не подлежит.

Революционное подполье шестидесятых годов XIX века, Чернышевский, Домбровский, Илья Николаевич и Мария Александровна Ульяновы. Известный далеко не полностью круг друзей, знакомых Варвары Гавриловны характеризует ее как женщину

---

[1] Ульянова-Елизарова А. И. А. И. Ульянов.— В сб: Воспоминания об Александре Ильиче Ульянове.— М.; Л., 1931, с. 41.

[2] Письмо автору книги из Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС от 29 июня 1973 г.

незаурядных волевых, нравственных качеств. Такой она показала себя и в личных чувствах.

Поначалу отношения Шостаковича и Калистовой, видимо, напоминали коллизии «Что делать?».

Калистов-медик (как и Лопухов) — недавно бедный студент, потом врач, человек умный и широко мыслящий. Шостакович, как и Кирсанов, экспансивен, эмоционален; ссыльный Г. Вашкевич впоследствии подчеркивал: «характера живого»[1].

Чернышевский так описывает внешность Кирсанова: «У Кирсанова были русые волосы довольно темного оттенка, темно-голубые глаза, прямой греческий нос, маленький рот, лицо продолговатое... Довольно высокого роста...»[2] Близка этому внешность Шостаковича: «роста 2 аршина 9 вершков, волосы и брови русые, нос и рот малы, зубы ровные» — словесный портрет из «статейного списка», заведенного на Шостаковича с 1864 года[3].

Ни Калистовы, ни Шостакович не были прототипами героев «Что делать?». Роман сочинялся в Петропавловской крепости и был опубликован, когда Шостакович только появился в доме Калистовой. Но роман был знамением времени, в художественной форме фиксируя рождавшийся жизненный тип разночинцев шестидесятых годов. «Недавно родился этот тип и быстро распложается»,— отмечал Чернышевский[4]. Взятый из жизни, роман как бы возвращался в нее, осуществляясь в реальных поступках новых людей. Последователи Чернышевского, Шостакович и Калистова поступали сообразно своей нравственной вере, ради новых условий семейного устройства, основывавшихся на равноправии любящих, уважении к достоинству женщины.

В январе 1865 года, уехав в Нижний Новгород, Варвара Гавриловна, по всей видимости, занялась там укреплением поволжской организации (позднее следствие по каракозовскому делу получило сведения о ее участии в нижегородском комитете)[5].

Спустя полгода, летом 1865 года, Шостакович отправился в Казань.

На следствии по каракозовскому делу он объяснил этот шаг желанием обучаться в университете и материальной неустроенностью, но, конечно, не только в том была причина. Революционное дело звало в Поволжье, да и трудно становилось в Москве после отъезда Калистовой.

Судя по документам Министерства внутренних дел, году в 1867 Калистова была вдовой: председатель Томского губернского правления М. Берестов в объяснительной записке Том-

---

[1] Показание Г. Вашкевича в Омской следственной комиссии.— В сб.: Русско-польские революционные связи, т. 2, с. 625.

[2] Чернышевский Н. Г. Что делать? — М., 1936, с. 237.

[3] ЦГИА, ф 1282, оп. 1, ед. хр. 259, с. 773.

[4] Чернышевский Н. Г. Что делать? С. 235.

[5] Русско-польские революционные связи, т. 2, с. 570—571.

скому губернатору, где шла речь о Шостаковиче, называет ее вдовой доктора Калистова[1]. В ее письмах, сохраненных в иркутском семейном архиве, упоминается ребенок Саша, видимо, сын от первого брака, но затем это имя исчезает из переписки.

Арест, ссылка подтолкнули события. Калистова отправилась за Шостаковичем в Сибирь, чтобы отныне на всю жизнь разделить его судьбу.

Но до ареста, суда, ссылки Шостакович сделал еще немало. Успех побега Домбровского расширил рамки его работы. О ней знали Герцен и Огарев. Ему поручается осуществление других рискованных акций.

С именем Шостаковича связывается план освобождения Н. А. Серно-Соловьевича, друга и соратника Чернышевского. Один из самых смелых и решительных революционеров своего времени, Серно-Соловьевич три года провел в одиночке Алексеевского равелина Петропавловской крепости. Мысль о его освобождении высказал И. Худяков. Узнав, что 22 июня 1865 года Серно-Соловьевич с этапной партией прибудет в Москву, М. Маркс обратился к Шостаковичу: «Я... хотел видеться с Шостаковичем и сообщить ему, что Серно-Соловьевич в Москве и что нужно сообщить об этом в Нижний и Казань. Не заставши Шостаковича дома, я передал это Маевскому»[2]. Шостакович предупреждал о Серно-Соловьевиче на пути его следования Калистову, находившуюся в Нижнем Новгороде, а также и казанских единомышленников. Однако побег не смог совершиться, так как после освобождения Домбровского охранные меры усилились: Серно-Соловьевич уже 27 июня ускоренным этапом был отправлен в Тобольск. Следствие вынуждено было признать, что «за упорством Маевского и уклончивыми показаниями Шостаковича не открыты сообщники их по этому делу»[3].

В ночь на 22 мая 1865 года из Владимирских арестантских рот бежал Якуб Поплавский с целью покушения на царя. Добравшись из Владимира в Москву, Поплавский скрывался у Маевского и Шостаковича, получил фальшивый паспорт, по которому и прожил лето на даче штабс-капитана Николая Купенко, знакомого Шостаковича.

Не ограничиваясь устройством побегов, Шостакович к этому времени занимает положение одного из видных деятелей революционных кружков. Историки, касаясь московского подполья, часто называют группу Маевского — Шостаковича, которая, надо полагать, была шире Польского комитета. Осуществлялись

---

[1] ЦГИА, ф. 1282, оп. 1, ед. хр. 259.

[2] Цит. по ст. Федосовой Т. Ф. Польский комитет в Москве и революционное подполье 1863—1866 гг.— В сб.: Революционная Россия и революционная Польша (вторая половина XIX в.).— М.: Наука, 1967, с. 143.

[3] Цит. по кн. Виленская Э. С. Революционное подполье в России, с. 355.

постоянные контакты и совместные действия с военными: это видно по документам расследования 1868 года о московском революционном обществе из военнослужащих [1]. Такие связи Шостакович поддерживал через уже упоминавшегося Петра Адамовича, своего друга, виленского уроженца, воспитанника Брестского кадетского корпуса, где его начальником был Я. Домбровский [2].

После самоликвидации «Земли и воли» различные московские и петербургские кружки, хотя и действовали часто совместно, являлись самостоятельными, имели свои программы, уставы, что снижало эффективность революционных мер, создавало излишние трудности.

Болеслав Шостакович участвовал в попытках объединения кружков, обнаружив тактическое искусство, поразительное в тогда еще молодом, двадцатилетнем человеке.

Выделились три направления действий: централизация московских групп и кружков, координация с сибирским подпольем и объединение с петербургской организацией. Переговоры, проходившие интенсивно с начала 1865 года, разумеется, нигде не фиксировались, но кое-что всплыло при допросах на следствиях 1866—1868 годов. В конце января 1865 года произошел важнейший шаг: из Петербурга в целях объединения приехал В. М. Озеров. Хотя Шостакович утверждал, что неизвестный ему петербургский посланец назвался Корневым, но Шостакович, конечно, знал о подлинном имени. Домбровский, естественно, дал Озерову адрес той квартиры, где укрывался после побега.

Паролем встречи было описание побега Домбровского с деталями, известными только ему и Шостаковичу.

Во время встречи речь шла об исходящих из Петербурга планах организации — Шостакович должен был образовать ее в Москве. Структура организации предполагала строгую секретность, принцип ячейковых цепочек был заимствован из известного Шостаковичу опыта «Земли и воли».

---

[1] Русско-польские революционные связи, т. 2, с. 638.

[2] Адамович служил в чине штабс-капитана в Академии Генерального штаба, а затем в 1863 году в Нижнем Новгороде, где дружил с Шапошниковыми. Выйдя в отставку, Адамович посвятил себя революционной деятельности и привлек в помощь Маевскому и Шостаковичу штабс-капитана Купенко, позднее арестованного и судимого.

Помогал Шостаковичу и офицер Мартынов, который ездил в Петербург, имея адрес конспиративной квартиры польской организации. У Шостаковича Мартынов встретился с В. М. Озеровым; об этом Мартынов показал в виленской следственной комиссии, пытавшейся выяснить польские ответвления офицерских организаций. Адамовича арестовать не удалось. «Адамович, бывший, как видно по делу, в близких сношениях с государственными преступниками Маевским и Шостаковичем, скрылся и, несмотря на принятые комиссией меры, не мог быть разыскан, а потому и не допрошен». (Из письма председателя Московской следственной комиссии Ланского.— Русско-польские революционные связи, т. 2, с. 640).

Когда достиглась договоренность по основному разделу объединения, встал вопрос о сплочении московских кружков, о централизации руководства, а главное, о единстве программных установок. По поручению Озерова Шостакович вел переговоры с представителем кружка Петра Спиридова гимназическим учителем В. Покровским при посредничестве М. Маркса и у него на квартире.

Объединение двух сильных групп Маевского — Шостаковича и Спиридова создало реальную базу для цельной московской организации. С объединенными группами ищет связей сибирское подполье. Из Сибири в Москву добираются трое беглых ссыльных. Один из них, Г. Вашкевич, был укрыт в Москве Шостаковичем, вел с ним переговоры и, получив от него петербургские адреса, отправился в Петербург.

К лету 1865 года, когда координационные действия стали особенно активными, в Москву приехал из Петербурга И. Худяков. Видимо, на это время падает его тесное общение с Шостаковичем, о котором последний не раз вспоминал позднее, в Сибири. Неслучайно осуществление высказанной Худяковым идеи освобождения Серно-Соловьевича поручалось Шостаковичу. Худяков пытался установить связи с эмиграцией через П. Спиридонова, выехавшего за рубеж с адресами и рекомендациями, полученными от группы Маевского — Шостаковича [1].

Показательно и то, что Шостакович в 1865 году считал себя членом петербургской организации и действовал в Москве от ее имени.

Работа по объединению заставляла его при встречах иногда излагать некоторые позиции, цели, сложившиеся к тому времени соответственно опыту борьбы и выходившие за рамки практических действий. Отсюда представляется некоторая возможность более конкретно судить о политических взглядах, общественных идеалах деда Дмитрия Шостаковича, которые чтили в семье.

Убеждая представителя спиридовского кружка в необходимости создания широкого тайного общества, «целью которого было бы распространение революционных идей», Шостакович называл свой кружок организацией «с крайними революционными

---

[1] На общении Шостаковича с Худяковым нужно остановиться не только в связи с революционной работой. М. С. Пекелис доказал полную вероятность знакомства И. А. Худякова с М. П. Мусоргским, который использовал уже после ареста и ссылки Худякова текст из его фольклорного сборника для песни Варлаама и, кроме того, как предполагает Пекелис, не без влияния трудов Худякова создал сцену под Кромами в опере «Борис Годунов» (см.: Пекелис М. С. Мусоргский — писатель-драматург.— В сб.: Модест Петрович Мусоргский. Литературные произведения.— М.: Музыка, 1972, с. 26—30). Поскольку Шостакович разбирался в музыке, и он мог заинтересоваться Мусоргским, познакомиться с ним через Худякова. Кроме того, Мусоргский общался в Москве с радикальной группой, составлявшей, как заметил композитор, «как бы отдельный кружок». Такого кружка не мог не знать Шостакович немногочисленной была тогда московская оппозиция.

тенденциями»[1]. В беседе с Г. Вашкевичем Шостакович говорил: «Цель преследовалась обеими организациями (т. е. петербургской и московской. — *С. Х.*) одна, а именно: уничтожение царского дома, ниспровержение существующего порядка управления, введение конституции, для достижений каковой цели предполагалось проводить через членов общества в народе в разных местах государства мысль, что он (народ) не будет счастлив, находясь под настоящим деспотическим правлением»[2].

Встречу Озерова и Шостаковича историки революционного движения считают аргументом в пользу существования конституционной партии, в которой состоял и Шостакович: под партией тогда подразумевали некую исходную общую платформу кружков, стремившихся к единой организации и выработке программы после неоправдавшихся надежд на скорую крестьянскую революцию. Шостакович и сформулировал посланцу Сибири платформу, на которой сходились московская и петербургская группы, обе поддерживавшие идею конституционного правления, тогда популярную. И. Худяков, говоря о целях конституционалистов, полагал, что после переворота наследник престола должен будет дать конституцию; конституционные планы поддерживали на некоторых этапах Чернышевский, Серно-Соловьевич, ишутинцы. Судя по тому, с какой энергией Шостакович занялся делами общества с конституционной программой, можно достаточно уверенно считать, что и он склонялся к конституционному правлению. В этом он видел благо народа. Для этого допускал крайние меры, цареубийство, хотя лично таким мерам не сочувствовал, что было его единомышленникам известно.

По склонностям, уровню теоретических познаний сильным идеологом Шостакович не был — он всегда оставался прежде всего практиком, человеком действия.

В августе — начале сентября 1865 года после московских встреч с Худяковым, Озеровым, Покровским, Вашкевичем Шостакович предпринял две поездки — в Петербург и Казань. Они были частью общего плана расширения организации. В Петербурге Шостакович получил от Озерова инструкции и шифр[3].

В Казани Шостакович предполагал развернуть большую работу. Поволжью отводилась в движении важная роль. Позднее

---

[1] Показания Покровского.— В сб.: Русско-польские революционные связи, т. 2, с. 594.

[2] В сб.: Русско-польские революционные связи, т. 2, с. 594 (подчеркнуто мною.— С. Х.).

[3] «Писать письмо я должен был так: первую строчку я должен был выставить в левую сторону гораздо далее остальных, что означать будет, что письмо нужно читать, пропуская число слов, по тому порядку, в каком были цифры в означенном числе».

Шостакович на следствии был вынужден признаться: «В Казани, между прочим, я решил составлять такие же кружки, как это предназначалось делать в Москве». Озеров сам предполагал приехать туда вслед за Шостаковичем [1].

В Казани Шостакович пробыл без малого год. Студентом он не стал. Службой не занялся. Материального положения не улучшил. Единственно революционная работа была и продолжала оставаться его профессией.

## СУД НАД КАРАКОЗОВЦАМИ

Четвертого апреля 1866 года у Летнего сада в Петербурге Дмитрий Каракозов пытался убить царя Александра II.

Начались аресты.

Следствие поручили комиссии, председателем которой назначили генерала М. Н. Муравьева, известного жестоким подавлением польского освободительного движения, членами — генерал-майоров В. И. Дена, К. П. Огарева, подполковника П. А. Черевина. В комиссию ввели и генерал-адъютанта П. П. Ланского — того самого, который, женившись в 1844 году на вдове А. С. Пушкина Наталье Гончаровой, сделал карьеру на поприще расследования государственных преступлений. И вот теперь он участвовал в допросах каракозовцев — борцов за свободу, подобных декабристам, друзьям Пушкина.

Но наиболее настойчивым следователем стал сослуживец Муравьева Черевин. Он написал даже «Записки» об этом эпизоде своей карьеры. Найденные в 1918 году в его усадьбе Нероново «Записки» были опубликованы в Костроме и стали, таким образом, важным источником сведений о деле Каракозова.

Первоначально следствие о Шостаковиче не знало. Находясь в Казани, он непосредственных связей с Каракозовым не имел.

Кое-что о побеге Домбровского выяснилось из доноса сестры одной из работниц швейной мастерской. Спешно образовали специальную московскую комиссию по делу о побеге Домбровского, под руководством генерал-губернатора В. А. Долгорукова, с участием В. И. Дена. В Москву командировали П. А. Черевина. Комиссия занялась розысками Шостаковича. Справки в разных городах ответа не приносили, пока в жандармерию не подали анонимный донос, в котором сообщалось о существовании в Москве революционной партии, назывался Болеслав Шостакович с указанием, что «в настоящее время он, кажется, в Казани» [2]. Как вспоминал Черевин, «тотчас телеграфировано

---

[1] Вынужденный вскоре эмигрировать В. М. Озеров позднее давал уроки по русской истории и литературе Надежде Андреевне Обуховой, которая, став прославленной советской певицей, спустя полвека встречалась с Д. Д. Шостаковичем, исполняла его сочинения.

[2] Анонимное письмо жандармскому полковнику Н. В. Воейкову.— В сб.: Русско-польские революционные связи, т. 2, с. 570.

было о розыске и аресте Шостаковича в Казани. Через несколько времени получилось известие: Шостакович найден, арестован, при обыске ничего подозрительного не найдено, и сам он под караулом отправлен в Москву»[1].

Неожиданно Черевина отозвали в Петербург. Это помогло Шостаковичу. Воспользовавшись тем, что строгий режим предварительного заключения не соблюдался, он постарался выяснить, какими сведениями о побеге и революционной работе располагали в Москве. Видимо, удалось договориться и о тактике на следствии. Ден, менее опытный и ловкий, чем Черевин, стал добиваться от Шостаковича признания того, что он действительно устроил побег Домбровского, хотя это уже было известно. Как признает Черевин, «Шостакович мастерски воспользовался слабостью поставленного вопроса и после долгих лишь увещаний сознался в знании бегства Домбровского и оказании ему приюта до бегства за границу... Зато более ничего не сказал»[2]. Второго июня, когда Шостакович впервые заговорил, был записан уже цитированный нами подробный рассказ Шостаковича о побеге, с занятной, как выразился Черевин, «басней» о встрече с Домбровским на улице и подробностями, которые, однако, никого не уличали и не выдавали. В сущности, как писал впоследствии Черевин, Ден ничего не открыл «вследствие упорства Шостаковича»[3]. Черевин вновь поехал в Москву, чтобы исправить следственный промах. Имея на руках петербургские протоколы, он теперь отнюдь не ограничился выяснением обстоятельств побега Домбровского, а ставил вопросы по самым существенным событиям в московских кружках.

Начался поединок — труднейшее испытание, многое определившее в личности Болеслава Шостаковича.

В то время как одни по слабости духа, измученные, подавленные, утешая себя иллюзиями царского милосердия, раскрыли многое, другие ничего не признавали, все отрицали, Шостакович принял гибкую тактику, вступил в борьбу со следствием, часто действуя его же оружием, как юрист, иногда даже актер, мастерски изображавший искренность. Он ни от чего не отступал, но жертвенность казалась ему бесполезной. Человек должен действовать с учетом общественной пользы, как Рахметов, Лопухов, Кирсанов,— в этом убеждении Шостакович также следовал Чернышевскому, с его «философией разумного расчета», являвшейся излюбленной концепцией морали шестидесятников.

---

[1] Черевин П. А. Записки. Новые материалы по делу каракозовцев.— Кострома, 1918, с 21.

Сохранилось отношение к министру внутренних дел от 15 июля 1866 г. с просьбой отнести расходы по доставке арестованного — 73 рубля 43 копейки — за счет казны. (ЦГИА, ф. 1289, оп. 1, ед. хр. 259 )

[2] Черевин П. А. Записки, с. 35

[3] Там же.

Помимо сведений о побеге Домбровского и знакомстве с О. С. Чернышевской, Черевин допытывался ответа на вопросы о существовавших в России тайных обществах, их целях, составе, связи между собою, участии в них Шостаковича, Покровского, о группе Спиридова, планах освобождения Серно-Соловьевича, нижегородских и казанских революционерах, привлеченных к настоящему делу,— всего было поставлено девять вопросов, ответы на которые могли раскрыть очень многое.

Удалось Черевину вырвать лишь признание о членстве в петербургском обществе — это было единственной победой жандарма. Как писал Черевин, Шостакович «поторопился дополнить, что никого из членов не знал, так как в Петербурге оставался всего один день перед отъездом в Казань, куда обещано ему было выслать подробное руководство по революционной деятельности. Инструкции этой, он уверяет, не получил. Затем на настоятельные доказательства мои, что, чтобы быть членом общества, надо знать хотя бы одного члена-вербовщика, он сказал, что действительно припоминает одного, г. Корнева, живущего на углу Офицерской и Фонарного переулка. По справкам никогда никакого Корнева в этом доме и около не проживало; тогда Шостакович объявил, что эта фамилия вымышленная, но настоящей он не знал»[1]. Цели группы Спиридова Шостакович указал скромно — помощь ссыльным, чем занимался и он сам. И уже совершенно отрицательно Шостакович отреагировал на упорное стремление Черевина выудить что-либо конкретно о спиридовском кружке: «Деятельность, цель образования общества, к которому принадлежал Покровский, мне неизвестна. Покровский мне об этом не говорил. Судя по словам Маркса, я знал, что Покровский принадлежит к какому-то обществу. Других членов этого общества не знаю».

В конечном итоге не Черевин изматывал Шостаковича, а наоборот, Шостакович доводил жандарма до бешенства ложной готовностью отвечать и тактикой, включавшей при весьма скромном признании того, что уж никак нельзя было отрицать, и умолчание, и ссылки на забывчивость, и запутывание следствия, и уход во второстепенные детали, и твердое решение не называть никого из товарищей по борьбе, кто мог бы пострадать, называя только тех, кто были вне досягаемости. «Вообще личности Шостаковича и Трусова испортили мне много тогда крови,— признавался Черевин, переживая неудачу даже спустя годы. — Трусов и Шостакович играли комедию раскаяния, постоянно плача, ничего, однако, не показали ни о себе, ни о своих сообщниках. Многоречивые их ответы в итоге ничего не значили и свидетельствовали о их ловкости и увертливости, между тем им обоим многое было, без сомнения, известно»[2].

В итоге московского следствия Черевин распределил заклю-

---

[1] Черевин П. А. Записки, с. 34.
[2] Там же, с. 33—34.

ченных по степени виновности так: «Кроме Маркса... первое место занимает Маевский, затем Трусов... Шостакович, Барановский, Оржеховский, Мокрицкий и неизвестный под именем Озеров» [1].

В середине июня по приказанию генерала Муравьева Черевин отправил Маевского, Маркса, Трусова, Шостаковича, Лянгауза, Барановского в Петербург, в Петропавловскую крепость.

Наступил второй этап дознания. Следствие торопили. Царь ждал результатов. Сведения о процессе просачивались в зарубежную прессу. Эмиграция поднимала голос в защиту обвиняемых.

Четырежды, вместе с другими заключенными, упоминался Шостакович в герценовском «Колоколе» [2].

На допросах в Петропавловской крепости у Шостаковича добивались более подробных сведений о кружках, кроме спиридовского, в надежде, что ссылка на признательные показания других арестованных побудит и его к откровенности. Однако ничего нового петербургской комиссии выяснить не удалось — приобретенный опыт помог ему теперь держаться с полным спокойствием, лишь повторяя сказанное в Москве. Ответы становились все более сжатыми. Используя то, что ему удавалось узнавать о петербургской картине следствия, он всемерно выгораживал товарищей по борьбе.

Учрежденный 28 июня 1866 года Верховный уголовный суд назначил слушание дела. Подсудимых разделили на две группы. В первую включили Д. В. Каракозова, И. А. Худякова, Н. А. Ишутина, Н. П. Странден а, М. Н. Загибалова и других — одиннадцать человек, признанных причастными к попытке цареубийства. Шостакович попал во вторую группу, вместе с П. Маевским, М. О. Марксом, Б. Трусовым, А. Лянгаузом и еще девятнадцатью подсудимыми.

Александр II распорядился проводить судебные заседания в Петропавловской крепости, при закрытых дверях. Заседали в комендантской квартире. Рядом в комнате находилось следственное дело; «прочитать его не было никакой возможности, так оно было огромно» [3].

Обвинителем выступал министр юстиции Д. Н. Замятнин. Шостаковича, а также Ермолова и Полумордвинова защищал Петренко [4]. Заседания начались 7 сентября [5].

---

[1] Черевин П. А. Записки, с. 27. Фамилию Озерова назвал Барановский, но Черевин сразу не связал ее с шостаковичским Корневым.

[2] «Колокол», 1866, 1 февраля, л. 213; 1 ноября, л. 229; 1 декабря, л. 230; 1867, 1 марта, л. 235.

[3] Стасов Д. В. Каракозовский процесс (Некоторые сведения и воспоминания) — Былое, 1906, № 2, с. 289.

[4] Д. В. Стасов защищал на процессе Н. А. Ишутина, О. В. Малинина и П. А. Федосеева.

[5] Судебное следствие проходило 7, 8, 10, 12 сентября 1866 г.

Для Шостаковича наступил этап, когда, ничем не поступаясь, он должен был вместе с тем произвести на суд впечатление искренности и добиться возможно более мягкого наказания. Благодаря его самообладанию, стойкости, изобретательности на предварительном следствии, его обвиняли лишь в организации побега Домбровского. Для других пунктов достаточного материала не оказалось.

Судебный допрос Шостаковича был краток, так как вину свою в организации побега он признавал, что и подтвердил суду. Как искусный актер, он старался выглядеть наивным юнцом, несмышленышем, действовавшим только из сострадания.

На допросах Ишутина, Шаганова поставленные Шостаковичу вопросы остались полностью без ответа: связей с ишутинцами он не признавал, объясняя укрывательство ими Домбровского случайностью.

Новые штрихи внес допрос Маевского, на который был вызван Шостакович. Это был опасный момент. Слишком многое их связывало и могло раскрыться в сложной путанице признаний ишутинцев. Обвинительный акт гласил, что Лянгауз сознался в том, что «Маевский дал бежавшему государственному преступнику Домбровскому адрес лица, которое устроило его выезд за границу» и что «Юрасов, в квартире которого жил государственный преступник Домбровский после побега,. сознался, что Домбровский познакомил его с Маевским». Маевский отвергал эти показания, говоря, что «с Юрасовым его познакомил Шостакович», и уличал в этом последнего, но Шостакович показал, что, «сколько помнит, действительно не знакомил Маевского с Юрасовым, но как это было давно, то утверждать не может, а Юрасов объяснил, что с Маевским его познакомил не Шостакович, а Домбровский» [1].

Возникало то, что называют в суде коллизией, то есть столкновением интересов подсудимых. И Шостакович с честью вышел из положения. Мгновенно приспособившись к обстоятельствам, сразу уловив необходимое Маевскому, он как бы включился в тон его показаний. Поскольку тактика категорического отрицания здесь не всегда могла быть эффективной, он иногда как будто не припоминал деталей и, наконец, подхватил подсказ Маевского, используя прием своего рода «предвосхищения следствия». Таким путем ему удалось подтвердить отказ Маевского от знакомства с Домбровским и то суждение о взглядах Маевского, в котором сам Маевский пытался убедить суд.

12 сентября 1866 года судебное следствие завершилось. Один из драматических эпизодов русской истории XIX века подходил к финалу.

---

[1] Покушение Каракозова. Стенографический отчет.— М.; Л., 1930, т. 2, с. 186.

21 сентября министр юстиции произнес обвинительную речь. Относительно Шостаковича было сказано: «Сын чиновника Болеслав Шостакович по собственному признанию как на предварительном, так и при судебном следствии и по обстоятельствам дела оказывается виновным в укрывательстве осужденного на каторжные работы государственного преступника Ярослава Домбровского и составлении для него подложных видов»[1]. Преступление Замятнин квалифицировал сравнительно мягкой статьей 316 тогдашнего Уложения о наказаниях, обосновав свою позицию так: «Имея в виду, что Домбровский весьма важный государственный преступник, что подсудимый Шостакович не только скрывал его, но и составлял для него подложные виды, но, с другой стороны, обращая должное внимание на откровенное признание Шостаковича, я полагал бы применить к нему среднее по тяжести из наказаний, определенных в 316 ст. Уложения о наказаниях, а именно: лишить его всех особенных, лично и по состоянию присвоенных ему прав и преимуществ и сослать на житье в Томскую губернию, с воспрещением, на основании ст. 11 приложения к ст. 70 Уложения о наказаниях, всякой отлучки с места, назначенного для его жительства, в течение двух лет и потом выезда в другие губернии и области Сибири в продолжение шести лет»[2].

Адвокат Петренко произнес речь в защиту Шостаковича с сердечной горячностью: молодой человек вызвал его симпатию. Как писал Д. В. Стасов, «Петренко принадлежал к числу старых чиновников Сената»[3], то есть чиновников либерального направления. В речи были подчеркнуты слабые стороны следствия и дано толкование показаний, выгодное для Шостаковича.

Приговор огласили 24 сентября.

Шостаковича наказали лишением всех прав и преимуществ и ссылкой в Томскую губернию.

Двадцать три подсудимых подали прошение о помиловании. Шостакович аргументировал просьбу молодостью: в момент совершения вменявшегося ему в вину ему было девятнадцать лет (по тогдашним законам он не достиг совершеннолетия). Мотивировка возымела действие. В постановлении Верховного уголовного суда указывалось: «Что касается прошения Шостаковича, то, усматривая из него, что этому подсудимому во время совершения им преступления не было двадцати одного года, Верховный уголовный суд определяет испросить высочайшее соизволение на освобождение Шостаковича, за силою 1-го пункта 140 ст. Уложения о наказаниях, от лишения

---

[1] Покушение Каракозова, с. 294.
[2] Там же, с. 300.
[3] Стасов Д. В. Каракозовский процесс, с. 289

особенных, лично и по состоянию присвоенных ему прав и преимуществ и отправить его на житье в Томскую губернию, согласно с постановленным о нем приговором»[1].

2 октября министр юстиции Замятнин передал, что царь согласился с кассационным решением.

Без промедления осужденных отправили по железной дороге до Нижнего Новгорода, а оттуда на почтовых лошадях, этапами — в Сибирь.

## СИБИРСКИЕ КОРНИ

Путь Шостаковича в Сибирь представить не трудно. Он ехал в третьей группе каракозовцев. Во второй точно по той же дороге ехал М. Маркс, описав ее подробно в «Записках старика».

Из Петербурга по Николаевской железной дороге везли три дня до Москвы, в сопровождении жандармского офицера и двух десятков жандармов. Спешный переезд в Москве на Нижегородскую станцию. Остановка в Нижнем Новгороде. Видимо, здесь Шостакович увиделся с Калистовой и узнал о ее решении ехать вслед. В Нижнем Новгороде ссыльных одели в однорядки с бубновым тузом на спине. К каждому приставили конвоира. Командовали «не только грубыми окриками, но даже и физическими пинками»[2]. Путь до Тобольска на телегах занимал около двух недель. Ночевали на этапах — специальных помещениях для каторжников и ссыльных. Этапы состояли из «обширного двора, обведенного плотной стеной из заостренных сверху свай, с деревянными же одноэтажными постройками различного назначения. Почти всегда посреди двора стоит арестантская казарма, состоящая из четырех обширных комнат... В комнатах есть нары кругом стен, на которых можно бы довольно спокойно расположиться по крайней мере дюжине человек. Но когда в эту же комнату втолкнут человек тридцать и даже более, то не только на нарах, но и под ними, кто послабее и потише, не найдет себе места... Надобно еще прибавить, что в девять часов вечера, когда казарма запирается на ночь, в комнату вносится вонючий ушат, называемый парашкой, для известной необходимости. И вот иным горемыкам, слабо приспособленным к борьбе за существование, приходится поместиться ко сну на полу, свернувшись калачиком, у самой парашки... Господин офицер, ввиду не сбережения казенного имущества, а собственных доходов, отпускает дрова на отопление одной только или двух комнат, и то в случае прибытия партии»[3].

---

[1] Покушение Каракозова, т. 2, с. 356.
[2] Маркс М. О. Записки старика, с. 179.
[3] Там же, с. 182, 183.

Аскета Шостаковича, в Москве неделями питавшегося одним хлебом, чай пившего изредка, арестантская обстановка не смущала. Он ехал отнюдь не с настроением кандальника, угнетенного происшедшим, считал, что и в его положении в Сибири можно бороться. От Вашкевича он достаточно хорошо знал расположение и силы сибирских подпольных организаций. Хотя со времени той московской встречи многое изменилось в худшую сторону — летом 1866 года жестоко подавлено восстание на Кругобайкальском тракте, и специальная омская следственная комиссия продолжала выяснение неблагонадежных, — все же сибирское подполье представляло собой весомую силу.

На этапе между Тюменью и Тобольском Шостаковичу удалось через местного жителя передать записку Вашкевичу. Судя по тому, сколь дотошно допрашивали о ней позднее Вашкевича, речь шла о вещах не безобидных.

М. Маркс, прибывший с партией в Тобольск 22 октября, вспоминал: «Через три или четыре дня к нам прибыли еще четыре человека из подсудимых, назначенных в ссылку на житье в Томской губернии без лишения прав»[1]. Генерал-губернатор доносил из Тобольска зашифрованной телеграммой в Министерство внутренних дел: «Государственные преступники (по делу) 4 апреля доставлены, заключены в секретные камеры под строгим присмотром. Отправятся первой партией по открытии перевозки арестантов, оставленной по невозможности переехать реку»[2].

Вместе с другими каракозовцами в Тобольске Шостаковича повели в приказ для ссыльных. «Вошли мы в какие-то грязные, провонявшие махоркой и сивухой, закоптелые комнаты, заставленные посредине столами с кипами бумаг, а по стенам белыми шкафами плотничьей работы. За столами сидели испитые, измятые, исштопанные, грязные, неумытые и невыспанные рожи, в потертых, полинялых и заплатанных даже сюртуках и фраках со светлыми пуговицами...

Поодиночке вызывали нас в присутствие, несколько почище, поопрятнее и поблаговиднее прибранное»[3].

В присутствии Шостаковичу объявили, что местом его жительства назначен отдаленный уездный городок Мариинск Томской губернии.

4 декабря Шостакович прибыл к месту своего назначения, решив во что бы то ни стало перебраться в Томск. Положение там ссыльных было не столь тяжелым, как в других местах Сибири. Многочисленная томская организация ссыльных —

---

[1] Маркс М. О Записки старика, с. 182.
[2] ЦГИА, ф. 1282, оп. 1, ед. хр. 259, л. 453.
[3] Маркс М. О Записки старика, с. 181

а в эту губернию с 1863 по 1867 год было направлено 6306 осужденных — имела свою казну, устроила свои мастерские.

Видимо, и в отдалении от Томска Шостакович не бездействовал. В марте 1867 года его отвезли в Омск, в следственную комиссию. Допрашивал генерал-майор Сколков. Пытались собрать новые сведения и о прошлой деятельности, и о сибирском подполье. 21 марта 1867 года Сколков сообщал в донесении: «Гринцевич, Ямонты, Шостакович и прочие не сознаются ни в чем»[1].

Брат Болеслава Шостаковича Владислав после окончания Казанского университета стал учителем Томской гимназии и через университетского однокашника Михаила Берестова, занимавшего пост председателя Томского губернского правления, смог содействовать переводу Болеслава. 26 мая 1867 года он приехал в Томск, поселился вместе с Владиславом, а с приездом Калистовой устроился по-семейному.

Супруги познакомились с Н. Г. Потаниным, входившим в круг идейных друзей Чернышевского. В прошлом член «Земли и воли» Потанин, прервав обучение в Петербургском университете, отправился в Сибирь с целью создания там землевольческих кружков. С 1864 года он занимал должность в губернском правлении Томска, группируя вокруг себя передовую молодежь и интеллигенцию. Наряду с общественными делами, Потанин занимался этнографией, географией, естественными науками, изучением Сибири. Эта яркая личность, сочетавшая талант научный, организаторский с высокими нравственными качествами, произвела на Шостаковича большое впечатление, послужив примером, которому он старался следовать. С течением времени и он включился в изучение края, пополняя в Томске пробелы в своем образовании.

Материальное положение молодых супругов было невыносимо тяжелым. При крайней перенаселенности небольшого города ссыльные не находили работы, тем более что им не разрешали заниматься многими профессиями, в том числе преподаванием, чем Шостакович зарабатывал в Казани и Москве. Как ссыльный, он должен был получать на прокормление пятнадцать копеек в сутки, но их выдавали нерегулярно. Даже при относительной дешевизне сибирской жизни вели существование полуголодное, пока не удалось устроиться писцом в канцелярию губернского правления.

В 1869 году Шостакович обратился с прошением о переводе в Екатеринбург, где отец мог помочь ему получить службу: ответили отказом.

В 1870 году родился сын Владимир.

По документам Третьего отделения видно, что в мае 1870 года царь разрешил Шостаковичу жить в Пермской гу-

---

[1] Русско-польские революционные связи. т. 2. с. 629

бернии «с тем, чтобы он оставлен был там под надзором полиции и чтобы для жительства не был назначен г. Екатеринбург» [1]. Это устроить не могло. Шостакович продолжал канцелярскую службу. Не гнушалась никакой работы Варвара Гавриловна.

В 1871 году скончались Петр Шостакович и брат Владислав. Болеслав остался единственным кормильцем престарелой матери, сестры, младшего брата.

Он безуспешно добивается снятия надзора полиции. Ему обещают службу в Енисейске. Туда в 1869 году перебрался Маевский, там жили М. Маркс с семьей, Рожневская, которую Шостакович знал по побегу Домбровского, землеволец, друг Маевского Л. Ф. Пантелеев и еще около ста ссыльных, часть которых имела работу в конторах золотопромышленников. Не исключено, что желание Шостаковича переехать в Енисейск определялось и конспиративной необходимостью и причина получения службы выставлялась для прикрытия: Енисейск являлся одним из центров организаций ссыльных. Отказ был категорическим. Активности Шостаковича боялись. Ограничивая себя во всем, он продолжал помогать ссыльным и их семьям, вел нелегальную работу. Сохранились ли в это время связи с Чернышевскими? Прямых данных нет, но в то время на каторге вместе с Чернышевским находились каракозовцы М. Н. Загибалов и В. Н. Шаганов: они даже участвовали в постановках написанных там пьес Чернышевского. Связующим звеном между каракозовцами был П. Маевский. Ольге Сократовне, не оставлявшей мысль о поездке к мужу, наверняка должно было быть интересным устройство в Сибири Варвары Гавриловны и могла понадобиться ее помощь: их переписка не прекращалась.

Не без содействия М. Берестова Шостаковичу удалось занять место бухгалтера Томской городской управы: это было удачей. Выяснилась его великолепная ориентировка в финансовых вопросах, а организаторские способности и авторитет привели к тому, что в обход установившихся правил на ссыльного Шостаковича возложили обязанности помогать Управе в решениях по тяжбам города с владельцами лавок в Гостином дворе. В ноябре 1872 года министру внутренних дел доносили из Третьего отделения: «Шостакович, вкравшись в доверие председателя Томского губернского правления Михаила Берестова, определился на службу по вольному найму в Томскую городскую управу и забрал в свои руки все управление.

...Шостакович оказывается крайне ловким, вкрадчивым, с большим авторитетом среди ссыльных. Он открыто объяв-

[1] ЦГИА, ф. 1282, оп. 1, ед. хр. 259, л. 774.

ляет, что «никогда убеждений своих не изменит» и всем ссыльным сочувствует»[1].

Воспользовавшись своим положением, Шостакович встретился с ссыльным Петром Успенским, находившимся в Томской тюрьме. Из документов Третьего отделения видно, что Калистова хорошо знала Успенского еще по Нижнему Новгороду, где он обучался в Дворянском институте у ее брата А. Г. Шапошникова. После осуждения Шостаковича Успенский приезжал к нему в Петербург и добился свидания в Петропавловской крепости. Жена Успенского, последовавшая за ним в ссылку, была сестрой Веры Засулич. Неудивительно, что Шостакович относился к Успенскому с доверием.

О встрече донесли, и последовало подробное дознание с объяснениями Шостаковича, Калистовой, Берестова[2]. Суровые меры были приняты необычайно быстро: «По высочайшему докладу о сем, Государь император высочайше повелеть соизволил... сослать Шостаковича в более далекую и глухую местность, где он не мог бы иметь никаких отношений с ссыльными»[3].

В декабре 1872 года, ужесточив режим ссылки, Шостаковича с беременной женой и двумя маленькими детьми сослали в Нарым.

«Там с семьей без всяких средств, — читаем у Л. Ф. Пантелеева, — Шостакович прожил несколько тяжелых лет»[4]. Налаженные связи прервались. Переписки долгое время не было. Положение ссыльных в семидесятые — восьмидесятые годы продолжало ухудшаться. Во многих местах Сибири медленно погибали каракозовцы: И. Худяков — в Верхоянске, на полюсе холода, Н. Ишутин — на Карийской каторге. Погибали не только от холода, голода — горше всего для тех, кто жили высокими помыслами, было духовное одиночество. Потому иным даже на каторге казалось легче, чем в ссыльной глуши. Худяков писал матери: «Если вас спросят, кто самый несчастный человек на свете, — отвечайте: тот, кто поставлен в бесконечно-бессрочное бездействие и гнием заживо не от отсутствия сил и способностей, а от отсутствия возможности употребить их в дело»[5].

В Нарыме воля Шостаковича могла бы не выдержать, если бы не жена, дети. Варвара Гавриловна умела находить радости, слова ободрения в любых обстоятельствах. Для того чтобы прокормить семью, она побудила мужа заняться охотой, рыбной ловлей, сама научилась крестьянству: огородничала, нанималась, как и в Томске, на разные работы, варила

---

[1] ЦГИА, ф. 1282, оп. 1, ед. хр. 259, л. 695.
[2] Там же, л. 695—725
[3] Там же, л. 695.
[4] Пантелеев Л. Ф. Воспоминания.— М.: ГИХЛ, 1958, с. 347.
[5] Цит. по кн.: Виленская Э. С. Худяков.— М.: Молодая гвардия, 1969, с. 129.

для продажи квас и мед, пекла хлеб. Снимали половину крестьянской избы. Дети не знали, что такое яблоко. Лакомством была шаньга — лепешка с картофелиной сверху, которую и называли сибиряки «яблочком».

В Нарыме супруги Шостаковичи вели просветительскую работу среди крестьян, обучали грамоте детей. С трудом раздобывая книги, журналы, Шостакович изучал политическую экономию, географию, ботанику, счетоводство: жадно восполнял он теперь, в нарымской глуши, пробелы образования, самостоятельно проходил университетский курс, которого прежде лишил себя ради революционных дел.

Его привлекает исследование Северного Приобья — края мало тогда освоенного, он пишет статью о промыслах Нарымского края, позднее опубликованную в Омске, разведывает залежи каменного угля на реке Васюган, переводит с польского языка на русский труды польских историков. Его правнук Б. В. Шостакович со слов своих отца и деда свидетельствует, что Болеславом Шостаковичем был составлен первый русско-литовский и литовско-русский словарь (рукопись пропала в гражданскую войну).

С лета 1873 года он пытался добиться облегчения режима ссылки, писал прошения, доходившие до Третьего отделения и встречавшие отказ: доверия ему не было. В жандармских документах 1874 года зафиксирована «крайняя политическая неблагонадежность» Шостаковича [1].

Почти пять лет провели Шостаковичи в Нарыме. Там 11 октября 1875 года родился сын Дмитрий.

В апреле 1877 года Шостаковича освободили от полицейского надзора, но с запрещением жить в столице, столичных и Таврической губерниях. Получив относительную свободу передвижения, он возвратился с семьей в Томск, где, благодаря энергии, образованности и отзывчивости, быстро занял видное положение в городском управлении. Однако политическая благонадежность Шостаковича оставалась под сомнением. Неугомонный шестидесятник, отлично знавший финансовые вопросы, вызвал гнев не только томских, но даже московских реакционеров тем, что добился отказа в денежной ссуде полиции, оставив, как тогда писали, «полицию на сухарях» [2]. Поступок вызвал такой отклик, что можно было ожидать новой ссылки в Нарым, и Варвара Гавриловна уговорила мужа переехать в Восточную Сибирь — в Иркутск, считая, что там муж найдет более широкое поле деятельности.

К концу восьмидесятых годов, когда Шостакович обосно-

---

[1] ЦГИА, ф. 1282, оп. 1, ед. хр. 259, л. 772, 772 об
[2] Московские ведомости, 1886, 25 января, № 25.

вался в Иркутске, этот центр Восточной Сибири заметно рос и развивался экономически. Пожар 1879 года, захвативший большую часть Иркутска, уничтожил около половины домов, но город быстро отстраивался; население его превысило тридцать тысяч человек.

Ссыльные вносили свою лепту в освоение «края изгнания» — занимались геологическими, географическими исследованиями. Каракозовцы в самых глухих участках, в изоляции от внешнего мира находили способы служить народу. Худяков собирал якутский фольклор и составил первый словарь якутского языка, Юрасов, Странден, Шаганов, Загибалов распространяли прогрессивное земледелие, огородничество, лечили больных. В Иркутске усилиями ссыльных были открыты воскресные школы, музей, собравший ценные коллекции и материалы по истории Сибири.

Общественная деятельность Болеслава Шостаковича проходила в Иркутске в двух направлениях. Он начал там заниматься публицистикой, сотрудничал в газете «Восточное обозрение», которую называли в Сибири «главной квартирой, генеральным штабом политической ссылки»[1]. Редактировал ее ссыльный учитель И. И. Попов, придавший газете обличительное направление, умело обходивший жестокую цензуру, в чем ему помогал и Шостакович. Он писал в газете о помощи переселенцам, положении сибирских инородцев, развитии производительных сил края, банковском деле, золотопромышленности.

Знакомство с Яном Черским, выдающимся исследователем Сибири, способствовало увлечению Шостаковича путешествиями. Энергия, находчивость, храбрость шестидесятника находили выход в труднейших вылазках, открывавших неизведанное, прокладывавших новые пути науке. Здесь проявлялись его незаурядные деловые, организаторские способности. Редко кто мог, как Шостакович, раздобыть необходимые средства, получить требуемые разрешения, предусмотреть, что окажется нужным для путешествия.

Ссыльный Шостакович был введен в распорядительный комитет Восточно-сибирского отдела Русского географического общества, в который входили выдающийся ученый В. А. Обручев, директор иркутской обсерватории Э. В. Штеллинг, историк и литератор А. А. Корнилов. Центром деятельности отдела стал Иркутский музей — один из лучших в Сибири, куда свозились экспонаты экспедиций. При нем открыли нечто вроде народного университета, где читались лекции по истории культуры, ботанике, зоологии, геологии, собрали значительную библиотеку научного характера, с некоторым количеством нелегаль-

---

[1] Попов И. И. Минувшее и пережитое. Воспоминания за пятьдесят лет.— Пг.: Колос, 1924, с. 230.

ной и полулегальной литературы, поступившей от ссыльных, пересылавшейся с оказиями из Центральной России.

В 1890 году Восточно-сибирское отделение Русского географического общества разыскало и опубликовало Верхоянский сборник Худякова. Имя его еще находилось под негласным запретом, но, несмотря на это, Шостакович вместе с И. И. Поповым подняли архивы иркутской Кузнецовской больницы, где умер Худяков, и предприняли настойчивые поиски его могилы, чтобы увековечить память революционера.

С начала восьмидесятых годов Шостакович упорно хлопотал «о разрешении ему повсеместно в империи жительства»[1]. По документам Министерства юстиции видно, что в мае 1883 года министр запрашивал Третье отделение о поведении Шостаковича со времени высылки в Томскую губернию, и ответ гласил, что «надобности в дальнейшем облегчении его участи не признано»[2]. В столицах — Петербурге, Москве — и в столичных губерниях он жить права не имел. Несмотря на отказы, Болеслав Петрович настойчиво подавал новые прошения. Среди чиновников, знакомившихся с ними, был Соллертинский — из старой польско-русской семьи, традиционно посвящавшей себя юриспруденции. Соллертинский докладывал в высшие инстанции о шестидесятнике Шостаковиче.

Минует полвека — потомок чиновника и сын сенатора-юриста Иван Соллертинский, советский искусствовед, станет самым близким, любимым другом внука Болеслава Петровича советского композитора Дмитрия Шостаковича: такие причудливые нити сплетает история.

Обремененный большой семьей — к этому времени у Болеслава Петровича были дочери — Констанция, Мария, Вера и четверо сыновей — Владимир, Дмитрий, Александр и Борис, — он в 1887 году поступил на службу в Иркутское отделение Сибирского торгового банка и был назначен управляющим этим отделением.

Банковское дело увлекло его. Сибирь входила в систему мировых рынков торговли. Интенсивное освоение сырьевых ресурсов, стремительный рост торговых оборотов, миллионные прибыли, которые давали сибирский дешевый хлеб, лес, золото,— все это вызвало рост банковского дела. Банк имел значительные права по финансированию торговли, самостоятельный баланс, выдавал ссуды, выполнял комиссионные поручения, экспортные операции,— здесь-то и оценили сибирские

[1] ЦГИА, ф. 1405, оп 64, д. 7634, л. 523
[2] Там же

купцы-промышленники замечательные деловые способности и нравственную безупречность Шостаковича. В 1892 году иркутский генерал-губернатор информировал Министерство внутренних дел, что, «имея много случаев наблюдать деятельность Шостаковича, связанную с торговыми и финансовыми операциями, и нередко пользуясь его советами, он отдает справедливость его опытности, знанию дела и готовности прийти на помощь всякому хорошему начинанию в крае»[1].

В том же году, уже будучи почетным гражданином Иркутска, Шостакович наконец получил право повсеместного проживания. Ему было около пятидесяти лет, с Сибирью он сроднился и покидать ее не собирался.

В 1897 году он предпринял путешествие в Петербург, где в это время уже находился сын Дмитрий: спустя три десятилетия, но уже в обратном направлении и по-другому повторил ссыльную дорогу. Попутчиком был известный русский дипломат Ю. Я. Соловьев; впоследствии в книге «Воспоминания дипломата» он изложил впечатления, характеризующие Шостаковича как знатока Сибири, яркого рассказчика, находчивого человека[2].

И. И. Попов в воспоминаниях подчеркивает, что с девяностых годов «Шостакович, Зайчневский и С. Г. Стахевич принадлежали к старшему поколению ссыльных»[3]. По своему ссыльному «стажу» Шостакович считался одним из старейшин иркутской ссылки с ореолом шестидесятника-каракозовца. Землеволец Л. Ф. Пантелеев, отбывший в Сибири долголетнее заключение и приезжавший туда после освобождения, в книге, опубликованной в 1905 году, счел необходимым выделить Шостаковича как пример верности идеалам шестидесятничества. «Конечно, — читаем у Пантелеева, — это были уже не те горячие юноши, какими я знал их в начале шестидесятых годов, но никто из них не открещивался от своих прошлых увлечений... все они, наоборот, свидетельствовали, что духовно счи-

---

[1] ЦГИА, ф. 1405, оп. 64, д. 7634, л. 589.

[2] «Он прекрасно знал Сибирь... Как знаток Сибири он за время нашего совместного путешествия успел рассказать мне очень много интересного, и я долгое время потом сожалел, что не записал его рассказов. Ехали мы в его тарантасе безостановочно днем и ночью, но по ночам не спали... Мы оба держали в руках заряженные револьверы... По сторонам дороги сплошь и рядом попадались деревянные кресты — память об убитых путешественниках. Время от времени мы проезжали мимо больших четырехугольных деревянных зданий, окруженных высоким частоколом. То были пересыльные тюрьмы, так называемые «каталажки». ..Западная Сибирь, в особенности Барабинская степь, произвела на меня очень сильное впечатление богатством растительного мира. К тому же Шостакович восторженно рассказывал вообще о Сибири, в особенности о Барнаульском округе ..От Иркутска до Петербурга мы пробыли в дороге более двух недель, но я не раскаивался ..» (Соловьев Ю. Я. Воспоминания дипломата — М.: изд Социально-экономической литературы, 1959, с 107, 108).

[3] Попов И. И. Минувшее и пережитое, с. 249.

тают себя связанными с шестидесятыми годами. А некоторым их увлечения обошлись очень и очень дорого. Вспоминается, например, Болеслав Петрович Шостакович, ему было около двадцати двух лет, когда он попал в Сибирь... С Сибирью он сжился настолько, что и теперь в ней остается. Замечательные деловые способности, как и нравственная безупречность, везде его выдвигали и внушали к нему уважение»[1].

В условиях сибирской жизни, где ссыльные составляли значительную часть населения, отделение их от остальной части общества властям соблюсти не удавалось. «Иркутское общество... не чуралось политических ссыльных... жило дружно — все были знакомы между собой», — отмечает И. И. Попов в уже цитировавшихся воспоминаниях[2]. Болеслав Петрович и Варвара Гавриловна собирали в своем гостеприимном доме широкий круг ссыльных, находивших здесь приют, заботу, поддержку. Добрым знакомым был П. Г. Зайчневский, шестидесятник, отбывавший каторгу на Александровском заводе. Часто заходили к Шостаковичам народоволец Н. М. Соколов, В. С. Свитыч-Иллич, сосланный за пропаганду среди матросов, И. И. Майков, последователь Михайловского и Лаврова, землеволец Стахевич. В 1897—1898 годах состоялось знакомство с Феликсом Коном. Вероятно, знал Шостакович и Л. Б. Красина[3]. Отец его — старый иркутянин — заведовал в городе Сибиряковской богадельней, встречался с Шостаковичем по банковским делам. Сближала их и любовь к музыке: в доме Красиных был рояль, звучали народные песни в исполнении младшего брата Л. Б. Красина — Бориса, впоследствии профессионального музыканта[4]. Три брата и сестра Красины обучались в гимназии вместе с детьми Шостаковича. Красин печатался в «Восточном обозрении», пропагандируя свои общественные позиции.

Это было для Шостаковича уже новое, молодое поколение, не во всем понятное, но притягательное. Человек ясного и здравого ума, он понимал, что шестидесятые годы, поколение Чернышевского сыграли свою роль. Крестьянского восстания не произошло. Изменились формы борьбы. На ее арену вышел рабочий класс. Конституционные планы шестидесятников пред-

---

[1] Пантелеев Л. Ф. Воспоминания, с. 347.

[2] Попов И. И. Цит. изд., с. 225.

[3] И. М. Майский — соратник Л. Б. Красина — подчеркивает, что Красин «вышел из семьи мелкого административного чиновника, находившегося под сильным влиянием политических ссыльных» (Майский И. М. Люди События. Факты.— М.: Наука, 1973, с. 142.)

[4] Внук Болеслава Петровича Дмитрий Шостакович познакомился с Борисом Красиным, как организатором музыкальной жизни после Великого Октября, в двадцатые годы.

ставлялись наивным прошлым. Из каракозовцев лишь единицы после ссылки продолжили политическую деятельность. Многие погибли. Покончил жизнь самоубийством Павел Маевский. Некоторые ушли в предпринимательство: Л. Ф. Пантелеев, Н. И. Утин.

Шостаковичу состояния не приобрел. Все свободное от службы время он посвящал общественной деятельности. Избирался гласным Иркутской городской думы, короткое время занимал должность иркутского городского головы.

И все-таки полиция его без внимания не оставляла, прошлого ему не забывали, верноподданным не считали. Начальник Сибирского жандармского округа доносил, что бывший ссыльный, «несмотря на преклонный возраст, не отрешился от сношений с лицами, скомпрометированными в политическом отношении», что четвертая часть служащих управляемого им банка состоит под надзором полиции[1]. В 1906 году в связи с выдвижением Шостаковича в депутаты Государственной думы о нем велась специальная переписка иркутского военного губернатора и министра юстиции[2].

В эту закатную пору жизнь Б. П. Шостаковича небогата внешними событиями. Он заботится об основательном образовании детей, которого сам в молодости был лишен: хотелось передать им свои идеалы, мечталось, что они сделают все то, что он не успел или не смог. Достаток семьи не мешал воспитанию трудолюбия, скромности.

Судя по семейным рассказам, бережно сохраняющимся потомками Болеслава Петровича и Варвары Гавриловны, к старости супруги занимались литературой, музыкой, увлекались театром, садоводством: Болеслав Петрович выращивал цветы. Обладая литературным дарованием, он охотно, красочно воссоздавал картины сибирского быта, записал свои воспоминания о детстве, юности, революционной борьбе.

В разное время были связаны с Шостаковичем видные сибирские писатели М. В. Загоскин, А. П. Нестеров. К помощи ссыльным привлекал он Вацлаву Эдуардовну Киселеву, ведущую актрису иркутского драматического театра.

В доме Шостаковичей читала стихи, драматические отрывки еще одна иркутская знаменитость — актриса Е. Н. Горева. Часто звучала здесь музыка: иркутское музыкальное общество использовало гостеприимный дом для музыкальных вечеров. В них участвовал как певец Дмитрий Болеславович. Отец поощрял его склонность к музыке, пению.

---

[1] ЦГАОР, ф. 102, д. 897, л. 36 об., 37.
[2] ЦГИА, ф. 1405, оп. 521, д. 460, л. 25—27.

В ту пору, когда ссыльный Болеслав Петрович Шостакович начинал свою жизнь в Западной Сибири — Мариинске, Томске, Нарыме, в ее восточной части, на самом севере Иркутской области, возник городок Бодайбо. Отдаленный от Москвы расстоянием в семь тысяч километров, он, однако, привлекал всеобщее внимание. Могучая сибирская река Витим, протекавшая на 1823 километра от Игнатского хребта и до среднего течения Лены, и впадающая в Витим речка Бодайбо были богаты золотом. Потому посланный сюда отряд казака Ивана Новицкого заложил в 1863 году поселок, и предприимчивый купец Михаил Сибиряков застолбил участок для старателей. Сибирская золотая «лихорадка» погнала в Бодайбо жаждущих богатства людей из разных мест Сибири, центральной России.

В конце шестидесятых годов здесь появился молоденький конторщик Василий Кокоулин и сразу обратил на себя внимание трудолюбием, практической хваткой и твердостью характера.

Суровые условия были ему привычны: он родился в Сибири — в городе Киренске. Об истоках семьи существовали разные версии. По одной выходило, что род свой Кокоулины вели от греческого монаха, перебравшегося на Русь вслед за известным просветителем Максимом Греком; звался монах Какосбулес, что по-русски можно было перевести — Зломыслов: такие фамилии — дань древним верованиям — принимались для заслона от злых сил. Другая транскрипция фамилии — Какабулин — указывала и на татарские корни [1].

К 1850 году, когда родился Василий, киренские мещане Кокоулины жили бедно: образование Василия ограничилось городским училищем. Службу начал на золотых приисках И. Ф. Базилевского, где конторщиком состоял и Павел Маевский, находившийся в постоянной переписке с Болеславом Шостаковичем и звавший его поселиться вместе: Маевский стремился к сплочению ссыльных, завел на прииске библиотеку, устраивал любительские спектакли. Хотя данных о его знакомстве с Кокоулиным нет, но, окруженный ссыльными, пытливый юноша едва ли мог избежать их влияния, что сказалось на его позднейших делах, на облике его детей.

В Бодайбо Василий Кокоулин изучил бухгалтерию, приисковую технику и, пройдя все конторские ступени, в 1889 году занял место управляющего приисковой конторой. Роль его в бодайбинской промышленной, общественной жизни, в экономике Олекминско-Витимского района стала аналогична роли

---

[1] В начале XX века дети В. Я. Кокоулина собрали в церковных архивах Угренска семейные документы и передали их зятю В. Кокоулина И. П. Заломову, жившему в Омске, но обнаружить их там пока не удалось

Болеслава Шостаковича в экономике и управлении Иркутска: не только характеры, но и дела были сходны. Кокоулин усовершенствовал приисковое хозяйство, «при сотрудничестве инженера-механика П. И. Мальцева и приискового, от природы талантливого по механической части служащего Ф. М. Михеева устроил приводы для подъема песков из шахт, автоматические счетчики для таратаек при подвозке в них песков на промывку, заменил громоздкие наливные колеса турбинами для вращения промывальных бочек», что облегчило труд рабочих[1]. Экспедиции под руководством Кокоулина провели изучение реки Бодайбо, ее притоков и открыли новую золотую россыпь на реке Накатами. Много сил он затратил на проведение железной дороги от Бодайбо до Андреевского прииска: это была первая железная дорога на золотых приисках Сибири.

В статье «Заметки о золотом промысле в Олекминском и Витимском горных округах», ратуя за эффективные способы заготовки и потребления сибирского леса, за развитие сельскохозяйственных культур, В. Кокоулин вместе с тем подчеркивал, что все это «не следует основывать, как говорится, «на животах обывателей» — это скверная, обоюдно-невыгодная экономия»[2]. Под «обывателями» разумелся рабочий приисковый люд, условия жизни которого при Кокоулине заметно улучшились. Даже официальная пресса отмечала, что он «находил время вникать в нужды служащих и рабочих и удовлетворять их потребности»[3]: ввел страхование, медицинское обслуживание рабочих, выстроил для них теплые бараки, установил торговлю удешевленными товарами. Жена В. Кокоулина Александра Петровна помогала мужу: открыла школу для детей рабочих, оказывала жителям медицинскую помощь. Видимо, музыку Александра Петровна знала и понимала основательно: организованный ею самодеятельный оркестр славился в Сибири.

У супругов Кокоулиных родилось шестеро детей: сыновья Яков, Борис (рано умерший от туберкулеза) и дочери Вера, Надежда, Любовь, Софья. Дата рождения Софьи — 10 марта 1878 года.

Все дети обучались в Бодайбинской школе вместе с детьми рабочих. Семейная библиотека обеспечивала потребность в чтении: увлекались романами Вальтера Скотта, Даниеля Дефо.

Оклад управляющего — восемь тысяч рублей в год — позволял жить в достатке. В дополнение к окладу бесплатно предоставлялся дом — массивное деревянное строение с толстыми

---

[1] Шамарин А. В. Я. Кокоулин (некролог).— Золото и платина. 1911, № 5, с. 115

[2] Золото и платина, 1909, № 2, с. 36.

[3] Цит. некролог в журн. «Золото и платина».

стенами, тремя широкими окнами, крокетной площадкой перед главным входом.

Софья Васильевна училась блестяще, под руководством матери овладела фортепианной игрой, с детства выделялась добротой и непоколебимым чувством справедливости. Бодайбо ей нравился: много лет спустя красочно рассказывала сыну Дмитрию о сказочной красоте сибирских речных долин, прогулках по таежным тропам — в стойбища знакомых якутов.

Мечтой Кокоулина было не богатство, а образование детей.

Сын Яков не пожелал идти по стопам отца, закончил Иркутскую гимназию и уехал в Петербург, где поступил на естественный факультет университета. Соню отправили в Иркутский институт благородных девиц, где бодайбинская ученица быстро достигла больших успехов во французском, английском, немецком языках, фортепианной игре, пении и получила высшую награду — голубую ленту с тисненным золотом изображением царицы, что давало ей право быть представленной к царскому двору. Но для этого Софья Васильевна в Петербург не поехала.

В семье произошли коренные перемены.

Василий Яковлевич решил покинуть Сибирь. Официально отъезд мотивировался болезнью сына, но действительной причиной были разногласия с владельцами приисков и петербургскими чиновниками: им не нравился неугомонный управляющий, которого рабочие называли «папа Кокоулин».

Из Сибири ехали долго — почти три месяца. Навстречу по трактам двигались ссыльные, на станциях их загоняли в холодные грязные строения: ничего не изменилось за тридцать два года, с тех пор, как шел в ссылку Болеслав Шостакович. Впечатлительная Софья Васильевна сохранила в памяти эти картины и о них тоже впоследствии рассказывала сыну.

Добравшись до Крыма, Василий Яковлевич, с помощью уже обосновавшегося здесь прискового друга Ивана Игумнова, купил в Алуште каменный дом (он сохранился, ныне здесь размещается краеведческий музей).

Дочери Кокоулина уехали в Петербург, чтобы завершить образование и получить специальность. Надежда, проявлявшая способности к математике и физике, поступила на Бестужевские курсы. Софья, тяготевшая к искусству, была принята в Петербургскую консерваторию, сперва в класс ученицы Антона Рубинштейна С. А. Малоземовой, затем в класс ее ассистентки А. А. Розановой, занимавшейся по преимуществу с учениками младших курсов. Бытовое устройство облегчило то, что в Петербурге уже жил Яков, существовало сибирское землячество с твердыми правилами взаимопомощи. Денежная поддержка родителей избавляла от забот о заработке. Первые годы жизни в Петербурге Софья Васильевна всегда вспоми-

нала как счастливую пору молодости, музыки, студенческих общений.

Музыка сблизила Кокоулиных и Шостаковичей. Однажды Яков, сам с удовольствием выступавший с пением на вечеринках, объявил: «Завтра приведу приятеля Митю Шостаковича. Вот он-то поет!»

Заинтригованная Софья Васильевна первой встретила следующим вечером молодого человека с мягкими чертами лица, в очках, державшегося приветливо и просто. Он охотно пел все, что просили: чувствовалось, что выступления ему привычны. Софья Васильевна аккомпанировала на фортепиано. Вечер удался. Дмитрий Болеславович и Софья Васильевна стали часто встречаться, полюбили друг друга, и однажды во время прогулки на Елагиных островах Дмитрий Болеславович предложил Софье Кокоулиной стать его женой.

Свадьбу отложили до окончания им университета. Известный сибирский ученый Александр Станиславович Догель, перебравшийся в Петербургский университет в 1895 году, привлек студента естественного отделения физико-математического факультета Дмитрия Болеславовича Шостаковича к исследованиям. На заре создания петербургской школы гистологии — науки о тканях многоклеточных животных и человека — Д. Б. Шостакович под руководством Догеля написал работу о нервных окончаниях в обонятельном органе у амфибии, за которую получил университетскую награду[1]. На него обратил внимание Д. И. Менделеев. Считали, что Дмитрий пойдет по научной стезе. Род Шостаковичей стал складываться как род ученых. Старший брат Владимир поступил в Иркутскую магнитно-метеорологическую обсерваторию, где занялся изучением климата Восточной Сибири, донного льда на Ангаре и других гидрологических явлений. Его первый труд, определивший направленность изысканий климатологов Сибири, был опубликован в 1906 году и назывался «О температуре Восточной Сибири». В 1909 году последовали обобщенные «Материалы к климатологии Азиатской России» — результат экспедиций В. Шостаковича в разные области Сибири, Дальнего Востока. Будучи, как и Болеслав Петрович, умелым организатором, Владимир Болеславович добился устройства в Сибири сети метеорологических станций и стал ими руководить, переписывался с Фритьофом Нансеном. Другой брат, Александр, готовился к научному поприщу, занимаясь в Германии. Борис, как и Дмитрий, обучался в Петербургском университете, на физико-математическом факультете.

Две семьи, предполагавшие породниться, объединяли в это время уже прочно определившиеся общественные интересы.

---

[1] См.: Годовые отчеты Петербургского университета. Библиотека им. М. Горького Ленинградского государственного университета. Справочный отдел

Упоминания об общественной деятельности сыновей Болеслава Петровича содержатся в сибирских изданиях с конца девяностых годов прошлого века: так, В. Б. Шостакович избирался членом ревизионной комиссии Иркутской бесплатной народной библиотеки и занимался ее комплектованием, устройством лекций [1]. Интересы других сыновей были не столь безобидными: потомки каракозовца сочувствовали революции и помогали ее приближению. Дмитрий Болеславович был замечен жандармами как активный участник студенческой демонстрации в Петербурге в 1897 году, спустя два года его брата Бориса исключили из университета за участие в студенческих беспорядках, а в Иркутске, куда он был вынужден возвратиться, за ним установили полицейский надзор, что, однако, не уменьшило политической активности семьи. К разряду крайне неблагонадежных полиция относила Александра Болеславовича (ему инкриминировали устройство на работу в банк, которым управлял отец, ссыльных революционеров), Марию Болеславовну, Веру Болеславовну (она значилась в полицейских списках участников иркутских революционных организаций) [2].

В 1903 году в семью вошел как муж Марии Болеславовны студент Горного института Максим Лаврентьевич Кострикин. Вскоре его сослали за революционную работу в Туруханский край, откуда он бежал в Иркутск, где его укрывал Болеслав Петрович; с подложным паспортом на имя Вячеслава Юрьевича Соковницкого Кострикин возвратился в Петербург, закончил Горный институт, не оставляя революционных дел.

К началу века революционная деятельность становилась, в сущности, традицией всех ветвей семьи — и Шостаковичей, и Кокоулиных, и Шапошниковых: племянник Варвары Гавриловны Александр Александрович Шапошников дважды исключался из университета за причастность к революционной деятельности и смог завершить образование лишь в 1902 году, жена его Евгения была изгнана из Бестужевских курсов вместе с Марией Ильиничной Ульяновой — сестрой В. И. Ленина, бестужевки Варвара и Надежда Шапошниковы активно участвовали в студенческих сходках и демонстрациях.

По семейным свидетельствам, Дмитрий Болеславович был 9 января 1905 года в народной массе на Дворцовой площади. Во время первой русской революции в его квартире печатали прокламации, хранили революционные издания, был произведен обыск. Арестовали жениха Любови Васильевны Кокоулиной Вячеслава Яновицкого: он участвовал в вооруженном

---

[1] См.: Сибирский сборник.— Иркутск, 1897, с. 136.

[2] Эти сведения собраны правнуком Б. П. Шостаковича иркутским историком Б. С. Шостаковичем.

налете на полицейскую часть, за что по царским законам его должны были казнить. В борьбу за его спасение включилась Софья Васильевна, выступила на суде свидетельницей защиты. Еще до суда Любовь Васильевна добилась согласия обвенчаться с Яновицким в тюрьме «Кресты» в присутствии Василия Яковлевича Кокоулина, приехавшего из Алушты. Повторялось то, что свершила Варвара Гавриловна, разделившая судьбу ссыльного Болеслава Шостаковича. Яновицкого не казнили, но пережитое обострило у Любови Васильевны туберкулез: вскоре она умерла.

Обо всех этих семейных фактах непосредственной сопричастности к народной трагедии не мог не знать Дмитрий Дмитриевич Шостакович, когда спустя полвека писал великую программную симфонию «1905 год»!

# ВЫЯВЛЕНИЕ ТАЛАНТА

*Я был свидетелем Октябрьской революции.*
*...Учился я с большим воодушевлением; я бы сказал — даже восторженно.*

*Д. Д. Шостакович*



Д. Шостакович. С портрета Б. Кустодиева. 1919 год

## ДЕТСТВО
## ШКОЛА ГЛЯССЕРА

Закончив в 1899 году Петербургский университет с дипломом первой степени, Дмитрий Болеславович получил работу в Главной палате мер и весов, созданной незадолго до того Д. И. Менделеевым из Депо образцовых мер и весов, где Менделеев являлся ученым-хранителем. Начиналось интенсивное развитие важного поверочного дела, науки о точных измерительных приборах. Упорядочение мер и весов, создание контроля за их использованием затрагивало все области экономики и потому приобретало исключительное значение. Менделеев находил и привлекал в Палату энергичных молодых инженеров, способных к исследовательской и практической работе. Их отбор он проводил сам, с повышенной требовательностью: независимо от образования и опыта, все, кто принимались в Палату, проходили дополнительный экзамен в присутствии Менделеева.

Выдержав экзамен, Д. Б. Шостакович занял должность младшего поверителя, а с 1902 года — старшего поверителя Палаты. Менделеев приметил его и, составляя записку о преобразованиях в поверке мер и весов, обращался к его опыту.

В сентябре 1902 года Дмитрий Болеславович поехал в Алушту, чтобы познакомиться с родителями своей невесты; поводом была женитьба Якова Кокоулина на Нине Ивановне Игумновой — дочери того золотоискателя, который помог устроиться в Алуште Василию Яковлевичу и Александре Петровне. Дмитрий Болеславович был свидетелем на свадьбе, а 12 февраля (по новому стилю) 1903 года состоялось и его бракосочетание с Софьей Васильевной Кокоулиной.

С этого времени он прочно обосновывается в Петербурге. Исчезает из обихода польский язык. Устанавливается написание фамилии: на каракозовском процессе Болеслава Петровича называли Шестаковичем, Шостакевичем, в ежегодниках «Весь Петербург» его сын еще именуется Шестаковичем и только с 1904 года твердо придерживаются написания — Шостакович.

Поначалу молодые жили скудно, неустроенно, на Гагаринской улице (ныне улица Фурманова), в доме № 14. Старшая дочь Мария родилась в крохотной квартирке на Пятой линии

Васильевского острова, выбранной Дмитрием Болеславовичем вследствие дешевизны, близости к университету и брату Борису Болеславовичу, проживавшему там же.

В 1904 году Палата мер и весов предоставила Шостаковичу квартирку на Верейской улице, в доме № 12. В последующие годы семье пришлось часто переезжать: в 1905 году — на Консисторскую (ныне Исполкомскую) улицу, в 1906 — на Серпуховскую, и только с осени того же года обрели удобное жилье на Подольской улице, в доме № 2: ничем внешне не примечательный дом кирпичного цвета поныне стоит на углу тихой ленинградской улицы, неподалеку от Института метрологии имени Д. И. Менделеева, как теперь называется Главная палата мер и весов. Когда-то в этом районе, в казармах, был расквартирован Семеновский полк. Улицы, получившие названия от подмосковных городов и поселков — Рузовская, Верейская, Подольская, Можайская,— застраивались доходными домами с комнатами, сдававшимися за умеренную плату мелким чиновникам, учителям, студентам. Революционные настроения здесь были сильны. В 1891 году в доме № 2 по Подольской улице, в квартире № 6, у преподавателя Технологического института Л. Ю. Явейна, позднее в том же районе, по старинке называвшемся «Семенцами», в домах на Можайской, Бронницкой улицах встречался с марксистами В. И. Ленин.

Д. И. Менделеев снял в аренду первый этаж дома № 2 по Подольской улице для Городской поверочной палатки, заведующим которой назначил Д. Б. Шостаковича. Это свидетельствовало о большом доверии. Всего два десятка таких палаток насчитывалось в России. Их работа в значительной степени определяла авторитет развивавшегося дела: Дмитрий Болеславович пользовался правом внезапных ревизий, повсеместного контроля за правильностью измерительных приборов. К тому времени жизнь всей семьи тесно сплелась с менделеевским учреждением. Туда же пошел Яков Кокоулин и, овладев спецификой поверочного дела, перебрался в Ростов-на-Дону, где организовал местную поверочную палатку, работал в той же области на Владикавказской железной дороге, изобрел двойные вагонные весы, станок для выверки указателей, приспособление для взвешивания остатков зерна — более двадцати его патентов на различные усовершенствования хранятся у его внучки И. М. Кокоулиной.

Софья Васильевна после замужества оставила консерваторию. Сероглазая, русоволосая статная женщина, умевшая и любившая нравиться, она все интересы и энергию отдала мужу и детям.

Двадцать пятого сентября (по новому стилю) 1906 года в пять часов вечера у Дмитрия Болеславовича и Софьи Васильевны родился сын. Произошло это на Подольской улице, в доме № 2, квартире № 2 — на первом этаже: такой адрес впоследствии Дмитрий Дмитриевич указывал во всех анкетах.

Имя новорожденному выбрали не сразу. Родители хотели назвать его Ярославом. Воспротивился священник, убеждая, что имя необычно, лишено ласкательной формы. Почему не назвать Дмитрием, по отцу? Хорошее имя!

И псаломщик церкви Ремесленного училища Н. Вельтищев аккуратно записал за № 14 в метрическую книгу, что «сентября двенадцатого дня у Дмитрия Болеславовича и Софьи Васильевны Шостакович, православного вероисповедания, первобрачных, родился сын, нареченный — „Димитрий"». Восприемниками были горный инженер Петр Игнатьевич Полевой и Клавдия Владимировна Хмызникова, которую Софья Васильевна и Дмитрий Болеславович близко знали по Иркутску, где первый муж Клавдии Владимировны — Константин Францевич Лукашевич — преподавал русский язык в Институте благородных девиц.

Переехав в Петербург, К. В. Лукашевич завоевала известность как детская писательница. Не по возрасту (она родилась в 1859 году), а по духовному облику Клавдия Лукашевич, как и Болеслав Петрович, относилась к шестидесятникам, увлекалась Чернышевским, Герценом, Добролюбовым и сохраняла верность их идеалам, жила отзвуками времени высоких мыслей, восторженных чувств, горячих надежд, веры в социальные преобразования.

Обладая неиссякаемым запасом душевной отзывчивости, она помогала устройству молодой семьи [1].

В квартире Шостаковичей часто появлялся ее племянник Иосиф Дементьевич Лукашевич; талантливый геолог, он обучался в Петербургском университете, участвовал в народовольческом движении, вместе с Александром Ильичом Ульяновым, как ближайший его помощник, готовил покушение на царя Александра III. Смертный приговор Лукашевичу заменили бессрочным заключением в Шлиссельбургской крепости: там он провел восемнадцать лет, написал в одиночной камере свой лучший труд — «Неорганическая жизнь земли». Его записки об Александре Ульянове, названные «1 марта 1887 года. Воспоминания», опубликованные в 1920 году, знал В. И. Ленин: они сохранились в его кремлевской библиотеке. С Шостаковичами Лукашевича связывали и общее происхождение — из Вильно, и революционное прошлое, и тогдашний интерес Дмитрия Болеславовича к химии, геофизике [2].

Летом 1909 года в Выборге, где снимали дачу, у Шостаковичей появился на свет третий ребенок — дочь Зоя. Семья росла. Работа заведующего палаткой уже не удовлетворяла

---

[1] К. В. Лукашевич умерла в 1930 году

[2] В 1919 году И. Д. Лукашевич переехал в Вильно, заняв там университетскую кафедру геофизики.

Д. Б. Шостаковича. После кончины Менделеева творческие возможности ограничились. Средства Палате отпускались скудно. Мечта Менделеева о создании в России ста пятидесяти поверочных учреждений не осуществилась. Незавидным было материальное положение сотрудников. Перед смертью Менделеев «очень печалился, что его хлопоты за последнее время об улучшении материального положения сотрудников по Палате и об учреждении эмиритальной кассы для поверителей, а равно его планы расширения сети поверочных палаток не дали положительных результатов» [1].

Проработав в Палате десять лет, Дмитрий Болеславович принял решение «расстаться с поверочным делом и перешел на арену общественно-технической деятельности» [2].

Всего четыре тысячи инженеров насчитывалось тогда в России. Развивавшаяся промышленность нуждалась в технической мысли; Шостакович поступил в распоряжение Министерства торговли и промышленности. С Подольской улицы переехали на Николаевскую (ныне улица Марата), поближе к центру; в доме № 16 сняли пять комнат квартиры № 20, на северной стороне. Рядом находилась квартира Клавдии Лукашевич, что и решило выбор: отношения семей приобрели почти родственный характер. Здесь прожили года четыре и сменили квартиру на лучшую — шестикомнатную квартиру № 7 в доме № 9 по той же Николаевской улице, на шестом этаже, что было дешевле.

С 1910 по 1916 год Дмитрий Болеславович руководил лесными и торфяными разработками по реке Неве и Ириновской железной дороге, с 1914 года одновременно служил в правлении механических и трубочных заводов «Промет» инженером-контролером. Свободное от работы время он отдавал обществу содействия обучающимся в Петербурге сибирским студентам, где состоял казначеем. Как и отец, Дмитрий Болеславович увлекался краеведением, изучал быт северных народностей. С 1908 года Шостакович безвозмездно выполнял обязанности секретаря Комитета помощи поморам русского Севера.

Что можно рассказать достоверного о ранних годах Дмитрия Дмитриевича Шостаковича? Что вынес он из раннего детства?

В 1906 году он оказался одним из шести миллионов восьмисот тысяч новорожденных России, одним из сорока трех тысяч новорожденных Петербурга и одним из четырехсот тридцати восьми тысяч детей, появившихся на свет в сентябре.

---

[1] Дм. Ив. Менделеев. Некролог.— Временник Главной палаты мер и весов, 1907, с. 16, 17.

[2] Д. Б. Шостакович (некролог).— Поверочное дело, 1925, вып. 1 (2), с. 59

Песчинка в потоке, вливавшемся в течение жизни!

У колыбели стояли боли России 1906 года.

Двести тысяч бродяг странствовали по Руси без работы и пристанища.

По статистике, обобщенной известным демографом Б. Ц. Урланисом, уже на первом году жизни поколение 1906 года потеряло миллион двести семьдесят тысяч человек — от болезней, недоедания, антисанитарных условий детства: лишь два процента новорожденных появились на свет в родильных домах, большинство — на руках повивальных бабок[1].

Смерть косила детей и в дальнейшем: из каждой тысячи родившихся в 1906 году немногим более половины достигли пятилетнего возраста.

Шостакович в эти годы — светловолосый миловидный мальчик с мягкими чертами лица, не знающий тревог, нужды.

Лев Толстой отмечает в пятнадцатой главе «Детства» беспредельную потребность любви как свойство психологии детского возраста. Потребность эта рано проявилась у Дмитрия и вызывала у окружавших ответные чувства: его любили. Отец просыпался ночью и подходил к кроватке, чтобы укрыть сынишку, прислушаться к его дыханию. Всегдашняя жизнерадостность, юмор Дмитрия Болеславовича словно омывали дом солнечным светом. Неутомимый труженик, он начинал свой день с шести утра — эту привычку сын воспринял и сохранял всю жизнь, как и склонность к шутке, розыгрышу.

Дни, месяцы проходили спокойно, по заведенному порядку. Перемены квартир обстановки не меняли. К вещам привыкали. Стояли купленные к свадьбе тяжелый шкаф красного дерева, дубовые столы и столики, в большой гостиной с тремя окнами, выходившими на Николаевскую улицу,— диванчик, несколько ветхих кресел и старое фортепиано «Дидерихс», на котором лежали стопки нот, семейные фотоальбомы.

Для воспитания детей наняты были Екатерина Ивановна Куль, обучавшая немецкому языку, няня Александра Романова, водившая детей на прогулки. Прослужила Александра у Шостаковичей долго, была своим человеком в семье, потом вышла замуж, поступила на завод, но Шостаковичей не забывала, помогая в домашнем хозяйстве.

Софья Васильевна занималась музыкальным воспитанием детей, читала им «Аленушкины сказки» своего любимого писателя Д. Н. Мамина-Сибиряка; он жил неподалеку, на Верейской улице, в доме № 3, и Софья Васильевна познакомилась с этим знатоком уральской, сибирской жизни.

---

[1] См.: Урланис Б. Ц. История одного поколения (Социально-демографический очерк).— М.: Мысль, 1968.

Раздолье было в деревне, на даче в Шереметьевке, Ириновке, куда выезжали поздней весной. Жили там весело, устраивали пикники, любили фотографироваться.

Семья была хлебосольной, радушной, сохраняла привязанность к сибирским обычаям. Устраивались обеды с пельменями: «приготовлялось огромное количество пельменей по особенному сибирскому рецепту, по числу сибиряков, преимущественно иркутян, — двадцать пять штук на женщину и тридцать пять на мужчину. Пельмени заранее замораживались за окнами (холодильников тогда не было) и варились они перед самым обедом. За столом придерживались сибирского ритуала с шуточным оттенком. Например, угощая гостей, Дмитрий Болеславович обращался к ним: «Милы гости, поелозьте!» (т. е. угощайтесь), на что гости хором отвечали: «Сами знам, налегам, наелозимся!» По очереди хозяин обносил вином гостей, хором певших: «Кому чару пить, кому выпивать?» — и называли: «Свет такому-то». На чай приглашали так: «Приходите к нам пальцы ширить», что значило пить чай с блюдечка. Муж и жена шутливо пикировались. На похвалу платью Софья Васильевна замечала: «Уж помолчи, Митя, у тебя же нет никакого вкуса». И тот парировал: «Да, Сонечка, я сейчас же после женитьбы на тебе это заметил». Если бы меня спросили, встречал ли я в своей долгой жизни дружные, счастливые семьи, я бы ответил: да, Шостаковичей» [1].

Дети росли непохожими. Сын тихостью походил на девочку. Зоя озорничала, как мальчик, бойкая Мария рано обнаружила спокойный здравый смысл. Сестры верховодили, иногда обижая Дмитрия. Он никого не обижал, играл в детской.

В доме часто музицировали. Отец пел, играл на гитаре, рояле. Иногда устраивались трио, дуэты с виолончелистом Борисом Андреевичем Сасс-Тисовским, зятем К. В. Лукашевич. Дмитрий Дмитриевич вспоминает, что в детстве полюбил цыганские романсы: он услышал их от отца. Звучала классическая музыка — часто «Евгений Онегин» Чайковского. К девятилетнему возрасту он запомнил каждую ноту этой оперы.

Благодаря Клавдии Лукашевич он пристрастился к чтению. Влияние ее книг в первые десятилетия века было велико, не уступало влиянию популярных Желиховской, Чарской, в сравнении с которыми Лукашевич выигрывала тематикой, занимательностью. Педагог по призванию, она писала открыто назидательно, воспитывая добрыми примерами и удовлетворяя здоровую любознательность. Писательница Вера Панова, вспоминая свое детство, именно так говорила о Лукашевич: «Желиховская писала строже Чарской ... ее книги были почтенны, но не захватывали, как книги К. В. Лукашевич, которая писала уже «с направлением», как выражались опять-таки в прошлом веке, она сознательно стремилась сеять «разумное, доброе,

---

[1] Попов Д. М. Воспоминания о далеком прошлом. Рукопись, с. 4.

вечное» в сердцах читателей, и это ей удавалось. Она, как и Чарская, умерла уже после революции, их обеих забыли молниеносно, но почему не вспомнить о них иногда? Пусть их искусство было не очень высоко, а высоко ли наше? Умеем ли мы хотя бы заставить читателя с интересом дочитать нашу книгу до последней строки? А они знали, как это делается» [1].

Первыми книгами Дмитрия были «Зернышки», «Азбука-сеятель и первое чтение для школы и семьи», детские календари Лукашевич, знакомившие с явлениями природы, жизнью животных, детскими сценками. Позже входили образы замечательных людей, верных долгу, рассказы об исторических событиях, книжки о докторе Ф. П. Гаазе, астрономе Ф. А. Семенове, поэте В. А. Жуковском [2].

В год рождения внука приезжали в Петербург Болеслав Петрович и Варвара Гавриловна. Мария Дмитриевна Шостакович на всю жизнь сохранила в памяти трогательную пару «голубков», старичков-крепышей, вносивших в петербургскую квартиру воздух сибирских морозных просторов.

В 1905 году в Алуште скончалась Александра Петровна Кокоулина. Василий Яковлевич решил возвратиться в Сибирь. Была и материальная причина отъезда: иссякли средства к существованию, а дети еще нуждались в его помощи. Связь с Бодайбо не терялась. В 1909 году, публикуя уже цитировавшуюся статью о золотых промыслах, обобщавшую его опыт работы, В. Я. Кокоулин писал: «Золотой промысел в Витимском и Олекминском округах находится в очень трудных экономических и технических условиях» [3].

Зиму 1910 года Кокоулин провел на приисках. Оттуда посылал письма, полные описаний жуткого положения рабочих. Английское акционерное общество «Лена-Голдфилдс», созданное для эксплуатации Ленских золотых приисков, прибрало к рукам все мелкие разработки и даже «Компанию промышленности», в которой служил Василий Яковлевич. Золотоискательство и пушной промысел велись хищнически. Горняки работали по 15—16 часов в день, нещадно штрафовались, бедствовали. От улучшений, предложенных Кокоулиным, предприниматели отказались.

Сердце не выдержало огорчений: 23 февраля 1911 года Василий Яковлевич Кокоулин скончался. Похоронили его на краю Бодайбо, у тайги, возле маленькой каменной церкви, сохранившейся до наших дней.

---

[1] Панова В. Ф. Из запасников памяти.— Нева, 1971, № 3, с 73.

[2] В школьные годы любимой книгой стали «Приключения Тома Сойера» Марка Твена.

[3] Цит. ст.: Заметки о золотом промысле в Олекминском и Витимском горных округах, с 32.

Дмитрий Болеславович году в четырнадцатом отправился в Иркутск, на юбилей Варвары Гавриловны и Болеслава Петровича: считали они начало совместной жизни с того 1864 года, когда их сблизила революционная работа.

На обратном пути в Петербург Дмитрий Болеславович получил телеграмму о смерти матери.

Болеслав Петрович пережил жену ненадолго: его жизненный путь закончился 22 января 1919 года.

Узнать о музыкальном таланте внука ему не довелось.

Талант этот сравнительно долго не проявлялся.

Моцарт, с которым по интенсивности, легкости, разносторонности творческого процесса нередко и обоснованно сравнивают Шостаковича, играл, сочинял с трех лет; с четырех Леопольд Моцарт начал обучение сына.

Шостакович не обнаруживал заметных музыкальных склонностей до девяти лет.

Правда, Мариэтта Шагинян, основываясь на неопубликованной стенограмме выступления Шостаковича осенью 1959 года перед студентами Ленинградского педагогического института имени Герцена, утверждает иное. Она цитирует: «Было замечено, что я в раннем детстве очень любил слушать музыку. Наши соседи занимались музыкой, и меня часто заставали в коридоре под их дверью»[1]. По собственным записям бесед с Шостаковичем Шагинян указывает, что он «чуть ли не трехлетней крошкой буквально прилипал к дверям, откуда лились звуки рояля, и его просто трудно было оторвать от этих соседних дверей»[2].

В 1956 году в статье «Думы о пройденном пути» Шостакович сам писал, что живо помнит «звучание музыки из соседней квартиры, в которой проживал инженер, отличный виолончелист и страстный любитель камерной музыки. У него регулярно собирались друзья, разыгрывавшие квартеты и трио Моцарта, Гайдна, Бетховена, Бородина, Чайковского. Чтобы лучше слышать их игру, я забирался в коридор и просиживал там часами»[3].

В автобиографии, написанной в 1927 году, сказано гораздо сдержанней: «До тех пор, пока не начал учиться музыке, желания учиться не выражал. Интерес к музыке некоторый чувствовал. Когда у соседей собирался квартет, то я, припадая

---

[1] Шагинян Мариэтта. Дмитрий Шостакович.— Известия, 1966, 18 сентября.

[2] Там же.

[3] Шостакович Д. Д. Думы о пройденном пути.— Советская музыка, 1956, № 9, с. 9. Инженер, о котором идет речь,— уже упоминавшийся Б. А. Сасс-Тисовский; он дожил до глубокой старости, был неизменным посетителем концертов из сочинений Шостаковича.

ухом к стене, слушал»[1]. И еще определенней сообщал Шостакович в «Жизнеописании», изложенном в 1926 году: «Музыкой начал заниматься в 9 лет. До тех пор ни влеченья, ни охоты заниматься не обнаруживал»[2].

Сведения, сообщенные в 1926—1927 годах, должны учитываться как самые достоверные: детство было рядом, мать досконально помнила музыкальное воспитание сына — ошибки и преувеличения исключались. Да, по сути, источники, разделенные десятилетиями, не столько противоречат, сколько дополняют друг друга: интерес к слушанию музыки, обнаруживающийся у многих детей, как известно, далеко не единственное и не главное свидетельство композиторского таланта, который устойчиво проявляется в тяге к активному музыкальному действованию — попытках импровизации, в сочинении, радостном узнавании нот.

Надо полагать, если бы сын рано стал импровизировать — а фортепиано было рядом и звучало постоянно,— если бы он что-то пытался сочинять, проявляя стремление к фортепиано, Софья Васильевна, имевшая педагогический опыт, не преминула бы это заметить и обучать его.

Но обучение началось только весной 1915 года, причем не без усилий: «Моя мать... настояла на том, чтобы я начал учиться игре на рояле».[3]

Поводом, по рассказу Шостаковича, явилась музыка популярного в начале века композитора Стреаббога: «Мне понравилась пьеса композитора Стреаббога «Галоп», которую я слышал, как играла моя сестра с подругами в шесть рук. Я попросил мать научить меня просто выстукивать первую и вторую руки. Мать выучила. Потом, не зная еще нот, я научился играть еще две-три пьесы того же самого Стреаббога»[4].

Тогда же Шостакович впервые попал в оперный театр. Шла «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова. «Мне опера понравилась, но все это не победило моего нежелания заняться музыкой... «Слишком корень ученья горек, чтобы стоило учиться играть»,— думал я. Но мать все же настояла...

---

[1] Шостакович Д. Д Автобиография — Советская музыка, 1966, № 9, с. 24

[2] Шостакович Д. Д Жизнеописание ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 66.

[3] Шостакович Д. Д Автобиография, с. 24.

[4] Автобиографическая запись в личном деле Д. Д Шостаковича Архив Ленинградской консерватории.

Стреаббог — псевдоним композитора Луи Гоббарта (1835—1886) — автора более 200 пьес и школы для фортепиано.

Мария Дмитриевна Шостакович рассказывала: «Мать после одного из уроков со мной решительно заявила: «Теперь я буду обучать и тебя, Митя». Но что брат попросил умоляюще: «Только не так, как Марусю. Только не по линеечкам». Его пугали ноты».

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»[1].

Через месяц мальчик играл Анданте из симфонии Гайдна, Менуэт и Сонатину Моцарта. «Тогда же были и первые попытки сочинения»[2].

Впоследствии Шостакович назвал мать «великолепным педагогом для самых начинающих»[3]: очень высокая оценка при его обычной сдержанности в характеристиках близких. Ясность указаний, их объем, доступный для усвоения, терпение и верный технический инстинкт составляли ее педагогические добродетели. С первых шагов она привила сыну некоторые простые и эффективные правила самостоятельной работы: игру в медленных темпах, разучивание текста отдельно каждой рукой, внимание к его точному воспроизведению. Часы упражнений за фортепиано распределялись по расписанию между Марией и Дмитрием по полтора — два часа ежедневно, с определенной последовательностью материала: этюды, полифония, пьески, четырехручная игра. Усвоив нотную грамоту, мальчик охотно стал читать с листа переложения оперных, симфонических отрывков, подбирать по слуху то, что пел отец. Спокойно, но настойчиво вводила Софья Васильевна ребенка в мир музыки, отнюдь не имея в виду профессионализм. По утверждению Шостаковича, мать просто «считала, что ее дети должны получить хорошее музыкальное образование»[4].

С освоением фортепиано и попытками сочинения музыки заметно возросла у мальчика интенсивность музыкальных эмоций. Все в мире становилось музыкой. Перелистывая книгу, спрашивал у матери: «Ты слышишь, как звучат страницы?» Обнаружилась необычайная чувствительность к оркестровым краскам: потрясение вызвала опера «Евгений Онегин», известная ему по клавиру: «...когда я впервые услышал оперу в оркестре, я был потрясен. Передо мной открылся новый мир оркестрового звучания, разнообразных инструментальных красок...»[5].

Несмотря на скептическое отношение родителей к композиторским опытам, он все время «упорно пытался что-то сочинять»[6].

Недалеко, на Владимирском проспекте, во дворе дома № 8, на втором этаже, находились музыкальные курсы И. А. Гляссера, где занималась Мария.

---

[1] Автобиография, с. 24.
[2] Там же
[3] Там же
[4] Шостакович Д. Д. Думы о пройденном пути, с. 9.
[5] Там же, с. 10
[6] Там же, с. 9.

На эти курсы Софья Васильевна отвела и сына. Согласно семейному преданию, обратившись к Гляссеру, она заметила: «Я привела вам, кажется, необыкновенного мальчика». На что Гляссер ответил: «Какая же мать считает своего сына обыкновенным?» И по заведенному в школе порядку отправил Дмитрия Шостаковича для подготовки в младший класс, который вела жена Гляссера Ольга Федоровна. Мария прозанималась у нее год, Дмитрий — полгода. «Помню, что на одном зачетном концерте я сыграл почти половину пьес из «Детского альбома» Чайковского. В следующем (1916) году я перешел в класс И. А. Гляссера... У него в классе я играл сонаты Моцарта, Гайдна, а в следующем году и фуги Баха» [1].

В 1917 году одиннадцатилетний мальчик сыграл все прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» Баха — такое было в школе событием исключительным.

Каким же музыкантом был первый, вернее, второй после матери учитель Шостаковича? Что принесли его уроки?

Игнатий Альбертович Гляссер (1850—1925), уроженец Польши, приятель И. Падеревского, живший одно время с ним вместе в Варшаве, получил фортепианное образование в Германии у Карла Клиндворта, Теодора Куллака, возможно, и у Ганса Бюлова. «Бюлова он считал своим идеалом. Портрет Бюлова,— вспоминает Н. А. Зегжда,— занимал почетное место среди портретов музыкантов, украшавших стены его «голубятни», как мы называли его тесную квартирку. Фотография группы учеников Игнатия Альбертовича тоже отлично запомнилась мне, так как он не раз с гордостью показывал на похожих друг на друга мальчика и девочку среди своих учеников и говорил, что Митя и Маруся Шостакович были его лучшими учениками» [2].

Когда Митя Шостакович поступил к Гляссеру, тот уже выработал и широко применял в качестве технической основы свой комплекс упражнений, исходя из убеждения, что главным в технике являются точность воспроизведения звука, эластичность и сила. «Точность воспроизведения звука,— писал он,— вырабатывается чередованием двух смежных пальцев в нормальном положении, т. е. без растяжений. Эластичность приобретается работой над основными растяжениями... Растяжения двух смежных пальцев на терцию следует при-

[1] Шостакович Д. Д. Автобиография, с. 24.

[2] Зегжда Н. А. Записки (рукопись). Все дальнейшие неоговоренные сносками цитаты о Гляссере заимствованы из тех же «Записок». Н. А. Зегжда после обучения у Гляссера закончила Ленинградскую консерваторию, позднее поселилась в городе Карлсруэ, где концертировала и преподавала фортепианную игру.

знать основными. Они менее всяких других растяжений утомляют руки... В них пальцы приобретают необходимую выдержку для работы над более трудными растяжениями. Сила пальцев в значительной степени зависит от основательной выработки точности воспроизведения звука в нормальном положении и от продолжительной работы над растяжениями...»[1].

Упражнения такого рода были сведены Гляссером в тетрадь, названную «Трели как основа фортепианной техники», являвшуюся на гляссеровских курсах обязательным руководством. С 1914 до 1917 года пособие выдержало пять изданий. «Его я получила от Гляссера чуть ли не на первом уроке,— рассказывает пианистка Т. М. Тихонравова,— и только на этом материале работала над техникой».

Такую же тетрадь получили брат и сестра Шостаковичи, упражняясь по ней весьма усердно: было сыграно около сорока элементарных технических формул, а также некоторые из специального раздела на усложнение трудностей. Упражнения этого последнего раздела, как рассказывал ученикам Гляссер, использовал С. В. Рахманинов.

Вот несколько исходных элементарных статических формул, которые Шостакович играл и о которых он вспоминает, как о полезном техническом подспорье:




Изложенные в до мажоре, упражнения усложнялись, транспонировались в разные тональности, с различными вариантами. Как вспоминает Зегжда, «играя аккордовые четырехголосные

---

[1] Гляссер Н. А. Трели как основа фортепианной техники.— Пг., 1917, с. 4.

упражнения скачками, пунктированным ритмом или триолями, а также во многих других различных вариантах, в расходящемся движении, с попаданием на более высокую (в правой руке) и на более низкую (в левой) ноту, мы развивали точность попадания, ориентацию на клавиатуре. Большую пользу приносили аккордовые упражнения также для растяжения между пальцами».

Начисто отвергая брейтгауптовскую иерархию техники, равнодушный к открытиям анатомо-физиологической школы, к приемам весовой игры, Гляссер отвергал кистевые, легатные упражнения, культивировавшиеся в школе А. Н. Есиповой, главенствовавшей тогда в Петроградской консерватории. Он требовал «естественного» удара, основанного на четком движении пальца при строго горизонтальной кисти. «Он не позволял делать кистью иных движений, кроме горизонтальных. Даже октавы учитель играл не кистевым ударом, а каким-то (очень ловким) одновременным взмахом первого и пятого пальца. . Октавные упражнения в его «Трелях» он показывал таким же ударом (на смежных клавишах). При скачках (для которых в «Трелях» есть очень хорошие упражнения) нужно было переносить руку тоже не дугообразно, а близко к клавишам». Эту манеру полностью усвоил Шостакович. И тогда и впоследствии в его игре отмечались типично «гляссеровские» качества: скупость плечевых движений, преобладание движений руки вдоль клавиатуры с мало подвижной кистью — не совсем обычный для современности комплекс «статических движений», обеспечивавший, однако, у Шостаковича точность, чистоту и своеобразную ловкость игры.

Как и другие ученики Гляссера, ставшие профессионалами, в результате усердных упражнений, рекомендованных учителем, Д. Шостакович развил беглость и силу пальцев, четкость звука, ловкость в скачках.

Сложнее обстояло дело с приемами работы над художественной стороной исполнения: сухость, рационализм педагога угнетали. Видимо, от Бюлова Гляссер воспринял строго академический стиль игры, малейшее уклонение от которого называл дилетантством и «косметикой». Едва ли не основным способом работы он полагал ритмические повторения, декларируя в пособии «Ритмические повторения» новизну, заключавшуюся, по его мнению, в эффективности «упражнений нервных центров, заложенных в головном мозгу»[1]. Он писал: «Ритмическим повторением я воздействую на нервные центры головного мозга и вызываю всегда строго определенные результаты»[2]

---

[1] Гляссер И. А. Ритмические повторения — Пг.: изд. музыкальных курсов И. А. Гляссера, 1917, с. 3.

[2] Там же, с. 5.

Повторения вели, по убеждению Гляссера, к «ускорению технической выработки и достижению музыкально-ритмического исполнения при действительно производительной затрате каждой минуты времени, посвященной этой работе» [1].

В процессе изучения сочинения вычленялись мельчайшие элементы — доли такта, полутакта, которые повторялись точное число раз, определявшееся для каждого сочинения в зависимости от его ритмической структуры. Так, в «Прялке» Мендельсона каждая восьмая повторялась по три раза, в «Вечном движении» Вебера — в правой руке — каждые две шестнадцатых — по четыре раза. Домашней работе по методу ритмических повторений предпосылалось несколько простых условий: 1) «не придавать работе характера исполняющейся пьесы», то есть имелась в виду отвлеченность от образного смысла разучиваемого; 2) «все учить двумя руками» [2]; 3) в отдельных случаях прибегать к повторениям единичных нот и аккордов; 4) всегда акцентировать первую из повторяющихся групп или нот; 5) следить за максимальной точностью не только нот, но и пауз.

Заслугой Гляссера было то, что задолго до Карла Леймера и Вальтера Гизекинга он пропагандировал заучивание наизусть без фортепиано, читая музыку по нотам и представляя внутренним слухом. Для Шостаковича это оказалось простым и естественным: стоило ему просмотреть сочинение по нотной записи, как оно сразу, фотографически запечатлевалось в памяти — тренировки не требовалось.

Большое удовольствие доставляла мальчику игра Гляссера на уроке и в праздничные дни. «Как большинство хороших пианистов, в силу обстоятельств посвятивших себя педагогической деятельности,— передает Н. Зегжда,— Гляссер несомненно страдал от невозможности выступать как пианист и заниматься самому регулярно. Сохранив до старости отличную память и пальцевую технику, он показывал все пьесы, изучавшиеся в классе, а иногда и просто играл для учеников». В один из таких дневных концертов ученики услышали в исполнении Гляссера Двадцать четыре прелюдии Шопена и особенно запомнившегося «Контрабандиста» Шумана в переложении Таузига. «Эту пьесу,— читаем у Н. Зегжды,— он сыграл с большим блеском. Мы слушали с благоговением прелюдии Шопена, к которым он давал пояснения». Сам стараясь почаще играть публично, Гляссер поощрял концертные выступления учеников. В присутствии публики проходили частые учебные концерты школы, ежегодные итоговые показы; лучшие учащиеся давали сольные концерты. Шостакович играл в концертах с первого года обучения. Гляссер воспитал в нем способность к сосредоточенности на выступлении, внутреннюю собранность, но вме-

---

[1] Гляссер И. А. Ритмические повторения. с. 5.
[2] Там же. с. 9, 10.

сте с тем и известную отрешенность от публики — состояние, которое Шнабель называл «нейтрализацией на эстраде», считая, что «лучше уж не быть слишком чувствительным к публике»[1]. Такое состояние соответствовало характеру мальчика, его органической скромности, редкой способности к полной творческой концентрации. Но эмоциональная сухость самого процесса работы для эстрады не проходила бесследно. Гляссер и не требовал эстрадной непосредственности: отклонения от точно выработанного плана вызывали недовольство, воспринимались как недоученность.

Музыкальным занятиям сопутствовало с осени 1915 года обучение в коммерческом училище Марии Александровны Шидловской, на Шпалерной улице (ныне улица Воинова), дом № 7. Муж Шидловской метролог И. И. Сидоров был сослуживцем Дмитрия Болеславовича по Палате мер и весов, семьи их сдружились. Софья Васильевна смогла оценить педагогическое дарование Шидловской и ее взгляды на воспитание.

Коммерческое училище (ставшее после 1917 года единой трудовой школой свободного воспитания и образования) уделяло главное внимание подготовке учащихся в области точных наук. Отец мечтал о том, что сын станет ученым, инженером. Революция упрочила семейную традицию. Владимир Болеславович выпустил новые фундаментальные труды, в частности «Физико-географический очерк Средне-Сибирского края»[2]. Входили в науку племянники: Борис публиковал исследования по котлостроению, Владимир, избрав психиатрию,— книгу «Истинные галлюцинации и их механизм», работал в медицинских вузах Украины, Туркмении, Крыма, передал свою профессию и сыну — Борису, ныне профессору Московского института общей и судебной психиатрии имени Сербского. Андрей проявил себя в финансовой области, принял участие в организации Государственного банка Монгольской Народной Республики, Сергей получил известность как автор книги «Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова», соприкасавшейся с романом «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Н. Тынянова: то, что с изумительной исторической интуицией угадал писатель, было потом «в полной мере доказано исследованием С. В. Шостаковича»[3]. Из Шапошниковых двоюродный брат Дмитрия Болеславовича по материнской линии Александр Александрович стал одним из основателей отечественной радиоэлектроники, сотрудником М. А. Бонч-Бруевича, чью научно-практическую

[1] Шнабель Артур. Моя жизнь и музыка.— В сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран.— М.: Музыка, 1967, вып. 3, с. 167.

[2] В 1930 году он переехал в Ленинград для работы в Гидрологическом институте. Скончался от дистрофии во время блокады, в январе 1942 года.

[3] Каверин В. А. В старом доме.— Избр. произв.— М.: Художеств. литература, 1977, т. 2, с. 564.

деятельность высоко ценил В. И. Ленин. Николай Александрович Шапошников участвовал в разработке бронебойной стали. Варвара Александровна, обучавшаяся на Бестужевских курсах примерно в те же годы, что и Надежда Кокоулина, зарекомендовала себя талантливым физиком.

Единственным, что никогда не рассматривалось в семье с точки зрения выбора профессии, была музыка, культивируемая лишь как радость, удовольствие, отдых.

Постепенно выяснилось, что техника младшего Дмитрия не привлекает, и он перешел в другое учебное заведение. Поскольку для поступления в консерваторию среднего образования тогда не требовалось, Шостакович заканчивал школу, уже будучи студентом консерватории, совмещая два учебных заведения.

Школа, в которой он обучался, помещалась на Кабинетской улице (ныне улица Правды), в десяти минутах ходьбы от дома Шостаковичей. Выбрана она была Софьей Васильевной не только из-за близости к дому. Школа образовалась из знаменитой петербургской гимназии на Фурштадтской улице, основанной известным педагогом Марией Николаевной Стоюниной, другом семьи Достоевских. Жене Достоевского Анне Григорьевне Стоюнина не раз оказывала материальную помощь; их тесное общение продолжалось до смерти Достоевской в 1918 году.

Всю жизнь соприкасаясь с людьми выдающимися, Стоюнина и в учениках умела ощутить художественные, творческие наклонности: атмосфера школы помогала их выявлению. Ни происходившая ломка системы образования, ни бытовые трудности не снизили качества обучения. Реорганизовав после Великой Октябрьской социалистической революции гимназию в трудовую семилетнюю школу, Стоюнина разместила ее в реквизированном особняке по Кабинетской улице, поселилась на последнем этаже и твердой рукой продолжала вести учебное заведение, усилив его педагогический состав за счет университетской профессуры, искавшей приработка. Школа стала средоточием ученых: Б. П. Афанасьев замечательно излагал физику, Н. Н. Ковригин — математику, включив в программу семиклассников элементы высшей математики, философ Н. А. Лосский — психологию, знаток живописи и архитектуры Н. Л. Каган-Шабшай устраивала для учащихся экскурсии по Петрограду, и город входил в чувства Дмитрия, как чудо красоты.

Под влиянием этих педагогов ученики проявляли пристрастие к естественным, гуманитарным наукам: музыка звучала в школе, в великолепном зале с концертным «Бехштейном». Не реже раза в месяц устраивались концерты. Играли обычно Шостаковичи — брат и сестра, Марианна Граменицкая. Приглашались из консерватории ученики Николаева — Н. Рензин, М. Черногоров. М. Ф. Граменицкая рассказывает о впе-

чатляющем исполнении Шостаковичем пьес Шумана, Шопена, Листа.

Предметы Дмитрий усваивал старательно, ни в чем не уступая лучшим ученикам — братьям Порай-Кошицам, А. И. Шальникову — впоследствии крупным ученым. Ответы его на уроках отличались образностью речи, ненавязчивым остроумием. Он обладал способностью к литературному изложению, писал, как и говорил, концентрированно и вместе с тем свободно, не затрудняясь в выборе метких определений: сочинения никогда не производили впечатления старательной компиляции. В преклонные годы вспоминал, как «написал сочинение в стиле бледно-розового заката, соловьев и пошел на урок, будучи уверен, что получит двойку, и был очень удивлен, когда учитель поставил ему пять и даже оставил сочинение у себя, „чтобы перечитывать“» [1].

Стремясь к широкому образованию сына, Софья Васильевна пригласила для дополнительных занятий по истории и литературе бестужевку Марию Алексеевну Умову; близкая революционному движению, она с этих позиций разъясняла мальчику события прошлого, творения писателей-классиков. Ее сестра Екатерина Алексеевна занималась с ним математикой, открыв красоту математической логики. Как рассказывала впоследствии Е. А. Умова, «Митя ходил на уроки в нашу квартиру на Загородном проспекте, в доме № 21. Бедно, но чисто одетый, он был на уроках застенчив, внимателен и серьезен. Сестра восхищалась его интересом к литературе, а мне казалось, что в нем есть и интеллект математика. После уроков он охотно садился за плохонькое пианино фирмы «Яковлев» — оно до сих пор у меня — и импровизировал. Это были потрясающие импровизации, сильнее всего, что он тогда сочинял. Иногда я навещала Шостаковичей в их квартире на Николаевской улице, но чаще всего мы встречались в школе М. Н. Стоюниной, учащиеся которой составляли крепкий дружеский круг». «Митя был веселым мальчиком, шутником, очень добрым, школу любил»,— вспоминает М. Ф. Граменицкая.

Завершить среднее образование пришлось, однако, в другой, 108-й школе. Профессор Б. П. Афанасьев, ставший директором после Стоюниной, вызвал к себе Дмитрия Болеславовича и заявил ему, что дальнейшее совмещение обучения в школе, в которой предъявлялись повышенные требования, и на двух факультетах консерватории невозможно. Это ускорило назревавшее решение: Мария и Зоя остались в школе на Кабинетской, а Дмитрий перешел в 108-ю школу (с меньшим объ-

---

[1] Цит. по рукописным заметкам Э. В Денисова о встречах с Д. Д. Шостаковичем.

емом программы), находившуюся рядом с домом, в Кузнечном переулке.

Благодаря школе состоялось у Шостаковича знакомство, сыгравшее значительную роль в его художественном развитии. Вот что об этом рассказывала Мария Дмитриевна Шостакович: «Однажды Митя пришел из школы и сказал матери, что его приглашает в гости одноклассница Ира Кустодиева, чтобы поиграть ее отцу. Ходить в гости в незнакомый дом у нас не было принято. О разговоре забыли.

Спустя некоторое время Митя напомнил: «Сегодня Ира сказала, что, если я не приду, меня больше не позовут и ее отец будет огорчен».

Решили, что следует все же пойти, и Митя со свойственной ему аккуратностью подготовился к посещению: выписал на длинном листке бумаги весь свой репертуар» [1].

Дочь художника Бориса Михайловича Кустодиева в воспоминаниях об отце пишет: «Как-то в 1918 году, придя домой, я сказала: «У нас в школе есть мальчик Митя, он очень хорошо играет Грига, Шопена. Можно я приведу, и он поиграет папе?» И вот 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 покорил папу своей игрой; этот день стал началом глубокой, нежной дружбы нашей семьи с семьей Шостаковичей» [2]. Дети проводили вместе праздники. «Даже в годы голода и разрухи наши родители старались как можно больше дать нам, молодежи, возможности повеселиться, потанцевать в праздники, семейные торжества,— читаем у И. Б. Кустодиевой.— Мама приготавливала из черных сухарей и клюквы подобие коврижки. У нас гости — конечно, Маруся и Митя Шостакович, товарищи брата, Добужинские. Мы танцуем, показываем шарады в лицах, наряжаемся... Папа с нами вместе придумывает смешные шарады, хохочет, изображает оракула — предсказывает всем судьбу, одну нелепее другой, разыгрывает с нами «фанты». Как весело, как радостно...» [3].

В атмосфере искусства, дружеского участия мальчик чувствовал себя привольно, играл охотно, с юным озорством и изобретательностью. Актриса Н. И. Комаровская, бывавшая у Кустодиевых, отмечает эту свободу музицирования Шостаковича в близкой ему семье: «За рояль усаживают невысокого бледного юношу с непокорными вихрами на затылке. Он садится и начинает импровизировать. „Митя,— кричит Ирина...—

---

[1] Цит. по магнитофонной записи беседы с М. Д. Шостакович. При дальнейшем цитировании магнитофонные записи сносками не оговариваются.

[2] Кустодиева И. Б. Дорогие воспоминания.— В сб.: Борис Михайлович Кустодиев.— Л.: Художник РСФСР, 1967, с. 324.

[3] Там же, с. 325. Спустя много лет, создавая за рубежом либретто и декорации балета на музыку Седьмой симфонии Шостаковича, Мстислав Добужинский вспоминал игру мальчика у Кустодиева.

да не выдумывай ты ничего — играй фокстрот!" Митя — это Д. Д. Шостакович... Он подчиняется общему хору недовольных, но в музыку фокстрота то и дело врываются неожиданные ритмы и интонации. Борис Михайлович подкатывает свое кресло ближе к роялю и, наклонясь к пианисту, вполголоса говорит: „Да не обращай ты на них внимания, Митя, играй свое"» [1].

Это «свое», необычное в музыке Шостаковича Кустодиев подметил раньше других. Как вспоминал В. М. Богданов-Березовский, именно Кустодиев сразу распознал «в почти ребенке особую тонкость душевной и психической организации, потенциальное богатство внутреннего мира, еще детского, но таящего в себе многообещающие ростки будущих всходов» [2]. Потому и стало отношение Кустодиева к Шостаковичу, «тогда отроку, еще только вступающему на путь посвящения себя музыке, казалось бы, бесконечно далекому от него, зрелого художника... совсем необычным и очень трогательным» [3]. «Сколько радости... испытывал он,— замечал художник Г. С. Верейский,— слушая... Д. Д. Шостаковича, тогда еще мальчика... как наслаждался его игрой, как... с большой благодарностью прощался с ним и просил почаще приходить к нему играть» [4].

Общение с Кустодиевым оказало длительное благотворное влияние на Шостаковича, как и на всех, кто с ним соприкасался. «Пример человека, так стойко переносящего тяжелую болезнь, как бы уменьшал остроту житейских невзгод, делал их менее значительными, — вспоминает искусствовед Э. Ф. Голлербах.— Именно благостное, а не жалкое впечатление производил этот прикованный к креслу человек, находивший в труде нескончаемый источник утешения. Его энтузиазм заражал, и казалось, что в самом деле искусство способно дать забвение всех тревог и утолить все боли» [5].

Живопись Кустодиева открыла мальчику наслаждение пластикой зрительных, живописных образов. Он не остался равно-

---

[1] Комаровская Н. И Мои встречи с Б М. Кустодиевым — В сб.: Борис Михайлович Кустодиев, с. 388.

[2] Богданов-Березовский В. М Встречи.— М.: Искусство, 1967, с. 173

[3] Там же, с. 172.

[4] Верейский Г. С. Борис Михайлович Кустодиев в последние годы жизни.— Московский художник, 1958, 15 августа.

По просьбе Кустодиева Шостакович ввел в его дом своих консерваторских друзей-композиторов. Из воспоминаний Богданова-Березовского узнаем о вечере у Кустодиева, когда Шостакович демонстрировал ему свои ранние прелюдии, Богданов-Березовский — свои программные пьесы: «Рассвет», «Радуга», «Улыбка».

[5] Голлербах Э. Ф. О Кустодиеве. Из воспоминаний.— В сб.: Борис Михайлович Кустодиев, с. 357.

душным к жанровой многогранности, легкости письма Кустодиева, романтике созданных в те годы замечательных полотен «Степан Разин», «Большевик». Следы кустодиевских изображений ощутимы в живописи «Катерины Измайловой»: не случайно режиссерская мизансцена свадьбы Катерины в московской постановке (в оформлении В. В. Дмитриева) напоминала «Купеческую свадьбу» Кустодиева: тот же план, расположение, типы, краски костюмов.

Кустодиев охотно рисовал Марию и Дмитрия Шостакович, находил, что у Марии лицо «очень русское и в то же время есть улыбка Джиоконды...»[1]. Она позировала для картины «Голубой домик», очень увлекавшей художника. Еще в начале знакомства Кустодиев нарисовал портрет Мити Шостаковича — его следует считать первым живописным изображением композитора, началом галереи портретов, выполненных в разные периоды многими художниками. Значимость работы Кустодиева в том, что она — живописный документ детства композитора. Изображен чистый, наивный мальчик с внимательным взглядом глаз и в то же время артист, художник, творец. Богданов-Березовский, выделяя работу Кустодиева, останавливался на пальцах, «нервных и тонких, как бы наделенных особой чувствительностью осязания, и в то же время сильных»[2]. В них «подчеркнут характер формирующейся живой и пытливой личности. Что-то сугубо индивидуальное, неопределимое словами схвачено во взгляде мальчика, созерцающем и мыслящем, еще не ведающем неправды и зла. Прелесть отроческого и уже глубоко человеческого облика в этом портрете... Каждый раз, когда я смотрю даже на репродукцию портрета, вспоминаются мне строки из стихотворения, написанного несколькими годами позже и посвященного Шостаковичу нашим общим другом Володей Курчавовым, вскоре после этого безвременно погибшим от туберкулеза:

Я люблю весеннее небо,
Когда только что прошла гроза.
Это — твои глаза»[3].

Художник подарил портрет семье Шостаковича: однажды вошел Кирилл Кустодиев и развернул портрет перед изумленной Софьей Васильевной. Слева художник написал: «Моему маленькому другу Мите Шостаковичу — от автора». Справа значилась дата — 1919 год. В архиве Марии Дмитриевны Шостакович хранится еще один рисунок — Шостакович за фортепиано: динамическая поза со спины — так обычно, сидя в кресле-качалке, слушал юного пианиста Кустодиев.

---

[1] Встречи и беседы с Б. М. Кустодиевым (Из дневника Вс. Воинова, 1921—1927).— В сб.: Борис Михайлович Кустодиев, с. 255.

[2] Богданов-Березовский В. М. Отрочество и юность.— Советская музыка, 1966, № 9, с. 26.

[3] Там же.

В пору сближения с Кустодиевым Шостакович у Гляссера уже не обучался. В биографии 1927 года он сообщает: «В феврале 1917 года мне стало скучно заниматься у Гляссера»[1].

Разрыв произошел тяжело: нетрудно представить переживания мальчика, воспитанного и уважительного, и тревогу матери, связанной с Гляссером годами знакомства. Этот первый творческий поворот раскрыл ей в сыне неожиданные свойства: житейски мягкий, он оказался беспощадным в вопросах музыки и обнаружил черту, проявлявшуюся в нем затем в любых, самых сложных обстоятельствах, — неуклонно следовал своему творческому голосу, ничем не поступаясь.

Возможно, если бы дело касалось только пианизма, Шостакович не был бы столь решителен. Но он интенсивно сочинял, руководствуясь пока только интуицией, ощущая недостаток познаний. «К сочинениям моим,— пишет Шостакович,— И. А. Гляссер относился весьма скептически и не поощрял таковыми заниматься. Тем не менее я продолжал сочинять и сочинил тогда очень много»[2].

Среди этих обильных композиторских опытов поначалу преобладали танцевальные пьески, использовавшие бытовые интонации, звучавшие в семье и в школе. Пьески в большинстве не сохранились. Судить о них можно по двум дарственным автографам, один из которых был вписан в альбом сестры Зои в 1923 году, другой подарен жене Якова Васильевича Кокоулина одаренной пианистке Нине Ивановне, видимо, в 1924 году, когда супруги Кокоулины возвратились из Ростова-на-Дону в Ленинград и Дмитрий часто музицировал у них.

Зое посвятил небольшой вальсик, автограф у Кокоулиной содержит пьесу без названия, с темповым обозначением Allegretto, по характеру — польку. Ее датировку можно предположить по уровню профессиональных умений, не столь значительных, как в прелюдиях, соч. 2 — 1919—1920 гг. (записанных рядом с ней в том же «кокоулинском» автографе), и вместе с тем уже не элементарных. Забавная пьеска интонационно насыщена. В ней — первый у Шостаковича своеобразный коллаж — мелодия «Во саду ли в огороде», стремление к тематическому варьированию, раскрытию разработочных потенций, сопряжений материала. Ее отличительная особенность — направленность на полифоническую разработку, достаточно необычная для начинающего автора: во втором разделе он успешно контрапунктически соединяет тему «Во саду ли» с начальной темой, использует канон, канонические имитации, выписывает фактурно варьированную репризу. Гармонические

---

[1] Автобиография, с. 24.
[2] Там же

контуры, как это станет типичным для Шостаковича, содержатся в самих мелодических голосах, фортепианная «оркестровка» использует контрасты регистров, выразительные возможности баритонового тембра инструмента. Логически четко выстроена лаконичная простая трехчастная форма: 8+10+8 тактов. На пороге консерватории начинающий композитор, видимо, ориентируется на образцы известной ему детской музыки с русскими фольклорными первоисточниками, приобретая таким образом умение и опыт. В веселой, насмешливой, забавной музыке уже слышится склонность к пародии, пока еще безобидной. Пьеска говорит о темпах развития: быстро, самостоятельно набирал Шостакович навыки, и все, что ни писал, включая музыкальные подарки в альбомы сестер, друзей, было свежим и изобретательным упражнением, прикидкой на пути к близкому совершенству.

Датировка автографов, тот факт, что польку Шостакович записал рядом с прелюдиями, соч. 2, которые часто играл в концертах, свидетельствует, что в консерваторскую пору, да и позднее, он от своих детских пьесок не отказывался, их не стеснялся.

...Разрыв с Гляссером не отразился на отношении учителя к сестре и брату Шостаковичам. Но встречались редко: с 1919 по 1925 год Гляссер безвыездно жил в Детском Селе (ныне город Пушкин), где преподавал. Скончался он в ноябре 1925 года, лишь полгода не дожив до композиторского триумфа своего ученика —Первой симфонии, что, вероятно, изменило бы его оценку творческих устремлений Шостаковича.

Весной 1917 года «мать решила меня и старшую сестру показать профессору Петроградской консерватории А. А. Розановой, у которой сама когда-то училась»[1]. Возникала мысль об основательной подготовке для консерватории Марии и Дмитрия.

Профессиональный перелом совпал с впечатлениями, событиями, которые, словно мощный прожектор, высветили Шостаковичу многое в понимании жизни. Время было такое, когда люди созревали, обретали самостоятельность удивительно рано. Таланты ковались в горниле великих революционных событий. Выдающиеся деятели в разных областях вышли из поколения 1906 года: Л. И. Брежнев, музыкант Д. Д. Шостакович, хирург А. А. Вишневский, актриса В. П. Марецкая, ученый С. П. Королев, поэт Муса Джалиль, авиаконструкторы А. С. Яковлев, О. Н. Антонов, генерал И. Д. Черняховский...

Шостакович, рассказывая о себе, полагал естественным, что уже в детских сочинениях, написанных в 1915—1917 годах, «сказывалось... стремление как-то отражать жизнь. Такими наивными попытками «отражать жизнь» были мои пьесы для фортепиано «Солдат», «Гимн свободы», Траурный марш па-

---

[1] Автобиография, с. 24.

мяти жертв революции, написанные в возрасте девяти — одиннадцати лет»[1]. Известно, что семья Шостаковичей шла в рядах похоронной процессии, направлявшейся к Марсову полю с пением песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой»; тогда ее и запомнил мальчик, чтобы позднее использовать не раз как музыкальный символ. В автографе для Н. И. Кокоулиной записана собственная маршевая траурная музыка — подражание Бетховену: видимо, это и есть упоминавшийся Шостаковичем в «Думах о пройденном пути» Траурный марш памяти жертв революции.

Даже в богатое ранней зрелостью время такая тематика предвещала исключительную общественную чуткость. Школа Гляссера ей способствовала. Сам Гляссер, недюжинный организатор, являлся первым председателем общества музыкальных педагогов. Революционному движению он не только сочувствовал, но и помогал: его квартира и школа использовались для конспиративных встреч революционеров. Общественный темперамент он передал дочери Марии, с 1917 года члену большевистской партии. Мария Гляссер бывала в школе, помогая отцу готовить издания методических пособий, и знала об удивительном школьнике Мите Шостаковиче[2].

3 июля 1917 года Митя Шостакович оказался очевидцем рабочей демонстрации на Невском проспекте. На его глазах произошел ее расстрел, убийство мальчика; события можно представить по сохранившейся фотографии известного фотомастера В. Буллы, запечатлевшего, как «во все стороны, ища спасения, разбегается народ под аркады Гостиного двора, на Садовую, к четной стороне Невского, как прижимаются люди к стенам здания Публичной библиотеки. Раненые силятся подняться, некоторые ползут по торцовой мостовой главной улицы города. Видно скорчившееся тельце подростка. Шел, быть может, мальчишка с отцом и пал замертво»[3].

Шостакович десять лет спустя еще представлял себе эту гибель настолько ясно, что выразил ее в эпизоде перед вступлением хора в симфонии «Посвящение Октябрю»[4].

---

[1] Думы о пройденном пути, с. 14.

[2] С 1918 по 1924 год Мария Гляссер работала в секретариате Совнаркома. Ленин обращался к ней с просьбами, заданиями, особенно часто — в 1922 году, будучи в Горках; сохранились ленинские документы, адресованные М. И. Гляссер.

Секретарь В. И. Ленина М. А. Фотиева, в молодости обучавшаяся в консерватории, писала автору этой монографии об интересе М. И. Гляссер к музыке. В тридцатые — сороковые годы Гляссер работала в Институте Маркса—Энгельса—Ленина, посещала концерты, премьеры сочинений Шостаковича.

[3] Аренин Эд. Снимок, обошедший мир.— Смена, 1972, 2 июля.

[4] На это обратил внимание М. Гринберг в статье «Дмитрий Шостакович».— Музыка и революция, 1927, № 11, с. 18.

3 апреля 1917 года он слушал речь В. И. Ленина, произнесенную с броневика у Финляндского вокзала.

История сохранила некоторые подробности того дня.

Был пасхальный праздник. Заводы не работали, газеты не выходили, трамваи не шли, и потому оповестить рабочих о приезде В. И. Ленина было трудно.

Развесили по рабочим районам извещения. Передали в Кронштадт, откуда ответили радиограммой: «Несмотря на ледоход, пробьемся на ледоколе. Вышлем почетный караул и оркестр». Из дворца Кшесинской со знаменами большевистского ЦК партии вышла колонна. «Нас было немного — человек двести, и мы решительно не знали, кто, кроме нас, собирается прибыть к вокзалу», — вспоминал В. Д. Бонч-Бруевич [1].

А колонны путиловцев шли по Николаевской улице, мимо дома, где жили Шостаковичи. «Мы решили пойти со знаменем по направлению к Финляндскому вокзалу, привлекая внимание всех тех, кто пожелал бы встречать Ленина», — рассказывал старый рабочий Ф. А. Лемешев. Шли, «привлекая внимание всех...» [2]. Демонстрации, шествия входили в быт: обычным было присоединиться к колонне, если что-то увлекало. Неудивительно, что несколько мальчиков из училища Шидловской, а среди них и Митя Шостакович, тоже решили отправиться к Финляндскому: фамилия Ульянов, которую называли в колонне, была мальчику знакома по семейным рассказам, ее не раз упоминал М. Л. Кострикин.

Встречу впоследствии так описал сверстник Шостаковича Волле Виролайнен: «Ожидал, что из вагона выйдет хорошо одетый человек, богатырского телосложения, с львиной гривой волос, и сразу начнет отдавать распоряжения. А на перроне появился человек в поношенном демисезонном пальто, среднего роста, по виду крепкий, с большой лысиной, улыбчивый. Он радостно, но скромно, даже как-то застенчиво отвечал на бурные приветствия собравшихся... Рабочие подхватили его на руки и понесли к одному из броневиков. Знамена, факелы, гром оркестров, крики «ура», свет прожекторов создавали неповторимую картину...» [3].

Шостакович увидел В. И. Ленина на броневике, названном «Враг капитала», услышал его чеканную речь. Встреча запечатлелась в памяти: воодушевление, сила, вера, убежденность трибуна, передававшиеся людям.

Впечатления этой единственной встречи пришли в музыку. Спустя семь лет студент консерватории Дмитрий Шостакович,

---

[1] Петроград. Хроника одного дня. Составлена Д. Казутиным — Неделя, 1966, № 17.

[2] Лемешев Ф. А. Нашли свою «ось» — Ленинградская правда, 1969, 26 июля.

[3] Виролайнен В. М. Зеленая улица — М.: Изд. политической литературы, 1977, с. 12—13.

переживая смерть народного вождя, задумал симфонию его памяти.

Такие попытки следовали на разных этапах жизни, отражая эволюцию стиля, духовные искания, общие тенденции советского искусства: в 1927 году, когда в финальном хоре Второй симфонии он ввел митинговое обращение масс к Ленину: «Вот знамя, вот имя живых поколений — Октябрь, Коммуна и Ленин», в 1932 году, когда написал первую часть симфонии «От Карла Маркса до наших дней». В 1938, 1940 годах вновь приступал к симфоническому полотну о Ленине.

И только в 1961 году во всеоружии огромного опыта, жизненных и творческих обогащений Шостакович обнародовал Двенадцатую симфонию, посвященную памяти Владимира Ильича Ленина. Сочиняя ее, он возвращался к своему детству, к впечатлениям 3 апреля 1917 года: первую часть он и представил «как музыкальный рассказ о приезде В. И. Ленина в Петроград в апреле 1917 года, о его встрече с трудящимися, с рабочим классом Петрограда»[1]. Поясняя симфонию, он говорил: «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 очень молод, это навсегда запечатлелось в моей памяти»[2].

## КОНСЕРВАТОРИЯ

Подготовительные уроки у Александры Александровны Розановой продолжались до осени 1919 года. Шостакович занимался у нее и после того, как поступил в консерваторию, на первом курсе.

Розановой было тогда сорок три года. Ученица Бланш Сельва, отлично знавшая французскую музыку и литературу, она преподавала совсем по-иному, чем Гляссер: терпеливо, снисходительно, упирая не на технику, а на изысканность, мягкость игры. С неиссякаемым терпением, называя мальчика на вы, как она называла всех учеников, Розанова помечала оттенки, «вилочки» динамики. «Сестра и брат приходили к нам на Фонтанку, дом 22. В гостиной стояли два фортепиано, старинная мебель с вытканными пастушескими сценками на сиденьях и спинках, лежала леопардовая шкура перед трюмо между окнами, закрытыми зелеными портьерами. Портрет М. И. Глинки с автографом Л. И. Шестаковой помещался на мольберте в углу, несколько портретов висело на стенах, кругом множе-

[1] Д. Шостакович рассказывает о своей работе над Двенадцатой симфонией — Музыкальная жизнь, 1960, № 21, с 3.

[2] Там же.

ство цветов. Ожидая очереди заниматься, Митя играл с нами в железную дорогу или читал... Он был таким же, как впоследствии, слегка отчужденным, рассеянным, лохматым, в очках, скрывавших глаза».

Это отрывок из воспоминаний племянника Розановой — пианиста и музыковеда А. С. Розанова.

Он считает, что в доме на Фонтанке Шостакович научился тоньше и поэтичней воспринимать музыку, отнюдь не пренебрегать необходимой «косметикой». С вниманием и восхищением здесь относились к его композиторским опытам. Он играл их педагогу, дарил: Розанова даже в тяжелейшее время блокады сохранила листочки впоследствии обнародованных в собрании сочинений Шостаковича фортепианных Менуэта, Прелюдии и Интермеццо, близких по уровню и стилю упоминавшимся пьескам, подаренным Н. И. Кокоулиной. «Розанова считала, что мне, помимо рояля, необходимо заниматься композицией, — рассказывал Шостакович. — Одна знакомая учительница музыки порекомендовала для этой цели Г. Ю. Бруни, который учил импровизировать. Повели меня к Бруни. Бруни посадил меня за рояль и попросил сымпровизировать «Голубой вальс». Моя импровизация его удовлетворила, затем он попросил сыграть что-нибудь восточное. Это у меня не вышло, но тем не менее Бруни нашел у меня «данные» и взял меня к себе в ученики»[1].

Занятия проходили «эмпирически». «Бруни, прохаживаясь по комнате, просил меня импровизировать и, неудовлетворенный, сгонял меня со стула и сам начинал импровизировать»[2]. Ученик слушал, запоминал, повторял: в импровизации он ощущал радость возникновения музыки, импровизация рождала доверие к эмоции и помогала интуитивно постигать глубочайшую суть процесса созидания.

Уроки длились четыре месяца. Шостакович по-прежнему самозабвенно писал музыку. И все же родители по-прежнему сомневались в его композиторском призвании: преобладало отношение спокойно-скептическое.

Для проверки повели его к Александру Ильичу Зилоти — ученику Ф. Листа, выдающемуся пианисту и дирижеру, чьи концерты супруги Шостакович посещали. «Вывод Зилоти был категоричен: «Карьеры себе мальчик не сделает. Музыкальных способностей нет». Плакал я тогда всю ночь... Очень обидно было. Видя мое горе, повела меня мать к А. Глазунову»[3]. Высокий судья и авторитет должен был решить, стоит ли дополнительно к фортепиано обучаться композиции, заслуживают ли первые сочинения профессионального внимания.

---

[1] Автобиография, с. 24.
[2] Там же.
[3] Цит. по кн.: Д. Шостакович о времени и о себе, с. 85.

На все вопросы Глазунов ответил утвердительно. «Глазунов сказал, что композицией заниматься необходимо. Авторитетное мнение Глазунова убедило моих родителей учить меня, помимо рояля, композиции. Он посоветовал поступить в консерваторию» [1].

«За месяц до вступительных экзаменов, — рассказывает Шостакович, — вспомнили, что надо приготовить элементарную теорию и сольфеджио» [2]. Пригласили на месяц профессора А. А. Петрова, в прошлом ученика Н. А. Римского-Корсакова, преподававшего в консерватории музыкальные формы, инструментовку и курс «энциклопедии», как тогда называли историю музыки; в своем опубликованном «Кратком курсе энциклопедии» Петров излагал сведения, необходимые для вступительных экзаменов. Популярностью пользовались и два его пособия по инструментовке.

Осенью 1919 года Софья Васильевна подала от имени сына подписанное им заявление, по старинному названное «Прошение»:

«Желая поступить на высший курс консерватории по классу фортепиано (в класс профессора Ал. Ал. Розановой) и по классу специальной композиции (в класс профессора М. О. Штейнберга), прошу допустить меня к установленным испытаниям.

При сем прилагаю: а) копию метрического свидетельства, в) удостоверение о научных классах единой трудовой школы (б. Коммерческое училище М. А. Шидловской) и с) фотографическую карточку.

*Д. Шостакович*» [3].

К прошению приложили удостоверение единой трудовой школы свободного воспитания и образования о том, что к июню 1919 года «Дмитрий Шостакович состоит учеником 1-го класса 2-й ступени названной школы» [4], по нынешней градации — пятого класса общеобразовательной школы.

Для вступительного прослушивания на композиторский факультет он представил несколько прелюдий — из тех, что потом включил в соч. 2 (хотя некоторые были написаны перед Скерцо, соч. 1, в начале 1919 года); это были отзвуки Лядова — в изяществе фактуры, Скрябина — в импульсивности чувства, Грига — в наивности чистой лирики и Прокофьева — в скерцозном задоре; Шостакович еще «оглядывался» на известное, любимое, впитанное острейшими слухом и памятью. Вместе с тем эти прелюдии обнаруживали заметную легкость, уверенность письма, мелодическую изобретательность, сдержанность экспрессии, ритмическую остроту, фактурный лако-

[1] Автобиография, с. 24.

[2] Там же.

[3] Архив Ленинградской консерватории. Личное дело Д. Д. Шостаковича. Метрического свидетельства личное дело не содержит.

[4] Там же.

низм — элементы, предвещавшие позднейший цикл прелюдий, соч. 34.

О том, как проходил экзамен, узнаем из воспоминаний Богданова-Березовского.

Обстановка в Петрограде была тревожной. Наступал Юденич, заняв Детское Село. Спешно формировались рабочие отряды и уходили на фронт.

В консерватории продолжались занятия. Глазунов, как всегда, появился рано утром, и к десяти часам в его директорском кабинете все было готово для экзамена. «Справа от двери стоял большой письменный стол, расположенный так, что сидящий за ним находился спиной к стене и видел всю комнату. На столе — чернильный прибор, календарь, пепельница (Глазунов постоянно курил сигары), письма, рассортированные на специальных подставках, кипы папок и деловых бумаг по обеим сторонам. Над столом доска с расписанием занятий по всем специальностям и другая, с приказами, а между ними настенный телефон. Под окнами стоял большой диван, перед ним овальный стол, покрытый темной скатертью: на нем графин с водой и стакан. В глубине комнаты два рояля. Вдоль стен витрины с автографами знаменитых музыкальных деятелей, кожаные кресла и простые венские стулья. На стенах портреты А. Г. Рубинштейна, Н. А. Римского-Корсакова, Н. Ф. Соловьева, А. Н. Есиповой и других музыкантов, деятельность которых была связана с нашей консерваторией. Прямо против окон висел выцветший портрет Чайковского» [1].

Порог этого кабинета впервые переступил Шостакович.

Экзамен длился недолго и, кроме прослушивания прелюдий, заключался всего в нескольких проверочных вопросах. Индивидуальный поэтический дар мальчика был отмечен сразу. Прелюдии восхитили Глазунова — на этот раз отзыв был гораздо более высоким, чем при начальном знакомстве, он нашел в мальчике элементы моцартовского таланта. Штейнберг подчеркнул в своем отзыве ярко выраженное дарование, Николаев — большие виртуозные задатки.

Занятия в классе М. О. Штейнберга, куда определили Шостаковича, сразу заковали его в рамки дисциплины и академических правил. «Штейнберг требовал беспрекословного подчинения академизму, — вспоминает композитор Б. Л. Битов, обучавшийся в те же годы, — и Шостакович подчинялся первоначально с легкостью, в отличие от нас».

В нем не было и намека на дерзости юного Сергея Прокофьева, эпатировавшего своих учителей. «Удивительно, что в то кризисное время, когда разрыв между школьной учебой и творческой практикой дошел до крайнего предела... Митя Шостакович чувствовал себя «как рыба в воде», — вспоминает Ю. Н. Тюлин. — Школьная догматика ему совершенно не ме-

---

[1] Богданов-Березовский В. М. Встречи, с. 11, 12

шала. Он умело вел свой «корабль» среди всех «Сцилл и Харибд», мудро обходил все препятствия, вбирая в себя все рациональное и полезное. И все это — без видимой борьбы, систематически, планомерно и упорно добывая себе высокое профессиональное мастерство»[1]. «Все, чему меня учил Штейнберг, — подтверждает Шостакович, — я воспринимал с жадностью, впитывая, как губка, все его указания и советы»[2].

О содержании занятий Шостакович рассказал более подробно много лет спустя, в воспоминаниях к столетию Ленинградской консерватории: «Наряду с прохождением академических дисциплин, с занятиями по композиции он придавал большое значение общему музыкальному развитию. У него в классе мы много играли в четыре руки, анализировали форму, инструментовку исполняемых произведений. Максимилиан Осеевич ясно и четко объяснял все, что относилось к гармонии, всегда привлекая наше внимание к интересным в гармоническом отношении местам партитуры, прививал нам гармонический вкус, вырабатывал способность легко и свободно играть на рояле любые модуляции»[3]. В «Думах о пройденном пути» выделено еще воспитание музыкального вкуса: «Штейнберг умело и чутко воспитывал в своих учениках хороший вкус. Ему я прежде всего обязан тем, что научился ценить и любить хорошую музыку. Вспоминаю, что до поступления в консерваторию я слабо разбирался в художественных достоинствах музыки... М. О. Штейнберг внушил мне любовь к русской и зарубежной классике»[4].

По контрапункту и фуге Шостакович попал в класс Н. А. Соколова, одаренного композитора. Соколов «обладал превосходной гармонической и контрапунктической техникой, умел быстро и хорошо исправлять задачи (а не только указывать «ошибки»). В какой-то мере он шел навстречу новым запросам своих учеников»[5]. В трудные 1919—1920 годы, как вспоминает Шостакович, Соколов, однако, «часто пропускал занятия, хотя и жил очень близко от консерватории. Но я нашел выход, «перехитрил» его и приходил к нему заниматься домой. Благодаря этому я смог получить у него отличные и прочные знания»[6].

Увлекаясь историей музыки, Шостакович посещал лекции А. В. Оссовского, назвав их впоследствии интереснейшими и

[1] Тюлин Ю. Н Юные годы Д. Д. Шостаковича.— В сб.: Дмитрий Шостакович, с. 78.

[2] Думы о пройденном пути, с. 10.

[3] Шостакович Д. Д. Страницы воспоминаний.— В сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях.— Л.: Музгиз, 1962, с. 123.

[4] Думы о пройденном пути, с. 10.

[5] Тюлин Ю. Н. От старого к новому — В сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях, с 100.

[6] Страницы воспоминаний, с 124.

выделив среди консерваторских предметов: в этих лекциях привлекала полнота исторической картины, богатая фактология и умение «оживлять», приближать к современности историю; на лекциях Оссовского слушатели всегда ждали воспоминаний о Римском-Корсакове, Лядове, Стасове, Рахманинове, Скрябине, Зилоти — тут Оссовский «искренне увлекался... Голос делался взволнованнее и громче. Лицо озарялось улыбкой... И в каком-нибудь штрихе, иногда мимолетном и мелком, но очень тонком, отчетливо оживали человеческие и художнические черты людей, каждому близких, каждого волнующих, деятелей недавнего этапа развития родного искусства, этапа, уже ставшего достоянием истории. Мы очень любили такие, иногда совсем неожиданные, импровизационные отклонения Оссовского от темы читаемой лекции» [1].

Все, кто пишут о первых послеоктябрьских годах в консерватории, вспоминают Шостаковича как образец ученика, которому ничто не мешало в стремлении к знаниям. Он сразу прочно вошел в консерваторскую жизнь, даже в то удивительное время, богатое энтузиастами, выделяясь совершенно неуемным фанатическим трудом и самодисциплиной. Когда из-за голода и холода в замерзших классах, где «сидели в пальто, шапках, перчатках, которые снимали лишь для написания диктанта мелом на настенной грифельной доске или для проигрывания хорала на ледяных клавишах» [2], группа Штейнберга стала таять, «неукоснительной регулярностью посещений отличался, кажется, один Шостакович» [3].

«Каждый день, — читаем в его воспоминаниях, — мне приходилось проделывать изрядный путь в два конца пешком от Николаевской улицы, где мы жили (ныне улица Марата), до консерватории. Трамваи не ходили или ходили крайне нерегулярно, и попасть в них было нелегко» [4].

Почти ежедневно приносил он новые упражнения по гармонии, теории. Быстро укрепилась в нем ненасытная потребность писать музыку, пробовать, испытывать себя в новых задачах. Знакомясь с этими набросками, понимаешь, какое наслаждение ощущал мальчик, начиная сознавать реальность своей творческой силы, какой восторг от познания и самостоятельных решений сопровождал его работу. Понятное волнение вызывают ныне эти аккуратно выписанные строчки; крупные ноты, с нажимом, еще не приобретшие характерных очертаний шостаковичских капризных «пляшущих человечков».

Рано стал он постигать оркестровку. Из таких его учебных работ сохранились инструментовки Адажио из Восьмой сонаты,

---

[1] Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства.— Л.: Музыка, 1971, с. 47.

[2] Богданов-Березовский В. М. Встречи, с. 18.

[3] Там же.

[4] Думы о пройденном пути, с. 10.

первой части Тридцать второй сонаты Бетховена, Военного марша Шуберта [1], отрывки, поражающие чутьем оркестра, дифференциацией тембров, тонкостью оркестрового голосоведения, разработкой партий духовых инструментов. В 1921 году второкурсник делает полную партитуру романса Римского-Корсакова «Я в гроте ждал», вполне пригодную для концертного исполнения [2].

1919 годом датируется Первое скерцо для оркестра, полный чистовой автограф которого хранится в архиве М. О. Штейнберга; двадцать шесть страниц партитуры зелеными выцветшими от времени чернилами, с надписью: «Посвящается моему учителю Максимилиану Осеевичу Штейнбергу» [3]. Здесь уже охвачена достаточно масштабная оркестровая форма и четко «заявлен» характер музыки — насмешливый, плясовой, шуточный, свойственный светлой юности и вместе с тем ставший типичным для творчества композитора. Здесь, в Первом скерцо, он уже не просто решает очередную технологическую задачу с завидным умением и уверенностью, а открывает музыкой нечто важное в своем познании мира, человека, выражает себя.

Хотя Скерцо, как и другие ученические сочинения Шостаковича, в оркестре тогда не прозвучало, сам факт того, что он в состоянии распоряжаться оркестром не только как обработчик, воодушевил Шостаковича.

Прилежание, трудовую самодисциплину воспитывал пример учителей. В самое бурное время Штейнберг, Розанова, Николаев «были чрезвычайно аккуратны в выполнении своих академических обязанностей, всегда вовремя приходили в класс и тщательнейшим образом занимались со студентами» [4]. Мальчика особенно «поражала необыкновенная аккуратность и добросовестность Глазунова, проводившего все время в консерватории» [5]. Об этом Шостакович спустя почти полвека поведал молодежи: как Глазунов «посещал все без исключения концерты, экзамены, все классы, присутствовал даже на экзаменах по классу ударных инструментов, которые обычно не собирали аудиторию»; как в 1922 году на юбилейном концерте в Москве, когда Глазунову было предоставлено слово, он, «поблагодарив за внимание... обратился к присутствовавшему здесь наркому просвещения А. В. Луначарскому с настоятельной просьбой разрешить топливный кризис в Ленинградской консерватории» [6].

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 18, оп. 2, ед. хр. 4, 5.
[2] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 17.
[3] ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 3, № 1229.
[4] Страницы воспоминаний, с. 122.
[5] Там же.
[6] Там же.

Петроградский голод усугублялся в семье Шостаковичей неприспособленностью к бытовым заботам. Хотя Дмитрий Болеславович занимал довольно значительный пост в Петроградском центральном кооперативном товариществе, а также в правлении Петроградских заводов массового производства, где он был членом правления и наблюдателем за заводами, заработной платы не хватало даже на хлеб. Деньги обесценивались: за килограмм хлеба платили 24 тысячи рублей, крупы — 55 тысяч, килограмм масла стоил 370 тысяч рублей. Мать давала уроки за хлеб, что-то меняли, что-то продавали. Родители отказывали себе во всем, чтобы поддержать детей. Постоянное недоедание при умственной и нервной перегрузке вызвали у мальчика острое малокровие. Память слабела от недостатка сахара: четыре ложки в месяц — такой была его норма. По распоряжению Глазунова Шостакович получал стипендию из «бородинского фонда», но она не спасала положения, которое к осени 1921 года стало настолько отчаянным, что К. В. Лукашевич решилась обратиться с письмом о помощи к А. В. Луначарскому: опасались гибели мальчика от истощения и отсутствия зимней одежды.

1921 г. 16 августа

Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич!

В музыкальных и литературных кругах много говорят о том, что Вы учреждаете пайки для выдающихся, талантливых детей России. Можно только горячо и радостно приветствовать Ваш добрый почин, в котором сейчас такая острая, насущная потребность. Я позволю себе обратить Ваше внимание и ходатайствовать перед Вами о назначении пайка одному несомненно выдающемуся по своему таланту мальчику, пианисту-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 с разрешения Комиссии, во главе которой стоит директор Петроградской консерватории профессор Глазунов. Митя Шостакович 12 лет поступил в Петроградскую народную консерваторию по классу фортепиано к профессору Николаеву с отзывом (большое виртуозное музыкальное дарование, передача вдумчивая, полная настроения) и по классу композиции к профессору Штейнбергу с отзывом (ярко выраженный талант). С тех пор он все совершенствуется и большими шагами идет вперед. 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 будущность. При всем желании и любви к нему ни его родители, ни близкие не в силах дать ему всего необходимого для жизни и развития таланта. Он получает интернатский паек, так называемый «талантливый», но в последнее время он так мизерен, что не может никак спасти от голода и выражается в золотниках (напр., 2 ложки сахару и $^1/_2$ фунта свинины на полмесяца).

Кроме выдающегося музыкального дарования, я должна засвидетельствовать, что Митя Шостакович, которого я знаю от рождения, обладает кротким, благородным характером, возвышенной, чистой детской душой, любит чтение и все прекрасное и необыкновенно скромен. В дорогой ему отрасли —

музыке — он не пропускает ни одного серьезного концерта, следит всегда за исполнением по партитуре и восторженно приветствует каждое удачное выступление. Его талантливая голова работает неустанно и чрезмерно. Еще раз убедительно прошу обратить внимание на этот выдающийся талант. Он не может расцветать без главной помощи — именно в питании..

С глубоким уважением

*Клавдия Лукашевич* [1]

В тот же день послал письмо и А. К. Глазунов, поддержав ходатайство Лукашевич:

В Петроградской государственной консерватории обучается по классу теории композиции и игры на фортепиано даровитейший ученик, несомненно будущий композитор Дмитрий Шостакович. Он делает колоссальные успехи, но, к сожалению, это вредно отражается на его болезненном организме, ослабевшем от недостатка питания. Покорнейше прошу Вас не отказать поддержать ходатайство о нем в смысле предоставления талантливейшему мальчику способов питания для поднятия сил его [2].

Резолюция на письме гласила:

Дмитрию Шостаковичу, пианисту-композитору 14 лет, выдать академический паек [3].

Писатель В. Б. Шкловский вспоминал, что с просьбой о помощи Шостаковичу Глазунов обращался и к А. М. Горькому.

Между ними произошел, как передает В. Б. Шкловский, такой разговор:

— Да,— говорит Глазунов,— нужен паек. Хотя наш претендент очень молод .. Год рождения — тысяча девятьсот шестой.

— Скрипач, они рано выявляются, или пианист?

— Композитор.

— Сколько же ему лет?

— Пятнадцатый. Сын учительницы музыки... Он принес мне свои опусы.

— Нравится?

— Отвратительно! Это первая музыка, которую я не слышал, читая партитуру.

— Почему пришли?

— Мне не нравится, но дело не в этом, время принадлежит этому мальчику, а не мне. Мне не нравится. Что же, очень жаль... Но это и будет музыка, надо устроить академический паек.

— Записываю. Так сколько лет?

— Пятнадцатый.

— Фамилия?

— Шостакович [4]

Осенью 1920 года в неизменном парадном матросском костюме Шостакович с матерью явился к Л. В. Николаеву — в большой серый дом на улице Писарева, в кабинет, перегороженный двумя роялями, сыграл концерт Грига, собственные

---

[1] Цит. по ст.: Зелов Н. С. Наркомпросовский стипендиат.— Юность, 1967, № 10, с. 101, 102.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Шкловский Виктор. Жили-были.— М.: Сов писатель, 1966, с. 164.

Прелюдии и вскоре перешел в класс Л. В. Николаева. А. А. Розанова поняла, что одаренному ученику пришла пора подняться на следующую профессиональную ступень. Мария, поступившая в консерваторию в один год с Дмитрием, продолжала обучаться у Розановой и закончила у нее полный курс. Некоторое время была в 1921 году консерваторской студенткой и Зоя, тоже ученица Розановой [1].

Такого яркого, оригинального, интересного учителя, как Николаев, Шостакович еще не имел.

Считая сочинение музыки своим истинным призванием, Николаев владел в совершенстве композиторской техникой. Создание музыки давалось ему легко. Но, человек тонкого ума и беспощадного самоанализа, он отдавал себе отчет в недостатке самобытности творческого языка. Фантазия рождала лишь логичные реминисценции. Неудовлетворенность, постоянная раздвоенность, внутренняя борьба между композицией и пианизмом придавали его педагогике характерные качества, раздвигали границы нередкой у пианистов «инструментальной замкнутости». Николаев участвовал в работе композиторских классов, в экзаменах по сочинению, охотно давал консультации по контрапункту, форме, практическому сочинению, любил, когда к нему обращались композиторы.

Хотя и до Шостаковича у Николаева были ученики с композиторскими задатками и навыками — Герман Бик, Александр Каменский, но с молодым музыкантом подобного масштаба он еще не встречался. Не гася увлечения Шостаковича пианизмом, он не поддался соблазну «перетянуть» его на «фортепианную сторону» — живое участие в сочинительстве придало урокам Николаева исключительный интерес и способствовало успехам в исполнительстве. Бывало, весь урок уходил на разбор написанного: педагог вникал в детали, позволял себе давать советы, чуткие и меткие. Восторг Шостаковича вызывало полифоническое мастерство Николаева, познания в контрапункте — он подсказывал подчас полифонические ходы и решения, которых не находил даже Штейнберг: следы обнаруживаются в самых ранних сочинениях, показанных Николаеву, — прелюдиях, финале из Сюиты для двух фортепиано, Первом трио (заключительной партии). Подчеркивая эффективность своих композиторских встреч с учителем, Шостакович писал: «Жаль, что он не преподавал композиции. Его советы в этой области всегда отличались тонким пониманием формы и стиля, безупречным вкусом» [2].

---

[1] ЛГАЛИ, ф. 7441, оп. 2.

В год окончания Шостаковичем фортепианного факультета (1923) Розановой было присвоено звание профессора. С 1929 г. она работала в средних музыкальных учебных заведениях. Умерла от дистрофии в 1942 г., в блокаду Ленинграда.

[2] Думы о пройденном пути, с. 10

Методика проведения урока Николаевым также решительно отличалась от того, к чему Шостакович привык у Гляссера, Розановой, развязывала пианистическую инициативу: все основывалось на познании музыки «изнутри», шло от ее логических композиторских закономерностей.

По рассказу С. И. Савшинского можно примерно представить, как проходили уроки. «За несколько дней до урока начинались волнения. Всегда казалось, что ты не совсем готов к нему, что не все сделано и следовало бы поработать самому. В классе уже с восьми часов утра собирались студенты (занятия начинались в девять). Слышались перекрестные вопросы:

— Послушайте, как прозвучит у меня это место?

— Какую аппликатуру показывал здесь Леонид Владимирович?

— Как тут быть с педалью?

— Верный ли у меня темп?

Дело доходило чуть ли не до ссоры из-за возможности хоть пять — десять минут поиграть перед приходом учителя. Играли сразу на двух роялях, и каждый, чтобы слышать себя, старался «переиграть» соседа. Так продолжалось до волнующей минуты, когда вбегал товарищ, стоявший «на карауле» у профессорской вешалки, с возгласом «пришел!». Все торопились чинно рассесться в клеенчатых креслах...

Никто из нас не боялся учителя. Я не помню случая, когда он повысил бы голос или как-нибудь иначе проявил признаки раздражения. Страшились его не как человека, а как своей художественной совести»[1]. И далее Савшинский описывает типичный процесс работы: «В классе всегда присутствовало много учащихся... Многие заранее запасались нотами пьес, проходимых на уроке, чтобы, следя по тексту, лучше, полнее понять и запомнить указания учителя. Ничто не нарушало сосредоточенности. Как в концертном зале, никому не приходило в голову выйти или войти в класс во время исполнения или во время самого урока...

Николаев слушал пьесу целиком или, во всяком случае, до репризы в крупных сочинениях, никогда не прерывая исполнения своими замечаниями... Прослушав, он начинал урок с общей характеристики исполнения, с обобщенных указаний на достижения и недостатки. Оценка обычно бывала одобрительной или, вернее, ободрительной. Чаще это бывало почти стандартное, напевно сказанное «очень мило». Затем начиналась работа, в процессе которой от «очень милого» исполнения нередко не оставалось камня на камне»[2]. В первую очередь ана-

[1] Савшинский С. И. Леонид Владимирович Николаев.— Л.: Сов. композитор, 1960, с. 34, 35.

[2] Там же.

лизировались наиболее существенные черты произведения и тематический материал. Далее в показе за инструментом «ни одна клеточка музыкальной ткани не оставалась невыверенной... Тут же на уроке Леонид Владимирович старался добиться усвоения показанного. В первую очередь он стремился к предельной осмысленности во всем, внятности «произнесения» музыки, ясности звучаний, отточенности техники... С предельной тщательностью велась работа над вслушиванием в музыкальные данные произведения и их осмысливанием. Характерные свойства фактуры, особенности «оркестровки», события в модуляционном плане, гармонические и ритмические черты, линии развития и их кульминации — все было предметом суждения, ко всему привлекались внимание и мысль учащегося. Непосредственно из них, минуя образно-поэтические параллели, Николаев стремился выводить идейно-эмоциональный строй и смысл музыки»[1].

Под влиянием Николаева кардинально изменилось не только отношение Шостаковича к исполнительской деятельности как призванию, требующему огромных усилий, напряжения, но и сам подход к работе пианиста.

Специальными приемами техники, структурой движений, в отличие от других учеников Николаева, он занимался очень мало; игровая манера, сложившаяся у Гляссера, изменений не претерпевала и оставалась специфической, индивидуальной, даже далекой тому, чему обычно обучал Николаев. Уроки посвящались исполнительской концепции, теперь имевшей для Шостаковича нечто общее с процессом композиторского творчества. Исполнение «строилось», приобретая в процессе работы точные контуры соответственно логике композиторского воображения. Задача заключалась в сочетании логики с непосредственностью исполнения музыки. С ненавязчивой настойчивостью Николаев преодолевал элементы артистической замкнутости, чутко улавливая психологическое противоречие натуры ученика: тягу к эстраде и «скрытность» специфических артистических качеств.

Как и прежде, у Гляссера, Шостакович отличался отсутствием внешних признаков артистизма. Щуплый, остролицый мальчик, похожий на затаившегося воробышка, играл рельефно, даже дерзко по интерпретации, но и сдержанно. Сложные качества характера, в котором воля, внутренняя уверенность сплетались с готовностью восхищаться чужими достоинствами, недооценивая собственные, отражались на фортепианной игре, по-прежнему ограничивая проявления эмоциональной непосредственности. Даже самые проницательные музыканты, восхищавшиеся Шостаковичем, отмечали эту особенность. По свиде-

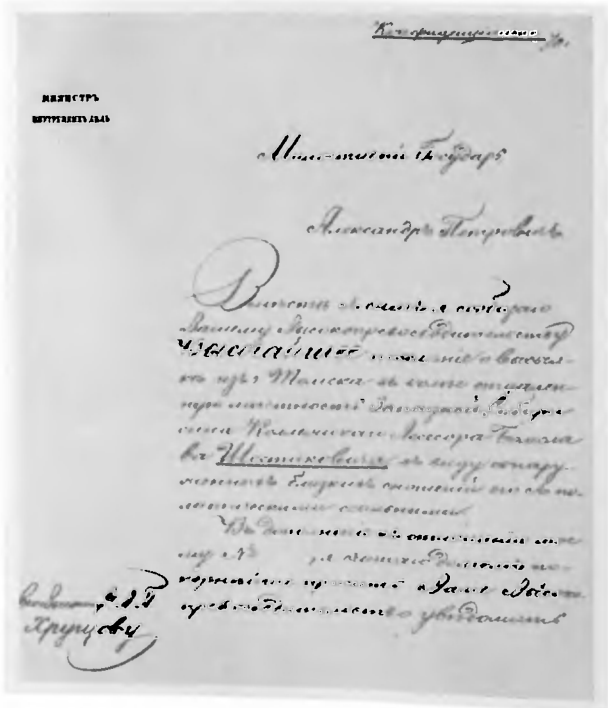
---

[1] Савшинский С. И. Леонид Владимирович Николаев, с. 36.



Ярослав Домбровский, побег которого из Колымажной тюрьмы в 1864 году организовал Болеслав Шостакович

Распоряжение об ужесточении Болеславу Шостаковичу режима ссылки по повелению царя





Софья Васильевна Шостакович
(Кокоулина)
в 1902 году



Дмитрий Болеславович Шостакович
в 1902 году



Шостаковичи Стоят: Витольд Петрович и Констанция Болеславовна; сидят: Дмитрий Болеславович, Варвара Гавриловна и Болеслав Петрович

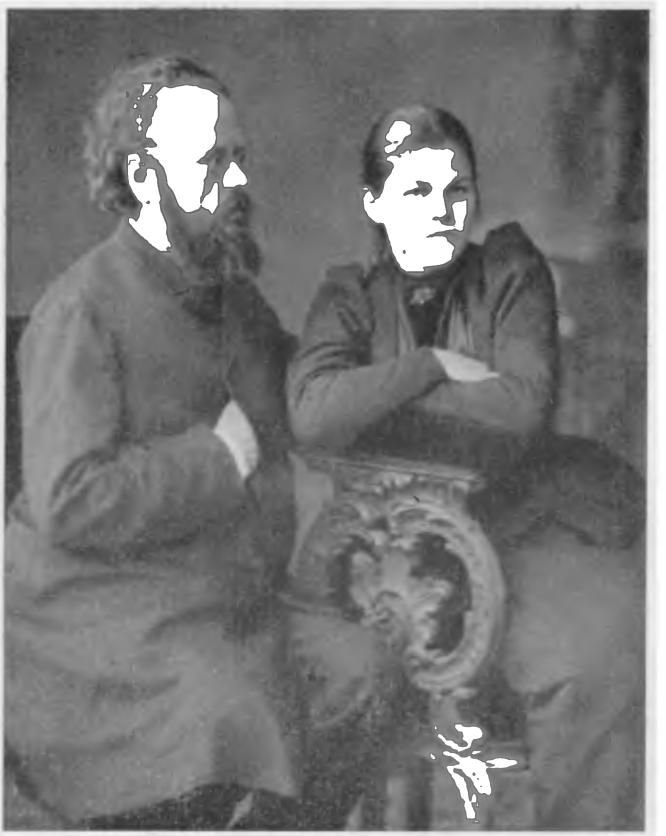
Иркутск в конце XIX века

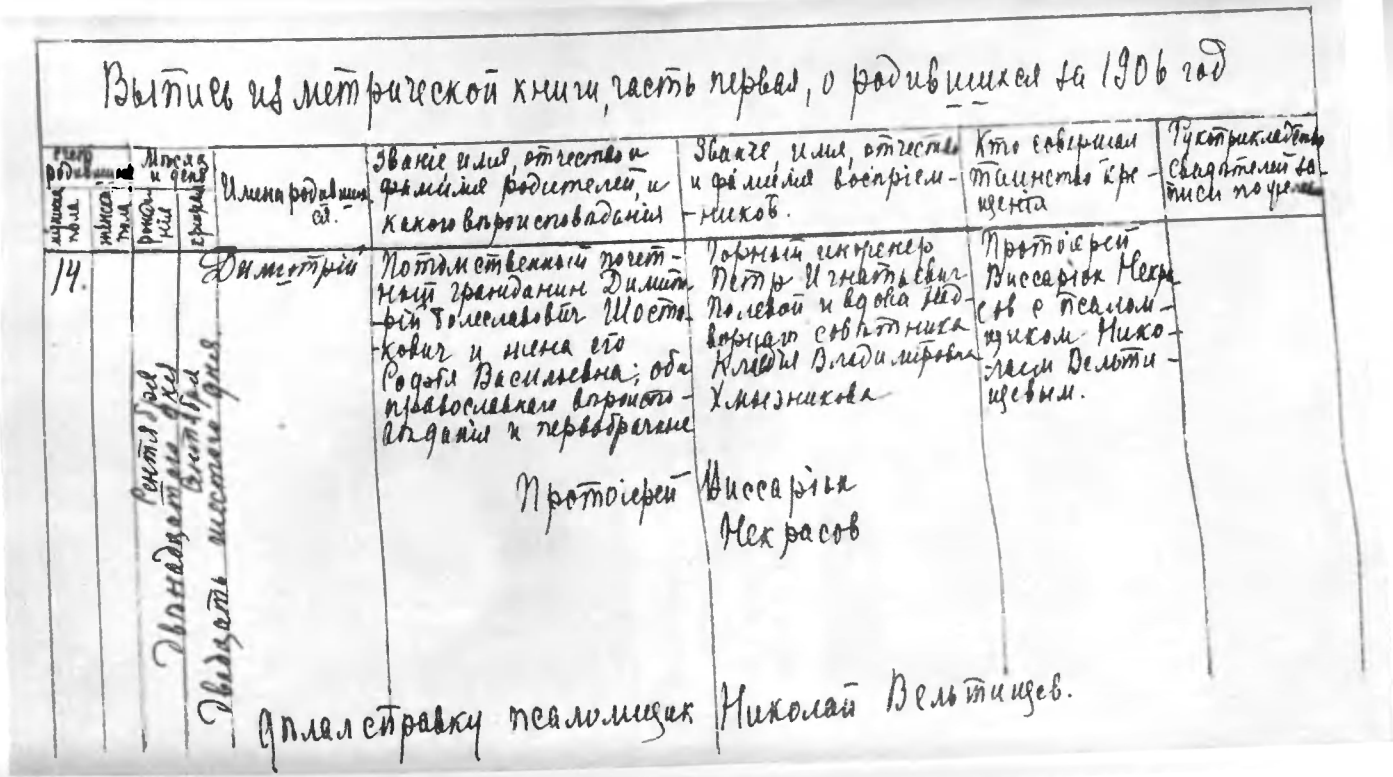




Варвара Гавриловна Шостакович
(Шапошникова)

Александра Петровна и Василий Яковлевич Кокоулины





Выпись из метрической книги, часть первая, о родившихся за 1906 год

| Номер рождения: мужск. пола | женск. пола | Месяц и день рождения | Имена родившихся | Звание имя, отчество и фамилия родителей, и какого вероисповедания | Звание, имя, отчество и фамилия восприемников. | Кто совершил таинство крещения | Буквы, какими должны быть написаны цифры |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 14. | | Сентябрь 27 дня. Воскресенье. Восприят таинство крещения 27 сентября. | Дмитрий | Потомственный почетный гражданин Дмитрий Болеславович Шостакович и жена его Софья Васильевна; оба православного вероисповедания и первобрачные | Горный инженер Петр Игнатьевич Полевой и вдова надворного советника Клавдия Владимировна Хмызникова | Протоиерей Виссарион Некрасов с псаломщиком Николаем Вельтищевым. | |
| | | | | Протоиерей Виссарион Некрасов | | | |

Выдал справку псаломщик Николай Вельтищев.

Выписка из метрической книги за 1906 год о рождении Д Д Шостаковича



В детской комнате на Подольской

Дом № 2 на Подольской улице, где родился
Д Д Шостакович Фото 1981 года





С матерью

Семья Дмитрий Болеславович, Мария, Зоя, Дмитрий, Софья Васильевна. 1911 год





В 1911 году

Дмитрий, Зоя и Мария с воспитательницей
Е П Куль





В Приновке



Качели



М Н Стоюнина



Перед школой

Петербург Николаевская улица (ныне улица Марата) в начале XX века






П. А. Гляссер и его ученики В первом ряду сидит, второй справа, Дмитрий Шостакович



Д. Шостакович среди учеников младших классов Коммерческого училища. Сидит во втором ряду, шестой слева

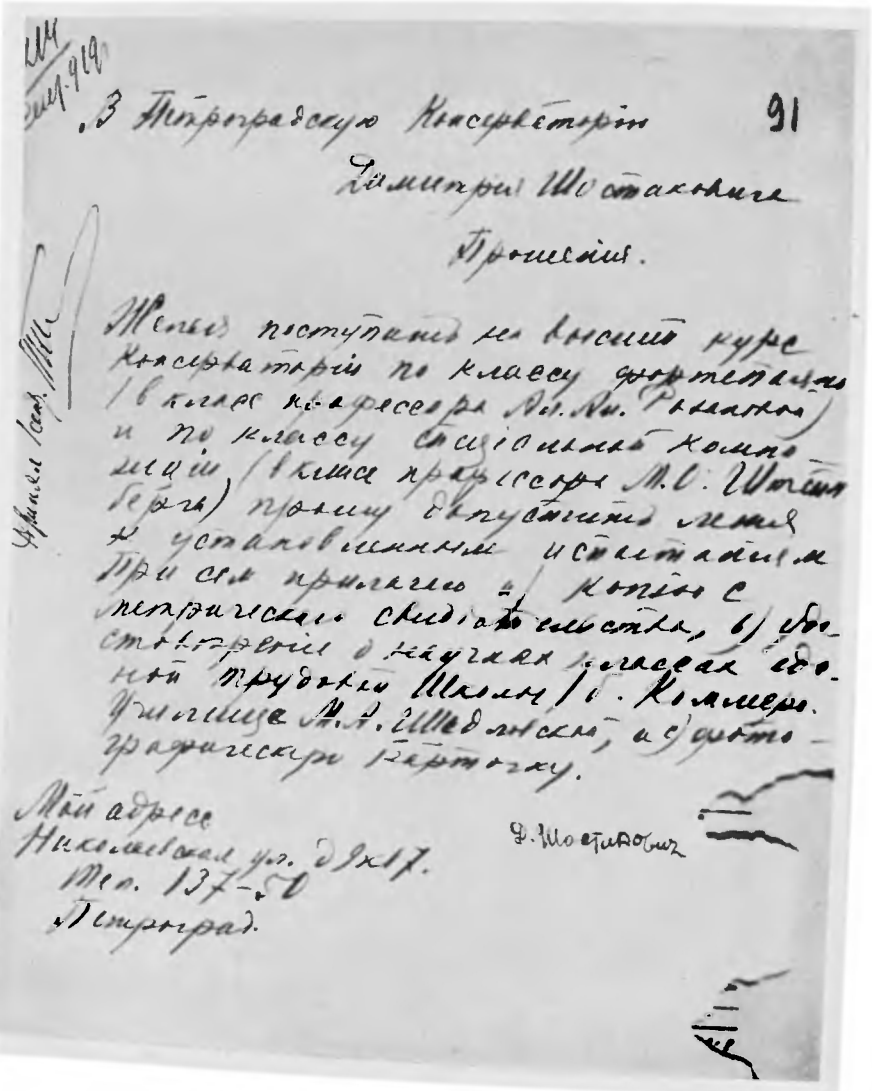


Петроградская консерватория в начале XX века

Сидят А. В. Оссовский, А. К. Глазунов, Ф Штидри:
стоят Н А. Малько, Б. В. Асафьев, Ю. А. Зандер



Прошение Д. Д. Шостаковича о допуске к вступительным экзаменам в Петроградскую консерваторию. Сентябрь 1919 года



В Петроградскую Консерваторію 91

Дмитрія Шостаковича

Прошеніе.

Желая поступить на высшій курсъ Консерваторіи по классу фортепіано (въ классѣ профессора Л. Н. Николаева) и по классу свободной композиціи (въ классѣ профессора М. О. Штейнберга) прошу допустить меня къ установленнымъ испытаніямъ. При семъ прилагаю: 1) копію с метрическаго свидѣтельства, 2) аттестатъ зрѣлости о наукахъ, 3) свои труды Шопену, Н. Комиссарову, Ученицу М. Г. Шведскую, и 4) фотографическую карточку.

Мой адресъ
Николаевская ул. д. 17.
Тел. 137-50
Петроградъ.

Д. Шостаковичъ




Автограф А К Глазунова, подаренный Д Д Шостаковичу, ученику консерватории



А. А. Розанова



В. И. Ленин с сотрудниками Совнаркома. Слева, рядом с В. И. Лениным,— М. А. Фотиева, за ней М. И. Глясссер (в очках).

тельству писателя К. А. Федина, в доме хирурга И. Грекова, где Шостакович нередко играл, у Глазунова спросили:

«— Какого вы мнения, Александр Константинович? Ведь как будто исключительным пианистом обещает быть молодой человек?

Он ответствовал очень тихо, подумывая и передыхая после каждого слова:

— Я полагал бы... что ... может... выработаться музыкант...

Затем он сопел, дожевывая губами, внимательно наклонял голову к вопрошавшему и добавлял:

— Немного... суховат... но техника... конечно... налицо»[1].

Сам Федин, однако, по своим впечатлениям вносит и несколько иной нюанс: «Худенький мальчик, с тонкими поджатыми губами, с узким, чуть горбатым носиком, в очках, старомодно оправленных блестящей ниточкой металла, абсолютно бессловесный, сердитым букой переходил большую комнату и, приподнявшись на цыпочки, садился за огромный рояль. Однако, по какому-то непонятному закону противоречия худенький мальчик за роялем перерождался в очень дерзкого музыканта с мужским ударом пальцев, с захватывающим движением ритма»[2].

Видимо, необычность артистизма юного исполнителя вызывала в первые консерваторские годы двойственное отношение к его пианизму. Сторонниками, признававшими Шостаковича-пианиста, являлись, помимо Глазунова и Николаева, товарищи по фортепианному обучению — М. Юдина, В. Софроницкий, А. Каменский. Они восхищались Шостаковичем, равно творцом и интерпретатором, не отделяя творчества от исполнительства[3].

Некоторые педагоги считали, что романтику он играет недостаточно стильно: новизна трактовок выбивала из привычной колеи консерваторских учебных вечеров, где все в общем звучало «как надо», в утвердившихся традициях. Лишь постепенно Шостакович полностью «растопил» лед скептицизма, причем помогли ему вдохновляющие примеры Юдиной, Софроницкого — «звезд» николаевского класса: на них его ориентировал Николаев. «„Вот ты бы послушал, — говорил он мне, — как эту пьесу Маруся играет (Юдину он называл Марусей, а Софрониц-

---

[1] Федин К. А. Горький среди нас.— М.: Гослитиздат, 1944, с. 40.

[2] Там же, с. 38.

[3] Софроницкий спустя много лет, обращаясь к впечатлениям молодости, писал: «В Ленинграде я слушал юного Шостаковича — он учился у того же профессора, что и я... Шостакович уже тогда поражал своей одаренностью и как композитор, и как пианист. Помню, как вдохновенно он играл тогда Шопена» (Софроницкий В. В. Долг художника.— Литература и искусство, 1942, 7 ноября.)

кого — Вовой или Вовочкой). Ты послушай, как она четырехголосные фуги играет, каждый голос имеет свой тембр". Я слушал: действительно, каждый голос имел свой тембр, хотя теоретически это казалось невозможным. Баха Мария Вениаминовна играла удивительно. Иногда мы с ней музицировали в четыре руки... Наберем в библиотеке нот и читаем с листа... Помню, играли в четыре руки Прелюдию и фугу gis-moll Танеева»[1]. Когда она играла современную музыку, в том числе произведения ленинградских авторов, Шостакович убеждался в силе, роли интерпретатора, проникающего в мысль композитора и увлекающего новым слушателей. Впоследствии он назвал Юдину «одним из своих кумиров», указав на то, что подражал ей во всем: «она делает где-нибудь ritenuto — значит, и я в этом месте его обязательно сделаю... Но и эта моя юношеская учеба принесла ощутимую пользу»[2].

Артистическому воспитанию содействовали частые классные концерты, выступления на публичных экзаменах в Малом зале консерватории. К этим экзаменам Николаев готовил учеников задолго, с большой тщательностью. Публика посещала их, всегда уверенная, что услышит игру талантливую. Шостакович писал, как воодушевлял молодых пианистов отклик публики: «Все экзамены по специальности, не только выпускные, но и переходные с курса на курс, проводились публично, обычно в переполненном Малом зале. Нельзя не пожалеть, что мы не продолжаем сейчас этой замечательной традиции. Ведь публичные экзамены не только приучали студентов даже младших курсов к аудитории, не только ставили на общественное «суждение» работу классов, но и выявляли взаимную заинтересованность коллег, товарищей». И далее Шостакович вспоминает с волнением: «Не могу забыть торжественную обстановку, в которой проходили экзамены. Переполненный зал, стол, покрытый скатертью, комиссия в составе авторитетнейших музыкантов во главе с Глазуновым. Для каждого из нас переходные экзамены были событием. А. А. Розанова, а затем Л. В. Николаев, в класс которого я перешел на следующий год обучения, тщательно готовили нас к экзаменам и вселяли чувство большой ответственности за это важное событие в учебной жизни»[3].

Сильнейшим музыкальным впечатлением молодости он считал выпускной концерт Софроницкого и Юдиной: «Малый зал был заполнен до отказа, во всем чувствовалась особая атмосфера премьеры, праздничность, приподнятость без истерии. Успех у выпускников (и Софроницкий и Юдина играли тогда, помнится, h-moll-ную сонату Листа...) был исключительный.

---

[1] Шостакович Д. Д. Воспоминания.— В сб.: Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы.— М : Сов. композитор, 1978, с. 39.
[2] Там же, с. 40.
[3] Страницы воспоминаний, с. 122, 123.

Бурные аплодисменты — я бы сказал умные бурные аплодисменты — ничего от дешевого успеха...» [1].

Как ученика Штейнберга, весь консерваторский курс обучавшегося у него сочинению, форме, инструментовке, а после смерти Соколова, с 1922 года, и полифонии, Шостаковича следовало бы причислить к композиторской школе своего учителя. Сам Шостакович поэтому писал, что должен «себя считать целиком воспитанником М. О. Штейнберга» [2]. Но изучение всех аспектов его консерваторского образования показывает все же неправомерность такого одностороннего причисления. Слишком значительны, разнообразны были источники формирования, совершенствования Шостаковича, обладавшего способностью истинного таланта всюду находить, отбирать необходимый «строительный материал» для творчества.

Он играл свои сочинения не только Л. В. Николаеву, но и П. Б. Рязанову, Б. В. Асафьеву, В. В. Щербачеву, дирижерам Н. А. Малько, В. А. Дранишникову. С юным композитором подружился Иван Иванович Крыжановский — ученик Н. А. Римского-Корсакова, талантливый врач, художник, увлекавшийся анатомо-физиологической школой фортепианной игры, изучавший фольклор. Крыжановский обратил внимание Шостаковича на пласты народной музыки. «Ему я также показывал свои произведения и выслушивал его тонкие суждения... — рассказывает Шостакович. — Всегда, когда я бывал у него, он вытаскивал массу нот, сборников, записей народных мелодий, играл, напевал примеры. Он, несомненно, во многом помог укрепиться моему интересу к народному творчеству. Тогда же я слушал великих русских певцов Ф. И. Шаляпина и И. В. Ершова. И все это также в консерваторской среде» [3]. Осенью 1924 года он познакомился с Ю. А. Шапориным: «Мы просидели допоздна или, если хотите, досветла, беседуя на разные темы... Шостакович много и охотно играл» [4].

Отсутствие тогда в консерватории до последних курсов классов практического сочинения возмещалось периодическими показами в дружеских кружках. Один из кружков, где часто бывал и играл Шостакович, собирался регулярно, два раза в месяц по понедельникам на квартире Анны Ивановны Фогт, в доме на углу Разъезжей и Ямской улиц. Играли в просторном зале, в центре которого помещались два рояля. «На Ямскую выходил балкончик-фонарь с зеркальными окнами, на котором мы с Шостаковичем нередко уединялись после прослу-

---

[1] Шостакович Д. Д. Воспоминания.— В сб.: Мария Вениаминовна Юдина, с. 39.

[2] Шостакович Д. Д. Страницы воспоминаний.— В сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях, с. 124.

[3] Там же, с. 124.

[4] Шапорин Ю. А Избранные статьи.— М.: Сов. композитор, 1969, с. 97.

шивания, чтобы поделиться друг с другом свежими впечатлениями»[1]. Как пишет Ю. Н. Тюлин, «члены кружка не знали и не думали о том, кто придет в следующий понедельник, что будет показано, но всегда ждали очередного собрания с интересом, просто из потребности музыкального общения. Каждый без стеснения делился тем, что у него есть и даже только еще задумано, а остальные радовались всякому творческому достижению... Время заполнялось живой беседой за чашкой чая о музыке и обо всем прочем... Такое близкое общение «зеленой» молодежи со старшими совершенно «на равных правах» (неравенство в возрасте и общественном положении никак не давало себя знать) было для нее хорошей жизненной школой, а для старших — освежающим источником юности»[2]. У Фогт Шостакович показал ранние прелюдии, Сюиту для двух фортепиано, «Две басни Крылова», «Фантастические танцы», Первую симфонию. Слушателями были В. В. Щербачев, Н. М. Стрельников, П. Б. Рязанов, Х. С. Кушнарев, В. М. Дешевов, Б. В. Асафьев, Н. А. Малько, Ю. Л. Карнович, В. А. Дранишников, Ю. Н. Тюлин и композиторская молодежь — петроградцы Г. Д. Клеменц, Ю. А. Зандер, Г. Н. Попов, А. А. Кенель, из Москвы приезжали В. Я. Шебалин, Л. Н. Оборин, М. Л. Старокадомский, М. В. Квадри.

Талант Шостаковича в кружке был выделен: «Мы радовались его творческим успехам, его новым произведениям, в которых уже проявлялась его творческая индивидуальность. Особое восхищение вызывали его «Фантастические танцы», поразившие свежестью, своеобразием и уже зрелым мастерством. Это было, помнится, в 1922 году... С самого... начала всем стало ясным: растет одареннейший, крупнейший композитор, которому судьба предназначила путь совершенно особый»[3]. В сентябре 1921 года Н. Стрельников, постоянный член кружка, представляя в журнале «Жизнь искусства» молодых петроградских композиторов, начал перечень с Шостаковича: то было первое упоминание о нем в печати[4].

Кроме фогтовского кружка, где старшее поколение все же преобладало, студенты создали молодежный композиторский кружок. «Его собрания, — вспоминает Г. Я. Юдин, — происходили преимущественно в помещении консерваторской столовой, которая находилась тогда на втором этаже дома № 2 на Театральной площади, рядом с консерваторией. В это голодное время в консерваторской столовой питались не только студенты, но и профессора консерватории. Заходил иногда и Александр Константинович Глазунов. Насколько я помню, он изредка приходил на собрания кружка. Собрания эти не носили офици-

---

[1] Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с. 42.

[2] Тюлин Ю. Н. Юные годы Д. Д. Шостаковича, с. 74.

[3] Там же, с. 75.

[4] Стрельников Н. М. Потенциальное искусство.— Жизнь искусства, 1921, 27 сентября.

ального характера, а были товарищескими встречами для прослушивания и обсуждения новых произведений и для дружеских бесед на актуальные для нас темы. Председателем кружка был Юрий Александрович Зандер. Председатель он был, несомненно, толковый... Очень скорый и лихой на всякие прозвища, Митя Шостакович соединил воедино выборную должность Зандера, его имя и фамилию и звал его (а за ним все тоже) «Предкружкомюзандер», выпаливая это одним духом»[1]. Кружок посещали регулярно примерно пятнадцать участников, показывая здесь свои сочинения еще прежде, чем с ними знакомились учителя. Отклик был таким, что кружку предоставили возможность выступить с программой «Новая музыка» в серии концертов, которыми руководили Б. В. Асафьев и Р. И. Грубер.

Г. Я. Юдин называет среди активных кружковцев, связанных с Шостаковичем, Николая Александровича Малаховского — «он был типичный Кюхельбекер, милейший человек и хороший музыкант»[2]. С ним часто Шостакович играл в четыре руки[3]. Еще по школе Гляссера дружил Шостакович с Александром Кенелем, писавшим романсы в стиле импрессионистов на французские тексты. С Борисом Битовым, Георгием Римским-Корсаковым Шостакович горячо спорил о «Китеже», русской сказочности, Римском-Корсакове, в отношении к которому тогда проступали у Шостаковича элементы критичности. Кружком выделялись сочинения Георгия Клеменца. «Это был разносторонне одаренный юноша, вернее, тогда еще мальчик, с красивой, удивительно поэтичной внешностью, привлекательный своей душевной открытостью. Он вел бесшабашную, беспорядочную жизнь»[4]. Интересная Фортепианная соната Клеменца, показанная в консерваторском и фогтовском кружке, «так и осталась незаписанной — он сочинил ее в три дня на пари и, конечно, без всякого руководства, тем не менее она была обаятельна по музыкальному материалу и превосходна по форме... Несомненно, это был большой многообещающий талант»[5]. Дружба с ним, а также с Павлом Фельдтом (впоследствии избравшим дирижёрскую стезю) была настолько тесной, что втроем — Г. Клеменц, П. Фельдт и Д. Шостакович — решили сочинить сборник прелюдий во всех двадцати четырех тональностях. В общую нотную тетрадь, куда каждый должен был вписать по восемь номеров, Шостакович внес пять прелюдий — № 2, 3, 4, 15 и 18, включив прежние четыре пре-

---

[1] Юдин Г. Я. За гранью прошлых лет. Музыкальное наследство.— М.: Музыка, 1966, т. 2, ч. 1, с. 268, 269.

[2] Там же.

[3] Окончив консерваторию, Малаховский писал музыку для кино. Погиб он в блокаду Ленинграда.

[4] Юдин Г. Я. За гранью прошлых лет, с 269

[5] Тюлин Ю. Н. Юные годы Д. Д. Шостаковича, с. 75.

людии, соч. 2: наиболее популярную в консерватории ля-минорную, скерцозного характера, соль-мажорную, фа-минорную (предвосхищавшую поэтическое совершенство прелюдии до-диез минор, соч. 34) и самую лаконичную, в девятнадцать тактов, ре-бемоль-мажорную.

Когда выяснилось, что полностью намерение не осуществляется, авторы передали тетрадь на сохранение Г. Юдину, благодаря которому спустя сорок пять лет эти прелюдии Шостаковича увидели свет: в нотографическом справочнике они открывают перечень без обозначения опуса, с датой написания 1920—1921 годы[1].

Композиторскому совершенствованию Шостаковича немало способствовала его активная повседневная исполнительская практика в самых разных, доступных студенту формах. Концертов, кроме учебных, он тогда еще не давал. Собственные произведения играл довольно редко. Зато постоянно исполнял сочинения товарищей, аккомпанировал в оркестровых классах, на теоретических уроках демонстрировал симфонии в фортепианном переложении, читал партитуры — все это, наряду с сочинительством, удовлетворяло его неиссякаемую любознательность: «Я играл всех, кто просил; в первую очередь, сочинения тех, кто не очень хорошо владел фортепиано».

Ныне уже невозможно найти следы таких, как правило, нигде не фиксировавшихся выступлений. Известно, что в 1921 году Шостакович играл на вечере молодых композиторов в Российском институте истории искусств в присутствии многочисленных слушателей, среди которых были Малько, Каратыгин, Е. Браудо, Стрельников, Софроницкий. Исполнялись Сюита для двух фортепиано Богданова-Березовского (автор и Шостакович) и прелюдии Шостаковича. Осенью 1922 года с разрешения Глазунова композиторский кружок устроил показ новых сочинений в его кабинете: Шостакович вместе с Богдановым-Березовским представили Концертное аллегро и Сюиту последнего. Вскоре Шостакович разучил экспериментальные пьесы И. Шиллингера, вариации Н. Малаховского. Когда Г. Юдину перед экзаменом пришлось срочно уехать из Петрограда, выручил Шостакович. Он «сыграл мои вариации, — рассказывает Юдин, — и экзамен был зачтен мне заочно»[2].

Сохранились воспоминания о Шостаковиче, играющем вариации Богданова-Березовского перед комиссией, в которую вхо-

---

[1] О том, что этот ранний опус композитор отнюдь не забывал, свидетельствует факт, на который он обратил внимание музыковеда Р. Брауна спустя полвека: «В Четвертой прелюдии есть тема, которую я позднее использовал в Одиннадцатой симфонии. Это, конечно, моя собственная тема, но очень близка народной по характеру» (Последнее зарубежное интервью Шостаковича.— Музыкальная жизнь, 1976, № 17, с 15). Тема Первого скерцо также была спустя четверть века использована в пьеске «Заводная кукла» из Детской тетради

[2] За гранью прошлых лет, с. 272.

дили Глазунов, Николаев, Асафьев, Щербачев, Каратыгин, Житомирский, Чернов, Акимов, — играющем «мастерски — увлекательно, свежо, звонко, с каким-то уместным легким холодком, подчеркивающим образную контрастность каждой из вариаций... Во время исполнения мы перешептываемся с Николаевым...

— Как играет Митя!

— Да, молодец!» [1].

При поступлении в консерваторию А. Баланчивадзе представил несколько трудных партитур: Концертный марш, Адажио, Грузинские танцы. «Концертный марш в ми мажоре Шостакович блестяще сыграл по партитуре в ми-бемоль мажоре! А потом подошел и сказал: «Извините, я не заметил четырех диезов». Я понял его остроумие и свою ошибку с кларнетами in B. Но меня ошеломила его феноменальная ориентация. Тогда я еще не знал, что он так прекрасно овладевает чужой музыкой» [2].

Б. В. Тризно писал об аккомпаниаторской работе Шостаковича в классах духовых инструментов: «В то время в оркестровых классах не хватало концертмейстеров. Когда же они неотложно требовались, то приходилось обращаться с просьбой к кому-либо из студентов-пианистов. С такой просьбой... я обратился к Дмитрию Шостаковичу... Незамедлительно согласие его было получено, и через минуту мы были уже в классе. Помню, Шостакович впервые аккомпанировал мне Балладу и танец сильфов Андерсена, считавшуюся в то время сложным произведением для флейты и фортепиано. Пьесу я уже подготовил и был убежден, что тормозом к свободному ее исполнению явится лишь фортепианное сопровождение. Каково же было удивление всех присутствовавших, в том числе и профессора, когда Шостакович блестяще исполнил с листа партию фортепиано! В дальнейшем такие встречи повторялись не раз» [3].

Дневники М. Штейнберга пестрят записями об игре в четыре руки с Митей Шостаковичем, причем не только на уроках. Без музицирования не обходится ни один праздник у Штейнберга: вдвоем играют для «домашней» публики до-минорную Симфонию Гайдна, Вступление к «Китежу» Римского-Корсакова, Третью сюиту Чайковского, органные фуги Баха, Торжественную увертюру Глазунова, Симфонию и Драматическую фантазию Штейнберга... Даже зимой 1925 года, занятый Первой симфонией, Шостакович выступал в композиторских

[1] Богданов-Березовский В. М. Встречи, с. 31, 32.

[2] Баланчивадзе А. М. Современники о Д. Д. Шостаковиче.— В сб.: Дмитрий Шостакович, с. 96.

[3] Тризно Б. В. Мои учителя и современники.— В сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях, с. 307.

показах, в частности выучил и сыграл с Г. Н. Поповым на двух фортепиано переложение его Фугато для симфонического оркестра.

Был случай, когда Шостакович попытался продирижировать экспромтом на репетиции первую часть Первой симфонии Бетховена, разучивавшуюся ученическим оркестром: трактовка была настолько рельефной, что даже спустя четыре десятилетия некоторые ее контуры сохранились в памяти слушателей. «Шостакович стал за пульт, потеребил шевелюру и манжеты своей закрытой серой курточки, обвел глазами притихших подростков с инструментами «на изготовке» и поднял дирижерскую палочку... Он не останавливал оркестра, не подавал реплик, сосредоточив все внимание на темповой и динамической стороне, очень отчетливо выявленной в жесте. Контрасты Adagio molto вступления и Allegro con brio первой темы были очень разительны, так же как и контрасты ударных акцентов аккордов (деревянные духовые, валторны, струнные pizzicato) и мгновенно следующего за ними протяженного piano во вступлении. В характере, приданном рисунку первой темы, помнится, были одновременно и энергичная устремленность, и легкость; в «басовой» побочной партии — подчеркнутая пластичность мягкого, лигированного произношения. ...Такого рода моменты... были находками импровизированного порядка, рождавшимися от интуитивно тонкого постижения характера данного «куска» и заложенных в нем элементов музыкальной образности. И это нравилось играющим». Для Шостаковича — заключает наблюдение автор воспоминаний — «это, по-видимому, был заинтересовавший его случай пробы если не сил, то впечатлений в новой для него области музицирования» [1]. Иногда его пытливость, готовность участия в интересных начинаниях принимала даже формы, шокировавшие академическую консерваторскую среду. Как рассказывает знаток эстрады Евгений Гершуни, в двадцатые годы «перспективами эстрадного танца заинтересовались работники физической культуры, очевидно понимавшие, что проблемы художественного движения тесно переплетаются с гимнастикой» [2]. Мария Понна, чемпионка по плаванию, совершившая рекордный прыжок с Кировского моста в Неву, занявшись акробатическими танцами и изучив опыт Айседоры Дункан, привлекла к музыкальному оформлению своих номеров студента Шостаковича, причем выступали они не на эстрадных площадках, а в зале Общества друзей камерной музыки. «В легком хитончике, босиком исполняла Понна его три «Фантастических танца». Молодой композитор сам аккомпанировал ей. За несколько дней до выступления Понна и Шостакович решились посвятить в свои поиски директора консерватории А. К. Глазунова. Получив

---

[1] Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с. 60.
[2] Гершуни Е. П. Рассказываю об эстраде.— Л.: Искусство, 1968, с. 73.

благословение строгого учителя, они показали публике свою экспериментальную программу»[1]. Вскоре после этого возник замечательный танцевальный дуэт Понны и Каверзина, достигший редкого слияния музыки и пластики, обогащенной акробатическими движениями. «Фантастические танцы» положили начало: юный Шостакович оказался у истоков нового эстрадного жанра.

Опыт работы с Понной пригодился ему позднее, при сочинении балетной музыки.

«Я вспоминаю с чувством глубокой благодарности о неисчислимом множестве филармонических концертов, доставивших мне возвышающую душу радость», — говорил Шостакович о своей юности[2]. «Мы, студенты, были постоянными посетителями концертов в филармонии, капелле, спектаклей в оперных театрах. Всегда присутствовали на репетициях. Не имея средств, мы в совершенстве постигли искусство «зайцем», но без скандала, сохраняя приличную форму, проходить в зал, поражая и приводя в ужас билетеров и администраторов. Но эти маленькие «преступления» полностью окупались теми обширными познаниями в музыке, которые мы приобретали столь «неблаговидным» путем»[3]. Регулярное слушание музыки входило в распорядок его работы как абсолютная необходимость. «Ради того, чтобы послушать или сыграть незнакомое сочинение, мы были готовы пройти пешком хоть десять километров, а порой и отказаться от ужина»[4]. Даже вынужденный работать иллюстратором кинофильмов, он посещал концерты, оперные спектакли, не мысля иного существования, и работу брал, только дававшую возможность таких посещений[5].

---

[1] Гершуни Е. П. Рассказываю об эстраде, с. 74.

По свидетельству Д. А. Попова, «Фантастические танцы» ставил известный балетмейстер Касьян Голейзовский. Один из показов прошел в Главной палате мер и весов, где Шостакович часто выступал. «Публику составляли сотрудники Палаты, ее тогдашний президент академик Дмитрий Петрович Коновалов с женой и дочерью... Вышел автор, в курточке, сел за рояль, заиграл. И вдруг из соседней комнаты вылетел молодец, у которого костюм заменяли полоски материи, с девушкой на плече. Экстравагантное выступление было полной неожиданностью. Лицо Коновалова вытянулось от изумления. Номер вызвал бурю аплодисментов. Софья Васильевна была огорчена: «Митя — и в такой компании. Ведь он еще мальчик!» (Попов Д. А. Воспоминания о далеком прошлом, с. 10).

[2] Радостный праздник.— В сб.: Ленинградская филармония.— Л.: Музыка, 1972, с. 6.

[3] Страницы воспоминаний, с. 125.

[4] Думы о пройденном пути, с. 10.

[5] Рассказывая о юности, он всегда это подчеркивал: «В кинотеатре «Светлая лента» служить было очень трудно, но . кое-как я совмещал службу и посещения концертов и театров». Два месяца службы в другом кино «я по-

Их обстановку рисуют воспоминания однокашницы Шостаковича Е. Трусовой: «Первые несколько послеоктябрьских зим филармония почти не отапливалась. Публика в шинелях, в бушлатах, платках заполняла всю середину зала, начиная с восьмого ряда. Впереди были постоянные места профессуры и музыкальных деятелей Наркомпроса. Молодежь устремлялась на хоры... Там стояли или сидели на полу, подстелив газеты и пальто. В зале было много суетливых «зайцев» вроде нас. Их места были на подоконниках, на ступеньках, на сложенной в углу кирпичной печурке. Иногда усаживались по трое на два стула или, чтобы лучше услышать и разглядеть лектора или дирижера, подходили прямо к эстраде. ...Шостаковичи приходили рано... Анатолий Васильевич Луначарский в будничном костюме, часто приехав на концерт между заседаниями, на ходу протирая носовым платком очки, входил на эстраду, как к себе в кабинет. Люстры часто горели вполнакала, и это не было помехой, а наоборот, создавало какую-то особую интимность общения публики с выступающими артистами» [1].

Каждый сезон перед юношей, терпеливо выстаивавшим концерты на филармонических хорах, проходила вереница выдающихся и разных по индивидуальности мастеров: Эмиль Купер, Оскар Фрид, первый из зарубежных дирижеров прорвавший блокаду советского искусства, Пьер Монте, Герман Абендрот, Артур Шнабель, Ив Нат, Эгон Петри, совсем молодой тогда Карло Цекки. Помимо классики, в филармонический репертуар мало-помалу начинала «просачиваться» современная музыка. К ней потянулись молодые пианисты, чьим вкусом и мастерством Шостакович восхищался: Оборин включил в репертуар сюиту Хиндемита «1922», Юдина играла Бартока, Кршенека, Каменский «специализировался» почти исключительно на новой музыке, утверждая право артиста на самые смелые репертуарные эксперименты.

Богданов-Березовский рассказывает о частых посещениях с Шостаковичем спектаклей бывшего Мариинского театра, благодаря помощи В. Дранишникова и певицы М. Коваленко, устраивавших пропуска на галерку. Даже после операции лимфатических желез, когда пришлось явиться с забинтованной шеей на экзамен, длившийся с утра и до вечера, Шостакович «не мог удержаться от того, чтобы не пойти на «Спящую красавицу». Это был период его огромного восхищения партитурами Чайковского. Мы сидели на галерке, рассматривали в бинокли далеко внизу танцующие фигурки и делились восторгами по поводу инструментовки эпилога сказок, в частности «шагов людоеда», в которых тема широкой регистровки раз-

---

сещал концерты, так как нас, пианистов, было двое. Работая в кинотеатре «Пикадилли», концерты я перестал посещать .. Тогда я . ушел из кино» (Автобиография, с. 25)

[1] Трусова Е. Х Страницы воспоминаний.— Советская музыка, 1977, № 9. с 111

бита и разбросана по различным инструментам»[1]. Шостакович пристрастился к балету. Сохранилось его письмо Богданову-Березовскому, где он по-юношески пылко рассказывает о танце М. А. Кожуховой в «Тщетной предосторожности» и красоте О. А. Спесивцевой: «Видел я в ложе О. А. Спесивцеву и поражен ее внешностью. Знаешь, кого она мне напомнила? Шали из Мопассана... Отчего так много на свете хорошего? Да здравствует наш Балет!!! Да здравствует М. А. Кожухова, Гердт, Данилова, Иванова, Г. Большакова, Дудко, Баланчивадзе, Пономарев, Чекрыгин, Леонтьев, Христапсон и многие другие славные, ураааа!!!!!»[2].

Обилие впечатлений давало пищу для рассуждений о человеческой психологии, искусстве, литературе.

Восторженность не мешала остроте критического чутья. Ранняя независимость, всегда свой взгляд, проверка через личный опыт и анализ являлись одним из свойств таланта, не склонного к пассивному подчинению: «главным залогом его бурного роста был рано проявившийся сильный интеллект»[3]. По наблюдениям З. Д. Шостакович, «он сразу из детства попал во взрослый мир и в вопросах искусства был признан авторитетом».

Интеллект не подавлял эмоциональность. Юность была полна бурями романтических чувств.

Посвящения ранних сочинений отмечают вехи сердечных симпатий. В Наташу Кубе, которой посвящены некоторые прелюдии, соч. 2, был влюблен в тринадцатилетнем возрасте. Трио посвящено Татьяне Гливенко — дочери известного московского ученого-лингвиста, которого А. В. Луначарский привлек к руководству учреждениями науки и искусства. С Гливенко познакомился в Крыму, в Гаспре, в 1923 году. Приходила пора сильных привязанностей.

По волевым свойствам характера, да и по внешности, он в это время весьма похож на деда Болеслава. Портретное сходство очевидно при сравнении их фото, приведенных рядом в этой книге. Как и у деда, стальной ободок очков не скрывал внимательного взгляда, твердого и пронического. Как и дед, внук порывист, находчив, характера живого. Ю. Н. Тюлин замечал, что в нем «живость характера, столь свойственная юному возрасту, как-то естественно сочеталась... с необыкновенной импонирующей серьезностью и деловитостью в самом

---

[1] Отрочество и юность, с. 29.
[2] Цит. по кн.: Богданов-Березовский В. М. Встречи, с. 250.
[3] Тюлин Ю. Н. Юные годы Д. Д. Шостаковича, с. 76.

лучшем смысле слова»[1] не делая ничего, чтобы нравиться, он сразу привлекал интерес и внимание, казалось излучая токи душевного магнетизма. «Бабель рассказывал мне однажды,— читаем у Виктора Финка,— как в Петрограде — еще в ту пору, когда этот город назывался именно так,— он встретил у своих друзей очень молодого человека, почти мальчика, и сразу, с первого же взгляда, почувствовал в нем личность необыкновенную, чем-то отмеченную, наделенную особым, возвышенным даром. Фамилия юноши не говорила Бабелю ничего: Шостакович.

Исаак Эммануилович сказал мне, что всегда вспоминает об этой встрече с волнением: она лишний раз убедила его, что есть на свете люди, наделенные каким-то непонятным, неуловимым, но вполне реальным свойством эманации»[2].

Писательница Галина Серебрякова, подружившаяся с Шостаковичем в 1925 году, подмечала: «Шостакович выглядел моложе своих девятнадцати лет, было что-то отроческое, аскетическое в его узком бледном лице и тонкой, высокой, мальчишеской фигуре. Он показался мне застенчивым, крайне сосредоточенным на чем-то одном, нервным юношей... Шостакович молча сидел за роялем. Несколько раз я уловила насмешливый взгляд... и поняла, что острая неприязнь к позе, наигранности, притворству в большой степени присуща молодому музыканту, так же как и чувство тонкого юмора»[3].

Застенчивый, но и открытый людям, нервозный от напряжения, физической истощенности, он испытывал потребность в дружбе, ласке, был особенно чуток к родственному душевному строю. Сам нуждаясь в поддержке, он умел с величайшей деликатностью поддержать, ободрить, искренне радоваться успехам друзей — губительная зависть ему была неведома. Ничто не нарушало веры в добро. Трогательной благодарностью отвечал он на любой, самый незначительный знак внимания.

Друзья множились — одни совсем близкие, необходимые, другие — вокруг, рядом, связанные общим трудом, консерваторскими интересами, семейными знакомствами. По-прежнему устраивались вечера, на которых обычно играл Дмитрий Шостакович[4]. Интуицией любящего сердца мать понимала благо-

---

[1] Тюлин Ю. Н. Юные годы Д. Д. Шостаковича, с. 77.

[2] Финк В. Г. Я многим ему обязан.— В сб.: И. Бабель. Воспоминания современников.— М.: Сов. писатель, 1972, с. 147.

[3] Серебрякова Галина. О других и о себе.— М.: Сов. писатель, 1971, с. 307.

[4] А. С. Розанов вспоминает «вечер у Бояровых, на Николаевской улице. Они жили напротив Шостаковичей. На той же улице жило еще несколько общих знакомых, в том числе Мария Константиновна Голицына, пианистка Варвара Андреевна Алексеевская-Римская-Корсакова (приятельница Софьи Васильевны, насколько я помню) и еще другие. В огромной квартире было очень много полупустых комнат. После обеда перешли в большую гостиную. Бабушка Боярова сидела в центре большого дивана. Рядом с ней — Алек-

творность общений для сына как отвлечения от поглощенности творчеством. С большим тактом, педагогически твердо направляя рабочий режим, она в то же время создавала атмосферу скромных радостей. «Мама любила устраивать для нас невероятные «балы». Еды было мало — одна экспрессия» (З. Д. Шостакович)[1]. Кто только не перебывал у Шостаковичей в двадцатые годы! И все названные выше консерваторские друзья, и Грековы, Граменицкие, Бояровы... Прибегал постоянно мальчик Лео Арнштам, живший рядом, на Старо-Невском проспекте, обучавшийся в консерватории на том же курсе, что и Шостакович, в фортепианном классе М. Н. Бариновой, занимавшийся, кроме музыки, литературой, театром: его разностороннее дарование, пытливость и энергия отвечали шостаковичской любознательности. «Тогда,— рассказывает Арнштам,— Митя всем интересовался, хотя «шел» в пианисты, а стихи чувствовал раньше и тоньше всех нас. Как никто, чувствовал и юмор». «Неистощимое остроумие и живость характера Шостаковича, сохранявшиеся в неприкосновенности вплоть до середины тридцатых годов, прорывались... Мы не раз бывали свидетелями всяких шуток, непринужденных острот и импровизированных пародий, сыпавшихся из него, как из рога изобилия»[2]. Фамилии произносились наоборот: Шостакович имено-

---

сандра Александровна Розанова и Софья Васильевна. Кругом сгруппировалось много незнакомого мне народа. Детей посадили на пол, у ног бабушки. Митю стали просить играть. Он играл длинную вещь, кажется, Сонату. Я слышал, как Софья Васильевна говорила Александре Александровне, вероятно, про какую-то другую пьесу: «Он показал ее Максимилиану Осеевичу (Штейнбергу); тот сказал, что хорошо, но что в инструментовке не все ладно, надо переделать...» Кончив играть, он подошел к бабушке, и та демонстративно-эффектно поцеловала его. Потом читали монолог из «Дяди Вани» Чехова. Разошлись не поздно: надо было добираться пешком — трамваи по вечерам не ходили.

Через несколько времени, той же зимой 1921—1922 г., вместе с Александрой Александровной, я был в гостях у Шостаковичей, на Николаевской, 9. Помню столовую, такую узкую, что стол, уставленный неприхотливой едой и посудой и обставленный густо гостями, занимал, казалось, решительно всю комнату. Вместе с Зоей Шостакович и Мариной Бояровой перешли в гостиную. Тогда я единственный раз видел его отца, который показался мне человеком мягким, с приветливой улыбкой на очень интеллигентном лице, с небольшой бородкой».

[1] «Перед днем рождения Марии Шостакович, при обсуждении подарков, К. В. Лукашевич спросила:— Для Мити важно существенное. Что вы получили в пайке? — Селедки.— Отлично. Захватите селедки, а я два кочана капусты. Да напишите стишки — Мадригал.

Я сел сочинять. Получилось коряво, но Лукашевич одобрила такой приблизительно текст: «Под Вашими руками так блестящ великий Лист, достойны лавров Вы, но жалобные нотки поет нам жизнь. И лавров больше нет — они превращены в лавровый лист. Так пусть заменит их кочан капусты и селедки!». Мадригал внесли в семейный альбом». (Попов Д. А Воспоминания о далеком прошлом, с. 6.)

[2] Юдин Г Я. За гранью прошлых лет, с. 270.

вался Чивокатсош, Клеменц—Цнемлек, Битов—Вотиб. Имя-отчество Штейнберга — Максимилиан Осеевич — сократили до «Овесыча» по аналогии с чеховским учителем и его аксиомным мышлением. На каждого из друзей сочинялись юмористические стихи-характеристики, метко подмечавшие слабости:

Композитор Валериан,
У него всегда роман.
Любит Митенька его,
Только тронь его — ого!

Школьница Зоя Шостакович, с ее склонностью к шалостям и эксцентрике, именовалась:

Зоя — младшая сестра,
Шостаковичей гроза.

Общая атмосфера захватывала даже флегматичного Глазунова. Богданов-Березовский рассказывает об одном таком вечере в 1920 или 1921 году, когда отмечался день рождения Дмитрия: «Вся дружная семья сидела за праздничным столом в кругу близких друзей. Царила атмосфера непринужденности и веселья, казалось излучавшаяся от самой хозяйки — Софьи Васильевны.

В тот вечер Глазунов открылся мне с совсем новой для меня стороны — как веселый, склонный к добродушной шутке собеседник. В ответ на несколько восторженных слов, сказанных о его балетах, он вдруг повернулся ко мне всем своим грузным корпусом и не без лукавства спросил:

— А знаете, когда я впервые по-настоящему познакомился с балетом?

Ответом ему было молчаливое недоумение. Выдержав паузу, с оттенком шутливой таинственности, он продолжал:

— Недавно ночью. Когда, возвращаясь из гостей, я чуть не провалился у нас во дворе...

И, видя все возрастающее недоумение, заключил:

— ...и познакомился тогда с лю-ком» [1].

Во второй половине двадцатых годов круг постоянных друзей Шостаковича постепенно стал изменяться и пополняться.

Не все из его поколения выдерживали тяготы времени. Забросил надолго сочинение музыки, став аккомпаниатором, Борис Битов. Погибли от туберкулеза Клеменц, поэт Володя Курчавов.

И в семье Шостаковичей произошли трагические события. Но атмосфера дома не изменилась. Мать понимала молодежь, ее неугасимую тягу к радости, дружбе и продолжала направлять жизнь семьи, в которой стали охотно бывать Н. Малько, И. Соллертинский, А. Гаук, Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Юткевич, М. Тухачевский, А. Мариенгоф, С. Радлов, М. Зощенко.

---

[1] Встречи, с. 20. Люком — фамилия известной балерины.

## НАЧАЛО САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ

24 февраля 1922 года семью постигло несчастье: скончался Дмитрий Болеславович. Ослабленный недоеданием организм не справился с пневмонией.

Иван Иванович Греков, как верный друг, не отходил от постели больного, в ночь кризиса остался у Шостаковичей, принимая возможные меры, но спасти не смог.

На рассвете поседевшая мать вышла из спальни к детям: «Отца больше нет».

Дмитрию было шестнадцать лет, Марии — девятнадцать, Зое — тринадцать.

Несчастье произошло в ту пору, когда перед Дмитрием Болеславовичем открылись возможности большой увлекательной работы и нужда стала отступать.

В 1921 году В. И. Ленин подписал постановление о Всероссийской поверке мер и весов. Наряду с утверждением нового календарного стиля, реформой правописания, начиналось введение единой метрической системы. Был учрежден специальный Поверочный институт, и, когда «для восстановления расстроенного технического аппарата потребовался энергичный деятель, Шостакович вернулся к знакомой работе и со свойственной ему энергией принялся за выполнение нелегкого дела»[1]. Ему доверили должность помощника директора Поверочного института по технической части, с обширными правами. Немногим более чем за год он многое успел сделать: довел количество поверочных палаток до полусотни, участвовал в подготовке съезда деятелей поверочного дела, в создании конструкторского бюро при институте. Вместе с В. А. Мюллером, Д. В. Остроумовым, Н. М. Рудо его считали пионером поверочного дела, «помогавшим завоевать этому делу... авторитет и значение»[2].

Когда Дмитрия Болеславовича не стало, еще острее осознал Дмитрий, что отец значил для семьи.

При нем никто не думал о хлебе насущном. Его мягкость, ровность сглаживали возникавшие конфликты. Его любовь к матери воспитывала и в детях чувство любви, взаимной преданности, семейной спаянности. Если в детскую пору, не делая разницы между воспитанием дочерей и сына, мать занималась ими всецело, то позднее, когда сын подрастал, Дмитрий Болеславович исподволь прививал ему свои нравственные правила. Его ненавязчивое влияние на сына возрастало.

---

[1] Поверочное дело, 1925, вып. 1 (2), с. 59

[2] Там же.

Портрет отца Дмитрий поставил на стол как вечную память.

Нужно было искать работу, чтобы дать возможность Зое закончить школу, а самому не оставить консерваторию, где еще продолжала обучаться и Мария.

В это время он особенно сблизился с матерью. Мужественно перенеся удар, она не поддалась отчаянию, на детях, и прежде всего на сыне, сконцентрировала всю свою любовь. Оставшись вдовой в сорок два года, еще полная сил, она без колебаний закрыла сердце для личных чувств, сохраняла верность памяти Дмитрия Болеславовича, поставив целью вырастить детей достойными отца.

С тех пор между матерью и сыном установилась исключительно близкая родственная и духовная связь: никто так не чувствовал его душу, никто так не верил в его гений, в силу его музыки, необходимость ее людям, как седая женщина, незаметно присутствовавшая в последних рядах на всех его концертах, никогда не подчеркивавшая своей роли в его воспитании, редко высказывавшаяся о нем, — мать Дмитрия Шостаковича.

Скромность ее была необыкновенной. Потому, вероятно, среди посвящений композитором своих сочинений, которыми он отметил близких, нет только посвящений матери: имя ее было самым сокровенным.

После смерти мужа, весной 1922 года, Софья Васильевна пошла работать кассиром в управление доходными предприятиями, откуда перешла в канцелярию Палаты мер и весов: хотелось быть там, где сохранялась добрая память о Дмитрии Болеславовиче, где брат ее Яков продолжал его работу как заведующий производством Поверочного института. Для экономии предполагали переехать на другую квартиру, на Офицерскую улицу, вместе с Штейнбергом, но потом поселили жильцов — студентов из Славянска. Мария нашла частные уроки. Дмитрий получал персональную стипендию — устройство его на службу мать старалась отсрочить: обучение на двух факультетах, настойчивое самообразование не оставляли свободного времени. Мать ясно видела, как быстро развивался талант Дмитрия. В трагический год впервые обнаружилась сила его духа, воли, которая впоследствии позволяла переносить испытания: все, что ни случалось, заставляло еще самозабвенней отдаваться творчеству, выражать себя в творчестве, находить в яростном труде утешение. Как раз такие драматические моменты испытаний рождали сочинения переломные, с наивысшей концентрацией творческой силы: так было в 1936, в 1948 годах.

Так произошло у шестнадцатилетнего юноши в 1922 году, когда «на одном дыхании», почти без переделок и проб он на-

писал Сюиту для двух фортепиано, посвятив ее памяти Д. Б. Шостаковича[1].

Большая практика в музицировании на двух роялях, интерес к нему определили жанр. Имело значение и то, что пьесу, посвященную отцу как памятник-реквием, Дмитрий хотел играть вместе с сестрой; и действительно, «в исполнении брата и сестры Сюита особенно волновала»[2].

Составили ее четыре пьесы: Прелюдия, «Фантастический танец», Ноктюрн, Финал. В их последовательности — предвосхищение частей симфонического цикла со вступлением, быстрой, медленной частями и финалом. Есть еще одна примета симфонического построения: тяготение к монотематизму, интонационным аркам, объединяющим разные эмоциональные состояния и цементирующим форму. Таким объединяющим началом становится первая тема Прелюдии, напоминающая величественные темы ряда последующих симфоний.

Сопоставления с симфоническими образами зрелого Шостаковича возникают и при вслушивании в «Фантастический танец», Ноктюрн, Финал. Аналогии закономерны не только в силу богатства, разнообразия образного строя. С точки зрения формирования стиля Шостаковича важно, что в Сюите впервые появляется противопоставление и единство трагического и скерцозно-сатирического. Оба эти начала становятся типичными для произведений зрелого мастера. Но у юноши-композитора их сочетание было новым и необычным: «...нервный ритм, глубокий драматизм, граничащий с трагедийным пафосом, показались тогда неожиданными»[3].

Судя по записным книжкам М. Штейнберга, первое исполнение Сюиты состоялось 23 апреля 1923 года в консерватории, в ученическом концерте[4].

Первым «скерцозным» опытом композитора в вокальной музыке явились две басни Крылова — «Стрекоза и Муравей», «Осел и Соловей». Отбор тематически примечателен: юноша высмеивает лень, глупость, тупой критицизм. Музыкальный язык впитал народную речь: видимо, здесь-то и сказалось влияние происходивших в то время встреч с И. Крыжановским. Намечаются и точки соприкосновения с М. П. Мусоргским: в меткости речи, остроте гармонической окраски. В этом начале сатирической линии творчества не может не обратить на себя внимания чуткость к иронической интонации, умение найти ее достоверный музыкальный эквивалент, уверенное применение речитатива, органическое сцепление вокальной партии

[1] Сохранились автограф с заклейками и чистовой экземпляр. ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 35.

[2] Трусова Е. Страницы воспоминаний, с. 108.

[3] Там же.

[4] ЛГИТМиК, ф. 23, оп. 3, № 1099.

и оркестра. Шостакович уже отлично знает возможности духовых инструментов, используя их весьма изобретательно, с множеством юмористических штрихов; появляются здесь и ярко характерные лейтмотивы [1].

В 1922 году Шостакович закончил также пленительные «Фантастические танцы»: балетные впечатления, юмористические маски с налетом легкого лиризма — музыку доступную и занимательную. Работу над ними он начал еще в 1920 году: тогда был сочинен первый танец, записанный в автографе вместе с двумя прелюдиями того же года [2]. Поводом, видимо, явилось обучение сестры Зои в балетной школе: музыкой хотел поддержать старания девочки, быстро менявшей увлечения. Пианист Ан. Дроздов характеризовал «Фантастические танцы» после выхода из печати так: «Названные пьесы — миниатюры довольно прозрачного фортепианного 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 фортепианную «укладку» музыки Шостаковича: это качество особенно ценно теперь, когда большинство фортепианных сочинений являются какими-то «формами в воз. духе» [3].

Трудно согласиться с решительным выводом Богданова-Березовского, сопоставляющего «Танцы» с Первой симфонией и указывающего «на явно ощутимую близость некоторых эмоциональных, психологических состояний и способов их выражений между фортепианными миниатюрами и большим симфоническим полотном» [4]. Близость только внешняя. Фантазия еще пребывает на поверхности, с осторожностью выходя за грани привычного. Композитор не столько выражает, сколько изображает с блеском и мастерством.

«Фантастические танцы» явились первым опубликованным сочинением Шостаковича и потому долго значились под опусом 1, как начало творчества. В ныне принятом перечне они следуют за «Двумя баснями Крылова» для меццо-сопрано, как опус 5.

Этот же опус обозначен в полном автографе, подаренном в 1922 году Штейнбергу и сохранившемся в его архиве [5]: акку-

---

[1] Введенные в репертуар в 1981 году (солистка — народная артистка СССР Людмила Филатова), басни имели большой успех.

[2] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 14.

[3] Дроздов Ан. Д. Шостакович, соч. 1. Три фантастических танца для фортепиано. Музсектор Госиздата, 1926.— Музыка и революция, 1927, № 1, с. 40.

[4] Отрочество и юность, с 30.

[5] ЛГИТМиК, ф 28, оп 1, № 1230

ратно переписанные чистовые страницы, с некоторыми отличиями от опубликованного варианта; четвертый такт третьего танца, например, выписан со следующим басовым ходом:



В опубликованном:



«Танцы» быстро завоевали устойчивую популярность у пианистов и публики.

...Беды не приходили в одиночку. Через год после смерти Дмитрия Болеславовича, возвратившись поздно вечером с концерта, сын пожаловался: воротник натер шею. Опухоль прощупывалась. По совету Грекова обратились к известному фтизиатру А. Я. Штернбергу, возглавлявшему Противотуберкулезный институт. Диагноз был определенным: туберкулез внутригрудных и периферических лимфатических узлов. Отчаяние охватило Софью Васильевну: ведь от туберкулеза скончались ее брат и сестра.

В клинике Штернберга сделали операцию. На экзаменах Шостакович появился, не долечившись, с забинтованной шеей: отставать от курса не хотел.

Безграничная нужда поселилась в доме. Мать работала лето без отпуска, брала сверхурочные часы. Мария давала уроки. Все равно средств не хватало на самое необходимое. У Софьи Васильевны выпали зубы, распухли ноги: начиналась острая стадия истощения.

На помощь родственников было мало надежды. Сибирская ветвь Шостаковичей после кончины Дмитрия Болеславовича отдалилась. Сестра Надежда, похоронив первого мужа, математика Галли, вышла замуж вторично и с новым мужем уехала за рубеж, обосновавшись в США. Брат Яков иногда помогал сиротам, но сам тяжело заболел и в 1925 году скончался, оставив жену и трех дочерей без средств существования.

Надежда пыталась устроить поездку племянника вместе с Марией Шостакович в США, обращалась даже к известному там пианисту Осипу Габриловичу с просьбой об организации концертов, но тот ответил, что просьб таких множество, а о Дмитрии Шостаковиче он ничего не знает. Софья Василь-

евна уговаривала сестру возвратиться на родину, Мария Шостакович писала ей: «Бросай Америку и приезжай к нам»; Зоя возмущалась: «Мне жаль Вас, тетя Надя. Нет ничего лучше России и ничего лучше Ленинграда».

Некогда дружная семья разобщалась. Не столько родственники, сколько отзывчивые друзья, учителя Дмитрия продолжали помогать. Может быть, поэтому Дмитрий, никогда не забывавший ни добра, ни зла, много-много позже, в старости, в письме другу Лео Арнштаму, с несвойственной резкостью заметил: «Я никогда не был родственником» [1].

Летом 1923 года пришлось поехать в Крым — по обязательному требованию врачей. Одолжили денег, где только могли, продали семейный рояль «Дидерихс», оставшись без инструмента, и отправили Марию и Дмитрия на месяц в Гаспру: там, в санатории Дома ученых, отдыхали Кустодиевы.

Из писем художника узнаем, что Шостаковичи приехали в Гаспру 20 июля 1923 года, что комнатку им заблаговременно сняла Юлия Евстафьевна Кустодиева, что жили в санатории пианисты К. Игумнов, П. Семенов, баритон Большого театра П. Минаев; с ними Шостаковичи познакомились и подружились. Лето было интересным, хотя страдали сильно — и Кустодиев от обострения саркомы спинного мозга, и Шостакович, ибо исход операции был неясен; в тревоге провожала его на юг мать [2].

Санаторий дышал историей. Жили Кустодиевы в комнате, где когда-то отдыхал Лев Толстой. Шостаковичу показывали дорожку, по которой гулял великий писатель, места, где любил бывать Максим Горький. Вечерами у Кустодиевых музицировали, велся разговор — «обычный русский, длинный, перескакивающий с одного предмета на другой и ничем не кончающийся... В 8 ужин и чай, а там уже темно — по комнатам и спать. Вот и весь день» [3].

Художник увлеченно рисовал, главным образом портреты друзей — профессора П. Н. Сакулина, П. Ф. Семенова, К. Н. Игумнова, П. К. Минаева, пейзажи Ай-Петри. Рисовал по-прежнему Шостаковичей, несколько раз — Марию: здесь был сделан ее портрет графитным и цветными карандашами [4]. Большую часть дня Дмитрий проводил с Татьяной Гливенко. Миловидная девушка — его сверстница — простотой, деликатностью, отзывчивостью походила на него: это был человек сходного душевного строя, наделенный талантом понимания и сочувствия. Обоюдная любовь была по-юношески прозрачной,

---

[1] ЦГАЛИ. Сдаточная опись архива Л. О. Арнштама. Письмо от 4 дек. 1968 г.

[2] Только в начале 30-х гг. организм справился с туберкулезом.

[3] Из письма Б. М. Кустодиева В. В. Воинову от 4 июня 1923 г — В сб.: Борис Михайлович Кустодиев, с. 171.

[4] Был приобретен И. И. Грековым и хранится в семье его дочери, Е. И Грековой.

целомудренной, с тихой радостью, светлыми мечтами, прогулками, разговорами: месяц счастья.

Собранные деньги иссякли быстрее, чем ожидалось.

В конце августа Шостаковичи отправились домой, в Петроград, где вновь их ожидали заботы. «Вернувшись из Крыма, нужно было рассчитываться с долгами»,— читаем в «Автобиографии». За невзнос квартирной платы мать вызывали в суд. Пианино, взятое напрокат, собирались вывезти: прокатная задолженность превысила три месяца.

В это труднейшее время семья вновь ощутила заботу А. К. Глазунова. 23 июля 1923 года, когда брат и сестра еще находились в Крыму, Глазунов вновь написал в Наркомпрос просьбу о помощи, прямо обращая внимание на то, что выдающийся талант может погибнуть:

Сим удостоверяю, что питомец Петроградской консерватории Дмитрий Шостакович обладает исключительно разносторонним музыкально-художественным дарованием. У него яркий композиторский талант, рано обнаруживший, и, несмотря на свой юный возраст (ему еще нет семнадцати лет), Шостакович в совершенстве овладел техникой письма. Вместе с тем он прекрасный законченный пианист. Нет сомнения в том, что Шостаковича ожидает блестящая музыкально-художественная карьера, но, к сожалению, здоровье его пошатнулось. У него обнаружился туберкулез желез, и врачи отправили его на излечение в Крым. Было бы крайне желательно немедленно принять меры к окончательному восстановлению здоровья этого замечательного юного художника и поддержать его материально. Гибель такого человека была бы невозвратимой потерей для мирового искусства.

*А. Глазунов* [1].

М. Ф. Гнесин передает эпизод, когда единственный раз довелось ему увидеть Глазунова в ярости. Помощник ректора решил лишить Шостаковича стипендии, заявив: «Имя этого студента мне ничего не говорит». «Если вам ничего не говорит это имя,— возмутился Глазунов,— то зачем вы тут находитесь вместе с нами? Вам здесь нет места: Шостакович — это одна из лучших надежд нашего искусства!» [2]

Считая себя ответственным за судьбу Шостаковича, Глазунов продолжал внимательнейшим образом наблюдать за его ростом: по сохранившимся в архивах отзывам Глазунова на композиторские, пианистические работы видно, как все выше ценил этот хранитель заветов русских классиков юношу, названного им «надеждой нашего искусства». В отзыве 1920 года читаем: «Выдающееся музыкальное и виртуозное дарование. Передача уже довольно самостоятельная и зрелая» В 1921 году: «Отличный музыкант, несмотря на юный возраст. Надо удивляться столь раннему развитию». В 1922 году: «Из ряда выдающийся по таланту музыкант, с прекрасной, не по

[1] Цит. по журн. Юность, 1967, № 10, с. 102.

[2] Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове.— М.: Музгиз, 1956, с. 252

летам развитой техникой... передача вдумчивая, полная настроения». В тот же год о композиторском развитии: «Исключительно яркое, рано обрисовавшееся дарование. Достойно удивления и восхищения. Прекрасная техническая фактура, интересное, оригинальное содержание (5+)». При переводе в класс свободного сочинения Глазунов примечает начавшиеся искания: «Яркое, выдающееся творческое дарование. В музыке много фантазии и изобретательности. Находится в периоде исканий... (5+)»[1].

Отвечая Глазунову благоговейной любовью, юный композитор не пропускал ни одного авторского концерта Глазунова, восхищался его оркестровкой, изучал балеты, вникал в «секреты» их поэтической танцевальности: это отразилось на оркестровке Первой симфонии, в некоторых приемах балетной оркестровки. Он чувствовал себя счастливым, когда мог выполнить хоть какое-то маленькое поручение Глазунова: сбегать в Драмсоюз с письмом, как было летом 1922 года, в филармонию с программкой концерта.

Несмотря на помощь Глазунова, к концу 1923 года пришлось устраиваться на работу. Найти ее было нелегко: среди сверстников Шостаковича насчитывалось около двухсот тысяч безработных.

Нэп поражал контрастами, непонятными трудовой семье интеллигентов Шостаковичей: приспособиться они не могли. Торжествующее тупое мещанство, жадно хватавшее мимолетные удовольствия, вызывало ненависть Дмитрия: через несколько лет ее обнаружит его пародийная музыка.

В результате настойчивых поисков в конце концов он нашел работу пианиста-иллюстратора в кино, исходив поочередно почти все кинотеатры: «Кристалл-палас», «Светлая лента», «Бомонд», «Эльдорадо», «Одеон», «Сплендид-палас», «Пикадилли». Предварительно пришлось держать нечто вроде экзамена в Союзе работников искусств, удостоверившего его квалификацию: «Сперва меня попросили сыграть «Голубой вальс», а потом что-нибудь восточное. У Бруни я не смог сыграть восточное, но в 1923 году я уже был знаком с «Шехеразадой» Римского-Корсакова и с «Ориенталь» Кюи. Квалификация дала положительные результаты, и в ноябре я поступил в кинотеатр «Светлая лента»[2].

Казалось, материальные дела должны были улучшиться, но за два месяца Шостакович с трудом получил зарплату лишь один раз: «пришлось уйти, а зарплату требовать через суд и искать другие средства к существованию»[3]. Прошли зима, ве-

---

[1] А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания.— М.: Музгиз, 1958, с. 367, 368.

[2] Автобиография, с. 25.

[3] Там же.

сна, лето — Шостакович безрезультатно обивал пороги различных организаций. «В октябре 1924 года опять-таки нашел то же самое в кинотеатре «Сплендид-палас»... Через два месяца служба кончилась»[1]. Вновь хождения, поиски. Наконец счастье улыбнулось: в феврале 1925 года была найдена постоянная служба — в кино «Пикадилли», где Шостакович около полугода сопровождал игрой кинофильмы и стал своего рода специалистом в киноиллюстрации.

Кинематограф получал все большее распространение, но еще оставался «великим немым». Заменой звука служили музыкальные номера пианистов. Обычно ограничивались случайным сопровождением, не связанным с кинофильмом: пианист играл то, что знал, любые произведения, создавая нейтрально звучащий фон. Реже, в фильмах на сюжеты, воплощенные в опере и балете, привлекали соответствующую музыку, прилаживая ее к кинодраматургии: так пытался делать выдающийся кинорежиссер Я. А. Протазанов, используя для иллюстрации фильма «Пиковая дама» музыку Чайковского. Но попытка окончилась неудачей из-за низкой квалификации пианистов. Типичную картину примитивного сопровождения нарисовал режиссер А. В Ивановский в связи с «Пиковой дамой»: «Пианист, называвший себя импровизатором, всячески старался обратить на себя внимание. Левой рукой он играл на фисгармонии, а правой на рояле. Надерганные из разных романсов и арий куски мелодий не соответствовали по своему художественному качеству талантливой картине»[2].

Чтобы помочь пианистам, выпускались альбомы типовой музыки. У кинорежиссера Григория Козинцева хранился такой альбом: № 7 — музыка для угрызений совести, № 32— музыкальное сопровождение образов Востока, ночи, предчувствия опасности, № 70— схватка соперников.

Трафарет угнетал. Мастера кино все настойчивей ставили вопрос о месте музыки в кино. В результате их усилий крупные кинотеатры обзавелись оркестрами, поручив руководство ими профессионалам-дирижерам: в «Пикадилли», например, оркестром руководил М. Владимиров, в прошлом дирижер известного в Петрограде Шереметьевского оркестра. Пианистами пришли в кино одаренные молодые учащиеся консерватории — А. Каменский, М. Хальфин, И. Ренэин: качество их игры, инициатива, которую они проявляли, отражались на уровне сопровождения фильмов.

Шостакович, появившись в кинотеатре, подошел к работе серьезно, пытаясь внести сюда творческий элемент. Как и всем

---

[1] Автобиография, с 25

[2] Ивановский А В Воспоминания кинорежиссера — М · Искусство, 1967, с 131.

пианистам кино, ему приходилось подбирать музыку к фильмам, монтируя ее в своеобразные фортепианные сюиты. Играя, он старался представить себе возможно вернее, какие чувства может вызвать музыка, какое эмоциональное состояние возникнет у человека, ее слушающего. Конечно, пределы «образных характеристик», которые Шостакович давал сочинениям, были ограничены. Не всегда они могли быть конкретными и «однозначными». Важными для развития Шостаковича явились сами поиски, активизация воображения, конкретность образного строя, которую он искал. Он и играл так, что, как писал слышавший его в ту пору Федин, «это был театр, где все очевидно, до смеха или до слез»[1].

В сфере одной лишь заранее отобранной музыки он скучал и дополнял ее импровизациями. Сидя долгие вечерние часы у экрана, он создавал бесконечные «варианты импровизаций», пробовал по-своему «оформлять» сюжеты, интуитивно постигая кинодраматургию. Билетерши, привыкшие к «типовой музыке», жаловались: играет непонятное. Но, как вспоминает Г. Юдин, «...многие посетители кино отмечали блестящие импровизации Шостаковича. Мне в те годы пришлось самому как-то услышать от моих знакомых, совершенно непричастных к музыке, совет сходить в «Парижиану» специально для того, чтобы послушать неизвестного им молодого пианиста»[2].

Впечатления были столь сильными, что спустя полвека поэт старшего поколения Всеволод Азаров посвятил стихотворение памяти Шостаковича именно его киноимпровизациям, считая их завязью «Песни о встречном» и других сочинений:

И склонялся, руки простерший,
Тусклым отблеском освещен,
Позабыв упрек билетерши,
Что играет не вальсы он,
А какое-то наважденье,
Непонятное никому,
Но с экрана высокой тенью
Улыбался всадник ему.
В краснозвездных шлемах к потомкам
Шли герои рвущихся лент,
И еще не пронес «Потемкин»
В людных залах огонь легенд
Но победная песня мчалась
Из цехов рабочих застав,
Это все еще начиналось,
Лишь позднее музыкой став. [3]

О значении, которое имели эти импровизации для дальнейшего развития композитора, говорит тот факт, что даже в сороковом году, когда кинотаперство стало далеким прошлым,

---

[1] Горький среди нас, с. 40.

[2] За гранью прошлых лет, с. 271. Место работы Шостаковича «Парижиана» названо ошибочно.

[3] Азаров Всеволод. Это все еще начиналось . — Аврора, 1977, № 11, с. 24, 25.

он подчеркивал, что именно в кино он «удовлетворял свою страсть к импровизации» и связывал ее с композиторской психологией: импровизация «очень увлекала меня, и еще долгое время спустя и даже сейчас я пишу много вещей, которые не опубликовываю. Это — своего рода композиторские экзерсисы»[1]. В обязанности солиста-иллюстратора включалась и игра с оркестром. Состав оркестра редко бывал стабильным. Приходилось исходить из имевшегося количества оркестрантов, отнюдь не соответствовавшего нормам симфонических коллективов. Из затруднительных положений Шостакович выходил за счет фортепиано. Не ограничиваясь полнозвучием, аккордовой мощью инструмента, он мастерски использовал его ударные свойства, изобретал необычные тембровые сочетания, в частности звучание фортепиано в совокупности с духовыми, ударными. Здесь возникала, вероятно, связь, которая много позже, в 1933 году, привела Шостаковича к Первому концерту, написанному для фортепиано, трубы и струнного оркестра.

Общение с оркестром, разумеется, формировало и мастерство Шостаковича-аккомпаниатора, качества ансамблиста: «многоохватность» исполнительского слуха, гибкость, умение подчиняться трактовке дирижера, не теряя инициативы и эмоциональной непосредственности. Коллективное музицирование доставляло Шостаковичу немалое удовольствие[2]. Вместе с тем от систематических пианистических занятий киноработа отвлекала, что доставляло ему много огорчений. Л. Николаеву писал, оправдываясь: «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 звенит киномузыка... 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. Севзапкино и что я стал кинопианистом»[3].

Так как при работе в кино времени для фортепианных занятий совсем не оставалось, Шостакович нашел выход: стал разучивать концертные программы, включая их в иллюстративную киномузыку; «монтировал» части сочинений, создавал вариации, упрощал, усложнял.

---

[1] Шостакович Д. Д. Творческие поиски, планы, мечты.— Вечерняя Москва, 1940, 11 декабря.

[2] Когда в 40-е гг. снимался концертный кинономер — вальс для фильма «Златые горы», Шостакович сам сел в оркестр, чтобы сыграть фортепианную партию; эти кадры остались одним из немногих «звучащих документов» исполнительского искусства Шостаковича.

[3] ГЦММК, ф. 129, № 502.

З. Д. Шостакович вспоминает любопытный факт, как в кинотеатре «Арлекинада», находившемся на проспекте 25 Октября (так тогда назывался Невский), скрипач Вениамин Шер, виолончелист Григорий Пеккер и Дмитрий Шостакович под демонстрацию на экране «боевиков» усердно репетировали Первое трио Шостаковича. Привыкали работать в любой обстановке, не искать оправданий и ссылок на трудности, находить рациональные приемы работы, которые могли бы за короткое время дать эффективные результаты. Обстоятельства невольно приучали Шостаковича идти к пианистической цели кратчайшим путем: у него не было времени на рискованные эксперименты.

М. Шагинян и чешский композитор Святоплук Гавелка обращают внимание еще на одно важное следствие киноработы. «Здесь, — пишет Шагинян,— он учился прежде всего секрету «массовости» музыки, тайне той магической связи, посредством которой музыка сливает людей в едином переживании, объединяет их в одном чувстве и мысли. Ведь и сам он, следя за экраном, ощущал себя частицей сотен людей зрительного зала, выражая за них своей игрой общее для них и для себя настроение» [1]. Чутье «массовости» вело к доступности, к импровизации на основе бытовых интонаций. «Когда я слушаю какой-либо... из... «грехов» Шостаковича, какую-либо его ненарошную «тривиальность»,— замечает Гавелка,— я пытаюсь представить себе Шостаковича-мальчика, стучащего по роялю в нетопленном зале кинотеатра. Где бы он ни взял идею, он должен играть. И он удивительно импровизирует, сопровождая немые фильмы, а партитурой ему служат экран и лица зрителей» [2].

В общей сложности Шостакович занимался иллюстраторской киноработой примерно год. Когда выяснилось, что она не даст возможности ни регулярно сочинять, ни бывать на концертах и в театрах, Шостакович ушел из кино.

Возможно, решительность этого шага была связана с некоторыми обнадеживающими факторами: успешным завершением композиторского обучения, принятием к печати «Фантастических танцев», двух пьес для струнного октета.

Впоследствии Шостакович вспоминал об этапе киноработы как о периоде в композиторском смысле бесплодном: «Служба в кинотеатрах парализовала мое творчество, сочинять я тогда совсем не мог, и лишь когда я совершенно бросил кино, я смог продолжать работать» [3].

В 1923 году Шостакович закончил консерваторию как пианист. Завершение композиторского образования было решено

[1] Шагинян Мариэтта. Дмитрий Шостакович.
[2] Гавелка Святоплук.— Советская музыка, 1969, № 9, с. 20.
[3] Автобиография, с. 24.

отложить на два года: из-за болезни и киноработы он не сделал, как сам считал, по композиции необходимое, да и здоровье не позволяло выдержать напряжение одновременного окончания двух факультетов.

Итоговая фортепианная программа свидетельствовала о серьезности исполнительского облика молодого пианиста и его солидной профессиональной оснащенности. «Я выступил в двух концертах,— вспоминал Шостакович.— В одном — сольном — сыграл программу, включавшую произведения различных авторов, а во втором — концерт Шумана с оркестром» [1]. В сольную программу вошли Прелюдия и фуга до-диез минор из «Хорошо темперированного клавира» (I том) Баха, Двадцать первая соната Бетховена, Вариации до мажор Моцарта, Третья баллада Шопена, Юмореска Шумана и «Венеция и Неаполь» Листа. Незадолго до окончания Шостакович выступил также перед комиссией с исполнением Двадцать девятой сонаты Бетховена — факт, сам по себе говорящий об уровне пианистического мышления юноши. Инициатива принадлежала М. Юдиной [2]. Она же консультировала подготовку Сонаты перед уроками Николаева. Достоверных свидетельств о характере исполнения, деталях трактовки нет. Известно, что общее впечатление было весьма благоприятным, оценка комиссии высокой.

Концерт Шумана был сыгран хуже, что Шостакович объяснял болезнью.

Сохранились три авторитетных отзыва, выделявших Шостаковича среди оканчивавших в тот год фортепианный факультет (а заканчивали его столь сильные пианисты, как А. Д. Каменский, И. М. Рензин, К. Г. Шмидт — впоследствии профессора консерватории). Глазунов называет Шостаковича «уже вполне зрелым музыкантом», в игре его находит искренность и тонкое художественное чутье. Н. Стрельников в статье «Акт в консерватории», опубликованной 17 июля 1923 года в журнале «Жизнь искусства», указывал, что Шостакович «по своим чисто музыкальным, композиторским дарованиям заслуживает быть отмеченным при всяком удобном случае». В заметке В. Вальтера (журнал «Театр», 1923, № 12) впервые применительно к Шостаковичу как к пианисту и композитору появляется высочайшее определение — гений. «В игре Шостаковича... радостно-спокойная уверенность гения. Мои слова относятся не только к игре Шостаковича, но и к его сочинениям. Богатство фактуры и удивительная убежденность, уверенность в своем творчестве (особенно в вариациях)— в 17 лет!»

[1] Страницы воспоминаний, с. 125.

[2] «Что это вы все играете «Лунную» да «Аппассионату»,— упрекнула она меня однажды,— возьмитесь за Hammerklavier» (Шостакович Д. Д. Воспоминания — В кн : Мария Вениаминовна Юдина, с. 40).

Несмотря на такие отзывы, Шостаковича ожидало большое огорчение: для совершенствования на академическом фортепианном курсе у Л. В. Николаева, как тогда называлось подобие нынешней аспирантуры, выпускника оставлять не захотели, по формулировке консерваторского совета, вследствие молодости и недостаточной зрелости. Несогласный с этим решением Николаев стал заниматься с Шостаковичем у себя дома [1].

Помощь пришла от Болеслава Леопольдовича Яворского. Выдающийся ученый, сотрудник А. В. Луначарского, деятель, которого Д. Д. Шостакович впоследствии назвал «одним из самых активных строителей советской музыкальной культуры» [2], любил, по собственному признанию, «выискивать интересных людей» [3] и, обратив внимание на Шостаковича, предложил ему перебраться в Москву. Софья Васильевна сообщила Штейнбергу о том, что подано соответствующее заявление в правление Московской консерватории, и Штейнберг вмешался: «...был Митя Шостакович, с коим имел обширное объяснение. Жалко его ужасно и надо непременно наладить его дела» [4].

Решение совета было изменено. Более того, рекомендаций Николаева и той известности, которую Шостакович приобрел, выступая в студенческих концертах, было достаточно, чтобы перед ним открылись реальные концертные перспективы. Несмотря на юность ученика, Николаев не задерживал его артистического продвижения, верил, что сам процесс выступлений, сама практика помогут совершенствоваться и будут стимулировать рост. Следовало лишь позаботиться о том, чтобы Шостакович выступал на серьезных, ответственных концертах, перед требовательной аудиторией, способной оценить его успехи и доброжелательно обратить внимание на недостатки и промахи.

Для начала Шостакович сыграл небольшую программу в концерте Кружка друзей камерной музыки. Учредителями этого примечательного кружка, сыгравшего важную роль в музыкальном развитии Ленинграда двадцатых годов, была группа любителей и музыкантов, базой — зал на Невском проспекте, в нынешнем помещении Кукольного театра. Работа строилась на коллективных началах. Энтузиазм организаторов, их бескорыстная любовь к музыке были решающей силой, поддержи-

---

[1] «И как я должна теперь себя чувствовать, взвалив на Вас ученика и не будучи в состоянии ничем, ничем Вам отплатить,— писала Софья Васильевна Шостакович Николаеву.— Мне снова и снова приходится без конца благодарить Вас и жить надеждой, что когда-нибудь мы с Митюшей вернем Вам наш долг. Сам он расстроен случившимся, к сожалению, больше, чем я предполагала, и я никак не могу привести его в обычное настроение». (Письмо от 12 марта 1924 г — Цит. по сб: Л В. Николаев Статьи и воспоминания современников. Письма.— Л.: Сов. композитор, 1979, с. 256).

[2] Шостакович Д. Д Вступление к сб: Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка — М.: Сов. композитор, 1972, т. 1, с 5

[3] Письмо Б. Л. Яворского — В. М. Богданову-Березовскому от 29 ноября 1925 г.— Цит. по сб.: Яворский Б. Статьи. . ., с. 320.

[4] Дневники М Штейнберга.— ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 3, № 1105.

вавшей начинание. Кружок открывал двери музыкантам разных индивидуальностей, творческих направлений и степени таланта. Артистическая молодежь получала благодарное поле деятельности. Здесь дебютировали Оборин, Софроницкий, Юдина, пианисты, посвятившие себя впоследствии преимущественно педагогике: И. Д. Ханцин, Л. И. Зелихман, М. Я. Хальфин.

Шостакович первоначально посещал кружок с целью послушать музыку: концерты в зале на Невском устраивались часто; меньше чем за два года (с 1922 по 1924 год) кружок провел триста концертов.

Первое выступление здесь Шостаковича состоялось в 1923 году. Он играл Прелюдию и фугу ля минор Баха — Листа, сонату «Аппассионата» Бетховена, собственные сочинения. Отклики прессы были обнадеживающи: указывали на уверенность и рельефность его художественных намерений. Положительно оценивались и его ранние фортепианные сочинения.

В июне 1923 года концерт дали Дмитрий и Мария (за неимением средств концертное платье для нее сшили из постельного покрывала). 10 декабря Дмитрий заменил заболевшего Николаева на открытии баховского цикла: был сыгран Бранденбургский концерт № 5[1].

В том же 1923 году находим несколько печатных отзывов об игре начинающего артиста в авторитетных изданиях: «Еженедельнике академических театров», «Музыке и театре», «Жизни искусства». Рецензенты перечисляют репертуар выступлений Шостаковича: Органная прелюдия и фуга ля минор Баха — Листа, «Аппассионата» Бетховена, Соната фа-диез минор Шумана, Тарантелла Листа, собственные сочинения: «Фантастические танцы», прелюдии. Характеризуя игру Шостаковича, критики единодушно подчеркивают безошибочность музыкального чутья, серьезность и точность исполнительских намерений, рельефность фразировки, ясность фактуры. Шостаковича оценивают без «скидок» на возраст, на занятия сочинением.

Он — пианист, чувствует себя пианистом, стремится к пианизму, любит играть.

Начиная с этого года выступления следуют одно за другим, с небольшими интервалами. Пианистический успех нарастает стремительно.

Каким же представляется исполнительский облик молодого Шостаковича? Почему уже в эти годы его относят к числу самых многообещающих молодых представителей советской пианистической школы?

В отличие от молодого Софроницкого, Юдиной, игравших

[1] ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 3, № 1105.

многое, но концентрировавших внимание на некоторых, близких себе стилях, Шостакович стремится к широкому охвату репертуара, пробует себя в классике, романтике, меньше — что было необычно при его композиторских опытах — в современной зарубежной музыке.

Накопление репертуара идет в двух основных направлениях. Главное — классический фортепианный репертуар: Бетховен, Шуман, Лист. Несколько позднее, в 1926—1928 годах, — в значительном количестве сочинения Шопена. Иногда исполняются листовские обработки органных произведений Баха: постоянное место в программах занимает, в частности, ля-минорная прелюдия и фуга Баха — Листа — ею начинаются многие концерты. Из бетховенских сонат охотно играется «Аппассионата», выученная в 1922 году: она звучит в концертном сезоне 1922—1923 годов в исполнении Шостаковича не менее шести раз.

Примечателен явный интерес Шостаковича к Шуману — к сонатам, циклическим пьесам, концерту. Он настойчиво ищет «ключ» к миру романтических чувств. Интерес этот приоткрывает внутренний мир самого Шостаковича, с его крайностями и силой переживаний. Судя по воспоминаниям современников, из включенных Шостаковичем в репертуар шумановских сочинений ему лучше всего удавалась Юмореска — пьеса импровизационно-дивертисментная. Шостакович трактовал ее как цикл новелл, распределяя «эпизоды на первозначные, ведущие и на второплановые, выдвигая вступительный эпизод, следующие за ним си-бемоль-мажорный... ре-минорный... лирический соль-минорный... си-бемоль-мажорное интермеццо и заключение». Опасаясь пестроты и фрагментарности, он «играл «крупным планом», резко контрастными динамическими и агогическими приемами, каждый раз возвращаясь к ним при повторном проведении тем». Перекличка приемов и приводила к трактовке последнего раздела, «как «послесловия», своего рода комментария к только что отзвучавшему циклу» [1].

Николаев включал в репертуар пьесы классиков и романтиков, редко звучащие на эстраде, уводил от популярного, используя и развивая на этом материале способность Шостаковича к углублению композиторского замысла, когда пьеса как бы одухотворялась личностью исполнителя. С успехом играл он Краковяк Шопена в сопровождении второго рояля, партию которого исполнял Николаев. Это редкий в репертуаре Шостаковича пример сочинения танцевально-жанрового, с искусной внешней разработкой пианистического «обрамления» — пассажей, фигурационных переливов.

Ряд программ был посвящен Листу, иногда частично, иногда целиком.

В классе Николаева Листа играли все, и по-разному: с поэтичной мягкостью—Софроницкий, красочностью — Герман Бик,

---

[1] Богданов-Березовский В. М. Отрочество и юность, с. 33

массивностью, ритмической характерностью — Каменский. Совсем юная советская исполнительская культура стремилась к овладению высотами фортепианной виртуозности и выдвигала плеяду замечательных интерпретаторов Листа. Неудивительно, что молодому Шостаковичу также хотелось овладеть арсеналом листовского реформаторского пианизма. Шостакович по-своему углублял многое у Листа. Пресса отмечала многогранность истолкования: «Лист — странник и лирик («Années de pèlerinage»), Лист-фантаст («Gnomenreigen»), Лист-мистик, Лист-виртуоз — все эти лики Листа были ярко отражены пианистом» [1].

Вторая, более скромная по объему репертуарная линия — собственные сочинения. Шостакович по-прежнему пропагандировал их не столь часто, не использовал представлявшиеся возможности их распространения, передоверяя это подчас соученикам: так, «Фантастические танцы» часто играл соученик по николаевскому классу И. З. Шварц, которому они и посвящены. Имела ли здесь значение скромность авторской самооценки, или Шостакович хотел размежевать две сферы деятельности, опасаясь, что при преобладании собственных сочинений в пианистическом репертуаре игра его станет восприниматься как «композиторская», с предубеждением к его интерпретаторским способностям?

Исполнительство и творчество Шостаковича в эти годы в целом развивались в единстве. Отсюда, однако, не следует, что его индивидуальный стиль складывался от впечатлений, постулируемых «собственным композиторским творчеством со всеми отличительными его чертами» [2]. «Проецирование» творчества в исполнительство, конечно, замечалось: оно было видно в трактовке той же Юморески Шумана. Несомненно, что для пианизма раннего Шостаковича показательно введение фортепиано в партитуру Второго симфонического скерцо, большая роль фортепиано в Первой симфонии; все это доказывает: слух Шостаковича находился в фортепианной сфере, звучность фортепиано — постоянная необходимость для композитора. И вместе с тем не следует подчеркивать одну линию. Дело не только в том, что Шостакович тогда еще не решил, кем он будет — композитором или исполнителем, не отдал предпочтения одной сфере деятельности. Суть в психологической сложности взаимовлияний, естественной у столь богатой художественной натуры.

---

[1] Богданов-Березовский В. М. Д. Шостакович.— Жизнь искусства, 1925, № 8.

И. В. Нестьев в статье «Скрябин и его русские антиподы» (Сб.: Музыка и современность.— М: Музыка, 1976, вып. 10, с. 108) указывает, что, обучаясь у Николаева, Шостакович играл ранние сонаты Скрябина — Вторую, Третью, Четвертую.

[2] Богданов-Березовский В. М. Отрочество и юность, с. 35.

Интуитивно действовал принцип взаимодополнения, когда в исполнительстве он брался за то, что в творчестве с точки зрения стилевой не привлекало: этим можно объяснить, например, появление в его репертуаре фортепианной партии Виолончельной сонаты Рахманинова, обилие листовских сочинений. Отсюда отсутствие в пианистическом репертуаре Хиндемита, Кршенека, которые его как композитора весьма интересовали. Доказательно и воздействие исполнительства на творчество: в эмоциональной «открытости» некоторых лирических тем ранних сочинений — Сюиты, Первого трио.

С течением времени, с появлением Первой симфонии, Первой сонаты, стиль композиторского письма отражался в пианистическом мышлении все определенней. Эволюция репертуара говорит об уменьшающемся интересе к виртуозной живописности, звуковой красочности, о тяготении к обобщенному драматизму, «ужесточенной» романтической динамике. Шостакович избегает полнозвучия, насыщенности фактуры, плотных аккордовых комплексов, пишет и играет скупо, лаконично, графично. Как справедливо отмечает первый его биограф И. И. Мартынов, «он отказывается от заполненности регистров, аккордовой техники, всего богатства педальных эффектов. Его фактура... отмечена филигранной тонкостью работы, отсутствием пианистической декоративности» [1]. Отчетливость и ясность для Шостаковича — не способ, не прием игры, а обязательный эстетический принцип. Ничего зыбкого, недоговоренного. Никаких полутонов, неопределенности. В каждой фразе подчеркнуты логические вершины, повороты, самые мельчайшие ритмические и динамические изменения. Звук пианиста прозрачен, звонок, блестящ, насыщен «металлом» и обладает свойством «прорезать» тишину, удар четок, ритмичен. Пальцевая беглость, «дикция» каждого пальца выработаны в совершенстве. Шостакович играет цепко, «впиваясь» в клавиатуру, с исключительной «выразительностью» пальцев; пятый и даже четвертый действуют почти с той же силой и ловкостью, что указательный и третий. Для него не представляют затруднений необычные аппликатуры с применением большого пальца на черных клавишах, скольжением, перекладыванием. Кисть обладает поразительной гибкостью, она «ведет» пальцы при малоподвижном плече и предплечье. Заметно его пристрастие к гаммообразным, к пальцевым пассажам, сохраняющееся на протяжении всей творческой жизни. Он вводит их в партитуру Первой симфонии; на элементах хроматической гаммы строит финал Первой сонаты, забавные цитаты из Ганона выписывает во Втором фортепианном концерте, графическим пальцевым пассажем начинает Вторую сонату.

Он не стремится к вокальности мелодических линий: мелодии широкого дыхания редки. Отсюда и скупое применение ле-

---

[1] Мартынов И. И. Дмитрий Шостакович.— М.: Музгиз, 1946, с. 37.

гато, расчлененность артикуляции[1]. Типичным, характерным для фортепиано считается, видимо, нонлегатное произнесение и приемы «токкатного пианизма». Не потому ли, как правило, фортепиано появляется в скерцо (Первая симфония), в финалах симфоний, где «токкатность» особенно уместна?

С большой изобретательностью используются ударные свойства фортепиано, его своеобразная оркестрово-туттийная звучность: укажем, например, на эффект трех аккордов после звучания оркестра в скерцо Первой симфонии. В соответствии с ударной природой инструмента отбираются приемы, виды техники, постоянно встречающиеся в ранних фортепианных сочинениях, типичные для использования фортепиано в симфониях: тремоло, «сухие» октавы, унисоны, martellato, marcato, staccato, акцентированные пунктирные ритмы, порой непосредственная имитация звучания ударных.

Графическая фактура не исключает красочности игры. В молодости Шостакович владеет богатой и интересной тембровой палитрой. «Секрет» оркестровки — в поразительном чутье обертонов, их взаимодействии, в способности выделить один звуковой комплекс не в ущерб другому, окутав звучность скупой, но меткой педалью — так, чтобы фортепиано зазвучало по-иному, непривычно. Шостакович не боится «наложений» регистров, рискованных сопоставлений, использования крайних регистров. Он выступает как интересный экспериментатор, не удовлетворяющийся испытанными колористическими приемами и ищущий новых тембров, красок инструмента.

Пианизм Шостаковича не универсален. Очевидны его связи с классикой, с техникой, приемами, мышлением Баха, Моцарта, частично — Бетховена. Не менее очевидна антипатия к импрессионистам. Шостаковичский пианизм подходит для интерпретации музыки XX века — Хиндемита, Бартока, Прокофьева, хотя Шостакович почти не играет произведений названных композиторов.

С инстинктом истинного художника Шостакович отбирает и культивирует пианистические средства, близкие своей индивидуальности, и, умело сочетая их, достигает поставленных перед собой художественных целей.

Работа в кино, снизив продуктивность творчества, не приостановила композиторского развития Шостаковича. Именно в 1923—1925 годах, когда он готовил выпускную фортепианную программу, начинал довольно интенсивную концертную деятель-

[1] Примечательно, что Lento из Первого концерта — пленительный образец ранней лирики Шостаковича — инструментовано так, что в основном «поет» оркестр.

ность, зарабатывал на жизнь изнурительной иллюстративной работой в кино, зрел замысел Первой симфонии, писались сочинения на подступах к ней, создавалась и сама симфония. Результат двух-, трехлетней работы в кино отнюдь не свидетельствовал, что творчество, как считал Шостакович, парализовалось.

Три работы — Скерцо ми-бемоль мажор для оркестра, Первое струнное трио и Три пьесы для виолончели и фортепиано — явились «лабораторией», где ковался материал для симфонии, ее мелодизм, инструментальная палитра, образное содержание[1].

Судя по дневниковой записи М. Штейнберга, виолончельные пьесы сочинялись в 1923 году, третья — в январе 1924 года.

Скерцо для оркестра в хронологическом перечне, составленном в 1929 году, Шостакович поставил следующим сочинением за Сюитой, датировав 1923 годом; эта же дата указана им в «Жизнеописании». В нотографическом справочнике 1965 года, просмотренном композитором, датой Скерцо указан 1924 год, в соответствии с обозначением на партитуре — 15 октября 1924 года. Это — дата завершения, хотя еще 5 октября Шостакович показал Скерцо Штейнбергу, после чего, видимо, вносились некоторые изменения.

Сохранившийся автограф содержит восемнадцать партитурных страниц, явно начисто переписанных с черновика, с одной поправкой — зачеркнутым тактом на шестнадцатой странице[2].

Скерцо — блестящая остроумная оркестровая пьеса с развернутой партией фортепиано. Скерцозность подана в «чистом» виде, как шутка, веселый розыгрыш, отдых, неожиданный эффект.

Три приметы этого юношеского Скерцо существенны: 1. Продолжающаяся кристаллизация тематизма. Он становится все более метким, использующим свежие интонационные повороты, богатую полифоническую разработку материала; 2. Мастерство оркестровки, ее возросший уровень, по сравнению с «Двумя баснями Крылова» для голоса с оркестром, Темой с вариациями для оркестра; 3. Скерцо стоит в ряду сочинений, где Шостакович обязательно использует фортепиано в соединении с оркестром: во Втором скерцо, как и в Первой симфонии, это не только влияние пианистических интересов — скорее фактор психологический, свидетельство того, что композитор видел в такой комбинации нераскрытые тембровые возможности. Поиск, как уже указывалось, был продолжен в тридцатые годы[3].

Точная датировка Трио для фортепиано, скрипки и виолончели устанавливается по письмам к Т. И. Гливенко[4]. Начало

---

[1] В апреле 1923 года была написана также первая часть Квинтета, не сохранившаяся.

[2] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 19.

[3] Тему Скерцо композитор использовал в музыке к кинофильму «Новый Вавилон».

[4] Отрывки из них опубликованы в заметке С. Сапожникова, в связи с публикацией Трио в Собрании сочинений Д. Д. Шостаковича (Сов. музыка, 1983, № 2, с. 89—91).

работы — август 1923 года, место — Гаспра, откуда автор тотчас же сообщал любимой девушке: «Посвящается тебе, если ты ничего не будешь иметь против». В октябре, в Петрограде, сочинение продвинулось; конструкция складывалась одночастная, для побочной партии использовался материал Фортепианной сонаты, написанной в 1920 году и оставшейся необнародованной, так как автор уже тогда считал ее вещью «детской, незрелой». Торопясь познакомить Гливенко с посвященным ей Трио, Шостакович послал Гливенко в Москву со своим приятелем Михаилом Квадри полный эскиз партитуры, но адресату его Квадри не передал [1]. В ноябре законченное Трио вошло в намеченный студенческий концерт из произведений Шостаковича, и он репетирует Трио вместе со скрипачом В. Шером и виолончелистом Г. Пеккером. 13 декабря 1923 года Трио, переименованное вследствие одночастности в Поэму для скрипки, виолончели и фортепиано, было сыграно в концерте студентов-композиторов и, как писал Штейнберг, «произвело прекрасное впечатление» [2]. Узнав об успехе, послушать Поэму захотел Глазунов, и автор заволновался. Хотя он считал, что «это лучше всего, что вообще сочинил», казалось, что Глазунову «наверно не понравится»: Шостакович уже ощущал неодобрение Глазунова новшествам, вскоре проявившееся при ознакомлении с Первой симфонией.

Трио заметно отличалось от Скерцо романтическим, лирическим характером — впервые обнаруживалась присущая Шостаковичу контрастность соседствующих работ: резкие жанровые переходы, обращение к полярным эмоциональным сферам. В интонационном строе композитор сделал шаг вперед, усложнив ладовую структуру, функциональные связи, добиваясь длительного мелодического напряжения уже не за счет преимущественно ритмодинамических средств, как в Скерцо, а пользуясь интонационно резкими интервальными тяготениями, переходами, неожиданными ладовыми сдвигами.

В Трио очевидно стремление к значительности и глубине показа жизненных явлений. Идейная тема Трио — человек в борьбе за высокие жизненные цели — становится ведущей, постоянной темой творчества Шостаковича.

Наметив ее в Сюите, потом в Трио, он воплощает ее с удивительным для молодого композитора совершенством в Первой симфонии.

---

[1] Видимо, этот автограф впоследствии оказался в ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 8 и 52.

[2] Дневники Штейнберга.— ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 3, № 1105.

## ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

Идея этого сочинения относится к 1923 году: начальная дата поставлена четко, аккуратно рукой автора на последней, девяносто девятой странице партитуры[1]. В январе 1924 года, когда страна прощалась с В. И. Лениным, общенародное горе вызвало новую жажду творчества. Спустя полвека Шостакович вспоминал: «Я находился под сильным впечатлением кончины Ленина. Меня глубоко волновали события, всколыхнувшие всю страну... именно в ту пору возникла у меня мысль написать большую симфонию, посвященную памяти Владимира Ильича Ленина»[2]. Писал упорно. Однако «осуществить тогда мое заветное желание я, разумеется, не мог — был слишком молод, неопытен, неподготовлен»[3].

Следующая попытка пришлась на лето 1924 года. А осенью в Ленинграде приступил к делу основательно, поставив целью представить симфонию к окончанию композиторского факультета.

Работу начал со второй части, с ля-минорного скерцо. В скерцозности чувствовал себя вполне уверенно: к этому времени он был уже автором трех скерцо — двух оркестровых, скерцо из трех пьес для виолончели и фортепиано, да и в других его произведениях было немало скерцозной насмешливости и ритмической остроты. Естественно, что новую масштабную работу, ответственность и трудности которой понимал, Шостакович начал с «разгона» на усвоенном, привычном.

Сочинять систематически не удавалось. Конец октября, ноябрь и часть декабря из-за службы в «Сплендид-паласе» для симфонии почти выпали; постоянное звучание «чужой» музыки утомляло слух.

Зимой студенческий композиторский кружок, где Шостакович делился планами и показывал новое, стал распадаться. Будучи в Москве, он познакомился с молодыми музыкантами, своими сверстниками, начинавшими, как и он, самостоятельную творческую деятельность. В кружок входили В. Я. Шебалин, М. Л. Старокадомский, М. М. Черемухин, Ю. С. Никольский, М. В. Квадри и Л. Н. Оборин; называли его московской «шестеркой». Заводилой являлся Квадри. Он был много старше других кружковцев, участвовал в первой мировой войне и только в 1921 году систематически занялся композицией, познакомился с сочинениями Н. Я. Мясковского и стал их ревностным пропагандистом. Природный организатор, Квадри задался идеей создать нечто вроде новой «Могучей кучки», которая даст направление советскому музыкальному творчеству.

---

[1] Эскизы не сохранились. Оригинал партитуры (без начала первой части) в ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 1.

[2] Цит. по ст.: Хубов Г. Н. Первая героическая — В его кн.: Музыкальная публицистика разных лет.— М.: Сов. композитор, 1976, с. 8.

[3] Там же.

Молодым москвичам было чем поделиться: Квадри сочинил Сонату для фортепиано, Вступление и Сказ для симфонического оркестра по картинам Н. К. Рериха и работал над Симфонией, Оборин подготовил к публикации Фортепианные пьесы, начал Симфоническое скерцо, плодовитый Шебалин испробовал свои силы в жанрах романса, сочинил Трио, Квартет. Собирались обычно по субботам на Солянке, у Оборина, отец которого страстно любил музыку. «Играли музыку свою и «чужую»: здесь были классики — органный Бах в четыре руки и Глазунов (все восемь его симфоний), Скрябин, Брукнер и Р. Штраус,— рассказывал Оборин.— ...Свою музыку авторы несли на суд товарищей. За критикой и спорами, за увлеченным музицированием засиживались часто допоздна... М. Квадри привел Шостаковича к нам. Так состоялось знакомство Шостаковича со мной, Виссарионом и другими членами нашего кружка... Мы с ним быстро сблизились»[1].

Идея написания симфонии, которой Шостакович поделился, была встречена москвичами одобрительно, темы понравились.

Покинув «Сплендид-палас», он вторую половину декабря посвятил исключительно сочинению, написав в клавире почти всю первую часть.

В конце декабря впервые приехал в Ленинград Оборин, поселился у Шостаковичей, и работу несколько отодвинули заботы об организации концерта Оборина в Кружке друзей камерной музыки. Выяснилось, что помещение, намеченное для концерта, оставалось свободным лишь в канун Нового года, 31 декабря, и Оборин решил возвратиться домой, но Шостакович настоял на концерте, принявшись распространять билеты.

Зал, как и следовало ожидать, был наполовину пуст, но среди слушателей находились В. Каратыгин, Б. Асафьев, Л. Николаев, что значило многое. В журнале «Жизнь искусства» появилась обнадеживающая рецензия В. Богданова-Березовского. Это был первый печатный отзыв об Оборине-пианисте, а концерт — началом его известности за пределами Москвы.

К 15 февраля 1925 года, когда Шостакович стал служить в кинотеатре «Пикадилли», в клавире были готовы три части — все, кроме финала. Лихорадочный труд привел к большому переутомлению. На финале дело застопорилось. «Финал не написан и не пишется,— сообщал он в тот день.— Выдохся с тремя частями»[2]. Расстроенный задержкой, чтобы не терять трудового тонуса, принялся инструментовать сочиненное и переписывать партии: за копирование партитуры и переписку запросили сто

[1] Оборин Л. Н. Сколько было переиграно музыки!— В сб.: Виссарион Яковлевич Шебалин — М.: Сов. композитор, 1970, с. 206, 207.

[2] Цит. по кн.: Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с. 62.

пятьдесят рублей, а в доме не было хлеба и чая. Не прерывая сочинения, Шостакович наинструментовал первую часть до репризы и переписал партии скерцо, кроме партий вторых скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов.

С февраля положение осложнилось работой в «Пикадилли», и все же финал понемногу продвигался.

Приехав в Москву в марте, Шостакович смог сыграть «шестерке» три части целиком, куски финала, план которого представлялся ясно. Восторг друзей был единодушным. В. Шебалин вспоминал: «Когда Шостакович впервые показал свою Первую симфонию в нашей московской музыкальной компании, я был поражен и восхищен ею» [1].

Написать в марте ничего не удалось, ибо все свободное время ушло на подготовку концерта в Малом зале Московской консерватории, устроенного московскими друзьями 20 марта. Концерт составили из сочинений В. Шебалина и Д. Шостаковича, ни одно из которых еще не было опубликовано. Для исполнения сочинений Шостаковича Оборин привлек даровитых студентов — скрипача Н. Федорова и виолончелиста А. Егорова. Втроем они разучили Трио, А. Егоров — виолончельные пьесы, Оборин еще и Сюиту.

В архиве А. Н. Александрова, выступившего в ансамбле с певицей Ниной Георгиевной Александровой, сохранилась полная программа этого первого публичного показа в Москве сочинений двух молодых композиторов.

| | |
|---|---|
| I отделение. | |
| В. Шебалин. | Quasi-соната. Исп. Л. Оборин. |
| | Пять отрывков из Сафо и два отрывка из Демеля. |
| | Исп. Н. Г. Александрова и А. Н. Александров. |
| | Струнный квартет ля минор. |
| | Исп. квартет Московской консерватории: Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширинский. |
| II отделение. | |
| Д. Шостакович. | Трио для скрипки, виолончели и фортепиано № 1. |
| | Исп. Н. Федоров (скрипка), А. Егоров (виолончель), Л. Оборин (фортепиано). |
| | Три фантастических танца для фортепиано. |
| | Исп. автор. |
| | Три пьесы для виолончели и фортепиано. |
| | Исп. А. Егоров и автор. |
| | Сюита для двух фортепиано. |
| | Исп. автор и Л. Оборин |

Общественный резонанс концерта оказался не в пользу Шостаковича: его критиковали за незрелость, надуманность. «Во всяком случае, помню,— пишет А. Н. Александров,— что и на меня, и на других слушателей музыка Шебалина произвела

---

[1] Шебалин В. Я. Воспоминания.— В сб.: Виссарион Яковлевич Шебалин, с. 314—315.

тогда гораздо более сильное впечатление, чем произведения его товарища»[1].

Неудача крайне огорчила дебютанта, но и побудила форсировать завершение симфонии. Он знакомит с ней приехавших в Ленинград Дариуса Мийо и Жана Вьенера. Мийо она запомнилась; возвратившись в Париж, он написал в «Заметках без музыки» о знакомстве с «юным музыкантом в больших очках, который показал... свою симфонию»[2]. Это было первое знакомство Шостаковича с зарубежным композитором-современником.

Финал был записан в мае 1925 года.

Одновременно с симфонией сочинялись две пьесы — Прелюд и Скерцо для струнного октета — четырех скрипок, двух альтов, двух виолончелей; даты совершенно совпадают: 1924—июль 1925 года. Судя по тому, что переложение Прелюда для фортепиано в четыре руки, сделанное учеником по классу Николаева Евгением Славинским, помечено 1924 годом, следует считать, что Прелюд писался в 1924, а Скерцо — в 1925 году. Рабочий экземпляр изобилует зачеркиваниями, исправлениями; в отличие от симфонии сочинение продвигалось медленно.

Причину параллельной работы над двумя сочинениями при крайней загрузке молодого композитора можно объяснить, если обратиться к посвящению. Октетными пьесами он почтил память погибшего друга — В. И. Курчавова. Если другие посвящения (а их у Шостаковича уже было немало) появлялись обычно после написания произведений и не были связаны с их содержанием, то в октетных пьесах иное. Начиная с пленительной мелодии прелюдии, играющей основную роль в главном разделе октета, тематизм связан с личными воспоминаниями, рисует музыкальный образ поэта.



Анализируя пьесы, исследователь советской камерной музыки Л. Н. Раабен выделяет Прелюд, считая, что он «может служить в известном смысле прообразом будущих сочинений Шостаковича в полифоническом стиле»[3]. Л. В. Данилев-

---

[1] Александров Ан. Далекие годы.— В сб.: Виссарион Яковлевич Шебалин, с. 204.

[2] Мийо Д. Заметки без музыки. Цит. по ст.: Шнеерсон Г. М. Дариус Мийо.— Музыкальная жизнь, 1975, № 17, с. 16.

[3] Раабен Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка.— Л.: Музгиз, 1963, с. 24.

вич от Прелюда протягивает «нити к медленным частям последующих циклов Шостаковича»[1].

Октет примечателен еще и тем, что в этом сочинении композитор ставит перед собой задачу испытания интересных тембровых комбинаций. Трактовка октета отлична от распространенной в классической музыке. «На протяжении обеих пьес,— отмечает Л. Н. Раабен,— ни разу не встречается квартетное звучание, зато обнаруживаются различные групповые комбинации: скрипок с альтами, альтов с виолончелями и т. д. Многообразно используются контрасты между высокими скрипичными и низкими альтово-виолончельными тембрами»[2].

Пьесы для октета были показаны в Кружке новой музыки в присутствии Б. В. Асафьева, высказавшегося о скерцо весьма критически[3].

Там же, в кружке, Шостакович показал и симфонию в фортепианном переложении.

Волнуясь за ее судьбу, консерваторские друзья Шостаковича пригласили на прослушивание известного критика Н. Малкова, руководившего вместе с Н. Стрельниковым музыкальным отделом журнала «Жизнь искусства». Как рассказывает Г. Юдин, «все мы очень волновались... целиком мы слушали симфонию Шостаковича впервые... Малков слушал с чрезвычайно сосредоточенным видом... Насколько я мог уловить, Малкову симфония понравилась, но он очень боялся ошибиться, промахнуться в своей оценке. Наконец он изрек что-то не слишком определенное, но бесспорно положительное. Мы вздохнули с облегчением — ведь нам тогда казалось, что признание Малкова очень важно»[4].

Уже 2 июня 1925 года Малков опубликовал заметку о еще не исполненном публично сочинении с целью обратить на него внимание музыкальной общественности. «Я — высокого мнения о даровитости Шостаковича,— писал критик...— Юный музы-

---

[1] Данилевич Л. В. Наш современник. Творчество Шостаковича.— М.: Музыка, 1965, с. 56.

[2] Раабен Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка, с. 24, 25.

[3] Пьесы находились в портфеле автора около двух лет и впервые исполнялись после успеха Первой симфонии 9 января 1927 г., незадолго до отъезда Шостаковича на Шопеновский конкурс. Играли в зале имени Моцарта (в помещении Театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко) квартеты имени Глиэра (Я. Таргонский, А. Таргонский, А. Бабич, К. Блок) и имени Страдивариуса (Б. Симский, Б. Виткин, Г. Гамбург, В. Кубацкий). Прелюд, переложенный Е. Славинским, не издавался; партитура увидела свет первым изданием в 1928 г. и вошла в репертуар ленинградских камерных коллективов — квартетов имени Ауэра (В. Шер, А. Пергамент, Л. Шифман, Э. Фишман) и Глазунова (И. Лукашевский, А. Печников, А. Рывкин, Д. Могилевский). В 1938 г. Пьесы для октета были сыграны в Париже, где их оценили, как «тонкую музыку с усложненной полифонией — своими гармониями, мелодиями, своим необычным использованием инструментов» (Трен Жак. Триумф советской музыки в Париже.— Советская музыка, 1938, № 5, с. 104).

[4] За гранью прошлых лет, с. 273.

кант растет и крепнет, приобретая все большую уверенность в технике композиции. Углубляется и содержание его здорового и бодрого творчества.

В Шостаковиче меня больше всего подкупает именно эта свежесть и цельность музыкальной мысли, ее молодой стремительный бег. В Шостаковиче нет и тени упадочности, столь часто характеризующей рахитичных юношей, ищущих остроты звуковых ощущений, их одуряющей, гипнотизирующей пряности. Нет в нем и стремления к экстравагантной новизне и левизне, служащей прикрытием бессилия творческих потуг». И далее Малков кратко характеризовал музыку симфонии, акцентируя ее богатый мелодизм, лаконичность формы, искренность выражения, и высказывал пожелание услышать симфонию в оркестровом исполнении: «Нужно думать, что этому выдающемуся многообещающему юноше будет оказано необходимое ему внимание» [1].

Крайне напряженная работа неблагоприятно отразилась на состоянии здоровья молодого композитора. Семья по-прежнему испытывала материальные трудности. Софья Васильевна осталась без работы. Денег на лечение не было, и она отправила сына в донбасский город Славянск, где на химическом комбинате служил Б. А. Сасс-Тисовский. Он создал Шостаковичу хорошие условия для отдыха и занятий. На Славянском курорте устраивались концерты классической музыки, к участию в которых привлекли и Шостаковича, что дало некоторый заработок. Партитуру захватил с собой, просматривал, проверял, вносил коррективы.

Ранней весной 1926 года Шостакович и Фельдт сыграли симфонию Глазунову [2]. Просмотрев партитуру, Глазунов посоветовал исправить неблагозвучия. «Глазунов и Штейнберг,— вспоминает Шостакович,— были очень строги в отношении голосоведения и благозвучности» [3]. В частности, Глазунов рекомендовал изменить гармонии во вступлении, после начальных фраз засурдиненной трубы.

Шостакович написал:



[1] Малков Н. П. Симфония Д. Шостаковича.— Жизнь искусства, 1925, 2 июня.

[2] Студенты, много наслышанные о новом сочинении, нетерпеливо столпились у глазуновского кабинета. «В кабинет нас, конечно, не пригласили,— рассказывает Розанов.— Мы жались у дверей. Выяснилось, что симфонию будут играть на двух роялях... Дверь сумели немного приоткрыть. Слышно было довольно хорошо».

[3] Страницы воспоминаний, с. 126.

Глазунов предложил свой вариант:



«Я, конечно, не смел спорить,— рассказывает Шостакович,— мое уважение и любовь к Глазунову были слишком велики, а авторитет его был непререкаем»[1]. По свидетельству Малько, Глазунов рекомендовал и другие поправки гармонии: «Ему хотелось, чтобы было все гладко, не было шероховатостей и таких трудных, как ему представлялось, препятствий для слушания»[2].

Симфонию Шостакович представил на окончание композиторского факультета: клавир и партитуру.

Основным экзаменатором и судьей Дмитрия Шостаковича был Глазунов, проявивший строгость, требовательность, даже придирчивость: за фугу выпускник получил неожиданно 5—, неверно записав глазуновскую тему[3].

Симфония возражений не вызывала; лишь третья часть не понравилась Малько и Штейнбергу.

Шостаковича рекомендовали для занятий в организовывавшейся аспирантуре. 21 апреля 1926 года, на следующий день после единогласного решения совета научно-композиторского факультета, М. О. Штейнберг, как декан, составил Шостаковичу следующую характеристику:

Студент композиторского отделения Ленинградской государственной консерватории Дмитрий Дмитриевич Шостакович прошел полный курс предметов теории композиции, установленный учебным планом научно-композиторского факультета ЛГК. Все эти предметы пройдены Шостаковичем под моим руководством, за исключением контрапункта строгого стиля, пройденного Шостаковичем под руководством покойного профессора Н. А. Соколова. Сверх того Шостакович пробыл два года на академическом курсе свободного сочинения. За все время пребывания в консерватории Шостакович зарекомендовал себя с самой лучшей стороны необычайно добросовестным и старательным отношением к своим академическим обязанностям. С другой стороны, Шостакович является несомненно самым талантливым представителем композиторской молодежи Ленинграда. За последние годы им написано несколько крупных

---

[1] Страницы воспоминаний, с. 126.

[2] Малько Н. А. Глазунов.— В сб.: Н. А. Малько. Воспоминания. Статьи. Письма.— Л.: Музыка, 1972, с. 69.

[3] Неудача запомнилась. «Помню, как во время экзамена по фуге Глазунов задал мне свою тему, на которую надо было написать фугу со стретто,— писал спустя почти сорок лет Шостакович.— Я бился, бился, но со стретто у меня ничего не получалось, как я ни старался. Пришлось сдать фугу без стретто, за это я получил 5—. Хотя это не в моих правилах, но я все же пошел объясниться к Александру Константиновичу. Оказалось, что, переписывая тему, я допустил ошибку и одну ноту записал неправильно. Отсюда и пошли все неприятности... „Даже если вы и спутали эту ноту, молодой человек,— сказал Глазунов,— вы должны были сами понять, что это ошибка, и исправить ее“» (Страницы воспоминаний, с. 125, 126).

композиций: Вариации для оркестра, Сюита для двух роялей, Трио, Две пьесы для струнного октета и Симфония для оркестра, а также ряд мелких пьес. Сочинения эти, отличаясь значительной технической зрелостью, носят черты яркого, свежего и индивидуального дарования. Некоторые из этих вещей ныне приняты к изданию коллегией музсектора Государственного издательства, Симфония же будет исполнена в Ленинградской академической филармонии в концерте Ассоциации современной музыки 8 мая с. г.

Принимая во внимание весьма юный возраст Шостаковича (род. в 1906 г.), можно ожидать в будущем значительного расцвета его творческого дарования, и Консерватория имеет все основания оказать ему в этом отношении свою поддержку. Основываясь на вышеизложенном, совет научно-композиторского факультета в заседании 20 апреля с. г. единогласно избрал Шостаковича аспирантом по композиторскому отделению факультета.

Декан научно-композиторского факультета
Ленинградской государственной консерватории
*М. О. Штейнберг* [1].

В исполнительской судьбе Симфонии в это время уже активно участвовал Н. А. Малько, осенью 1925 года после семилетнего отсутствия — работы в Витебске, Москве, Киеве — возвратившийся в Ленинград и приступивший к обязанностям главного дирижера филармонии и профессора консерваторского дирижерского класса. Ю. Л. Вейсберг привлекла его к участию в Ассоциации современной музыки. Членом ее Малько не стал, но писал по этому поводу Мясковскому: «Мой личный долг музыканта передо мной и другими — играть по возможности новые сочинения» [2].

На Шостаковича его внимание обратил Б. Л. Яворский, присутствовавший на мартовском московском концерте. В мае Шостакович написал Яворскому первое из многих писем, где делился ходом сочинения симфонии. Встретились они вновь осенью: произошел долгий разговор. Яворский писал о своем впечатлении: «...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» [3].

Чтобы «вытащить» Шостаковича из безвестности, Яворский в декабре договорился о его приезде в Москву с показом своих сочинений: проректор Ленинградской консерватории А. В. Оссовский должен был привезти «с собой Шостаковича» [4]. Месяцем раньше Яворский обратился к Малько с настоятельной просьбой о поддержке сочинений молодежи, в частности симфонии Шостаковича.

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 66.

[2] Н. А. Малько — Н. Я. Мясковскому. Письмо от 3 декабря 1925 г.— В сб.: Н. А. Малько, с. 167.

[3] Б. Л. Яворский — В. М. Богданову-Березовскому. Письмо от 22 октября 1925 г.— В сб.: Б. Яворский, с. 319.

[4] Б. Л. Яворский — А. В. Оссовскому. Письмо от 31 декабря 1925 г.— В сб.: Б. Яворский, с. 321. Показ состоялся 7 февраля.

Просьба попала на благодатную почву: Малько познакомился с произведениями выпускника и уже 3 декабря, рекомендуя Мясковскому показать сочинения Шостаковича в Москве, упомянул именно симфонию. 11 декабря он писал: «Симфония Шостаковича мне очень нравится, хвалит ее очень Асафьев»[1].

Из писем Малько Яворскому узнаем, что, хотя с продвижением симфонии в филармонические программы серьезных трудностей не возникло, все же «и здесь... надо было, чуть ли не когда все уже было намечено... выдержать некоторую борьбу («он мог бы еще год подождать»)»[2]. Решил авторитет Малько, его убеждение, что написанное Шостаковичем «рельефно... легко воспринимается... доступно...», что «Шостаковичу надо... только начать»[3].

Для семьдесят первого симфонического концерта сезона, намеченного на 12 мая 1926 года и закрывавшего концертный сезон 1925—1926 годов, была составлена следующая программа из новинок ленинградской симфонической музыки:

Д. Шостакович. Первая симфония.

И. Шиллингер. «Поступь Востока» (шествие), для большого симфонического оркестра.

Ю. Вейсберг. «Двенадцать», симфоническая кантата для хора и большого симфонического оркестра, соч. 21.

Узнав о намеченном, Шостакович привел клавир и партитуру в чистовой вид, сняв глазуновские исправления, восстановив первоначальный вариант. Возможное неудовольствие Глазунова его не смутило.

Зима прошла в ожидании события. Сохранилось письмо Софьи Васильевны Шостакович к Клавдии Владимировне Лукашевич, рассказывающее о волнующей обстановке премьеры: со старым другом, так много сделавшим для семьи и воспитания Дмитрия, спешила мать поделиться радостью. Сохранились и репетиционные записи Малько, дневниковые записи Штейнберга, воссоздающие довольно трудную драматическую ситуацию, предшествовавшую концерту.

Не вся его программа нравилась дирижеру. О пьесе Шиллингера он записал: «Курьез — и только»[4]. Кантате Вейсберг мешали «масса ошибок и неточностей — партии в отвратительном виде,— ироническое отношение оркестра и, конечно, отсутствие дисциплины»[5].

Репетировали с начала мая, и только симфония Шостаковича сравнительно быстро продвигалась, хотя и по отношению к ней единодушного отклика оркестра не было: «Симфония Шостаковича прелестно выходит,— записал Малько.— Сомни-

---

[1] Н. А. Малько — Н. Я. Мясковскому.— В сб.: Н. А. Малько, с. 169.

[2] Н. А. Малько — Б. Л. Яворскому. Письмо от 7 сентября 1926 г.— В сб.: Б. Яворский, с. 364.

[3] Там же.

[4] Архив Н. А Малько. ЛГИТМиК, ф. 47, оп. 1, № 184.

[5] Там же.

тельна по музыке третья часть. Ноты в хорошем виде — не больше десяти ошибок. В оркестре поругивали, но ему хлопали»[1].

С каждой репетицией музыка усваивалась оркестром все органичней, особенно первая и вторая части. «Третья и четвертая хуже,— читаем у Малько.— Жаль, что мало времени, можно было бы отделать эту симфонию»[2].

Шостаковича особенно волновала инструментовка — как будет звучать партитура, соответствовали ли его слуховые представления оркестровой реальности: ведь до того ни одно его сочинение в оркестре еще не звучало, и он не имел возможности проверить свои идеи. Чтобы помочь ему и ободрить, на репетицию 10 мая пришел Штейнберг. Софья Васильевна не могла в тот день уйти со службы. «Находясь на работе,— делилась она с Лукашевич,— я ни о чем не могла думать, только ждала телефонного звонка. Наконец я услышала счастливый Митин голос: „Все звучит, все в порядке!"...»[3] Чувств своих он на репетиции сдержать не мог — звучание собственной музыки вызывало в нем непосредственный, пылкий энтузиазм. «Симфония Мити звучит хорошо,— отметил Штейнберг после репетиции.— Сам Митя в неописуемом восторге от своей музыки и звучности, и я с трудом удерживал его от бурных проявлений жестами своих чувств»[4].

«Наступил день концерта. Волнения начались с раннего утра,— читаем в письме С. В. Шостакович.— Митя не спал всю ночь. В половине девятого мы приехали в филармонию. К девяти часам зал был полон. Что я почувствовала, увидев дирижера Николая Малько, готового поднять свою палочку, невозможно передать. Могу только сказать, что иногда бывает трудно пережить даже великое счастье... Все прошло блестяще — великолепный оркестр, превосходное исполнение! Но самый большой успех выпал на Митину долю. По окончании симфонии Митю вызывали еще и еще. Когда наш юный композитор, казавшийся совсем мальчиком, появился на эстраде, бурные восторги публики перешли в овацию...»[5]

На следующий день Шостакович сообщил в Москву С. В. Протопопову — ученику Б. Л. Яворского: «Симфония моя вчера прошла великолепно. Чувствовал я контакт между автором, дирижером, оркестром и слушателями. Успех был огромный. Полный был зал публики. Публика много хлопала, и я пять раз выходил кланяться. Все было удивительно хорошо...

---

[1] Архив Н. А. Малько. ЛГИТМиК, ф. 47, оп. 1, № 184.
[2] Там же.
[3] Цит. по кн.: Данилевич Л. В. Наш современник, с. 16.
[4] Архив М. О. Штейнберга. Дневник. Запись от 10 мая 1926 г. ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 3, № 1106.
[5] Цит. по кн.: Данилевич Л. В. Наш современник, с. 16.

Звучало все на редкость хорошо. Был большой подъем. У меня сейчас прямо голова кружится: и от симфонии, и от исполнения (Малько великолепно играл), и от успеха, и от всего решительно»[1].

Есть и еще несколько ярких свидетельств о премьере. И. Л. Андроников вспоминает: «Собралась самая музыкальная публика. Концерт начинался симфонией Шостаковича. Дирижер Николай Малько — он тогда был главным — поднял палочку. В полной тишине пробормотала засурдиненная труба, сонно откликнулся фагот, заговорил кларнет. И развернулась торопливая дискуссия инструментов, где каждый хотел сказать все сначала. Потом в остром ритме торопливо и как бы шутя кларнет принялся излагать грациозную маршеобразную тему.

И вот чего почти никогда не бывает: обрадовало уже начало этой никому не знакомой музыки, показалось и удивительным, и прекрасным. С каждым тактом открывался музыкант небывалого мышления, таланта, характера, облика, личности, стиля, способа выражения...

Зал аплодировал Дмитрию Дмитриевичу долго, ровно, признательно. Как-то все понимали, что присутствуют при событии особом. И Шостакович выходил и кланялся, как и теперь, — скромно и торопливо»[2]. Сестры и Татьяна Гливенко, приехавшая на концерт из Москвы, потихоньку унесли из артистической комнаты афишу на память — попросить стеснялись: в прекрасном белоколонном зале филармонии Шостаковичи еще чувствовали себя робкими гостями.

Ночью, после премьеры, сдержанный Штейнберг внес в дневник: «Достопамятный концерт. Бурный успех Митиной симфонии; скерцо бисировали... После концерта ужинали у Шостаковичей в обществе главным образом молодежи до 2-х часов. Возвращались с Малько и его женой, пешком до Садовой.— Белая ночь, холодно, 2°»[3].

Дома Штейнберг приготовил в подарок ученику партитуру Девятой симфонии Бетховена — «в память концерта 12-го и его успеха»[4]. Той же ночью Малько записал: «У меня ощущение, что я открыл новую страницу в истории симфонической музыки, нового большого композитора»[5].

---

[1] ГЦММК, ф. 329, № 589. В этом же письме связанное с премьерой объяснение наступившего кратковременного охлаждения отношений с Б. В. Асафьевым: «А Асафьев все-таки не пришел. Не прийти слушать мою симфонию из-за отношений с Вейсберг и т. д. ... У меня с Асафьевым все кончено».

[2] Андроников И. Л. Большой зал филармонии — одно из лучших мест на земле.— В сб.: Ленинградская филармония. Л.: Музыка, 1972, с. 314.

[3] Архив М. О. Штейнберга. Дневник. ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 3, № 1106.

[4] Там же. Премьера оказалась примечательной еще и потому, что стала вехой музыкального радиовещания. До этого музыку передавали из небольших радиостудий. 12 мая 1926 года в Ленинграде впервые была осуществлена попытка передать целый концерт непосредственно из Большого зала филармонии.

[5] Цит. по ст.: Энтелис Л. А. Д. Д. Шостакович.— В сб.: Композиторы — лауреаты Ленинской премии.— М.: Знание, 1971, с. 33.

Сенсационность успеха увеличивалась молодостью автора: здесь действовал, если можно так выразиться, и «фактор неожиданности». Хотя Шостаковича в профессиональных кругах знали, однако такого мощного взлета от девятнадцатилетнего консерваторского выпускника не ожидали: слишком разителен был рывок от предшествующего Скерцо к столь завершенной, безошибочно мастерской симфонической драматургии. Не новичок-созидатель обнаруживал прирожденные качества музыканта, а умелец и поэт, чья музыка была проникнута тем своеобразием, которое не изложить словами, но присутствие которого всегда чувствуется в тонкости переходов, в ассоциациях, в захватывающей логике образов и мыслей.

История русской музыки имела лишь один пример столь раннего становления и самовыражения: за сорок четыре года до того, в 1882 году, в том же зале дебютировал Первой симфонией гимназист Александр Глазунов в возрасте семнадцати лет, еще моложе Шостаковича. Символическая преемственность почти через полвека, гораздо более глубокая, чем совпадение внешних фактов. Как симфония юного Глазунова убеждала в жизненности русского симфонизма, перспективах его развития, давая новые импульсы его лирико-эпической ветви, так и симфония Шостаковича вызвала энтузиазм, который диктовался в первую очередь радостным осознанием наступавшего нового, советского этапа симфонизма. Стравинский, ранний Прокофьев искали тогда источники обновления в иных жанрах. Вторая симфония находившегося за рубежом Прокофьева была мало известна. Шестая симфония Мясковского, обнародованная в 1923 году, имела лишь косвенные точки соприкосновения с советской действительностью.

Девятнадцатилетний композитор вливал живые соки в симфоническую форму, объявлявшуюся некоторыми музыкантами далекой от современности. Как бы выступая от лица молодого поколения, он утверждал вечную силу масштабного симфонического обобщения, каким оно ожидалось в эти первые послереволюционные годы общего оптимистического подъема.

Не было сомнений в том, что симфонию родила редкостная хватка жизненных революционных впечатлений. Хотя первоначально задуманного посвящения В. И. Ленину она не содержала, сам автор все-таки впоследствии указывал на ее связь с переживаниями января 1924 года: «Пытался все же выразить охватившие меня мысли и чувства. И многое в ней — ...траурное шествие, трагические эпизоды в финале, да и некоторые другие страницы музыки непосредственно навеяны переживаниями тех дней»[1]. Страдания народа, тревога о будущем Родины и вера как-то особенно тесно в это время соотнеслись

[1] Цит. по ст: Хубов Г. Н. Первая героическая, с. 8.

с личностным становлением, ускоренным трагическими семейными событиями — смертью отца, борьбой с нуждой, трудностями обучения. Все, что можно назвать столкновением с жизнью после светлых детских лет, передалось музыке не в прямом программном смысле, а как душевное состояние, создавало невиданное прежде напряжение, стимулировало резкий скачок в новое качество, новый уровень. Симфония выявила способность автора объять судьбы мира и человека, что отныне станет путеводной нитью творчества. Непосредственность молодости придавала свежесть традиционному, на базе которого проявлялось свое, индивидуальное, не эпатируя нарочитой, чрезмерной дерзостью. Едва ли права М. Сабинина, полагая, что здесь могучее дарование уже помогло «могучим рывком преодолеть путы академизма»[1]. Путы еще очевидны. Из отбора и переработки усвоенного возникали отмеченные не раз музыкознанием ассоциации с широким кругом классических явлений,— «с одной стороны, влияния школы, воспитавшей композитора (традиции позднего Римского-Корсакова, Лядова, отчасти раннего Скрябина), а с другой — следы увлечения западной музыкой конца XIX — начала XX века»[2]. В симфонии было многое, к чему привыкли, что находили классическим, вместе с тем все звучало юношески свежо, ново: дисциплина не мешала свободе полета.

В своем образном строе симфония содержала многие элементы, которые развивались в последующих сочинениях гораздо смелее, из которых выросли позднее шостаковичские симфонические концепции великого общественного значения. Симфония явила программу, «завязь» всего шостаковичского симфонизма и стала тем корнем, из которого выросли и развились его могучие и разнообразные побеги. Какими бы они ни были сложными, всегда в них можно обнаружить те начала, которые содержались в симфоническом первенце, поведавшем миру о молодом герое двадцатых годов.

Этот герой уже обладал зоркостью духовного видения, мощным интеллектом, стремился постигнуть глубокую суть явлений. Сгущенную шостаковичскую трагедийность вносила третья часть: напряженные линии, плотность гармонии, фактуры, мотив «рока», врывающийся в атмосферу томления, и новая тема — родоначальница многих последующих маршеобразных тем в опусах Шостаковича; ее контуры повторились спустя полвека в Пятнадцатой симфонии, как образ ожидания и тревоги.

Изменился беззаботный характер прежних скерцо. Остроумное сочетание в скерцо двух тем, задиристой и распевной, острота движения, игра «масок» уводили от безмятежного веселья: слышался уже и горький смех Чарли Чаплина.

---

[1] Сабинина М. Д. Симфонизм Шостаковича.— М.: Наука, 1965, с. 14.
[2] История музыки народов СССР.— М.: Сов. композитор, 1970, т. 1, с. 224.

Скупа шостаковичская лирика, отрешенная от суетного,—ее контуры наметились в побочной партии финала, да, в сущности, вся симфония воспринималась как лирическая: Шостакович не стремился еще к объективному авторскому взгляду, как это произошло в Пятой симфонии. Здесь, в юношеском сочинении, слышались открытые эмоции, доверчивая откровенность, общительность; через десятилетие, оттолкнувшись от этих состояний, композитор обратился к лирическим картинам душевного просветления в ряде эпизодов переломной Четвертой симфонии.

Симфонией начинал он и поиски драматургической эффективности разных возможностей формообразования. Своеобразие классического четырехчастного цикла здесь заключалось в слиянии последних двух частей в одно образное целое, в постепенном нарастании конфликтности, тенденции обострения контрастов к концу сочинения. Проблема вывода, одна из сложнейших в симфонизме, решалась Шостаковичем с безошибочной интуицией драматурга, ощущавшего ограниченность испытанного прямолинейно-оптимистического резюме: действие по восходящей приводило не к суммирующему, а синтезирующему финалу, не успокоению, а динамическому итогу, с обнажением конфликтности предыдущих частей, с аркой к главной партии первой части.

Уверенный мастер сказался в искуснейшем сочетании тематического единства и тематических трансформаций, «перевоплощений», в умении сделать всю тонкую тематическую работу естественной, незаметной: это слышалось сразу же, в первой части, со множеством «оттенков», остроумными неожиданностями, «срывами», с ее основополагающей тритоновой интонацией, пронизывающей всю симфонию как цементирующий элемент. Вот где проявилось и приобщение композитора с детства к бытовой музыке, та чуткость к интонационному «словарю эпохи», которая всегда была ему свойственна: он не просто использует, а воедино сливает ритмы, мотивы галопа, марша, вальса, придавая им неповторимое звучание. В первую очередь логика тематизма определяла оркестровую драматургию, образную органичность оркестровки, в которой выделялось искусное использование сольных возможностей инструментов, чутье сольной краски, персонификация тембра — все то, что композитор пояснял просто: «Люблю, чтоб каждый голос говорил в оркестре, чистые тембры, любая фраза — в природе самого инструмента. Состав оркестра — в самом ходе действия, по мере надобности»[1]. После этой симфонии он обычно не оркестровал клавиры, а писал сразу, как слышал: писал партитуру. Двигаясь к «новым берегам», композитор развивает свое мелодиче-

[1] Цит. по: Шагинян М. С. 50 писем Д. Д. Шостаковича.— Новый мир, 1982, № 12, с. 131.

ское мышление. Именно здесь музыка декларирует неизменную основу шостаковичского стиля — опору на мелос, отличающую «метод Шостаковича от многих иных тенденций современного искусства, апеллирующих порой прежде всего к эффектам ритмогармоническим, сонорно-фоническим и т. п.; иными словами, тех направлений, в которых мелос либо вовсе выводится из «сферы действия», либо утрачивает роль гегемона» [1].

Мелодический комплекс симфонии четко обнаруживал выпуклую интонационную характерность, «почерк» шостаковичской интонации. По сравнению с предыдущими сочинениями мелодизм стал острее, угловатей, со значительным применением диссонирующих интервалов, расширением диапазона. Нагнеталась гротескная ритмика, метрическая чеканка, активность пульсации. Преобладали характерные концентрированные мелодические линии со «сжатым» материалом, часто сплавленным из контрастных элементов. Как бы ни качался, по определению Г. Г. Нейгауза, «в лице Шостаковича маятник истории... в сторону классики» [2], какие бы аналогии с поздним романтизмом ни слышались в Первой симфонии, мелодизм ее принадлежал будущему. Отталкиваясь от интонационных структур, определившихся в Первой симфонии, Шостакович отправился вскоре на отважные поиски той музыкальной речи, которая предвосхищала новизну Пятой симфонии, где интонационный словарь принял очертания устойчивые.

Интонационное своеобразие преимущественно и определило воздействие произведения на советский симфонизм того времени. Родственные черты проявились в стилистике Третьей симфонии Щербачева: работа над последней началась спустя несколько месяцев после майской премьеры Первой симфонии Шостаковича. Тогда же писал Третью симфонию М. Штейнберг. 13 ноября 1926 года в Ленинградской филармонии под управлением К. С. Сараджева, в присутствии А. К. Глазунова состоялась премьера Первой симфонии В. Я. Шебалина. При подготовке премьеры Шостакович, как вспоминал Шебалин, «помогал мне выправить оркестровые партии, сидел и выскребывал ошибки», и Шебалин переписал партитуру, впоследствии объяснив это так: «На переработке партитуры и на установлении нового взгляда на оркестр сказалось и мое сближение с Д. Д. Шостаковичем» [3].

Первые печатные отклики на премьеру Первой симфонии Шостаковича были более сдержанными, нежели непосредствен-

---

[1] Задерацкий В. В. О мелодико-тематических структурах.— Сов. музыка, 1981, № 10, с. 13.

[2] Нейгауз Г. Г. Дмитрий Шостакович.— В сб.: Дмитрий Шостакович, с. 45.

[3] Шебалин В. Я. Воспоминания.— В сб.: Шебалин В. Я. Литературное наследие.— М.: Сов. композитор, 1975, с. 27, 28.

ная реакция публики и оценка дирижера. Пресса анализировала новинку не без осторожности и критического прицела, с оглядкой на молодость автора. Характерной была рецензия Н. М. Стрельникова: «В центре программы стояла симфония № 1 Дм. Шостаковича, автора, сумевшего, невзирая на крайнюю свою юность, приобрести репутацию одного из наиболее талантливых «молодых». Написанная в рамках «классических» четырех частей, симфония, как это отрадно констатировать в первую очередь, не преследует принципа формальной новизны во что бы то ни стало — слишком часто цены бездарности. Язык ее, сколь бы ни был остер и парадоксален в частностях, по существу вполне доступен. Тем ярче и выпуклее сказались ее положительные и отрицательные стороны. Непререкаемые ее плюсы: почти всюду ощущаемый живой материал, непринужденность и гибкость его обработки и, главное, неподдельная даровитость, сквозящая в каждом такте симфонии,— тот основной в последнем счете базис, на котором стоит все искусство. Однако тем досаднее чрезмерное увлечение автора приемами внешнего порядка, заменяющими ему часто столь естественные, казалось бы, в его возрасте непосредственность, легкость, настоящий юношеский пыл. Совершенно напрасно было бы искать в симфонии темперамента, эмоциональной возбужденности, широкого захвата. В ней нет переработки впечатлений: живописная деталировка заменяет задачи «психологического» порядка. На все автор смотрит сквозь очки «приема», подчас вычурного и ходульного, но всегда технически отделанного манерой мелкой каллиграфической единицы. Там, где эксцентрика определяет творческое поведение автора, он чрезвычайно интересен (скерцо), где он ставит перед собой задачи внутреннего плана — он беспомощен (анданте), там, где господствует «конструкция» (1-я и последняя части),— впечатление смешанное — наряду с ростками живого искусства, много нарочитого, выдуманного, неоправданного (использование рояля, в 4-й части колокольчиков, ударных). Звучит симфония добропорядочно, хотя и не всюду ровно; пользование медью не везде осторожно; часто чувствуется перевес замысла над выполнением»[1].

Близкой по оценке была и рецензия М. М. Сокольского, который впоследствии отмечал статьями многие сочинения Шостаковича. О Первой симфонии М. Сокольский писал: «Самое радостное и важное во впечатлении от новой симфонии — это громадная талантливость автора, обладающего, несмотря на молодость, уже значительным техническим мастерством (прекрасна

---

[1] Стрельников Н. М. Новинки в филармонии.— Жизнь искусства, 1926, № 20, с. 12, 13.

инструментовка симфонии)»[1]. Из частей симфонии критик тоже считал надуманным Andante и указывал, что «лирика пока еще не сфера Шостаковича. В итоге — произведение не вполне зрелое, но значительное и яркое»[2].

Когда прошел первый пыл восторга, Шостакович стал проверять себя. Пришел к Штейнбергу, о чем сохранилась дневниковая запись: «Днем заходил Митя Шостакович с партитурой симфонии, и я ему указал все, что мне не понравилось»[3].

В конце мая молодой композитор отправился в Москву к Мясковскому, который проявлял к симфонии большой интерес, расспрашивал о ней Б. В. Асафьева, Н. С. Жиляева, ездившего на премьеру.

Суждения Мясковского Шостакович ожидал с волнением: «Мясковский олицетворял целое поколение русских музыкантов — первых, кто отдал себя служению советской музыке. Мясковский — музыкальный друг Прокофьева, глава и общепризнанный авторитет московских композиторов. Знания, ум, человеческое обаяние влекли к нему всех — и маститых, и молодежь»[4]. Шостакович полагал, что проверенная исполнением симфония поможет ему наладить творческие отношения с выдающимся симфонистом и педагогом.

«Я позвонил Николаю Яковлевичу и попросил его послушать мою Первую симфонию, незадолго до этого исполненную в Ленинграде. Николай Яковлевич сразу согласился, и уже на следующий день я играл ему свою симфонию»[5]. С беспощадной требовательностью знатока Мясковский проанализировал ее «изнутри», все стилевые, выразительные качества. «Замечания Николая Яковлевича, высказанные после однократно прослушанной симфонии, поразили меня своей точностью. Точностью и основательностью. Он судил быстро, взыскательно и справедливо»[6].

Показал Шостакович симфонию и в кружке, собиравшемся у профессора Московской консерватории П. А. Ламма, куда его привел Шебалин.

Вскоре состоялась премьера в переполненном Большом зале Московской консерватории. Предварительно «шестерка» и ламмовский кружок запаслись партитурой, проштудированной за фортепиано: волновались, словно исполнялись их собственные сочинения; «шестерка» считала себя прямо причастной к симфонии ленинградского друга. «Помню, как все они собрались на первое исполнение Первой симфонии Шостаковича,— расска-

---

[1] Сокольский М. М. Закрытие сезона в филармонии.— Рабочий и театр, 1926, № 20, с. 12.

[2] Там же.

[3] Архив М. О. Штейнберга. ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 3, № 1106.

[4] Шостакович Д. Д. Сохранить живые черты.— В сб.: Н. Я. Мясковский.— М.: Сов. композитор, 1959, т. 1, с. 6.

[5] Там же.

[6] Там же.

зывает О. П. Ламм.— Как всегда, местом, где собирались перед началом концерта и откуда проникали в Большой или Малый зал консерватории, была наша квартира... Народу в тот раз было очень много, и свободных мест не хватило. Контролеры Большого зала затеяли перепалку с прорывавшимися студентами и ухватили замешкавшегося Квадри, который, потрясая партитурой, с жаром требовал, чтобы его пустили в зал, потому что там исполняют «мою симфонию, мне сам автор ее посвятил», а пока Квадри разглагольствовал, остальные во главе с Шебалиным быстро проникли в зал» [1].

Не всюду симфония сразу имела такой успех и распространялась легко, хотя Малько делал для этого все возможное. Приходилось преодолевать недоверие к новому имени. Даже в Ленинграде, несмотря на успех, сочинение в течение двух последующих сезонов не повторялось.

В июле 1926 года Малько удалось включить симфонию в программу харьковского летнего симфонического сезона, который он вел в Саду Делового клуба. Это была одна из распространившихся тогда во многих южных городах попыток пропаганды серьезной музыки с площадок в садах и парках. В Харькове дело поставили основательно. В популярном Саду на Сумской улице (ныне Сад имени Т. Г. Шевченко) оборудовали открытую эстраду, оговорив, что в случае плохой погоды концерты переносятся в Театр оперы и балета. Дирижировать, помимо Малько, пригласили В. Сука, А. Хессина, отдельные программы посвятили П. Чайковскому, Ф. Листу (отметив сороковую годовщину его смерти), звучали также сочинения К. Дебюсси, Р. Штрауса, С. Прокофьева. Н. Малько составил концерт под названием «Революционное в музыке», включив исполнение отрывков из трагедии «Эгмонт» Гете и музыки Бетховена.

Несмотря на достаточно смелую просветительскую направленность программ, предложение Малько о приглашении Шостаковича солистом поначалу отвергли, и Малько согласился на самую низкую оплату, без представления Шостаковичу номера в гостинице [2].

Поскольку, не считая выступлений в Москве и Славянске, это была первая большая концертная поездка Шостаковича, Николаев готовил к ней ученика особенно скрупулезно, много репетировал, позаботился о жилье в Харькове, поместив в семью

---

[1] Ламм О. П. Виссарион Яковлевич Шебалин.— В сб.: Виссарион Яковлевич Шебалин, с. 213.

[2] Яворскому Малько жаловался, что в Харькове руководитель концертной организации «все еще не понимает, что Шостаковича надо включить в число солистов концертов; я привожу «художественный» аргумент: «Его можно взять дешево, а через год он будет приносить Вам деньги». (Н. А. Малько — Б. Л. Яворскому. Письмо от 7 сентября 1926 г.— В сб.: Б. Яворский, т. 1, с. 364).

композитора Бориса Карловича Яновского, которого знал по Москве, где Яновский и его жена певица Фелина Александровна работали в театре Корша. Яновские встретили Шостаковича радушно, отвели ему комнату в уютной квартире на втором этаже старинного дома в Сорокинском переулке (ныне улица Гиршмана). Обстановка в высокоинтеллектуальной семье, глава которой знал Чехова, Левитана, Шаляпина, в доме которого собирался цвет харьковской интеллигенции, помогла и в подготовке к концертам, и в их организации: где только могли, Яновские рассказывали о молодом ленинградском музыканте, привлекая к нему внимание [1]. Для участия в исполнении Трио пригласили лучшего местного скрипача И. В. Добржинца — ученика Л. Ауэра, преподававшего скрипичную игру в Харьковской консерватории и дирижировавшего студенческим оркестром. Вместе с виолончелистом А. Кассаном тщательно репетировали в квартире Добржинца, на Рымарской улице: Трио получалось даже ярче, нежели на прошлогоднем московском концерте.

Для пропаганды симфонии Малько предварительно опубликовал в харьковской газете интервью о молодом композиторе — первый отзыв о нем в периферийной прессе: «В феврале, находясь в Харькове, я немного боялся включать в свои концертные программы новинки, но отношение публики убедило, что харьковская «музыкальная революционность»— безусловная вещь.. Потому я сейчас начинаю программу новой, никому тут не известной симфонией неизвестного композитора. Д. Шостакович в 19 лет прекрасно окончил консерваторию в Ленинграде по классу фортепиано и композиции. Отличный пианист, он весьма удачно выступил как композитор 12 мая этого года в Ленинграде, где была исполнена его симфония. Огромный ее успех (2-ю часть даже повторили) объясняю не тем, что автор — мальчик, а тем, что этот мальчик действительно таит в себе безграничные возможности музыкального творчества, согретые живым темпераментом, бодрым, сильным, щедро веселым духом, утонченным умением пользоваться оркестром от камерной звучности до могучего размаха и теми природными данными, которые называются талантом» [2].

Репетиции симфонии проходили в Харькове с 3 июля 1926 года. «Много народу слушает репетицию,— отмечал Малько в репетиционном дневнике.— Потом слушали за роялем Д. Шостаковича и наметили его выступление в симфоническом 12 числа» [3]. На следующей репетиции после симфонии «оркестр устроил автору овацию» [4].

---

[1] Сообщая о пребывании в Харькове, Шостакович писал Николаеву: «Очень славные люди Яновские...» (Письмо от 17 июля 1926 г.— Цит. по кн.: Николаев Л. В. Статьи и воспоминания современников, с. 254).

[2] Малько Н. К симфоническому концерту.— Газ. «Вісті» (Харьков), 1926, 4 июля.

[3] Архив Н. А. Малько. Репетиции концертов (1924—1927). ЛГИТМиК, ф. 47, оп. 1, № 148.

[4] Там же.

Пользуясь советами Малько, Шостакович готовил Первый концерт Чайковского, ежедневно занимаясь в Саду. «Шостакович на скверном рояле очень хорошо играет» [1],— читаем в дирижерских записях.

Харьковская премьера симфонии вызвала отклик прессы, отдававшей должное таланту автора, инициативе Малько: «Перед нами большой талант. Симфония поражает ясностью замысла, свежей и удачной оркестровкой. В целом от нее веет взволнованной молодостью, порывами весны творческого духа... Николай Малько, заслугой которого является ознакомление музыкального Харькова с творчеством молодого советского композитора, как всегда, прекрасно и убедительно преподнес новое произведение» [2].

Исполнив 12 июля в симфоническом концерте Первый концерт Чайковского, Шостакович 15 июля выступил с сольной программой:

I отделение

Шостакович: Прелюдия и скерцо (1925).
Восемь прелюдий (1920).
Фантастические танцы (1922).
Трио (с участием харьковских музыкантов: скрипача Добржинца и виолончелиста Кассана).

II отделение

Лист: Соната «После чтения Данте».
Погребальное шествие.
Хоровод гномов.
Шум леса.
Канцона. Гондольера. Тарантелла.

Признание было полным. Появилась очередная рецензия, в которой говорилось, что «молодой музыкант зарекомендовал себя как прекрасный пианист», что в его игре «поражает не столько сама техника, хотя она и большая, сколько чувство ритма, стиля, темпераментность» [3].

Об исполнении симфонии и концерта Малько сообщал Мясковскому: «Я продирижировал в Харькове в июле три концерта по понедельникам (симфония Шостаковича, и потом он отлично играл концерт Чайковского)» [4]. Подводя итоги гастролей Шостаковича, харьковская газета называла его выступления блестящими, высказывала пожелание о повторении Трио в будущих сезонах; поддержку получила утвердившаяся «мысль знакомить харьковских любителей музыки с новыми исполнителями и новыми музыкальными произведениями» [5].

[1] Архив Н. А. Малько. Репетиции концертов (1924—1927). ЛГИТМиК, ф. 47, оп. 1, № 148.
[2] Вісті, 1926, 7 июля.
[3] Там же, 18 июля.
[4] Архив Н. А. Малько. Письмо от 5 сентября 1926 г. ЛГИТМиК, ф. 47, оп. 1, № 121.
[5] Вісті, 1926, 18 июля.

В августе 1927 года Малько включил симфонию в программы гастролей в Кисловодске. Репетиции проходили с 3 до 14 августа, с гораздо большей тщательностью, нежели на премьере; несмотря на жару, расхлябанность оркестра, учили последовательно, по частям, отдельные места и целиком. Программу концерта дирижер составил из интересных сочинений, но только «обрамлявших» симфонию и не требовавших таких усилий (Пастораль Онеггера, «Маленькая ночная музыка» Моцарта, Колыбельная из «Жар-птицы» Стравинского, Скрипичный концерт Глазунова): симфония была в центре.

По приглашению Малько пришел слушать репетиции В. Э. Мейерхольд, которому симфония, как записал это в дневнике Малько, «не очень понравилась, нет органичности или недостаточно органично. Это верно»[1].

Иное мнение высказал там же С. А. Самосуд — весьма одобрительно заметил: «И Штейнберг тут покопался»[2].

30 августа 1927 года Малько появился за пультом Бакинского оркестра, и здесь начались осложнения с программой концертов. Симфонию Шостаковича принимали, но с оговорками, опаской, что публика не поймет. Репетировали вяло: тетрадь Малько пестрит описаниями споров с оркестрантами и администрацией. В конце концов директор оркестра, читаем у Малько, предложил в первом отделении играть Испанское каприччио Римского-Корсакова. «Я спрашиваю, кому это надо,— отвечает: «Шостаковичу надо». Вчера, когда я сказал, что в Ленинграде скерцо повторяли... сказал: «Местный патриотизм», а когда я упомянул Варшаву, сказал: «Поляк».— «Да он не поляк — фамилия польская». Мите полезно было бы незамеченным все это видеть и слышать»[3].

По записям Малько можно судить об интенсивной переписке маститого дирижера с молодым композитором. Полный оптимизма, Шостакович делился мыслями об оркестре, исполнительстве[4]: свое «симфоническое будущее» он в общем представлял довольно радужно.

Такие настроения поддержали зарубежные премьеры Первой симфонии.

5 мая 1927 года состоялась берлинская премьера под управлением Бруно Вальтера. 2 ноября 1928 года Леопольд Стоковский включил симфонию в программу концерта в Филадельфии, Артур Родзинский продирижировал ею в Нью-Йорке. 28 ноября 1928 года с огромным успехом симфония прозвучала в Вене, в Большом зале Музыкального общества, под управлением Ро-

---

[1] Архив Н. А. Малько. Репетиции концертов (1924—1927). ЛГИТМиК, ф. 47, оп. 1, № 148.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] «Он в последнем письме путает понятия качества и нравиться»,— заметил Малько в бакинских страницах репетиционных записей. (Архив Н. А. Малько. Репетиции концертов (1924—1927). ЛГИТМиК, ф. 47, оп. 1, № 148).

берта Хегера: дирижера вызывали шесть раз, новинку включили для передачи по Австрийскому радио. Альбан Берг, находившийся среди слушателей, писал автору: «Дорогой господин Шостакович, мне доставило большую радость знакомство с Вашей симфонией. Нахожу ее, особенно первую часть, изумительной! Она звучит поистине великолепно, и я сердечно Вас поздравляю с ней» [1]. Малько во время гастролей 1929 года «вывез» ее в Южную Америку: симфония и сюита из оперы «Нос» (Увертюра, Антракт и Галоп) имели большой успех в Буэнос-Айресе. С тех пор Малько остался самым ревностным пропагандистом сочинений Шостаковича за рубежом: ноты не всех новинок он мог получать в последующие годы, но Первая, Третья, Пятая симфонии, отрывки из опер «Нос», «Леди Макбет», балета «Золотой век» звучали постоянно.

С марта 1931 года Первая симфония вошла в репертуар Артуро Тосканини, по этому поводу дирижер прислал Шостаковичу письмо.

Успех симфонии, обратив на талант Шостаковича всеобщее внимание, укрепил дружеские связи, существенные для его дальнейшего роста, в частности, общение с видными московскими музыкантами.

По письмам Яворского видно, как развивались отношения между ним и молодым композитором: уже не только творчество — мышление Шостаковича, его взгляды, оценка явлений учитывались Яворским. Из Парижа, где он находился в творческой командировке, не забыл направить С. В. Протопопова в Ленинград для ознакомления с Первой симфонией и справлялся у него: «Получил ли Митя при тебе мою открытку? Я нарочно ему написал, чтобы при тебе пришло в Ленинград какое-либо известие обо мне» [2].

Устойчивой, верной и нежной стала с этих лет дружба с Шебалиным: в застенчивом сибиряке Шостаковича восхищали ранняя зрелость, широта познаний, принципиальность и прямота. Приезжая в Москву, Шостакович останавливался у Шебалина, в его тесной квартирке на Знаменском переулке, посещая многие репетиции и концерты, где звучали шебалинские сочинения, писал ему подробные письма-разборы с профессиональными советами, главным образом по оркестровке.

Продолжал Шостакович посещать Мясковского, испытывая постоянную необходимость в его взыскательных советах:

---

[1] Цит. по кн.: Материалы к биографии Б. Асафьева.— Л.: Музыка, 1981, с. 141.

[2] Письмо от 16 мая 1926 г.— Цит. по кн.: Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка, т. 1, с. 345.

«...впредь, приезжая в Москву с новым сочинением, я каждый раз обязательно беспокоил Мясковского, показывая ему свое сочинение и с интересом и пользой выслушивал его замечания»[1].

Тесному общению молодого Шостаковича с москвичами содействовал маршал Михаил Николаевич Тухачевский. Ему было тогда лишь тридцать три года, но его слава военного мыслителя-стратега, выдающегося полководца, командовавшего войсками, разгромившими Колчака, Деникина, гремела.

Человек многосторонне талантливый, выросший в музыкальной семье, Тухачевский считал музыку своим вторым призванием и отдавался ей со страстью: не только прекрасно играл на скрипке, но даже изготовлял скрипки, пытаясь постигнуть секреты Страдивари; чуткий к смелому поиску, он живо откликался на движение композиторского творчества. В Шостаковиче он видел осуществление собственных несбывшихся музыкальных надежд, восхищался его талантом и характером. А для восприимчивого композитора это общение с маршалом было еще одним непосредственным соприкосновением с недавней романтикой революции и героической современностью. На этом важном рубеже жизни, испытывая необходимость не только в творческих, но и нравственных, возвышающих примерах, Шостакович воспринимал от Тухачевского широту охвата действительности и смысл самоотверженного общественного служения. Пример Тухачевского показывал, как действенная помощь людям, неотрывная от творческого долга, становилась источником красоты, душевной гармонии, энергии.

По воскресеньям Тухачевский забирал с собой молодого друга в Тарховку — небольшой дачный поселок возле Ленинграда, почти не изменившийся с тех далеких времен, когда из желтого деревянного дома с башенкой раздавались звуки необычной фортепианной музыки, а любопытствующие соседи запросто заходили взглянуть на красавца-командарма и его стеснительного гостя.

В Ленинграде встречи происходили на улице Халтурина (дом этот ныне выделен памятной доской в честь М. Н. Тухачевского), в Москве — в так называемом Чижевском подворье на улице 25 Октября, где Тухачевский жил со своей дружной семьей, культивировавшей музицирование. Об этих встречах Шостакович впоследствии так вспоминал: «Всякий раз, приезжая в столицу, я заходил к Тухачевским. А Михаил Николаевич, бывая в Ленинграде, неизменно встречался со мной... Каждую свободную минуту — а такие у Михаила Николаевича случались не часто — он старался проводить за городом, в лесу. Порой мы выезжали вместе и, прогуливаясь, больше всего беседовали о музыке»[2].

---

[1] Шостакович Д. Д. Сохранить живые черты, с. 6.

[2] Шостакович Д. Д. Как мне его не хватает.— В кн.: Маршал Тухачевский.— М.: Воениздат, 1965, с. 159.

Для совершенствования композитора Тухачевский счел полезным и важным познакомить его с Николаем Сергеевичем Жиляевым.

В прошлом офицер царской армии, после Великого Октября принявший сторону Советской власти и участвовавший в гражданской войне, в частях, которыми командовал Тухачевский, Жиляев сохранил с ним дружбу на почве музыкальных интересов: к этому времени, занимая скромную должность редактора издательства, Жиляев пользовался огромным уважением и авторитетом, как оригинальный и смелый музыкант-теоретик, с редкостной остротой критического ума. В комнате Жиляева напротив Чистых прудов, на четвертом этаже шестиэтажного дома, наполненного коммунальными квартирами, не переводилась композиторская молодежь. Шостакович тоже стал посылать Жиляеву свои новые сочинения для просмотра и критики, иногда через Тухачевского. «Часто мы встречались втроем. Обычно я играл что-нибудь новое, а Николай Сергеевич и Михаил Николаевич внимательно слушали и затем высказывали свои соображения. Иногда диаметрально противоположные»[1].

Границы музыки раздвигались. Яркие, необычные ассоциации и параллели выявляли связи искусств, пути их воздействия: Жиляев учил способности отличать мнимую новизну ради эффекта и успеха от истинного реформаторства, вытекающего из понимания глубинных исторических процессов, по-своему объяснял Шостаковичу, к чему композитор стремился, что нащупывал интуитивно, не без осмотрительности: «Надо ли говорить о том, как были полезны для меня, молодого композитора, эти оценки и споры»[2]. Они направили к изучению наследия С. И. Танеева, чьим учеником был Жиляев и чьи творческие принципы он воспринял. Для Шостаковича был особенно важен показанный и аргументированный Жиляевым на многих примерах из классики и современной музыки принцип равновесия, соразмерности соотношений всех элементов сочинения; не просто отказ от диспропорций, а яркие доказательства того, что цельность, единство, спаянность являются основополагающим условием воздействия музыкального искусства. Именно Жиляев ускорил назревавшее критическое отношение к Скрябину, обратив внимание на гипертрофию исканий в области ладогармонических средств, на замкнутость позднего Скрябина в отвлеченных философских представлениях. На жиляевских «понедельниках», куда собирались московские композиторы — их Шостакович, бывая в Москве, не пропускал — разбирался, обсуждался также стиль Прокофьева, который Жиляев толковал в связи с традициями предшественников Прокофьева в рус-

[1] Шостакович Д. Д. Как мне его не хватает, с. 160.
[2] Там же.

ской музыке — Мусоргского, Бородина. Возможно, поэтому именно Жиляеву Шостакович после Первой симфонии показал еще до публичного исполнения Первую фортепианную сонату, о чем вспоминает Д. В. Житомирский: «Автор сонаты был необычайно серьезен, строг, предельно сосредоточен. Совсем юный и вместе с тем властный в своем артистизме, он как бы гипнотизировал своей серьезностью; он не просто играл, но как будто колдовал, внушал слушателю свою творческую волю. А Николай Сергеевич стоял за его спиной, от возбуждения переминался с ноги на ногу, и на лице его сложно смешивались любопытство, удивление, радость...»[1] Первую симфонию Жиляев демонстрировал ученикам с восхищением, содействовал ее изданию.

Материального положения Шостаковича успех симфонии не улучшил. Семья не преодолела нужды.

Помог Тухачевский. Из Москвы он обратился к командующему Ленинградским военным округом Б. М. Шапошникову с просьбой о поддержке Шостаковича. «Помню неожиданный вызов к командующему Ленинградским военным округом Б. М. Шапошникову. Ему, оказывается, звонил из Москвы Тухачевский. Михаилу Николаевичу стало известно о моих материальных затруднениях, и он просил на месте позаботиться обо мне. Такая забота была проявлена»[2].

Завершив ученический этап творческой биографии, Первая симфония вывела двадцатилетнего композитора на путь широкой деятельности. Дальнейшая судьба юношеского сочинения оказалось счастливой. Так, в концертах Ленинградской филармонии за сорок лет после премьеры оно прозвучало пятьдесят три раза, уступая в популярности лишь его же Пятой симфонии.

С течением времени сочинение оценивалось все более высоко, было отнесено к шедеврам современного симфонического искусства и сохранило прочный успех у публики.

---

[1] Житомирский Д. В. Николай Сергеевич Жиляев.— В сб.: Н. С. Жиляев. Литературно-музыкальное наследие.— М.: Музыка, 1984, с. 29.

[2] Шостакович Д. Д. Как мне его не хватает, с. 160.

# ПОИСКИ СОВРЕМЕННОГО

*Советская музыка, возможно, будет развиваться совершенно новыми путями, отличными от любых других, известных миру. Необходимы перемены.*

*Д. Д. Шостакович*



## ПЕРВАЯ СОНАТА. КОНКУРС ИМЕНИ ШОПЕНА

Через месяц после премьеры симфонии, на ее подъемной волне, Шостакович составил по просьбе Глазунова и Штейнберга свое «Жизнеописание» — документ, в котором подвел впервые некоторый итог своему творчеству и духовному развитию. Среди его автобиографических записей это «Жизнеописание» должно быть выделено. И не только по точности фактических данных о первом двадцатилетии жизни. Это — кредо Шостаковича, его творческая клятва. Никогда больше не будет он публично открываться с такой непосредственностью и горячностью.

Вот что он записал:

Жизнеописание Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Родился я 25 сентября (нового стиля) 1906 года в Ленинграде, в семье Дмитрия Болеславовича Шостаковича, поверителя Главной палаты мер и весов. В 1915 году поступил в частное коммерческое училище М. А. Шидловской, где пробыл до середины 1918 года. Потом занимался в 13-й гимназии, где пробыл один год. Кончил среднее образование в 108-й единой трудовой школе. Музыкой начал заниматься 9 лет. До тех пор ни влеченья, ни охоты заниматься не обнаруживал. Первые уроки на рояле мне дала моя мать Софья Васильевна Шостакович. В течение одного лета сделал большие успехи, что заставило мать мою серьезно подумать о моем музыкальном образовании. Тогда же я поступил в Музыкальные курсы И. А. Глиссера. На курсах я пробыл 3 года, после чего стал заниматься с профессором А. А. Розановой, в класс которой я поступил осенью 1919 года в консерваторию. Прозанимавшись с ней один год, перешел в класс профессора Л. В. Николаева, у которого я окончил вуз в 1923 году.

Композиторские способности обнаружились очень рано, одновременно с началом занятий по фортепиано. Летом 1919 года меня подготовил профессор А. А. Петров для поступления в консерваторию по классу композиции. Осенью 1919 года поступил в класс специальной гармонии к профессору М. О. Штейнбергу. У него я проходил: гармонию, инструментовку, фугу и 2-й класс форм. У профессора Соколова проходил: контрапункт, фугу и 1-й класс форм. Окончил вуз по композиции в 1925 году у профессора Штейнберга. По обеим специальностям состою на академическом курсе. Сочинения, мною написанные: Скерцо для оркестра (1920), 8 прелюдий для фортепиано (1919—20), Вариации для оркестра (1921—22), 2 басни Крылова для голоса с оркестром (1922), Скерцо для оркестра (1923), Трио для рояля, скрипки и виолончели (1923), 3 пьесы для виолончели и фортепиано (1923—24); Симфония для оркестра (1922); Прелюдия и скерцо для струнного октета (1925). Фантастические танцы, симфония и октет приняты в печать Музсектором Госиздата.

После смерти моего отца (1922) мне пришлось очень нуждаться. Приходилось много «халтурить» и служить в кино. Все это подорвало здоровье и расшатало нервную систему. Сейчас я нигде не служу и, как бы мне ни при-

шлось нуждаться, в кино служить не пойду, так как это отнимает все вечера и очень утомляет механическое изображение на рояле «страстей человеческих». В связи со служением в кино у меня пропала масса времени, здоровья и энергии.

12 мая 1926 года в зале филармонии под управлением Н. А. Малько была исполнена моя симфония, имевшая большой успех. Удача, успех и хорошее звучанье симфонии вдохнули много бодрости и надежд. Если мне мало-мальски удастся себя обеспечить, то я буду работать не покладая рук в области музыки, которой я отдам всю свою жизнь. Сейчас нуждаюсь в летнем отдыхе и починке здоровья.

16 июня 1926 года
Ленинград [1].

*Д. Шостакович*

С лета 1926 года состояние Шостаковича, подорванное болезнью, голодом, напряженным трудом, осложнилось внезапно наступившей депрессией. С Сергеем Протопоповым делился: «Отдохнуть — это значит не только спать в меру, а и успокоить душу. Душа у меня неспокойна» [2]. Хотелось поехать в Анапу, где находилась Гливенко, но, как писал Шостакович, «добрые знакомые всегда считают своим долгом... сеять сомнения в мамину душу». Не хватало денег: консерватория смогла выделить лишь восемьдесят рублей, и Шостакович иронизировал: «Одних папирос-то сколько можно купить!» [3].

Главное заключалось в творческих сомнениях. Только что он радовался и все радовались симфонии. Только что после ее триумфа прошла полоса поздравлений, семейный праздник, ободрилась мать, счастливая успехом сына, а Шостакович уже ощутил не успокоение, а, наоборот, тревогу, неудовлетворенность перед неожиданным и сравнительно легким достижением победы и парализующее чувство ответственности. Он не хотел подчинять свой талант славе, эксплуатировать достигнутое. Его редкостная интуиция уже постигала истину: «К своим открытиям в искусстве художник движется через углубление в себя, следовательно, он подвергает себя величайшим духовным и душевным испытаниям, всегда мучительным» [4].

Как и что писать дальше?

На этот вопрос он ответа не находил. Академические ценности перестали служить убежищем. В стремительности его развития симфония быстро оказалась пройденным этапом. Он покорно, с доверием, даже энтузиазмом вникал в консерваторскую премудрость, активно усваивал ее, и вот теперь ему казалось, что эта самая премудрость его заполонила, препятствуя фантазии, смелости, что он стал жертвой податливости на академизм.

Такие настроения совпали с борьбой, разгоревшейся в консерватории, где проблемы классического и современного, тра-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 66.
[2] Письмо от 17 июня 1926 года. ГЦММК, ф. 329, № 590.
[3] Там же.
[4] Бурсов Б. И Судьба Пушкина. Роман-исследование.— Звезда, 1982, № 11, с. 97.



Мария Шостакович
Рис Б М. Кустодиева.
1920 год



Дмитрий Шостакович играет
на выставке картин
Б М Кустодиева
Рис Б М Кустодиева
1920 год








Автографы детских фортепианных пьес Д Д Шостаковича

**ПЕТРОГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ.**

**ЗАЛ имени А. К. ГЛАЗУНОВА.**

**В Четверг, 30 Июня 1921 года,**

# ПУБЛИЧНЫЙ ЭКЗАМЕН

**учащихся класса**

## проф. Л. В. НИКОЛАЕВА.

1. БАХ—ТАУЗИГ—Токката и фуга d
   *исп. уч-ца БРОННИКОВА.*
2. ШОПЕН—Концерт f, части II—III
   *исп. уч-ца ГАЛАНИНА.*
3. БРАМС—Вариации на тему Паганини, тетр. I—II
   *исп. уч-ца ГОЛЬДФЕЛЬД.*
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-к РЕНЗИН.*
7. ЛИСТ—12-я венгерская рапсодия
   *исп. уч-ца СТОЛЯР.*
8. БАХ—БУЗОНИ—Чаконна
   *исп. уч-к ТУВИМ.*
9. ГЛАЗУНОВ—Тема с вариациями
   *исп. уч-ца ШВЕДЕРСКАЯ*
10. а) ШОСТАКОВИЧ—2 Прелюдии
    б) БРАМС—Вариации и фуга на тему Генделя
    *исп. уч-к ШОСТАКОВИЧ.*

**Начало в 7 час. вечера.**

Р. В. Ц. Военная Типография (пл. Урицкого, 10). 300 экз.

Программа публичного экзамена учащихся класса Л В Николаева 1921 год



Татьяна Гливенко 1923 год



Юный Шостакович
Рис Н Буланова



С матерью, сестрой Марией и К. В. Лукашевич. 1923 год



Л. В. Николаев и его ученики
Сидят (слева направо): С. П. Савшинский, М. К. Юшкова, П. М. Рензин, Л. В. Николаев, К. Г. Шмидт, Г. Л. Бик, В. В. Софроницкий, стоят. Н. Н. Загорный, Д. Д. Шостакович, М. В. Юдина, А. Д. Каменский, И. З. Шварц


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕХНИКУМ
(Школа Русского Балета).

КИНО-ТЕАТР **СВЕТЛАЯ ЛЕНТА**

Проспект 25 Октября 15, угол Мойки Тел. 620-37

**Со Вторника, 23 Декабря,**

**И Е Ж Е Д Н Е В Н О**

Американская выдающаяся комедия

# Временный муж

в 7 больших частях.

**II. КОНЦЕРТ**

Заслуженный артист Кинематографии
**В. Г. ВАЛЬТЕР.**
**Н. Н. Рождественский** (пиано).

**III. БАЛЕТ**

(классические и характерные танцы)
в исполнении учащихся Техникума.
Музыка Д. Д. ШОСТАКОВИЧ

Картина демонстрируется в сопровождении камерно-концертного ансамбля.

**Ежедневно ДВА сеанса:** начало в 7 и 9½ час. веч.
По праздн. дням—3 сеанса: начало в 6, 8 и 10 час. веч.

**Цены местам от 60 коп.**

Афиша к кинофильму, перед демонстрацией которого Д Шостакович выступал как аккомпаниатор балетных номеров

В Славянске Сентябрь 1925 года Рис Л Алексеевской



Пр. 25 Октября, 52.

ОБЩЕСТВО „КРУЖОК ДРУЗЕЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ“

Угол Садовой, бывш. зал Шредера.

# КАМЕРНЫЕ КОНЦЕРТЫ

| КОМПОЗИТОРЫ | ИСПОЛНИТЕЛИ |
|---|---|
| **Пятница, 15-го Июня**<br>БОРОДИН<br>РИМСКИЙ-КОРСАКОВ<br>КАРАТЫГИН | **Клео Карини, А. К. Красова, И. Ф. Комиссарова** (пение)<br>и **Б. Г. Каратыгин** (ф.-п.). |
| **Суббота, 16-го Июня**<br>ШУБЕРТ.<br>ДАРГОМЫЖСКИЙ и Русские Нар. песни.<br>ШУМАН: (соната fis-moll).<br>БАЛАКИРЕВ (Полька). | ВОКАЛЬНЫЙ КВАРТЕТ<br>**А. М. Набанов, В. М. Калишан, Ю. Л. Карнович, П. И. Большов,**<br>при участии **И. М. Рензина** (ф.-п.). |
| **Воскресенье, 17-го Июня**<br>ГЛИНКА, ДАРГОМЫЖСКИЙ, БОРОДИН, БАЛАКИРЕВ, Ц. КЮИ, РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, МУСОРГСКИЙ. | **А. И. МОЗЖУХИН**<br>при участии **КЛЕО КАРИНИ** |
| **Вторник, 19-го Июня.**<br>МОНФРЕД, А. Г. (фортеп. трио, скрипич. соната и др. произведения). | **М. Г. Немирова** (пение), **С. Н. Иванов** (скрипка), **Б. К. Снальберг** (виолончель) и **Автор** (ф.-п.). |
| **Среда, 20-го Июня**<br>Старин. итальянск. композиторы.<br>Старинные французские песни.<br>БЕТХОВЕН.<br>ВАСИЛЕНКО, МУСОРГСКИЙ. | **Л. Э. МАНДЕЛЬ** (пение)<br>**Н. И. РИХТЕР** (рояль). |
| **Четверг, 21-го Июня**<br>БЕТХОВЕН. ЛИСТ, ШОПЕН.<br>ШУМАН. ШУБЕРТ.<br>ЧАЙКОВСКИЙ. | **Е. ЛОПАТНИКОВА** (ф.-п.)<br>и **И. СУПРУНЕНКО** (пение). |
| **Пятница, 22-го Июня**<br>KLAVIERABEND<br>ШУМАН, ЛИСТ.<br>Д. ШОСТАКОВИЧ<br>(прелюдии, соната для 2-х роялей). | **ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ**<br>при участии **МАРИИ ШОСТАКОВИЧ.** |
| **Суббота, 23-го Июня**<br>ШУБЕРТ,<br>БЕТХОВЕН,<br>ВАГНЕР. | **А. В. СМИРНОВ** (Засл. Арт.),<br>К. В. ГЕНЕР (рояль). |
| **Воскресенье, 24-го Июня**<br>ГЛИНКА, ДАРГОМЫЖСКИЙ, ЧАЙКОВСКИЙ, РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. | **Е. И. Талонкина,**<br>**В. П. Грохольский** (пение),<br>**В. А. Дранишников** (рояль). |

Билеты продаются ежедневно с 1 ч. дня до 7 ч. в., а в дни концертов — до начала их, в кассе О-ва „Кружок Друзей Камерной Музыки“. Пр. 25-го Октября, 52, угол Садовой (бывш. зал Шредера).

**Начало концертов в 8 ч. веч.**

*Дирекция.*

Афиша концертов Кружка друзей камерной музыки



М О Штейнберг и его ученики
Стоят (слева направо): Д. Шостакович, П Рензин, М Михайлов, Е Дубовской; сидят: Л Гевиксман, С Заранек, М Штейнберг, Н Богомолова, Ю Зандер
30 апреля 1925 года




Афиша первого авторского концерта Д. Д. Шостаковича и В. Я. Шебалина в Москве 20 марта 1925 года

Руки Д. Д. Шостаковича





Участники I Международного конкурса пианистов имени Ф Шопена в Варшаве
Во втором ряду, шестой слева, стоит Д Д Шостакович

**Большой зал Московской Государственной Консерватории**

Пятница 14-го января

# КОНЦЕРТ 5-ти ПИАНИСТОВ

## участников Международного конкурса пианистов им. ШОПЕНА, организуемого в Варшаве 23-го января т. г.

ПРОГРАММА: ФР. ШОПЕН (произведения, исполняемые на конкурсе)

*ОТ МОСКВЫ*

**Ю. БРЮШКОВ.**

Баллада g-moll
2 этюда As-dur Ges dur op 25.
2 ноктюрна Des-dur op. 27; c-moll op. 48.
2 прелюдии fis-moll; b-moll
2 мазурки cis-moll op. 63; h-moll op. 33
Полонез fis-moll.

Антракт

**Г. ГИНЗБУРГ.**

2 ноктюрна G-dur; g-moll
2 мазурки cis-moll; a-moll
2 прелюдии b-moll; fis-moll.
Баллада f-moll
Полонез fis-moll.
2 этюда gis-moll; Ges-dur op. 25

Антракт.

**Л. ОБОРИН.**

2 ноктюрна G-dur; c-moll.
2 прелюдии fis-moll; b-moll.
Баллада f-moll.
2 мазурки h-moll; a-moll.
2 этюда Ges-dur op. 10; Ges-dur op. 25
Полонез fis-moll.

*ОТ ЛЕНИНГРАДА*

**И. ШВАРЦ.**

Ноктюрн c-moll
Этюд As-dur.
Мазурки h-moll; a-moll
Баллада F-dur.
Ноктюрн Fis-dur.
Полонез fis-moll.

Антракт

**Д. ШОСТАКОВИЧ.**

Полонез fis-moll
Ноктюрны Fis-dur; cis-moll.
Мазурки h-moll; cis-moll
Этюды cis-moll; Ges-dur
Баллада As-dur

Антракт.

**Порядок исполнения будет установлен жеребьевкой начала концерта.**

**Начало в 7 час. веч.**

**Ю. Брюшков.** Родился в Москве в 1903 г. Музыкой начал заниматься с 7-ми лет, с 13-ти лет учился у проф. Моск. Гос. Консерватории К. А. КИПП, в классе которого и перешел в 1918. В 1919 г. окончил Московскую 3-ью гимназию. С 1923 г. начал выступать в собственных вечерах. В 1925 г. окончил ВУЗ Московской Консерватории по классу проф. К. А. Кипп и был оставлен в качестве аспиранта при проф. К. Н. ИГУМНОВЕ.

**Г. Гинзбург.** Родился в 1904 г. в Нижнем-Новгороде. Музыкой начал заниматься с 6 лет. В 1911 году приехал в Москву и с этого времени начал заниматься у А. А. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР. В 1917 г. поступил в Консерваторию в класс А. Б. Гольденвейзер, у которого и окончил в 1924 г. В настоящее время состоит аспирантом Московской Гос. Консерв. при проф. А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР.

**Л. Оборин.** Родился в Москве в 1907 г. К музыке чувствовал влечение с ранних детских лет; занятия же методически стал с 9-ти лет, поступив в муз. училище Е. и М. Гнесиных (ныне Техникум им. Гнесиных), которое окончил в 1921 г. по классу Е. Ф. Гнесиной. В том же году поступил в Московскую Консерваторию в класс проф. К. Н. ИГУМНОВА, у которого и окончил курс в 1926 г. Состоит в настоящее время студентом МГК по классу проф. Н. Я. МЯСКОВСКОГО (свободное сочинение). Написаны им следующие произведения: Симфоническая сюита ор. 1 (для орк.), 4 пьесы для ф-п. ор. 2 (изд. Госиздата), а также ряд мелких пьес для ф-п. Ныне состоит аспирантом при проф. К. Н. ИГУМНОВЕ.

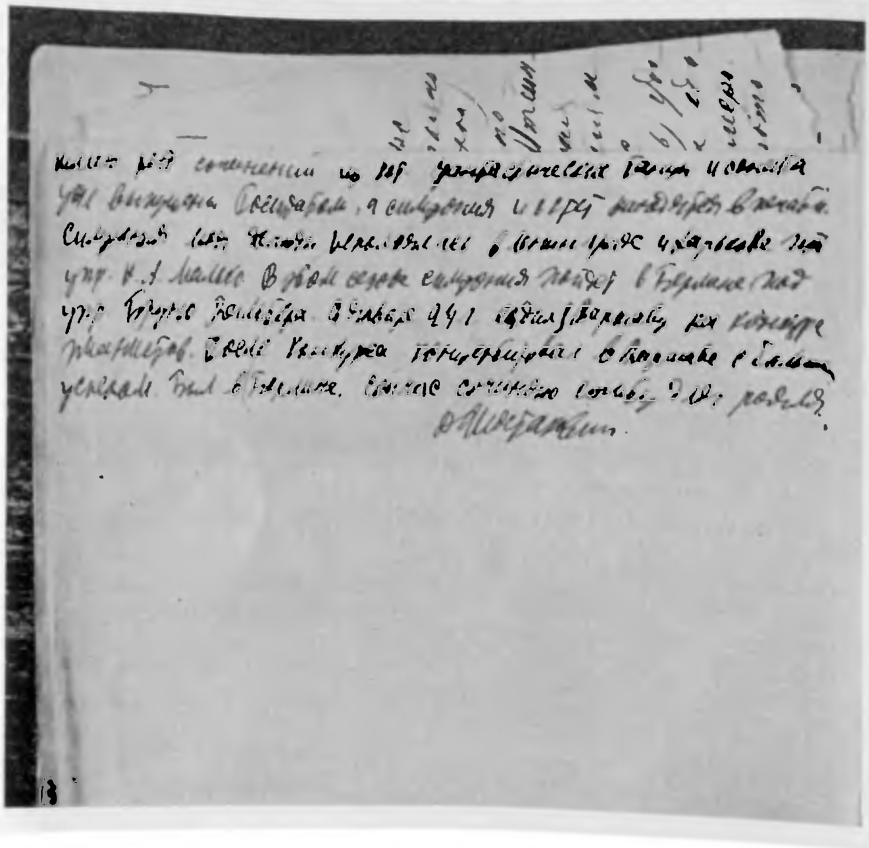
**И. Шварц.** Родился в 1901 г. в Ревеле. Музыкальное образование получил в Ленинградской Консерватории, которую окончил в 1919 г. по классу проф. Николаева. В 1920 году получил премию на конкурсе пианистов имени А. К. Глазунова. Концертировал в Ленинграде, Москве и провинции.

**Д. Шостакович.** Родился в Петербурге в 1906 году. Занимался музыкой с 9-ти лет и в этому же времени относятся первые попытки к сочинению. В 1919 г. поступил в Консерваторию по классу ф-п. и композиции. Проходил теорию композиции под руководством М. О. Штейнберга и Н. А. Соколова. В 1920 г. перешел из класса проф. А. А. Романова в кл. А. В. Николаева, окончил Консерваторию—по ф-п. в 1923 г. и по композиции—в 1925 г. Сочинения: симфония исполнялась под упр. Н. А. Малько в 1926 г. в Ленинграде и Харькове. Пьесы для струнного квартета (впервые исполнялись в Москве в 1927 г.). Соната для ф-п. и ряд мелких ф-п. пьес. В настоящее время вышеуказанные произведения частью вышли из печати, частью печатаются в Музсекторе Госиздата. Ныне состоит аспирантом при проф. М. О. ШТЕЙНБЕРГ (композиция).

Программа концерта пианистов — участников I Международного конкурса имени Ф. Шопена
Москва, 14 января 1927 года

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТ[...]ВАТОРИЯ ИМЕНИ РИМСКОГО-КОРСАКОВА | №
ОТДЕЛ

Родился 25-го сентября 1906 г. (ст. ст.) в Петербурге (ныне Ленинград). Музыкальные способ-
ности начали проявляться с 9 лет. До того ни желания, ни охоты заниматься
музыкой не было, хотя же и слышал случайно. Мне понравилась опе-
ра Римского-Корсакова „Салтан", хотя я слышал эту оперу ещё
с перерывом в 6 лет. Я попросил мать научить меня просто вы[illegible]
[illegible] 1-й и 2-й руки. Мать взялась. Потом, не зная ещё нот я вдруг
в конце ещё 1-го месяца уже сам стал сочинять. В виду того, что я
быстро всё схватывал мать решила показать меня [illegible]. А так как
то мне было трудно, да и вообще тогда я обнаружил тоже на абсо-
лютный слух. То мать решила с осени отдать меня в музыкальную
школу И.А. Гляссера (ныне покойного). Проучился я в школе 2 или 3
года (точно не помню) и затем поступил частным образом к
проф. Л.Г.К. А.А. Розановой. Проучившись у нее частным образом
год, я поступил в 1919 г. в Л.Г.К. по классам рояля и композиции.
По кл. рояля к А.А. Розановой, а по кл. композиции к проф. М.О. Штей-
нбергу. Забыл написать, что с того же времени, как я стал учиться
музыке на рояле, то тогда же начал и сочинять. В Л.Г.К. я учился по
роялю с 1919 по 20 г.г. у Розановой, а с 20 г. тогда перешел в класс Л.В.
Николаева, у кот. и окончил курс в 1923 г. [illegible] на ф-п.
курсе. По композиции проходил гармонию, инструментовку, форму
и фугу у М.О. Штейнберга, контрапункт, фугу и форму у Н.А. Соко[лова]



Автобиография Д. Д. Шостаковича. 1927 год



Д. Д Шостакович, В Г Дулова и Л Н Оборин в Берлине
1927 год



Галина Серебрякова
Рис Г С Верейского

диций и обновления затронули педагогику: структуру, содержание обучения.

Сам Глазунов способствовал обновлению, пригласив в 1923 году для преподавания теории композиции беспокойного искателя В. В. Щербачева. Патриарх русской музыки рассчитывал на умеренность, постепенность, а молодые силы, пришедшие вслед за Щербачевым, были полны нетерпеливого реформаторства. Они имели своего руководителя — Б. В. Асафьева, ратовавшего за приток в консерваторию современных веяний, противостоявшего Глазунову и близкой ему профессуре — М. О. Штейнбергу, А. М. Житомирскому, М. Г. Климову. В 1925—1926 годах начался энергичный пересмотр методов преподавания полифонии, проводившийся Х. С. Кушнаревым,— отказ от абстрактных фуксовских разрядов, восстановление приоритета мелодического начала, интонационной активности и яркости. На уроках гармонии Ю. Н. Тюлин по-новому трактовал ладофункциональные связи — проблемы голосоведения, модулирования. П. Б. Рязанов разрабатывал курс мелодики, накапливая и обобщая огромный материал из русской музыки. М. А. Юдин взял на себя совершенствование методики сольфеджио.

Естественно, что реформы в первую очередь коснулись композиторского факультета, где возросло место курсов анализа форм, истории музыки, где ввели курс сочинения с первого года обучения, что заставляло студентов сразу решать творческие задачи.

Шостакович, будучи аспирантом, непосредственно в полемиках не участвовал, да и личное его мнение в те годы не имело определяющего значения. Но, относясь заинтересованно, горячо к консерваторским делам, он имел свою точку зрения, которая отражала общую неудовлетворенность слабостями и ортодоксальностью старшего поколения. Любя Глазунова, понимая, сколь многим он ему обязан, уважая Штейнберга, он, как композитор, симпатизировал нововведениям. Прежнего понимания между Шостаковичем и Штейнбергом уже не было. Учитель полагал, что, увлекаясь оригинальностью, Шостакович изменяет сути своего таланта. Даже умеренное Второе скерцо вызывало недовольство. «Был у Овесыча. Играл ему Скерцо. По-видимому, остался недоволен (не я, а Овесыч)... Настроение... преотвратное»,— писал Шостакович[1]. О виолончельных пьесах в дневнике, куда заносил главное в жизни, Штейнберг пометил: «...был Митя Шостакович с двумя виолончельными пьесами, мало содержательными»[2]. К 29 января 1924 года относится совсем тревожная запись: «Митя Шостакович начинает писать

[1] Письмо В. М. Богданову-Березовскому от 5 октября 1924 г. Цит. по кн.: Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с. 61.

[2] ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 3, № 1105. Запись от 6 января 1924 года.

в крайне левом стиле, что меня беспокоит»[1]. Деликатные и в конце концов отвергнутые автором поправки Глазунова к Первой симфонии тоже выражали намерение увести Шостаковича от того, что Глазунов, вполне вероятно, считал разрушением музыки.

Подчиняться Шостакович не мог — это значило идти против правды творчества, рвать с учителями не хотел, их достоинств не забывал, сохраняя отношения дружбы,— все это усугубляло кризисное состояние, возникшее после симфонии. Мера требований пришла в противоречие с реальными возможностями. Возникло ощущение предела. Ростки своего он перестал замечать, а с отчаянием слышал только повторение сказанного прежде классиками. Как бывает в юности, в беспощадном самобичевании частности вырастали гиперболически. «...Я был внезапно охвачен сомнением в своем композиторском призвании. Я решительно не мог сочинять и в припадке «разочарования» уничтожил почти все свои рукописи»[2]. Среди сожженных была целая опера «Цыгане» на стихи Пушкина, написанная до поступления в консерваторию, ряд ранних инструментальных пьес и несколько фортепианных прелюдий[3].

В поисках выхода Шостакович устремился к изучению современной музыкальной литературы, поставив целью познать то, что происходило в музыкальном мире XX века: пришло чувство живого отклика на новые течения.

Направлял его Б. В. Асафьев, который «преклонялся перед Стравинским, Шёнбергом, Кршенеком, композиторами французской „Шестерки“»[4], поддерживали Ю. Н. Тюлин, В. В. Щербачев, П. Б. Рязанов, ясно понимавшие, что «Шостаковичу по самому масштабу и яркости его дарования суждено было идти по пути исканий»[5]. Он входит в движение, захватившее достаточно широкие круги музыкантов, стремившихся, как и Шостакович, «к познанию и усвоению основных направлений и важнейших творческих завоеваний»[6] музыки последних десятилетий и связывавших эти завоевания с общественным мировоззрением. С характерной для него энергией Шостакович включился в деятельность двух организаций, взявших тогда в свои руки пропаганду композиторов XX века,— Ассоциации современной му-

---

[1] ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 3, № 1105. Запись от 29 января 1924 года.

[2] Шостакович Д. Д. Думы о пройденном пути, с. 11.

[3] Уцелели прелюдии в тетради, отданной на сохранение Г. Юдину, а также автографы ля-минорной, фа-минорной и записанный в альбом М. Граменицкой автограф ре-бемоль-мажорной прелюдии. Из «Цыган» впоследствии нашлись три номера — дуэт Земфиры и Алеко, ариетта Старика и не полностью — трио; номера хранятся в ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 55. Их характеристика содержится в статье А. Богдановой «Сочинения Д. Шостаковича консерваторских лет».— В сб.: Из истории русской и советской музыки.— М.: Музыка, 1971, с. 64—94.

[4] Думы о пройденном пути, с. 11.

[5] Тюлин Ю. Н. Юные годы Д. Д. Шостаковича, с. 79.

[6] Глебов И. (Асафьев Б. В.). От новой музыки к новому музыкальному мировоззрению.— В кн.: Пять лет новой музыки.— Л.: Тритон, 1927, с. 20.

зыки и Кружка новой музыки. В Кружке двадцатилетний композитор-пианист в это время не только выступал как исполнитель, но и занимался организационными делами: стал членом концертной комиссии, просматривая новые произведения и определяя их интерес для публичного показа.

По собственному признанию, он «был довольно сильно увлечен такими композиторами, как Стравинский, Прокофьев, и из западных — Хиндемитом и Кршенеком», о которых ему в консерватории говорили, «что это вообще не серьезная музыка» [1]. «Отбросив все привитые мне предрассудки, с юношеской страстностью я стал тщательно изучать музыкальных новаторов, тогда только я понял, что они гениальны, особенно Стравинский — этот виртуозный колорист и редкий мастер оркестровки. Только тогда я почувствовал, что мои руки развязаны, что дарование мое свободно от рутины» [2].

На репетициях и концертах Малько он слушал произведения Стравинского: «Песнь соловья», «Петрушку», «Фейерверк», у Эмиля Купера и Клемперера — Вторую сюиту и сюиту из «Жар-птицы». Друзья припоминают толкование Шостаковичем сочинений Казеллы, Малипьеро после исполнения в Ленинграде их симфонических сюит. По записям Н. Малько узнаем о присутствии Шостаковича на репетиции «Gurre Lieder» Шёнберга и концерта Кршенека с солисткой М. Юдиной. Перед оркестровой репетицией Шостакович подыгрывает ей партию второго фортепиано, а на репетиции делает замечания, к которым дирижер относится со вниманием [3]. В это время Шостакович знакомит Юдину со всеми своими новыми сочинениями — не только фортепианными, а она делится своим пониманием Кршенека, Хиндемита, Бартока. Не пропускается ни одно собрание Института истории искусств, где Шостакович охватывает разножанровую и разностилевую музыкальную панораму, как материал для размышлений: здесь «История солдата», «Мавра», «Байка про лису» Стравинского с участием И. В. Ершова, «Бык на крыше», «Бедствия Орфея», Соната Мийо, квартеты Хиндемита, Кршенека, Шёнберга, «Сократ» Сати. Исполнения часто заключались обсуждениями с подробным критическим анализом, сопоставлениями, что помогало Шостаковичу уяснить направления современного творчества и его существенные стилевые

---

[1] Думы о пройденном пути, с. 11.

[2] Цит. по ст.: Лаганский Е. М. Дмитрий Шостакович — Литературный Ленинград, 1935, 26 апреля

[3] 27 октября 1927 г. Малько записывает о трактовке Юдиной «Хочет она хорошего, но исходит из звучности фортепиано и во все вносит элемент святости, «жертвенности» Шостакович говорил, что иногда она заглушает оркестр» (Цит. по ст.: Раабен Л. Н. и Шерман И. Э. Н А. Малько. Жизнь, дирижерская и общественная деятельность — В сб.: Н. А. Малько, с. 30).

особенности: так научался он проверять эмоциональное восприятие логикой, самостоятельным, независимым суждением. Когда Барток, побывав в Советском Союзе, по возвращении домой сожалел, что не успел послушать сочинения Шостаковича, он не знал, что Шостакович мог уже считаться знатоком его музыки, понимавшим ее, как немногие. На приеме в связи с премьерой «Воццека» в Ленинграде он познакомился с Альбаном Бергом. Личность этого композитора, как и его музыка, произвели на него сильное впечатление.

Соллертинский, с которым Шостакович делился сокровенным и свидетельства которого потому должны рассматриваться с особым вниманием, среди всех влияний, последовавших за кризисным разочарованием, выделяет Стравинского и находит его следы в сочинениях целого периода, от 1926 года и до «Леди Макбет». Он замечает, что из композиторов нашего века как раз Стравинский импонировал Шостаковичу «смелым отбрасыванием всяких музыкально-академических пут, непочтением к авторитетам, стремлением «освободить» музыку от философского, психологического, музыкально-исторического балласта, «скифскими» ритмами, неслыханными гармониями и тембрами, а равным образом — дерзкой, иронически-пародийной установкой по адресу «мещанской» музыкальной культуры девятнадцатого века. Ошеломляющая виртуозность Стравинского, его великолепное престидижитаторство в области любого музыкального материала и любой музыкальной фактуры не могли не поражать восхищенное воображение молодого музыканта» [1].

Шостакович воспринял все это как оправдание и ответ на то, что в нем неосознанно бродило: именно Стравинский, по определению того же Соллертинского, «явился как бы диалектической поправкой, антитезой к консерваторскому академизму и эпигонству... При этом Стравинский не «Петрушки» и «Весны священной» (Стравинский-импрессионист) и не Стравинский «Эдипа» и «Аполлона Мусагета» (Стравинский-неоклассик), но Стравинский — нигилист и урбанист, Стравинский «Рег-тайма», «Истории солдата», «Свадебки» и особенно «Маленькой сюиты», полька из которой послужила прототипом для всех популярных пародийных полек Шостаковича — из «Золотого века», из «Болта» — с пикколо и солирующим тромбоном, с нарочито детскими мелодиями и изощренно-карикатурной инструментовкой» [2].

Первым сочинением, знаменовавшим поворот, явилась Фортепианная соната, написанная осенью 1926 года и одобренная

[1] Соллертинский И. И. Творческий путь Шостаковича.— В сб.: «Леди Макбет Мценского уезда».— Л.: изд. Гос. Малого оперного театра, 1934, с. 21.

[2] Там же.

Асафьевым. Через небольшой отрезок времени после ее исполнения он в программной статье «Русская симфоническая музыка за десять лет», опубликованной к десятилетию Октября, убежденно заявил, что «Дмитрий Шостакович... непоказателен как автор симфонии, несмотря на достоинства, какие всегда бывают присущи юному сочинению несомненно даровитого, начинающего находить свой язык музыканта... Мне больше нравятся его фортепианные вещи последнего периода, где звучит ищущая, беспокойная мысль» [1].

Таким образом, перелом у молодого композитора сразу получил публичную авторитетную критическую поддержку.

От симфонии Шостакович круто повернул в сонате «влево». Академические путы были сброшены. «...Уже тогда,— справедливо указывает о сонате румынский композитор М. Жора,— попытки композитора освободиться от канонов академизма предвещали то непостоянство тональности, ту гармоническую заостренность, то стилевое разнообразие тематизма и ритмичность контрастов, которые встречаются в лучших, более поздних сочинениях маэстро и которые ярко характеризуют бесспорную самобытность его музыкального кредо» [2]. Вскоре после первого исполнения сонаты музыковед М. Гринберг суммировал впечатления так: «При той большой сдержанности, умеренности и «академической» благонамеренности, какие характерны для симфонии, соната, по своей обнаженной страстности, неуемной стихийной силе, воспринимается как взрыв, как протест, как высвобождение и разрыв с прошлым» [3].

Определение точное. Именно взрыв, протест, освобождение, разрыв. Пусть даже эта неудержимая, мужественная, жесткострастная напряженность и «зрела», подчас осмотрительно проявлялась в октетных пьесах, Втором скерцо, не понятом Штейнбергом, звучала в некоторых эпизодах симфонии, но с такой романтической обнаженностью Шостакович заговорил о своем душевном смятении и тревогах впервые. Сочинение открывало резкие психологические контрасты чувств — опасение перед устойчивостью, сопротивление успокоенности, предчувствие бурь, в которых пройдет жизнь. Все развитие музыки подчинялось драматургии, с возрастающим напряжением, обострением конфликтности, достигшей высшей точки в конце произведения.

Чувство продиктовало оригинальность конструкции, почти без «швов». За обширной экспозицией создавалась сжатая, ди-

---

[1] Глебов Игорь (Асафьев Б. В.) Русская симфоническая музыка за десять лет.— Музыка и революция, 1927, № 11, с. 28.

[2] Жора М. Современники о Д. Д. Шостаковиче.— В сб.: Дмитрий Шостакович, с. 72.

[3] Гринберг М. Дмитрий Шостакович, с. 18.

намизированная разработка — ее первый раздел, контрастный второму — медленному, и концентрированная реприза.

Энергия потребовала краткости тем. Уже в первых тактах изложен основополагающий интонационный материал — три выразительных мотива с самостоятельным значением в дальнейшем развитии.




Последний мотив в несколько измененном виде автор ввел в два кульминационных момента главной партии, в характере апофеозно-экстатическом. Мотив, контрапунктирующий главной теме, тоже эмоционально перекрашивался до неузнаваемости: в коротеньком маршевом эпизоде (f, marcato) он трансформировался неожиданно сухо и жестко. Таким образом, уже в экспозиции главной партии, в пределах скупых ресурсов Шостакович добился богатого интонационного развития и переосмысления материала.

В побочной партии саркастически-насмешливый образ марша перерастал в откровенно зловещий. А в следующем небольшом разделе экспозиции, казалось, достигался предел трагического. Главная тема, неузнаваемо изменившаяся, завершая драматическую линию экспозиции, давала повод и потенциальную энергию к развертыванию событий в разработке и репризе.

Разработку Шостакович построил целиком на материале главной темы, представленной сначала наиболее активным мотивом — третьим элементом темы — и лишь затем проведенной целиком. Искусный уже тогда мастер не внес существенных изменений в облик самой темы, но ее фактурное облачение, куда вплелись элементы побочной, позволяет ощутить новый уровень драматургии.

Мощная аккордовая кульминация, трагический речитатив в басу создают предельно накаленную атмосферу.

Вступает Lento — важнейший эпизод концепции, нечто вроде самостоятельной части, отделенной психологически настолько, что реприза воспринимается как финал.

С появлением Lento в одночастном цикле явно ощущается

скрытая трехчастность. Наэлектризованная до предела атмосфера первого раздела разработки неожиданно разряжается. Человек отдается состоянию созерцания и отрешенности. Регистровая разделенность трех пластов фактуры создает ощущение пространства и объемности. Интонационная заостренность мелодики придает ей своеобразную экспрессию на фоне холодноватого завороженного колорита. Лишь в конце эпизода, с появлением оборотов главной и побочной партий и уплотнением фактуры, оцепенение мало-помалу рассеивается.

Lento — редкий в творчестве Шостаковича случай полного импрессионистского «растворения», живописной краски, где вместо определенности линий — таинственные «погружения» отдельных тонов, состояние усталости, апатии, когда мысль словно в тумане,— островок импрессионистской тишины, который находится между двумя вулканами и в их обрамлении проходит, как мираж.

Драматическая напряженность репризы подготавливается сурово-сдержанными басовыми речитативными репликами. Открывается реприза второй темой побочной партии в увеличении, на этот раз звучащей энергично, благодаря окружающим ее хроматическим фигурациям в нижнем регистре. Неуклонный динамический подъем приводит к экстатически напряженному мотиву главной партии, сопровождаемому сверкающим фигурационным узором. Здесь, казалось бы, уже достигнут предел динамики и гармонической остроты. В чем еще можно вылиться чувству? Но Шостакович находит средства в следующем разделе — Meno mosso. Глыбится предельно насыщенная фактура. Нагнетаются регистровые перебросы — неиссякаемая звуковая лавина. Тема главной партии, соединившись с элементами побочной, звучит исступленно.

Завершение сонаты и есть ее высочайшая кульминация. Потому резкий обрыв музыки воспринимается так естественно. Воля воскресает для действия.

Аналогии со стилем Дебюсси и Стравинского, возникающие при анализе Первой сонаты, дополняются также параллелями с Третьей сонатой Прокофьева, подмеченными Д. Б. Кабалевским после первого исполнения[1]. Они несомненны — в ритмике, энергии, токкатности.

Позднее Шостакович признавался, что «творчество Сергея Сергеевича Прокофьева не допускало безразличного к себе отношения»[2], что никто не оставался равнодушным к его гигантской силе.

---

[1] Кабалевский Д. Б. Несколько слов о Дм. Шостаковиче.— В сб.: Дмитрий Шостакович, с. 89.

[2] Шостакович Д. Д. Сергей Прокофьев.— В сб.: С. С. Прокофьев.— М.: Музгиз, 1961, с. 397.

Эта сила захватила и молодого Шостаковича, изучавшего Прокофьева.

Толчок был дан московской «шестеркой», для которой Прокофьев был кумиром, не обошлось и без влияния друзей Прокофьева — Мясковского, Асафьева, Яворского. Осенью 1926 года, еще не будучи лично знакомым с Прокофьевым, Шостакович решился вместе с С. В. Протопоповым сделать к письму Яворского, касающемуся предстоящих гастролей Прокофьева в СССР, свою приписку, и Прокофьев благодарил за нее: «Прошу Вас приветствовать Д. Д. Шостаковича и С. В. Протопопова и передать им благодарность за приписки» [1]. Еще предыдущей осенью Шостакович стал готовить для исполнения Первый фортепианный концерт Прокофьева; в Москве Оборин выступил с Третьим концертом — тогда новинкой. Шостакович поддерживал его в смелой попытке — друзья постоянно делились мыслями о Прокофьеве. Вскоре Шостакович сыграл Первый концерт, позволив себе внести кое-какие поправки в авторскую оркестровку. Концерт стал для него весьма репертуарным, повторялся на протяжении нескольких сезонов, до 1930 года. В середине 1929 года после очередного выступления в Большом зале Ленинградской филармонии (с оркестром под управлением Г. Шейдлера) пресса отмечала: «Солистом концерта выступил Д. Шостакович, с большим техническим блеском, ритмически остро, но несколько суховато исполнивший Первый концерт для фортепиано С. Прокофьева» [2].

19 января 1927 года, в то время когда Шостакович собирался в Варшаву на пианистический конкурс, Прокофьев после длительного пребывания за рубежом появился в Москве. Услышать его московские концерты Шостаковичу не довелось, а на два из четырех ленинградских он успел попасть и в игре Прокофьева нашел подтверждение своим стремлениям к ритмической чеканке, контрастности, обостренным интонационным рельефам. Видимо, он инстинктивно чувствовал благотворность возбуждающего примера творца, светлого, совершенно чуждого изнурительной рефлексии: а ведь Шостаковичу действительно нужно было постоянно набираться такой смелости, дерзости, веры в себя.

После концертов в Ленинграде молодые композиторы показывали Прокофьеву свои произведения. Шостакович выбрал Первую сонату. Она заинтересовала Прокофьева. Композиторскую хватку молодого ленинградца он сразу почувствовал. В «Автобиографии» записал среди запомнившихся впечатлений: «Молодые ленинградские композиторы показали мне свои сочи-

---

[1] С. С. Прокофьев.— Б. Л. Яворскому. Письмо от 30 октября 1926 года.— Цит. по кн.: Яворский Б. Л., т. 1, с. 366.

[2] Вайнкоп Ю. Я. В Академической филармонии.— Рабочий и театр, 1929, № 7, с. 10.

нения. Из них особого внимания заслуживали соната Шостаковича и септет Гавриила Попова»[1].

Шостакович позднее об этой встрече не упоминал. Возможно, потому, что ожидаемого общения не получилось.

Восхищаясь здоровой объективностью, конкретностью, живой картинностью, звуковой пластикой Прокофьева, он все-таки был иным, раскрывался в личной исповеди, в своих неповторимых поисках истины. В сонате героем был он сам — мятущийся молодой музыкант двадцатых годов. Сам он был одновременно и материалом для музыкального действия, и создателем его.

Завершив сонату, Шостакович дал ей название — «Октябрьская».

В названии сказалось распространенное тогда наивное представление о революционной программности. Эмоциональной напряженности автор пытался придать условно-историческую злободневность. Тенденцию критика объясняла и оценивала так: «В литературе больших инструментальных форм музыкальные произведения, навеянные Октябрем, насчитываются пока лишь единицами. Фортепиано же, как солирующий камерный инструмент, и его литература совершенно не затронуты революционной тематикой. В этой области Д. Шостакович со своей фортепианной «Октябрьской сонатой» является едва ли не пионером. Этот новый и серьезный почин литературы надо приветствовать»[2].

Название удерживалось года три, пока Шостакович его не снял.

12 декабря 1926 года он сыграл сонату в Малом зале Ленинградской филармонии, в концерте Ассоциации современной музыки, в программу которого входили только новинки: Виолончельная соната А. Черепнина, романсы Ю. Львовой на стихи Р. Тагора, сочинения В. Дешевова, Э. Веллеша. 9 января 1927 года соната впервые прозвучала в Москве, в зале имени Моцарта, вместе с пьесами для октета.

Ассоциация современной музыки организовала показ сонаты в Бетховенском зале Большого театра, где собрались, главным образом, молодые композиторы, студенты консерватории. Так как ленинградская премьера показала, что язык, стиль сонаты

---

[1] Автобиография С. С. Прокофьева.— В сб.: С. С. Прокофьев, с. 180. По письму Прокофьева Мясковскому в сентябре 1927 года видно, что соната Шостаковича музсектором Государственного издательства была послана Прокофьеву в Париж, в числе других советских музыкальных изданий (См. сб.: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка — М.: Сов. композитор, 1977, с. 265).

[2] Граве А. (Кукурничкин С. А., др. псевд.: Грес А.) «Октябрьская соната» Д. Шостаковича.— Жизнь искусства, 1928, № 47.

не усваиваются с той легкостью, с какой воспринималась Первая симфония, Шостакович, пренебрегая концертными традициями и условностями, сыграл в Москве сонату два раза подряд, ошеломив, по свидетельству Д. Б. Кабалевского, даже искушенных слушателей концерта новинок советского творчества.

«...„В целях лучшего усвоения этой музыки я сыграю ее еще раз",— тихо, застенчиво сказал композитор, когда смолкли аплодисменты, снова сел за рояль и еще энергичнее и убежденнее, чем только что до того, повторил свою Первую сонату.

По совести говоря, я не слишком уверен в том, что слушатели, собравшиеся в Бетховенском зале Большого театра на вечер новинок советской музыки, и после второго раза достаточно хорошо „усвоили" это сложное, громоздкое, во многом необычное сочинение»[1]. Преобладало не признание сочинения, а признание таланта и исполнительских качеств Шостаковича: он играл сонату токкатно, технически безупречно, оригинально выявляя интонационную природу сочинения.

Суждения о языке сонаты были противоречивыми. В уже приведенной рецензии, где одобрялся выбор тематики, указывалось, что «тщательное избегание композитором малейших намеков на „одиозную" былую напевность в значительной мере лишает мелодические линии сонаты воздействующей силы, приводит к однообразию... Ритмика и контрапунктическая ткань сонаты, интересные сами по себе, много теряют, в свою очередь, от недостатка изобретательности автора по части фортепианно-технической „формулировки" звукового материала. Многое здесь „заплывает", не звучит также и благодаря непрозрачности, громоздкости фортепианно-регистровой „оркестровки"»[2]. Был опубликован и еще более резкий отзыв, в котором говорилось, что «талантливый по своим предыдущим сочинениям композитор просто-напросто разочаровал. Его соната, уложенная в сонатную (да и то в приблизительном смысле этого слова) форму,— «школа беглости», сухая и утомительная, как только сухи и утомительны могут быть старые, но вечно юные этюды Черни»[3].

Произошло то, что Прокофьев после неуспеха своей Увертюры, соч. 42, в 1927 году в Москве метко назвал непривычностью новизны интонации. «...Новую интонацию слушатель встречает как нечто не лезущее в душу и проходит мимо, ничего не заметив. Точно так же и мелодия: если она построена на изгибах и интонациях уже известных, она легко воспринимается и затем так же легко летит под стол в корзинку. Мелодия, в которой открыты новые изгибы и интонации, сначала вовсе не воспринимается как мелодия, потому что она пользуется оборотами, до сих пор мелодическими не считавшимися. Но если ав-

---

[1] Кабалевский Д. Б. Несколько слов о Дмитрии Шостаковиче, с. 89.
[2] Граве А. «Октябрьская соната» Д. Шостаковича.
[3] Н-ков. Ассоциация современной музыки — Жизнь искусства, 1926, № 50.

тор прав, то значит, он расширил диапазон мелодических возможностей и слушатель неминуемо последует за ним, хотя и на приличном расстоянии» [1].

Для сонаты Шостаковича с ее интонационной новизной расстояние оказалось весьма «приличным», долго сохранялось. В 1971 году В. Ю. Дельсон в работе «Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича» представил читателям нечто вроде анализа сонаты, где утверждал, что «в произведении не высказаны особо значительные мысли», «нарочитому упрощению идейно-содержательной стороны не соответствует сложность приемов высказывания», что «яркий авторский облик стирается в ней чужеродными ассоциациями», и приходил к выводу, что «здесь выявлялся нигилистический вызов всем стилям и индивидуальным почеркам прошлого, а особенно — эпохи музыкального романтизма» [2].

Композитор не боролся за свое произведение. Вскоре после московской премьеры он уехал на конкурс имени Шопена. Затем отвлекло сочинение оперы «Нос», да и собственных фортепианных произведений было не так много, чтобы выступать с ними систематически. Другие пианисты сонатой мало интересовались (хотя она вышла из печати в 1927 году). Шостакович еще не имел пианистов-единомышленников, готовых распространять его музыку, и не делал усилий, чтобы их иметь: единичная встреча с Обориным в совместном исполнении сюиты получила в концертном плане продолжение лишь в 1933 году, с созданием Первого концерта. После критики 1936 и 1948 годов, с настойчивыми упреками в формализме, Шостакович заявил, что многое из сочиненного после Первой симфонии отмечено «ошибочным стремлением к «оригинальности» и рассудочному эксперименту» [3].

Авторское отрицание «освятило» сложившийся штамп оценок. Так вышло, что о сонате стали впоследствии судить либо по давним впечатлениям 1926 года, когда ее язык действительно ошеломлял, либо по авторской самокритике, либо, не зная сочинения по концертным исполнениям, делали выводы умозрительные — больше «на глаз», чем на слух, вне целостного концертного охвата, столь важного для суждений о сложном сочинении. Даже исследователь симфонизма Шостаковича М. Д. Сабинина писала, что «это скорее математическая схема, мертвая, обнаженная конструкция, нежели живая, эмоциональная музыка», что «здесь Шостакович приблизился к одному из самых модных западных течений — конструктивизму» [4]. Не имели успеха

[1] Автобиография С. С. Прокофьева, с. 179.

[2] Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича.— М.: Сов. композитор, 1971, с. 29, 30.

[3] Думы о пройденном пути, с. 11.

[4] Сабинина М. Д. Дмитрий Шостакович.— М.: Знание, 1959, с. 9.

и единичные попытки распространения сонаты за рубежом. М. Жора, включивший ее в тридцатые годы в программы концертов бухарестского общества «Новая музыка» вспоминает, что «произведение было необычным для слушателя того времени, поскольку мелодию, «прикрытую» гармоническими диссонансами и смелыми ритмами, не так легко было ул. вить»[1]. Лишь с конца семидесятых годов соната вошла в репертуар пианистов.

Когда 12 декабря 1926 года Шостакович играл сонату в Малом зале филармонии, он уже знал, что Б. Л. Яворский ведет переговоры с Л. В. Николаевым об участии его учеников в конкурсе имени Шопена.

9 декабря Яворский писал Николаеву:

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.

Программа:

Концерт целый (кажется, один e-moll).
Полонез fis-moll.
Баллада.
2 этюда (на выбор, есть op. 25 cis, As, f, a, Ges, op. 10 gis и т. п.).
2 ноктюрна (есть b, Des, g, Fis, c).
2 мазурки (есть две cis) и, кажется, что-то еще.

Буду очень благодарен Вам, если в ближайший срок получу Ваше согласие, чтобы официально выставить их кандидатуры. Если Вам нет времени написать, поручите это Мите, через которого посылаю это письмо, т. к. не нашел сейчас Вашего адреса, а на консерваторию не хочу адресовать, так как боюсь проволочки.

Точную программу сообщу точнее по получении.

Всего доброго.

*Б. Яворский*[2]

11 декабря, сразу после того, как стали известны точные сроки и программа конкурса, состоялось срочное заседание в Главном управлении учебных заведений Комитета по делам искусств.

В тот же день Яворский дополнил письмо к Николаеву:

На сегодняшнем заседании ГУСа назначены на конкурс: 2 из Москвы: Оборин, Гинзбург, 2 из Ленинграда: Софроницкий, Шостакович, 1 из Украины: Горовиц.

Выбор сделан после двухдневного обсуждения в ВОКСе и ГУСе с учетом самых различных привходящих обстоятельств.

Кандидатом на случай отказа Горовица намечен Каменский, хотя под сомнением его возраст (род. 1900 г., а конкурс в 1927 г.), и я бы сказал, что под сомнением его Шопен

---

[1] Жора М. Современники о Д. Д. Шостаковиче, с. 72.
[2] В сб.: Б. Яворский, с. 367.

Программа:

Концерт целиком (e-moll или f-moll).
Полонез fis-moll.
Прелюды fis-moll и b-moll.
Одна баллада.
Два ноктюрна (op. 9 № 1 b-moll, op. 15 № 2 Fis-dur, op. 15 № 3 g-moll, op. 27 № 2 Des-dur, op. 27 № 1 cis-moll, op. 37 № 2 G-dur, op. 48 № 1 c-moll).
Два этюда (op. 10 cis-moll, a-moll, Ges-dur, op. 25 As-dur, gis-moll, cis-moll, Ges-dur, a-moll).
Две мазурки (op. 50 № 3 cis-moll, op. 63 № 3 cis-moll, op. 7 № 3 f-moll, op. 33 № 4 h-moll, op. 67 № 4 a-moll).

Если Ленинград будет обижен нашим выбором, то помочь нельзя. Решение нужно было принять срочно, чтобы провести все формальности. Мне известно большинство заграничных конкурентов. Нужно в кратчайший срок доставить официальное удостоверение имени, отчества, фамилии, дня и года рождения, места и точный адрес.
Всего доброго.
Начало конкурса 23 января.

*Б. Яворский*[1].

До конкурса оставалось немногим больше месяца.

При таком ограниченном сроке взять на себя смелость подготовиться могли лишь исполнители, кто либо имел в репертуаре конкурсную программу, либо обладал способностью быстро осваивать новые, прежде не игранные сочинения. Софроницкий участвовать не смог. Каменский не подошел по возрасту. Из намеченных ГУСом остались Оборин, Гинзбург, Шостакович, и дополнительно добились разрешения играть в Москве, на просмотре, Ю. Брюшкову и И. Шварцу.

Все понимали ответственность соревнования. Молодые советские пианисты впервые собирались за рубеж, и по ним должны были судить о состоянии советской фортепианной культуры после Октябрьской революции, после отъезда Рахманинова, Зилоти, Метнера.

Для Шостаковича участие в конкурсе было прежде всего интересной задачей; трудное всегда его привлекало. Конкурс дисциплинировал, направлял в определенное русло энергию и, что было в это время важно, отвлекал от навязчивых мыслей о путях композиторской работы — от сомнений, которые соната отнюдь не разрешила. Конкурс должен был стать серьезной проверкой артистических качеств в неиспытанной аудитории. Шостаковичу минуло двадцать лет, уже шесть лет он выступал как пианист, но еще не имел возможности сравнить собственную игру с игрой молодых зарубежных исполнителей, причем в трактовке стиля, считавшегося едва ли не самым сложным в фортепианной литературе.

Цель заставляла работать. С середины декабря 1926 года все усилия сконцентрировались на фортепианной игре; впервые

[1] В сб.: Б. Яворский, с. 367, 368.

в жизни он не позволял себе отвлекаться другими делами, думать о сочинении, забросил даже изучение музыкальной литературы: жил в затворничестве. «Подготовка длилась относительно недолго, но была интенсивной и целеустремленной. Думаю, что не ошибусь,— отмечает Богданов-Березовский,— если скажу, что в обеспечении условий ее проведения существенную роль сыграла мать Дмитрия Дмитриевича Софья Васильевна... Она настойчиво способствовала тому, чтобы Шостакович на несколько недель совершенно «закрылся» от внешнего мира, перестал посещать концерты, видеться с друзьями, на время оставил сочинение. Он целиком предался пианизму со свойственной ему полнотой отдачи помыслов и сил, проникновенному вниканию в суть поставленной задачи» [1].

Николаев руководил занятиями. Как и прежде, он не применял авторитарный метод педагогики, добивался главным образом артистичности исполнения, направляя внимание на яркость кульминаций, соотношения динамических оттенков, повсюду «приподнимал» уровень, выпуклость интонаций из расчета на большие залы, большую аудиторию. Процесс подготовки к конкурсу становился, таким образом, для Шостаковича не столько николаевской школой стилей, сколько школой законов восприятия, школой артистизма.

Николаев понимал, что трактовки Шостаковича не совсем укладывались в общепринятые «рамки» интерпретации Шопена. Они не были ни виртуозно блестящими, ни изысканными, ни открыто эмоциональными — Шостакович воссоздавал музыку как творец, словно ее тут же за фортепиано сочиняя. Обаяние его в Шопене, как и в других стилях, заключалось в душевной чистоте лирического чувства и той безошибочной логике, которая отличает музыканта, рождающего музыку и потому ощущающего без усилий ее внутренние связи и закономерности. Он имел право на индивидуальную манеру, умел ее убежденно выявить, и, как всякую оригинальную личность, его следовало судить по его же собственным законам. Вот почему Николаев рассчитывал, что игра Шостаковича заставит судей отрешиться от некоторых устоявшихся норм и принять возможность убедительных новых интерпретаторских решений.

Такому опыту стоило помочь. Риск был оправдан.

Из программы конкурса Шостакович выбрал, помимо точно регламентированных полонеза и прелюдий, ноктюрны фа-диез мажор и до-диез минор, мазурки си минор и до-диез минор, этюды до-диез минор и соль-бемоль мажор, балладу ля-бемоль мажор.

Когда вновь открылись двери квартиры Шостаковичей и друзья собрались, чтобы послушать конкурсную программу, перед ними «предстал совсем новый пианист-исполнитель, со своим светлым и свежим «слышанием мира», со своей звонкой

---

[1] Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с. 57.

и многотембровой палитрой, и при этом скорее пианист-зодчий, конструктор и ваятель, чем пианист-живописец»[1].

До отъезда, в пятницу 14 января 1927 года, Шостакович выступил с подготовленной программой в Москве, в Большом зале консерватории. Играли пятеро кандидатов: три москвича — Л. Оборин, Г. Гинзбург, Ю. Брюшков и два ленинградца — Д. Шостакович и И. Шварц, представлявшие ведущие тогда фортепианные школы — К. Н. Игумнова (Л. Оборин), А. Б. Гольденвейзера (Г. Гинзбург) и Л. В. Николаева (Д. Шостакович и И. Шварц). Брюшков был учеником К. А. Киппа; старший по возрасту (он родился в 1903 году), Брюшков еще до конкурса зарекомендовал себя в Москве как постоянный исполнитель сочинений Шопена.

Вся музыкальная Москва собралась в Большой зал на отчет пианистической молодежи. Пришел Яворский, чтобы помочь советами Оборину и Шостаковичу, которых «опекал». Откликнулась на концерт пресса, оценивая игру пианистов требовательно и строго. Судя по отзывам, Шостакович, видимо, уступал москвичам в техническом совершенстве интерпретации. У него не было той виртуозной свободы, которой уже тогда отличалась, например, игра Григория Гинзбурга. Пианист Ан. Дроздов, рецензировавший концерт, считал, что с чисто технической стороны Шостакович еще не успел доработать программу[2]. Общий же план исполнения не вызывал возражений. Газета «Известия» дала Шостаковичу лаконичную, сдержанную, но ободряющую характеристику: «Шостакович — умный, последовательный музыкант, ясно осознающий и раскрывающий структуру исполняемого». Газета выражала уверенность в успешных итогах конкурса. «Грандиозный вечер пианистов оставил ободряющее впечатление: фортепианная культура СССР будет хорошо представлена в Варшаве; исполнение Шопена нашей молодежью явится крепким свидетельством общего состояния нашей художественной и культурной работы»[3].

Перед отъездом Шостакович, Оборин и Брюшков навестили Тухачевского, сыграли ему свои шопеновские программы, выслушав ободряющее дружеское напутствие.

16 января молодые советские пианисты выехали в Варшаву. Не без боязни пересекли они границу. Обстановка складывалась неблагоприятная.

Правда, сами по себе масштабы конкурса выглядели скромно. В конкурсе, приуроченном к открытию в Варшаве

---

[1] Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с. 57.

[2] Дроздов Ан. Концерт пяти пианистов — участников Варшавского конкурса — Музыка и революция, 1927, № 2.

[3] Бугославский Сергей Концерт пяти пианистов — Известия, 1927, 16 января.

памятника Шопену, участвовало тридцать два пианиста из девяти стран. В первом туре исполнялась сольная программа, во втором, заключительном, — концерт в сопровождении оркестра. Премировались лишь три лауреата. Высшая премия выражалась в сумме пяти тысяч злотых и личном подарке президента Польши, две другие — соответственно в три тысячи и две тысячи злотых [1]. Учредители располагали для проведения конкурса весьма ограниченными средствами: правительство его не субсидировало. Международным был только состав участников. Жюри состояло из польских музыкантов. Хотя все они обладали достаточным авторитетом, но при столь узком составе возникала опасность односторонних оценок [2].

Положение осложнялось накаленной политической атмосферой. Белоэмигранты, составлявшие тогда заметную часть варшавского населения, осевшие здесь, поблизости от Советского Союза, в надежде на реванш контрреволюции насаждали антисоветские настроения. Клевета создавала превратное представление обо всем, что происходило в СССР. Не прекращались провокации. В той самой Варшаве, где торжественно отмечалась память Шопена, в это время готовилось убийство советского посла. Раздувались националистические настроения. Все польское превозносилось. Польских пианистов считали лучшими истолкователями сочинений великого композитора и исключительными кандидатами на премии.

В мировом исполнительском искусстве в эту пору начиналась серьезная борьба и полемика вокруг проблем интерпретации Шопена. Она вызывалась многими причинами — общественными, художественными: умонастроением поколения, пораженного первой мировой войной, потерявшего жизненные идеалы и провозгласившего своего рода умственный и эмоциональный нигилизм; возникновением различных новых течений и групп в музыкальном искусстве, ищущих новизны и ради новизны отрицавших классические традиции; измельчанием исполнительства после смерти Листа и Антона Рубинштейна. Приближался закат деятельности таких выдающихся шопенистов начала века, как Иосиф Гофман, Игнаций Падеревский.

Пианистов, бравшихся за исполнение Шопена, подстерегали две крайности: виртуозный формализм и салонная чувствительность. Пытаясь найти правильный путь, некоторые знатоки Шопена и исполнители его музыки видели основное зло в логике и ясности. Довольно широкое распространение получила точка зрения французского писателя Андре Жида, считав-

---

[1] На самом конкурсе к первоначально намеченным премиям жюри добавило четвертую премию и несколько дипломов.

[2] В жюри входили: инициатор конкурса пианист-педагог Ежи Журавлев, Юзеф Турчинский, Збигнев Джевецкий, Софья Познанская-Рабцевич, Юзеф Смидович, Фелициан Шопский, всего двенадцать музыкантов. На заключительном туре в жюри участвовал известный немецкий пианист Альфред Ген.

шего, что Шопена нужно играть «с известной неуверенностью и во всяком случае без недопустимой определенности»[1].

Советская фортепианная школа ориентировалась в основном на принципы трактовки Шопена Антоном Рубинштейном, определившие направленность исканий передовых деятелей фортепианного искусства конца XIX—XX века. «Исполнение им (Антоном Рубинштейном.— *С. Х.*) произведений Шопена,— писал А. Б. Гольденвейзер,—осталось для меня на всю жизнь одним из самых глубоких, самых значительных художественных впечатлений»[2]. К. Игумнов подчеркивал простоту и эмоциональность трактовок Рубинштейна: «Его исполнение Шопена... было полно несравненной и убеждающей простоты и не превзойденной никем эмоциональности»[3].

Всю жизнь Игумнов, Гольденвейзер старались воплощать воспринятое у Рубинштейна и столь ярко сохранившееся в памяти. Таким образом, через многие десятилетия нить традиций протянулась к советскому времени, когда Игумнову, Гольденвейзеру, Л. Николаеву довелось возглавить советскую фортепианную школу. Шопен входил в советскую действительность как композитор народный, воплотивший лучшие и типичные черты польской культуры. Советским пианистам был близок реализм Шопена. Подчеркивалось поэтичное и вместе с тем мужественное начало творчества, естественность и простота.

Как ни парадоксально, но именно в простоте и ясности, в здоровом, жизнеутверждающем тонусе исполнения и заключалась для зарубежных слушателей новизна интерпретации Шопена молодыми советскими пианистами, приехавшими в 1927 году в Варшаву.

Первым из советской делегации играл на конкурсе Лев Оборин. Он сразу «растопил лед недоверия», ошеломил варшавян своим искусством и завоевал симпатии. «...Дипломатам пришлось стушеваться и полякам признаться, что лучше всех исполняет Шопена «москаль». А Варшава? Варшава исправно восторгалась. Оборин чуть не погиб, удушенный толпами сумасбродных поклонниц»[4],— писал Илья Эренбург о выступлении Оборина.

Успех Оборина, с одной стороны, облегчал задачу советским пианистам: враждебность и настороженность сменились интересом. Но, с другой стороны, Оборин, ставший любимцем публики, «заслонял» других исполнителей. Обаяние его игры оказалось

[1] Жид Андре. Мой взгляд на творчество Шопена. Цит. по сб.: Шопен, каким мы его слышим.— М.: Музыка, 1970, с. 289.

[2] Цит. по ст.: Рабинович Д. А Шопен и шопенисты.— В сб.: Фридерик Шопен.— М.: Музгиз, 1960, с. 375.

[3] К. Н. Игумнов о Шопене.— Советская музыка, 1949, № 10, с. 53.

[4] Эренбург Илья. В Польше.— Журн. Красная новь, 1928, март.

настолько впечатляющим, что экспансивные варшавяне склонны были считать эту игру единственным эталоном прекрасного.

Шостакович выдержал соревнование. Он сумел мобилизовать силы, сосредоточиться, справиться с волнением, с болезнью: он уезжал в Варшаву, перенеся тяжелый приступ аппендицита, и боли не покидали его[1]. Хотя от московского отчетного концерта и до выступления в Варшаве прошло лишь одиннадцать дней, но здесь в игре Шостаковича технических неточностей уже не было. Наоборот, характеризуя его игру, о технике упоминали вскользь, в последнюю очередь. «О технике уже не приходится говорить, она на высоте!»[2] — писал критик Григорий Орлов.

В игре Шостаковича, в его трактовке Шопена отмечали несколько моментов:

1. Конструктивное чутье, выражавшееся в пропорциональных метроритмических соотношениях, скупом, но всегда уместном и убедительном рубато, ясности фактуры, логичном соподчинении всех ее элементов. Шостакович играл Шопена полифонично, поражая необычайной тонкостью слышания голосов и «мелодизацией» всей ткани.

2. Он умел слышать многое в Шопене по-новому и по-своему. В новизне интерпретации обнаруживался композиторский талант Шостаковича. «Шостакович,— писал Евг. Браудо,— пианист, быть может и уступающий по виртуозному блеску своим товарищам, но зато имеющий преимущество настоящего творца-художника, всегда интересно освещающего чужое произведение»[3]. В давно известном и заигранном он выделял интереснейшие детали. Г. Орлов подчеркивал именно это качество: «В игре Шостаковича бросается в глаза обилие необыкновенно интересных деталей, умение выделить малозаметные контрапунктические узоры»[4]. Так, в этюде до-диез минор, соч. 10, он своеобразно распределил акценты, доведя темп этюда до предельной быстроты. «Слушая этот этюд,— вспоминал Богданов-Березовский,— я впервые задумался о том, что музыкальный темп — понятие, связанное с представлением не столько о скорости движения, сколько о его характере, степени напряженности и взволнованности обусловливающего его пульса»[5]. Ноктюрн фа-диез мажор Шостакович играл в полутонах, прозрачно, тонко вырисовывая узоры. Выделялся уровень исполнения мазурок, в особенности до-диез-минорной.

3. Чувство меры не изменяло Шостаковичу. Играя, он обнаруживал редкий в таком возрасте вкус и способность к отбору

---

[1] Сразу после его возвращения в Ленинград И. Греков сделал ему операцию.

[2] Орлов Григорий Итоги шопеновского конкурса.— Слово (Варшава), 1927, февраль.

[3] Браудо Евг Советские пианисты.— Красная нива, 1927, февраль.

[4] Орлов Григорий Итоги шопеновского конкурса.

[5] Дороги искусства, с. 57.

эффектов, скупых, точных и всегда логичных. Потому его игра, своеобразная и интересная, казалась вместе с тем простой, естественной, благородной. Его трактовку Концерта ми минор по благородству и естественности относили к высшим конкурсным достижениям. «Простота изложения обеих тем первой части свидетельствует о благородстве музыкального дарования Шостаковича»,— писал Г. Орлов [1].

Интересно и примечательно, что никаких следов сухости, рационализма, эмоциональной замкнутости Шостакович не обнаруживал. Отмечались наоборот, яркость и темперамент. Столь авторитетный ценитель, как Ан. Дроздов, выдвигал поэтическое начало в игре Шостаковича, мягкость, теплоту, красочность [2].

В сущности, Шостакович, игравший Шопена, не совсем был похож на того Шостаковича, который очень просто, но иногда суховато «представлял» публике свое творчество: интересное психологическое противоречие, исполнительский парадокс, ясно обнаружившийся на конкурсе. Между «своим» и «чужим» заключался резкий водораздел. В «своем» Шостакович-композитор сковывал Шостаковича-интерпретатора. В «своем» Шостакович часто стеснялся чувства, скрывая его, боялся дать простор исполнительской фантазии, «чужое» играл свободнее, смелее, оригинальнее, поэтичнее, непосредственнее; в интерпретации «чужой» музыки светлая сущность натуры этого человека с его богатым миром чувств, интенсивной внутренней жизнью раскрывалась особенно полно, привлекая сердца. Не потому ли многие слышавшие игру Шостаковича современники не раз высказывали сожаление о том, что позднее он перестал играть сочинения Листа и Шопена, в интерпретации которых его талант обнаруживался с яркостью.

В музыку Шопена он привносил нечто от беспокойной, нервной атмосферы века. Современность словно «звучала» под его пальцами даже в столь далеком от современности стиле, как стиль Шопена: так и восприняли его шопеновские трактовки чуткие слушатели, и такими они на десятилетия сохранились в их памяти. М. Сокольский в 1973 году писал о Шостаковиче 1927 года: «Можно было б попросту сказать,— то был Шопен, «пропущенный сквозь индивидуальность» Шостаковича. Этого, однако, мало. Так же как Шопен Льва Оборина, Шопен Григория Гинзбурга... шостаковичский Шопен был отмечен печатью новой революционной эпохи. В этом главное» [3].

Интерпретация Шостаковичем произведений Шопена была отмечена в Варшаве. Его наградили почетным дипломом.

---

[1] Орлов Григорий. Итоги шопеновского конкурса.

[2] См.: Дроздов Ан. Концерт пяти пианистов — участников Варшавского конкурса.

[3] Сокольский М. Шостакович исполняет Шостаковича — Известия, 1973, 6 января.

Награда могла бы быть и более высокой. Он явно превосходил лауреата третьей премии Р. Эткину, но жюри, отдав пальму первенства Оборину, полностью исключить из числа лауреатов польских пианистов не решилось, да и само не скрывало своих намерений. «Большим недоразумением с точки зрения подлинного искусства,— отмечала пресса,— было присуждение награды столь мало интересной пианистке, какой является госпожа Эткина, и, с другой стороны, отсутствие среди лауреатов такого большого таланта, как господин Шостакович, но для нас всех, знающих окружающую обстановку и атмосферу, это не было неожиданностью, тем более что господин Малишевский, директор школы имени Шопена (он возглавлял жюри.— *С. Х.*), в своей речи, произнесенной на торжественном акте, ясно заявил, что «жюри с болью в сердце присудило премию не поляку». Поэтому отсутствие в числе награжденных господина Шостаковича после такого заявления является вполне понятным» [1]. Шостакович писал матери: «Нисколько не огорчен, так как дело все же сделано. Программу я играл очень удачно и имел большой успех... Концерт я играл исключительно удачно и имел самый большой успех из восьми человек... 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 четыре премии: так это нам» [2].

Из советских пианистов, кроме Оборина, звания лауреата был удостоен Григорий Гинзбург. Брюшкова, хотя и не участвовавшего из-за повреждения пальца в финальном туре, также отметили дипломом.

Победа была внушительной. Кароль Шимановский имел все основания говорить: «Поскольку речь идет о русских пианистах, выступавших недавно у нас в Варшаве, Лодзи, Кракове, Львове, Познани и Вильно, то... они просто покорили наш музыкальный мир. Пришли, поиграли и победили... Это нельзя назвать успехом, даже не фурором. То было сплошное победное шествие, триумф!» [3]

После конкурса Шостакович, кроме концертов в нескольких городах, выступил в зале Варшавской консерватории, исполнив Первую сонату. «Я до сих пор помню то глубокое впечатление, которое произвело на всех это юношеское произведение,— рассказывает Казимир Вилкомирский.— Поражала оригинальность музыкального языка, резко отличающегося от современного западноевропейского стиля, непривычного для уха, воспи-

---

[1] Орлов Григорий. Итоги шопеновского конкурса.

[2] Оригинал письма, хранившийся в семье Розановых, пропал в Ленинградскую блокаду. Машинописная копия, посланная С. Шостакович Б. Яворскому, ныне находится в ГЦММК, ф. 146, № 3307

[3] Цит. по ст.: Мисуловин А Польский композитор о русском пианисте.— Слово, 1927, февраль.

танного на русской классике. Сила воздействия этой музыки была поистине потрясающая»[1]. Первую сонату Шостакович сыграл и для группы деятелей польской культуры в доме известного писателя Ярослава Ивашкевича, на фортепиано, на котором играл Шимановский. Эти выступления говорят о том, что Шостакович старался обратить внимание польской публики на свое творчество, не ограничиваясь завоеванным пианистическим авторитетом; тогда и запомнилось в Польше имя Шостаковича как многообещающего представителя не только советской исполнительской, но и композиторской школы.

## ПИАНИСТ И КОМПОЗИТОР

Какими бы ни были объективные обстоятельства, конкурсные результаты огорчили Шостаковича.

Хотя на родине вместе с другими участниками его встретили как победителя и конкурс способствовал артистической известности, все же приходилось задумываться о своем месте среди пианистов.

Полностью оторвавшись на несколько месяцев от сочинения, Шостакович ощутил, насколько оно ему необходимо, как глубока потребность, вытеснявшая другие интересы и желания. Звучащая мысль, идея, возникая в сознании, поразительно быстро оформлялась в целостную композицию, и он не находил покоя, пока не записывал ее: это было родом наваждения, не зависящим от воли, других желаний, всего на свете.

Возвратившись 7 февраля из конкурсного путешествия[2], он тотчас же после операции приступил к сочинению цикла фортепианных миниатюр «Афоризмы».

Писал их сразу, жадно, стремительно. Вот хронологическая канва работы: 25 февраля — Речитатив, 27 — Серенада, 1 марта — Ноктюрн, 6 — Элегия, 14 — Этюд, 21 — Похоронный марш, Пляска смерти, 1 апреля — Канон, 5 — Легенда, 7— Колыбельная песня[3]. Десять пьес писались сорок дней. В даль-

---

[1] Вилкомирский Казимир. Поздравления из-за рубежа.— Советская музыка, 1966, № 9, с. 22.

[2] Кроме Варшавы, Оборин и Шостакович по командировке Наркомпроса РСФСР неделю провели в Берлине, знакомясь с музыкальной жизнью немецкой столицы.

[3] Даты приводятся по нотографическому и библиографическому справочнику «Д. Д. Шостакович» (М: Музыка, 1965, с. 11). В автографе, хранящемся в ЦГАЛИ, начало работы — сочинение Речитатива — помечено 27 февраля (ф. 2048, оп. 2, ед. хр 16), в авторском экземпляре, подаренном Б. Л. Яворскому, Похоронный марш помечен 9 марта. Есть основания и для другой датировки. Уже 20 февраля Шостакович сообщал С. Протопопову: «Сюита у меня... пребывает неоконченной. Сейчас имеются 10 номеров.

нейшем, с накоплением опыта, сроки создания сочинений еще более сокращались: Двадцать четыре прелюдии, соч. 34, заняли дней шестьдесят, Восьмая симфония — всего сорок дней.

«Авральный» метод становился основным для Шостаковича, отвечал нервности, страстности творческой натуры. В процессе создания «Афоризмов» выявились типичные черты его частых «авралов»: крайняя напряженность, предельное «кипение» творчества, полная самоотдача, единый поток — кажущаяся легкость работы [1]. Начав писать, он доверял вдохновению, не позволял себе переделывать написанное, потому обычно оставалось мало черновиков, не признавалось перередактирование: «...если получается плохо, пусть произведение остается как есть — в следующем я постараюсь избежать допущенных ошибок. Это моя личная точка зрения. Моя манера работать... Когда я узнаю, что у композитора существует одиннадцать редакций одной симфонии, то в голову невольно приходит мысль: а сколько за это время можно было написать новых произведений?» [2]. Если не получалось, он предпочитал бросить начатое: с вдохновением не боролся, капризы его не укрощал (оперу «Игроки» не дописал, в симфонии «От Маркса до наших дней» остановился на первой части, опера «Волочаевские дни» осталась лишь в маленьких отрывках).

В «Афоризмах» после сонаты Шостаковичу хотелось предпринять опыт «испытания» малых инструментальных жанров, ответить себе на вопрос, а нельзя ли отрешиться от «штампа» ноктюрна, элегии, этюда, серенады, колыбельной песни, расширить, а может быть, даже изменить представление о них.

---

А надо 12... На Колыбельной я застрял» (ГЦММК, ф. 329, № 592). Два намечавшихся номера так и остались незаписанными, Этюд и Похоронный марш переставлены местами для контрастности с последующей Пляской смерти.

[1] С. Юткевич, прожив в квартире Шостаковичей почти пять лет, удивлялся: «Мне так и не удалось уловить, когда и как сочинял он свою музыку. За инструмент садился редко, а если играл, то не себя, а других композиторов». (Юткевич С. И. Контрапункт режиссера.— М.: Искусство, 1960, с. 14.)

Даже Шебалина «поражала необычайная быстрота и легкость, с которой он сочинял». «Помню, однажды, около 1930 г., в связи с заказом Вахтанговского театра на музыку к спектаклю «Гамлет», Дмитрий Дмитриевич приехал в Москву и остановился у меня, в Знаменском переулке. После обеда я прилег отдохнуть, а Дмитрий Дмитриевич сел поработать. Через час он объявил, что написал «несколько номерков» и сыграл их: один лучше другого». (Шебалин В. Я. О пройденном пути.— Советская музыка, 1959, № 2, с. 83.)

З. Д. Шостакович передает: «„Надрыва" у него в работе не было. Из сочинения музыки не делал ни таинства, ни события. Мы старались не беспокоить Митю, когда он сочинял, но тишина не требовалась. Никто в семье не ощущал стеснения. Фортепиано не звучало: музыка ощущалась внутренним слухом. Митя сидел, склонившись за отцовским столом, мы занимались своими делами. Изредка он звал послушать написанное, но вообще-то объявлять планы не любил. Расспросов избегал».

[2] Шостакович Д. Д. Как рождается музыка.— Литературная газета, 1965, 21 декабря.

Здесь был, видимо, элемент упрямого «озорства мальчугана», который Штейнберг чуть позже подметил в связи со Второй симфонией: в это время желание доказать, что многое можно сделать «наоборот», эпатирование вкуса было заметно.

Десять лет назад мальчик старательно выписывал Похоронный марш в духе бетховенских образцов. Теперь он как бы развенчивал тот опыт: в Похоронном марше из «Афоризмов» сняты возвышенный тон, ритмическая «формула» мерной поступи, басовые опоры — музыка суетлива, малозначительна — гримаса трагического. Таковы же и Ноктюрн, Элегия, Серенада, где любовная лирика представлена скачкообразной, синкопированной, ритмически изломанной.

Цикл имел стилистические первоисточники. Неоклассицизм Шостаковича не привлекал. Но и от романтизма отходил, что проявлялось в самой манере фортепианного письма. На небольшое пространство фортепианного цикла молодой автор переносит некоторые приметы так называемого «левого искусства», возводившего абстракцию, условность в принцип. Сказывается влияние похожих экспериментов, предпринимавшихся Ю. Н. Тюлиным, В. Я. Шебалиным, В. В. Щербачевым, особенно настойчиво — С. В. Протопоповым, переписку с которым Шостакович продолжал, вводя в курс своих замыслов. Оставлял свой след и Э. Кршенек, чьи Сюиты, соч. 26, пропагандировала М. Юдина. Подспудно намечался подход к опере «Нос» с ее коренными преобразованиями.

При всем том Шостакович не утверждал атонализм, ограничиваясь лишь ослаблением тональных тяготений, элементами политональности. Цикл отличала редкостная дифференциация фактуры, выдвижение, порой даже на первый план, образных функций исполнительских выразительных средств — агогики, динамики, артикуляции (Ноктюрн, Канон). Ударной трактовки фортепиано Шостакович избегал; власть школы Николаева сохранялась.

Талант углублял внешнее.

Молодой автор вовсе не выступал против реального. Дело заключалось в понимании реального. Скрытой камерой высвечивалась оборотная сторона явлений — уже вне наивной беззлобности «Фантастических танцев». Слышалось прямо противоположное ожидаемому — и всегда антиромантическое, без страстного потока Первой сонаты. Скупое тепло пробивалось сквозь обилие «масок».

Как Амедео Модильяни в портретных зарисовках, Шостакович в «Афоризмах» искажал привычное, выступал с неожиданностями, условностями, намеренным упрощением, иногда недосказанностью, с приемами совершенно индивидуальными, то резкими, то неуловимо расплывчатыми, то откровенно конструктивными.

Все преображалось. Не ради игры в истину. Ради приближения к многообразной правде, с острым видением и непреложной прямотой.

Закончив «Афоризмы», Шостакович отнес их Штейнбергу, который с огорчением признался, что этой музыки не понимает и что она ему чужда.

Больше Шостакович в его классе не появлялся [1].

Пьески, не зная еще, как их назвать, повез в Москву. Яворский удачно придумал: «Афоризмы». 6 мая автор подарил ему автограф с этим названием [2].

Впервые они прозвучали в концерте Ассоциации современной музыки.

Осенью цикл опубликовал «Тритон»— кооперативное издательство ленинградских музыкантов, деятельность которого направлялась Б. Асафьевым, Ю. Шапориным, А. Каменским, В. Коломийцевым, С. Гинзбургом, Ю. Вайнкопом, В. Яшневым. «Тритон» распространял сочинения Щербачева, Дешевова, Попова, Рязанова, книги Асафьева, Каратыгина; просуществовав десять лет, издательство сделало немало для пропаганды советского музыкального творчества.

«Афоризмы» быстро распространились не только среди пианистов. Популярный чтец В. В. Максимов с успехом читал под музыку «Афоризмов» пародийные стихи; эстрадный номер встретил поддержку Соллертинского.

Когда появились Концерт и прелюдии, соч. 34, Шостакович перестал играть «Афоризмы», а с конца тридцатых годов их, как и Первую сонату, критики отнесли к сочинениям экспериментальным, формалистическим.

Нуждаясь в заработке, Шостакович с октября 1926 года поступил на преподавательскую работу в Ленинградский центральный музыкальный техникум: в дополнение к аспирантской стипендии в восемьдесят рублей это давало ежемесячно сорок рублей. Мария устроилась педагогом фортепианной игры в Хореографическое училище, и туда же пригласили на короткое время Дмитрия: он делал все, чтобы облегчить положение семьи, хотя и не столь бедственное, как прежде, но крайне стесненное.

---

[1] Охлаждение длилось несколько лет, что видно по переписке, архиву Штейнберга. С «Леди Макбет», с Виолончельной сонаты, принятых Штейнбергом с одобрением, отношения улучшились; Шостакович преподносит учителю сонату, партитуру Шестой симфонии со словами признательности: «Дорогому Максимилиану Осеевичу Штейнбергу на память от любящего и благодарного ученика Д Шостаковича». (ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 2, ед. хр. 454).

[2] Указание в сб. «Б. Яворский» на посвящение «Афоризмов» Б. Я., т. е. Яворскому, как разъяснил в беседе с автором данной книги Д. Д. Шостакович, ошибочно· такого посвящения не было. Подаренный Яворскому автограф ныне хранится в ГЦММК, ф. 146, № 241.

В феврале 1927 года Шостакович получил от агитотдела музыкального сектора Государственного издательства заказ на симфоническое сочинение к десятилетию Октября: столь почетное предложение двадцатилетнему композитору говорило о его утвердившемся положении в музыкальном мире не только Ленинграда, но и всей страны. Агитотдел оказывал большое влияние на композиторское творчество, поддерживал композиторскую молодежь, стараясь приобщить ее к задачам культурной революции, к жанрам, доступным массовой аудитории, к тематике, связанной с революционными событиями. Л. Шульгин, возглавлявший агитотдел в 1927 году, вспоминает, что решение передать заказ Шостаковичу определилось успехом Первой симфонии, и композитор принял предложение охотно, сразу же занявшись этой работой [1].

Заказ действительно пришелся кстати. После «Афоризмов» Шостакович вновь был в нерешительности: что и как писать? Желания возвращаться на путь, намеченный в Первой симфонии, он не имел, отказаться же от симфонического творчества не хотел, да и не мог,— другие жанры не удовлетворяли пытливости и воображения прирожденного симфониста-драматурга. Предложение музсектора открывало выход: Шостакович был подготовлен к нему прежними попытками — от наивно злободневных пьесок 1917 года, мечтаний о написании ленинской симфонии в 1924 году и до стремления связать с событиями революции Первую сонату. Новой работой он уверенно входил в русло все более определенных требований актуализации тематики, создания, как тогда называли, «агитационной музыки». Действительность требовала злободневных откликов. Происходил неизбежный поворот к актуальной программности: агитотдел был заказчиком «Траурной оды» А. Крейна, «Симфонического монумента» М. Гнесина, в Ленинграде Ю. Шапорин писал «Штурм Перекопа», А. Пащенко — музыкальные сцены «Улица веселая».

Пытаясь передать в музыке идею революции, композиторы искали формы, отличающиеся от классических, иной интонационный строй, но на неподготовленной почве тиски тематической условности чаще всего приводили к абстракциям, плакатности, с обязательными хоровыми эпилогами, где слово прямолинейно возвещало о теме.

Так писали Гнесин, Пащенко, Шапорин.

Шостакович не составил исключения. Он принял «на вооружение» в «Посвящении Октябрю» испытанный арсенал, действуя в общепризнанном русле. Интонационный строй музыки, по сравнению с Первой симфонией, изменился; ему

[1] Шульгин Л. В. У истоков советской песни.— Советская музыка, 1957, № 9, с. 53.

казалось, что в такой теме «открыто земные», эмоциональные интонации будут выглядеть прозаически, и он отбросил рельефный мелодизм, сонатную разработочность, пошел по пути множественности интонационных «зерен», сплетая их в сложном движении. Ясность естественного, умеренно обостренного тематизма, составлявшую прелесть Первой симфонии и не отвергнутую окончательно в сонате, здесь заменили сонорно-фонические комплексы, приемы конструктивно-иллюстративные. Значительная роль отводилась полифонически-линеарной технике. Сложнейшими переплетениями, в частности тринадцатиголосным фугато, Шостакович попытался первоначально «изобразить растревоженность массы, процесс смутного брожения мысли, его стихийно-подсознательный характер»[1]. Постепенное нагнетание кульминаций и последующий перелом приводили к разного рода эффектным звуковым «пятнам»— в том числе к звучанию фабричного гудка, поддержанного медными инструментами, литаврами, тарелками. К такого рода звуковым изобретениям молодой автор подходил с характерной для него старательностью, серьезностью. Л. Шульгину писал: «Я специально ездил недавно на завод и прислушался, какова тесситура гудков... Вы ведь говорили, что можно было бы такие гудки построить... Итак, еще раз прошу насчет гудка... и чтобы он интонировал очень точно... Вскоре я буду знать, какие мне еще гудки понадобятся,— сообщу Вам. Всего гудков, вероятно, нужно будет 3, максимум 4»[2].

Освежить и прояснить ткань мог бы хор, составивший вторую половину одночастной композиции. Для хора Шостакович использовал стихи популярного поэта Александра Безыменского, представлявшие актуальный отклик на праздничную дату, опубликованные в одной из газет и не претендовавшие на глубокое раскрытие общественной темы. Шостакович это понимал. С. Протопопову писал: «...получил стихи Безыменского, которые меня очень расстроили. Очень плохие стихи»[3]. Когда автор этой монографии обратился к А. И. Безыменскому с просьбой прокомментировать выбор Шостаковичем этих стихов, выяснилось, что поэт о симфонии не знал, тогда с композитором знаком не был, стихам этим существенного значения не придавал.

Невзирая на слабость стихов, Шостакович, как сам признавался, хор «сочинять решил... что получается, сам еще не знаю»[4]. В те годы уже звучали мощно стихи Маяковского, Багрицкого, а Шостакович оформлял выспренную декламационность текста в духе музыкальных плакатов популярных тогда

---

[1] Сабинина М. Д. Симфонизм Шостаковича, с. 40.

[2] Письмо от 6 июня 1927 г. Цит. по кн.: Шульгин Л. В. Статьи. Воспоминания.— М.: Сов. композитор, 1977, с 58, 59.

[3] Письмо от 20 февраля 1927 г. ГЦММК, ф 329, № 592

[4] Там же.

«синеблузников»—коллективов агитационной художественной самодеятельности:

Мы шли, мы просили работы и хлеба,
Сердца были сжаты тисками тоски
Заводские трубы тянулися к небу,
Как руки, бессильные сжать кулаки
Страшно было имя
Наших тенет:
Молчанье.
Страданье.
Гнет.

Уже в процессе работы автор пришел к выводу: «получается мюзик-грандиоз»[1]. Оркестровое оформление симфонии обнаруживало явные следы усвоения приемов новой музыки. Шумовой принцип оркестровки с чисто тембровым столкновением инструментов был заимствован у Хиндемита, Онеггера, Мийо, предпринимавших подобные опыты выявления тембровой природы инструментов. Приоритет ритмических взаимосвязей по отношению к мелодическим также вытекал из уже опробованного тогда зарубежными и некоторыми советскими композиторами. Шостакович, с его изумительным оркестровым чутьем, сделал партитуру в этом плане очень изобретательно, интересно, но сам подход едва ли соответствовал теме. Лишь условно можно было назвать «Посвящение Октябрю» симфонией, да и сам автор вначале этого не сделал. Внешнеизобразительное сочинение имело черты симфонической поэмы, симфонической оды, скорее же всего — пространного симфонического эскиза, где молодой мастер умело испытал темброво-полифонические оркестровые возможности, «привязав» их к заданной программности.

Сочинялось «Посвящение Октябрю» около полугода, к 10 августа 1927 года было закончено и отослано в Москву заказчику, в агитотдел музыкального сектора Госиздата.

Осенью, отдыхая от напряженной работы в санатории Кубуч в Детском Селе, автор занимался проверкой и исправлениями нотной корректуры. Партитура вышла из печати в октябре, когда Ленинградская филармония подводила итоги конкурса на симфоническое сочинение о десятилетии Октября для исполнения в праздничном концерте. Первую премию присудили Д. Шостаковичу — за «Посвящение Октябрю», вторую — Я. Фехеру — за симфоническую «Poeme tragique».

27 октября Малько начал репетиции праздничного концерта, куда было решено включить, помимо новинки Шостаковича, еще «Симфонический монумент» Гнесина, сюиту «Большевики» Дешевова.

---

[1] Письмо Д. Д. Шостаковича С. В. Протопопову от 20 февраля 1927 года. ГЦММК, ф. 329, № 592.

График репетиций составили уплотненно: концерту придавалось важное общественное значение. Десятая годовщина Великого Октября отмечалась в Ленинграде — колыбели революции — особенно торжественно. Приехали М. И. Калинин, В. В. Куйбышев, А. В. Луначарский, Г. В. Чичерин. Исполнение «Посвящения Октябрю» приурочивалось непосредственно к юбилейной дате. Тогда-то имя Шостаковича стало известно С. М. Кирову, возглавлявшему Ленинградскую партийную организацию.

Репетировали ежедневно, порой и по два раза в день, в залах филармонии и капеллы. Шостакович участвовал в репетициях очень активно, что видно из записей Малько: спорил, вносил поправки в партитуру[1]. Первого ноября писал Шульгину: «Только что я пришел с репетиции, где в первый раз оркестр филармонии под управлением Малько играл «Октябрю». Звучит здорово... Сегодня была репетиция без хора. С хором будет или в пятницу, или в субботу. С некоторыми хоровиками я говорил. Они говорят, что очень легко и удобно петь. Хорошо укладывается в голосе. Исполняться будет 6 ноября»[2].

Узнав о новом юбилейном сочинении, Ленинградский союз просвещения, объединявший учителей школ города, попросил передвинуть премьеру на 5 ноября, когда в Большом зале филармонии должен был проходить митинг работников просвещения.

Митинг начался в девять часов вечера и закончился в одиннадцать. Шостакович сообщал Шульгину: «Мою пьесу начали играть в $11^3/_4$. Оркестр страшно утомился от ожидания. Публика тоже. Несмотря на это обстоятельство, «Октябрю» прошло блестяще. И хор, и оркестр, и дирижер были на высоте положения. Успех внешний был весьма солидный. Меня вызывали 4 раза. После этого еще много хлопали, но я не выходил»[3].

Шестого ноября симфонию исполнили вновь после митинга работников науки.

25 ноября начались репетиции для еще одного исполнения: в тот же вечер Шостакович должен был играть Первый концерт Чайковского. Из классики включили также «Франческу да Римини» Чайковского и увертюру «Риенци» Вагнера. И на этот раз Шостакович не проявлял уступчивости; Малько с трудом сдерживал свое недовольство, особенно репетируя концерт, где солист так же, как и в симфонии, требовал быстрых

---

[1] Запись 2 ноября: «Шостакович требователен Его поклевали оркестранты за неудобства (pizz.) Кажется, подействовало Хор звучит, но Шостакович многое требует быстрее». Через день — 4 ноября: «Pizzicato Шостакович предложил заменить spiccato. Вышло лучше Он то говорит — «позорно капитулировал», то говорит, что когда-нибудь сыграют pizz». (Малько Н. А. Репетиции оркестровых концертов. ЛГИТМиК, ф. 47, оп. 1, ед. хр. 184)

[2] Цит. по кн.: Шульгин Л. В. Статьи. Воспоминания, с. 59.

[3] Письмо от 7 ноября 1927 г. Цит. по кн.: Шульгин Л. В. Статьи. Воспоминания, с. 61.

темпов без лирической размягченности. «Шостакович концерт гонит, советов не слушает»,— в раздражении отмечал дирижер [1].

В конце ноября Шостакович уехал в Москву для участия в репетициях симфонии перед московской премьерой под управлением К. С. Сараджева.

Встречи с Сараджевым в ламмовском кружке, на репетициях Первой симфонии Шебалина установили между молодым композитором и маститым дирижером творческий контакт, и в связи с «Посвящением Октябрю» Шостакович предварительно послал дирижеру свои деловые и даже категорические указания, предупреждая: «...попрошу Вас принять к сведению некоторые мои указания к исполнению». Поскольку указания делались после встреч с Малько, они учитывали совместное обсуждение: об этом свидетельствует согласие на замену pizzicato spiccato — «так делают в Ленинграде». Вместе с тем заметно характерное для исполнительской индивидуальности автора: забота о ясности, четкости произнесения музыки, тонкость и точность движения мысли, ее кульминационных точек, забота о внутренней динамике, яркости; каждая деталь подчиняется волевому устремлению, единству образной картины [2].

Сараджев отнесся к сочинению Шостаковича с большим вниманием. «Репетировал он чрезвычайно тщательно, придирчиво, помогая и мне, тогда еще молодому и недостаточно опытному композитору, своими ценными советами,— вспоминает автор.— Ценны были его подлинный интерес и любовь к новой музыке» [3].

4 декабря Ассоциация современной музыки при Государственной академии художественных наук собралась в Колонном зале Дома Союзов на свое первое симфоническое собрание, приуроченное к десятой годовщине Октябрьской революции. Здесь и была сыграна симфония. Заключительный хор исполняла Государственная академическая капелла под управлением А. В. Александрова. В программу концерта, помимо «Посвящения Октябрю», вошли Сюита из балета «Сталь» А. Мосолова, Пролог Л. Половинкина и кантата «Октябрь» Н. Рославца [4] — произведения, отмеченные рассудочным экспериментаторством, наивной звукоизобразительностью.

---

[1] Малько Н. А. Репетиции оркестровых концертов

[2] Письмо опубликовано в ст.: Геодакян Г. Ш. Идеал художника-гражданина.— Советская музыка, 1976, № 9, с. 23. Подлинник письма хранится в Ереванском музее литературы и искусства имени Чаренца.

[3] Шостакович Д. Д. Мои встречи с К. С. Сараджевым.— В сб.: К. С. Сараджев.— М.: Сов. композитор, 1962, с. 115.

[4] Сочинениями Мосолова, Половинкина и Рославца дирижировал Б. Э. Хайкин

Критика встретила «Посвящение Октябрю» одобрительно. Писали, что «Соната и «Посвящение Октябрю»— две вещи одного стиля, одной музыкальной тематики», что революция здесь «дана в стремительном, динамически взрывчатом движении, громадном по размаху развертывания жизненных творческих сил» [1].

Восторженно характеризовались язык и структура сочинения: «Органическая планировка по существу вольной формы пьесы, ее дерзостный музыкальный язык и удачный выбор хорового текста... заставляют признать это «Посвящение» талантливым отображением, видимо, хорошо чувствуемой молодым композитором современности» [2]. Симфонию считали украшением юбилейного симфонического сезона, открывающим путь революционной программности. «В этом произведении заключено столько свежести, что, несмотря на некоторые недостатки симфонии, трудно поверить, что она написана столь юным композитором» [3]. А. В. Луначарский, услышав «Посвящение Октябрю», пожелал о Шостаковиче «узнать как можно больше и детальнее» [4]: произошло их знакомство; музыка не забылась, в одном из своих последующих выступлений Луначарский отнес обе симфонии Шостаковича к художественно значительным произведениям, близким советской современности [5].

«Афоризмы» и «Посвящение Октябрю» не исчерпали активности Шостаковича в 1927 году, творчески весьма насыщенном. Хронология этого года показывает, как много успевал он осуществлять задач и дел. Здесь конкурсные и послеконкурсные выступления, путешествие в Германию, сочинение двух произведений и их первые исполнения, корректуры симфонической партитуры, поиски либретто для оперы «Нос», работа с либреттистами и начало сочинения оперы, исполнение в филармонических программах Концерта Моцарта (для двух фортепиано), Первого концерта Чайковского.

Всегда готовый к творческой поддержке, он помогает соученику по классу Штейнберга М. К. Михайлову дооркестровать музыку к спектаклю «Главная улица» по Демьяну Бедному: театрализованное представление было поставлено в Оперной студии Ленинградской консерватории и приурочено к десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции. Ди-

---

[1] Гринберг М. Дмитрий Шостакович, с. 19.

[2] Музалевский В. И. Рецензия в Красной газете (веч. вып.), 1927, 9 ноября.

[3] Янковский М. О. Дмитрий Шостакович.— Сюзна, 1927, 18 ноября.

[4] Рязанов П. Б. Речь, посвященная памяти А. В. Луначарского. ЛГАЛИ, ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 7, с. 46.

[5] Луначарский А. В. Накануне музыкальной конференции.— Красная газета (веч. вып.), 1929, 8 июня.

рижировал С. В. Ельцин[1]. По просьбе московского композитора Л. К. Книппера Шостакович вместе с Богдановым-Березовским в четыре руки сыграли на заседании художественного совета ленинградских оперных театров фортепианное переложение балета Книппера «Кандид»— опыт создания синтетического представления с танцами, пением, разговорной речью — жанр, интересовавший Шостаковича.

К этому времени у композитора, которому минул двадцать один год, из четырнадцати опусов было опубликовано шесть, в том числе две симфонии[2].

Ничем не поступаясь, Шостакович активно совмещал два рода деятельности — композиторскую и исполнительскую. В концертной жизни он систематически участвовал как признанный пианист, владевший многими формами исполнительства; сочиняя, «пробовал себя» в разных жанрах — миниатюре, сонате, симфонии, опере.

Его пианистические выступления показывали продолжавшийся артистический рост. Когда Шостакович весной 1927 года играл в Москве, в концерте школы Л. Николаева, Г. М. Коган счел необходимым подчеркнуть в печати, что «в прекрасном, совсем еще юном пианисте Шостаковиче таятся такие возможности, плодами которых будет, быть может, со временем гордиться не только он один. Исполнение им всего листовского цикла «Венеция и Неаполь» (Гондольера, Канцона и Тарантелла) стояло в художественно-музыкальном отношении на чрезвычайной высоте»[3]. Рецензент специально останавливался на впечатлении, которое производила ритмика Шостаковича-пианиста: «не «стальная», как Рахманинова, не «капризная», как у Падеревского, а как-то по-своему закономерно «текущая» — естественная, свободная и музыкально-насыщенная»[4].

Росли число и качественный уровень ансамблевых выступлений, интерес к ансамблевой игре. Как и в композиции, Шостакович-пианист стремился к разностороннему профессионализму. М. Г. Климов и М. В. Юдина привлекли его к участию в исполнении «Свадебки» Стравинского: на фортепиано играли М. В. Юдина, ее ученица А. П. Маслаковец, Д. Д. Шостакович,

---

[1] Постановка состоялась 6 ноября 1927 года. Автограф партитуры пропал во время ленинградской блокады. По оркестровым голосам, сохранившимся с пометками Шостаковича, Михайлову удалось установить, что Шостакович оркестровал две трети произведения.

[2] Для сравнения укажем, что в последующее десятилетие из написанных двадцати четырех произведений были напечатаны лишь пять и «Песня о встречном».

[3] Гримих К. (Коган Г. М.) Концерт ленинградских пианистов школы Л. В. Николаева.— Музыка и революция, 1928, № 4. Цит. по кн.: Коган Г. М. Вопросы пианизма.— М : Сов. композитор, 1968, с. 428.

[4] Там же, с. 429.

И. М. Рензин, на некоторых концертах — Г. Н. Попов. Исполнения были оценены Б. В. Асафьевым, как «достижение большого исторического значения»[1]. Из инструменталистов Шостакович выступал преимущественно с виолончелистами В. Кубацким, А. Феркельманом. Среди певцов, которым он аккомпанировал, должна быть выделена Лидия Вырлан — камерная исполнительница, пользовавшаяся популярностью. Она охотно включала в репертуар новые сочинения, поддерживая вокальные опыты советских композиторов: разучивала с Шостаковичем музыку Гнесина, Глиэра, позднее одной из первых стала петь в концертах песни Дунаевского[2].

В активной ансамблевой практике сложились свойства Шостаковича-ансамблиста, оказавшие влияние на трактовку его камерной музыки. С той поры он устойчиво придерживался некоторых простых положений репетиционного режима в ансамбле:

1. Предварительное продумывание всего исполнительского плана. Тщательная домашняя подготовка. Совершенное знание своей партии и партий партнеров до общей репетиции.

2. На самой репетиции — минимум словесных указаний. Содержание репетиции составляло тщательное многократное выгрывание, в процессе которого приводились к единству темпы, оттенки, динамика, артикуляция и фразировка, все детали вплоть до самых мельчайших.

3. Совершенным являлось чутье ансамблевых соотношений. Не бывало случая, чтобы звучность фортепиано у Шостаковича хоть на мгновение выпала из общего ансамбля, обнаружился

---

[1] Глебов И. (Асафьев Б. В.) От «новой музыки» к новому музыкальному мировоззрению, с. 20.

[2] Первый совместный концерт Л. Вырлан и Шостаковича состоялся в 1925 г. в Бетховенском зале филармонии, как называли тогда небольшое помещение, выделенное для камерной музыки. Как вспоминал Шостакович, временем особенно активной совместной работы были 1925—1926 гг.

Впечатлением об их совместном музицировании поделилась писательница Галина Серебрякова: «Шостакович пришел к нам на квартиру на улице Грановского вместе с ленинградской камерной певицей Лидией Вырлан и ее мужем, инженером Катунским... Лидии Вырлан было лет двадцать семь. Лицо ее было красивое, глаза, широко раскрытые, горячечно блестели... Пела она хорошо. Сочным, драматического тембра сопрано владела свободно и волновала прочувствованным исполнением и совершенной музыкальностью. Бурная «Песня Гаэтана» Гнесина, романсы Глиэра и Метнера звучали в ее передаче совсем по-новому. Несомненно, в этом была заслуга молодого Шостаковича, который аккомпанировал и, главное, разучивал с ней репертуар... Несколько позднее я слушала Лидию Вырлан и Шостаковича уже в Ленинграде, в концертном зале, и опять отдала дань ее точному слуху... ее безупречной дикции, драматизму исполнения и красоте самого голоса». (Серебрякова Г. И. О других и о себе, с. 307). Зимой 1928 года огромный успех имел концерт с программой из романсов Н. Я. Мясковского, Л. Л. Штрейхер, Ю. Л. Вейсберг, М. О. Штейнберга, Ан. Н. Александрова, причем пресса отмечала: «Прекрасного сотрудника по ансамблю имела певица в лице Дмитрия Шостаковича, чьи исполнительские данные во многом совпали с ее артистической индивидуальностью». (Ромашевский А. Концерт Лидии Вырлан.— Рабочий и театр, 1928, № 4, с. 7).

мельчайший «исполнительский диссонанс» в характере музыки, в исполнительских выразительных средствах.

4. Требование точности сказывалось в первую очередь в темпах и темпоритмических соотношениях: так, еще до опубликования Квинтета и Второго трио автор дал точные метрономические указания исполнителям, причем при самых незначительных сменах темпа. Вместе с тем — интересное психологическое противоречие, свойственное Шостаковичу-ансамблисту на протяжении всей его исполнительской жизни: сам он склонен был порой играть быстрее, чем указано по метроному. Между внутренним слуховым представлением и реальным воплощением наблюдалась некоторая диспропорция [1].

Хотя Шостакович упорно совмещал исполнительскую и композиторскую работу вплоть до 1930 года, хотя «Нос», музыка к постановке «Клопа», Третья симфония, «Золотой век», музыка к спектаклям ТРАМа, кинофильмам «Новый Вавилон» и «Одна» писалась вперемежку с пианистическими выступлениями, прежняя взаимосвязь, единство двух сфер — композиторства и исполнительства — постепенно нарушались. И чем дальше, тем яснее обнаруживался их изолированный параллелизм, тем более что с 1927 года в течение пяти лет Шостакович для рояля не писал; язык, стиль музыки, которую он сочинял, имели все меньше общего с классическим, романтическим репертуаром, который он играл.

Мог ли он долго оставаться как пианист на прежних позициях, экспериментируя в сочинениях? Мог ли долго сочетать две сферы творчества, принимавшие столь различную направленность? Подобного рода, хотя и редкие, примеры бывали в истории исполнительского искусства. Артур Шнабель писал современные модернистские опусы, пропагандируя в то же время классику — Бетховена, Шуберта, Шопена, сочетая в своей интерпретации классические принципы пианизма с умеренными элементами экспрессионизма.

Был и другой выход. Скрябин, сочиняя поздние произведения, изменял применительно к ним и свой пианизм, двигаясь в сторону крайнего обострения исполнительских выразительных средств и приемов. По свидетельству современников, исполняя

---

[1] Пример — трактовка Квинтета автором и квартетом имени Глазунова. «Нам, как инструменталистам,— рассказывал участник этого исполнения Д. Я. Могилевский,— хотелось побольше «петь», играть эмоциональнее. Шостакович выдвигал конструктивные, моторные элементы и достигал воздействия за счет четкости движения. Эмоциональная сдержанность его игры приводила к некоторому противоречию со струнными. Он требовал минимума вибрации. Быстрые темпы сами по себе исключали возможность эмоциональных преувеличений и «открытой» кантилены струнных».

даже ранние сочинения, он как бы переносил на них черты позднего творчества. «Играя свои маленькие ранние прелюдии, — писал современник Скрябина Л. Конюс, — композитор с особенным удовольствием останавливался на наиболее «острых» эпизодах и все дальше двигался в этом направлении, сосредоточивая и расширяя это острое, в котором опять-таки особенно ценил и выдвигал наиболее рельефные в этом смысле эпизоды» [1].

Нечто подобное, вероятно, могло произойти у Шостаковича-пианиста, если бы он, как Скрябин, занялся сочинением фортепианной музыки. Но область фортепианной музыки уже казалась Шостаковичу узкой. Увлекали другие жанры. Композиторского самоограничения он не признавал. Творчество после «Афоризмов» резко отделялось от исполнительства и шло самостоятельной, независимой дорогой.

Вместе с тем окончательно порвать с эстрадой, отказаться от концертов Шостакович долго не мог. Он нуждался в непосредственном общении со слушателями, любил выступления, чувствовал себя в отличной «пианистической форме». Выступления были для него отдыхом от композиторских забот и дел, благодатным, освежающим отвлечением. Концерты давали и реальное денежное подспорье. Лишь в 1930 году, начав писать оперу «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), понимая особую ответственность задачи, отдавая себе отчет, что легкость творчества здесь не избавит от усилий и длительного напряжения, Шостакович принял решение ограничить выступления. Весной в Ростове с оркестром под управлением А. Якобсона он сыграл Первый концерт Чайковского, Первый концерт Прокофьева; в другой вечер прозвучали Первая симфония и несколько фортепианных пьес в исполнении автора. Успех был большим: местная пресса писала о «неделе Шостаковича». В ростовском журнале «На подъеме» была напечатана статья о Шостаковиче и беседа с ним, в которой он делился впечатлениями о музыкальной жизни Ростова.

В ближайшие два года только исключительные обстоятельства заставляли его появляться на эстраде. Но домашних фортепианных занятий он не прекращал и ежедневно уделял час — полтора фортепианной «косметике». Играть ему хотелось. Артистическая жилка не угасла.

## ОПЕРА «НОС»

Соната, «Афоризмы», Вторая симфония не принесли композитору желанного удовлетворения. Он чувствовал себя способным на большее — на написание оперы. К этому жанру направлял его и Б. В. Асафьев.

---

[1] Цит. по биографическому очерку «А. Н. Скрябин».— Музыкальный современник, 1916, № 4—5, с. 85.

Стимулом явились два театральных события: постановки опер «Воццек» А. Берга и «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева, под управлением В. Дранишникова, с участием И. Ершова, М. Максаковой. Обе постановки вызвали множество суждений о путях создания и сценического воплощения современной оперы; актуальность задачи была очевидной.

Поставив завершающую точку на партитуре «Посвящения Октябрю», Шостакович принялся подыскивать подходящий оперный сюжет. Перебрал массу книг — почти все капитальное, что было издано к тому времени советскими писателями. Сам взяться за переделку какой-либо из книг в оперное либретто не решался и обращался к авторам, получая отказы. «Авторы этих произведений не пошли мне в этом отношении навстречу, мотивируя это то отсутствием времени, то чрезмерной занятостью, то (может быть, я и ошибаюсь...) недостаточной заинтересованностью в развитии советского оперного искусства. Гораздо легче было бы мне переделать для оперного либретто более мелкие произведения, но... таких, которые могли бы дать материал для оперы, в современной литературе я не нашел. Пришлось обратиться к классикам»[1].

Шостакович искал сюжеты сатирические, ибо, стремясь к актуальности, считал, что «в наше время опера на классический сюжет будет более актуальна при сатирическом характере сюжета»[2], пародия, гротеск только и казались подходящими для показа прошлого.

Заново проштудировав произведения Салтыкова-Щедрина, Чехова, Гоголя, Шостакович избрал сочинение Гоголя, творчество и личность которого с юных лет занимали его воображение; было нечто родственное у молодого композитора с гоголевской незащищенностью, первой чуткостью, остротой иронии. Из всех классиков Гоголь тогда ближе всего стоял к молодому поколению, быть может, оттого, что в стремительных переменах действительности фантастическое, невозможное сливалось с реальным. Сверстник Шостаковича Г. Козинцев, формировавшийся в близких ему условиях, рассказывает, как в семнадцать лет он, подобно Шостаковичу, больше всего любил читать «Нос», где разъезжал в карете Нос, одетый в мундир и замшевые панталоны, и где Гоголь рассказывал, как «кареты со скачущими лошадьми казались неподвижными, мост растягивался и лопался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового

---

[1] Шостакович Д. Д. Почему «Нос»? — Рабочий и театр, 1930, № 3, с. 11.

[2] Там же.

вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице глаз»[1].

Из всех «петербургских повестей» именно в «Носе» Шостакович увидел оперные возможности. Он объяснял их так: «Достаточно перечитать эту повесть, чтобы убедиться, что «Нос», как сатира на эпоху Николая I, сильнее всех других повестей Гоголя.

Во-вторых, мне показалось, что эту повесть мне, как не профессионалу-литератору, легче переделать для оперы, нежели «Мертвые души»...

В-третьих, текст «Носа» по языку ярче, выразительнее прочих «петербургских повестей» Гоголя, ставит много интересных задач в смысле «омузыкаления» этого текста.

В-четвертых, дает много интересных сценических положений»[2].

Для написания либретто композитор обратился к Евгению Замятину, сочинявшему острые сатирические повести, рассказы. Его инсценировка лесковской «Блохи» с успехом шла в Москве и Ленинграде, в оформлении Кустодиева. Впечатления постановки, рекомендация художника, видимо, и сыграли роль в выборе либреттиста. Однако Замятин сделал несколько сцен неудачно, их пришлось отбросить, и роль Замятина, вспоминает Шостакович, «свелась к литературным консультациям языка и стиля». А активно помогать в составлении текста стали два совсем молодых литератора — Г. Ионин и А. Прейс. Последний изучал либреттное дело, намереваясь специализироваться в этой области, что и сделал после «Носа». Двадцатилетний Георгий Ионин уже был автором пьесы «Владимир III степени» по мотивам Гоголя. В тридцатые годы привлекательный образ Ионина, прозванного в школе «японцем», вывели в популярной книге «Республика Шкид» — о школе имени Достоевского — писатели Л. Пантелеев и Г. Белых. Вот что рассказывал об Ионине Л. Пантелеев: «Это был человек необыкновенной, исключительной одаренности. Еще в шкидские времена, то есть в возрасте четырнадцати-пятнадцати лет, «японец» свободно читал на четырех иностранных языках, хорошо знал историю, философию, мировую литературу, искусство... По выходе из Шкиды «японец» некоторое время бедствовал, потом поступил в милицию, несколько месяцев заведовал милицейским клубом. Затем — Институт сценических искусств, режиссерское отделение. Еще будучи студентом, он много времени отдавал литературе, писал роман, пьесы»[3]. Обладая редким ощущением сценических свойств прозы и

---

[1] Козинцев Г. М. Глубокий экран.— М.: Искусство, 1971, с. 17. Цитируемые в дальнейшем и не оговоренные сносками высказывания Г. М. Козинцева заимствованы из того же источника.

[2] Почему «Нос»?, с. 11.

[3] Пантелеев Л. Где вы, герои «республики Шкид»? — Комсомольская правда, 1967, 11 июня.

режиссерским талантом, Ионин после «Носа» обратился к режиссерской работе в Театре классических миниатюр, блестяще поставив там спектакль «Театр Клары Гасуль»[1].

Шостакович принимал в компоновке текста оперы «Нос» самое близкое, непосредственное участие, ибо сразу определил, что сделает «упор на подачу текста, музыка не играет самодовлеющей роли»[2] — так он пояснял главную особенность этой оперной работы, не без влияния распространенной тогда тенденции слияния музыкального спектакля с драматическим, проявлявшейся у Берга, Вайля и проповедовавшейся некоторыми деятелями драматического театра.

Либретто, два акта которого принадлежали Шостаковичу, построили по принципу свободного литературного монтажа. За образец взяли киносценарный подход, последовательно проведенный до того Ю. Тыняновым в сценарии по «Шинели» Гоголя[3]. Кинематограф, который Шостакович, играя там на фортепиано, не любил за то, что он отрывал его от серьезного дела, теперь властно заявил о себе как источник интересных идей.

Авторы смело пошли на самое крайнее соединение правды с гиперболой, фантасмагорией. Через Гоголя Шостакович отдавал дань эксцентризму, захватившему тогда молодых Г. Козинцева, С. Эйзенштейна, Н. Черкасова, М. Штрауха: «Эксцентризм — переконструкция мира. Элементы реальны, связь разорвана; сочетания обратны логически целесообразным, морально-этическим, традиционно-эстетическим сочетаниям... Эксцентризм обнажает бессмысленность сочетаний, чушь традиций, ложь морали, глупость знания, абсурдность строя. По сути эксцентризм — в своем конечном итоге — стиль разрушения всего этого... Правда. Полуправда. Почти правда. Обычное и чудесное. Вероятное и удивительное»[4]. Такой была идея

---

[1] Прейс в дальнейшем стал одним из авторов либретто оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Замятин выехал за рубеж, где вскоре умер. Ионин «с какой-то пустяковой болезнью... попал в больницу, играл с мальчиком, соседом по койке, и заразился от него скарлатиной. Было тогда «японцу» двадцать один год». (Пантелеев Л. Где вы, герои «республики Шкид»?)

[2] Почему «Нос»?, с. 11.

[3] Фильм был поставлен в 1926 г.; его создатели Тынянов, Козинцев, Трауберг отказались «от экранизации-иллюстрации... задумали как бы фантазию на темы Гоголя, и история скудной жизни Акакия Акакиевича Башмачкина вобрала в себя повороты жизни художника Пискарева из «Невского проспекта», соприкоснулась с некоторыми ситуациями «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (История советского кино.— М.: Искусство, 1969, т. 1, с. 343—344). В движение сюжета вводились эпизоды совершенно эксцентрические Люди и предметы получили новое освещение и эмоциональную окраску.

[4] Козинцев Г. М. Подготовительные материалы к работе о комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве.— В кн: Козинцев Григорий Собр. соч. в 5-ти томах.— Л : Искусство, 1983, т. 3, с. 134.

оперы, ее подтекст. Все это «носилось в воздухе. Трагичность. Сгущенный драматизм. Напряженная лиричность. Прозаизмы. Одновременно ход в другую сторону — к сатире... Гротескная логика традиционных форм» [1].

Еще одним, после кино, источником построения оперы явился уже упоминавшийся «Воццек»; на это указано Г. Григорьевой, исследовавшей драматургию «Носа» [2]. И третьим — мейерхольдовские компоновки, в частности «Ревизор», в необычном прочтении, с обилием действующих лиц, в том числе отсутствующих у Гоголя. В «Носе» либреттисты довели число действующих лиц до семидесяти восьми. Сюжет изложили в двенадцати стремительных сценах-кадрах: 1) На квартире Ковалева; 2) В цирюльне Ивана Яковлевича; 3) На набережной; 4) В спальне Ковалева; 5) В Казанском соборе; 6) В газетной экспедиции; 7) На квартире Ковалева; 8) На окраине Петербурга; 9) На квартире Ковалева и Подточиной; 10) В Летнем саду; 11) На квартире Ковалева; 12) На Невском проспекте. «Текстового материала у Гоголя было недостаточно много, сцены получались короткие, но я не решался присочинять свой текст. Потому там, где требовались слова, которых не было в повести, я брал текст из других произведений» [3]. Отдельные фразы заимствовали из «Старосветских помещиков», «Майской ночи», «Женитьбы», «Ночи перед рождеством», «Мертвых душ», «Тараса Бульбы», «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», а текст песенки Ивана, слуги Ковалева,— «Непобедимой силой прикован я к милой» — даже из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Сцены проводов дилижанса у Гоголя не было: ее добавили. Развили сцену поимки Носа, а сцену, происходящую у Гоголя в Гостином дворе, перенесли в Казанский собор (что, правда, соответствовало первоначальному авторскому варианту сцены, отвергнутому цензурой).

На основе такого необычного либретто Шостакович последовательно осуществлял в музыке несколько принципов воплощения слова.

Во-первых, декламационно-разговорный стиль вокальных партий, с минимумом старых, привычных оперных форм.

Во-вторых, динамику музыкальной драматургии, со своей мелкой «раскадровкой», членением, стремительным течением и сменой фрагментов.

---

[1] Козинцев Г. М. Подготовительные материалы к работе о комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве, с. 156.

[2] Григорьева Г. В. Первая опера Шостаковича — «Нос».— В сб.: Музыка и современность, вып. 3.— М.: Музыка, 1965.

[3] Из стенограммы выступления Д. Д. Шостаковича на дискуссии об опере «Нос» 14 января 1930 г. в Московско-Нарвском Доме культуры (Ленинград). Архив Государственного театрального музея (Ленинград). Дальнейшие высказывания об опере «Нос», не оговоренные сносками, цитируются по той же стенограмме.

В-третьих, поддержку речи особыми тембровыми эффектами, особой оркестровой изобразительностью и соответственно новизну оркестрового состава: по одному видовому инструменту в каждой из групп, смычковый квинтет, домры, балалайки, большой набор ударных, две арфы, фортепиано [1].

В-четвертых, он стремился создать тип своего рода театральной симфонии, опираясь на «Ревизора» в постановке Вс. Мейерхольда. Он так и писал в отчете об аспирантской работе за 1927—1928 годы: «Симфонизировал гоголевский текст не в виде «абсолютной», «чистой» симфонии, а исходя из театральной симфонии, каковую формально представляет собой «Ревизор» в постановке Вс. Мейерхольда» [2]. Имелась в виду особая связь темпа сценического действия с музыкальным движением, соответствие и аналогии акцентов, кульминаций, мейерхольдовская смелость сопоставлений, контрастов, сатирической гиперболизации.

Все это и составляло для автора суть той сценичности, к которой стремился, указывая: «„Нос" есть произведение, рассчитанное на сценическое действие... Римский-Корсаков в предисловии к своим операм писал, что опера есть, прежде всего, музыкальное произведение... Мне кажется, что когда я писал „Нос", то исходил совсем не с той стороны, что Римский-Корсаков. Поэтому „Нос" для меня теряет всякий смысл, если на него смотреть только с музыкальной стороны. Ибо его музыкальная часть исходит только из действия» [3].

При этом Шостакович начисто исключал нарочитое комикование, в котором его позднее уверенно обвиняли. Он считал, что, «несмотря на весь комизм происходящего на сцене, музыка не комикует. Считаю это правильным, так как Гоголь все комические происшествия излагает в серьезном тоне. В этом сила и достоинство гоголевского юмора. Он не „острит". Музыка тоже старается не „острить"» [4].

Таким образом, условность и фантастичность сюжета для него отнюдь не исключала реалистичности. В сущности, Шостакович «не сочинил музыку к либретто по повести Гоголя «Нос», а заставил зазвучать весь духовный мир Гоголя» [5].

---

[1] Из духовых: флейта с заменой пикколо и альтовой, гобой с заменой английским рожком, кларнет с заменой малым и басовым, фагот с заменой контрафаготом; труба, чередуемая с корнет-а-пистоном, валторна и басовый тромбон.

[2] Личное дело Д. Д. Шостаковича. Архив ЛГК.

[3] Из письма Н. В. Смоличу, 1929, 7 июня. Цит. по ст.: Юдин Г. Я. Ваша работа для меня событие на всю жизнь.— Советская музыка, 1983, № 6, с. 90. Другие отрывки из писем, адресованных Смоличу, цитируются по тому же источнику.

[4] Почему «Нос»?, с. 11.

[5] Козинцев Г. М. Подготовительные материалы к работе о комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве, с. 156.

Эксцентрика «Носа» являлась формой переживания жизни, основанной на реальных наблюдениях; как бы выворачивая их наизнанку, он относился к ним серьезно, искренне убежденный, что создает произведение понятное; ведь, как вспоминал Козинцев, в ту бурную пору удивительные перемены, происходившие не только с людьми, но и с образами художественных произведений, были естественны: «Время отражалось в искусстве формами, полными своеобразия; еще все находилось в стремительном движении, причудливом смешении старого и нового».

«Нос» тоже обнаруживал, наряду с современными, и классические истоки. «При ознакомлении с новой оперой Шостаковича,— писал еще до ее постановки В. Беляев,— напрашивается сравнение с такими произведениями, как «Женитьба» Мусоргского и «Каменный гость» Даргомыжского... Как в «Каменном госте», как и в «Женитьбе» — в опере Шостаковича «Нос»... мы видим героическое стремление к выходу за границы музыки и в область создания такой омузыкаленной речи, которая в одно и то же время была бы и речью и музыкой» [1].

Принято считать, что работа над оперой велась с лета 1927 года по лето 1928 года и, следовательно, заняла год. В действительности же Шостакович писал ее в общей сложности два с половиной месяца, да к тому же с перерывами. Разъясняя этот вопрос на дискуссии в 1930 году, он уточнял: «Первый акт написан в месяц, второй, после небольшого перерыва, — в две недели, третий — опять после перерыва в три недели». Первый и наметки второго акта писались в конце 1927 — начале 1928 года в Москве, на квартире Мейерхольда, на Новинском бульваре, и сразу игрались Мейерхольду, поощрявшему идею Шостаковича. Начало партитуры чуть не погибло там во время пожара [2]. О третьем действии З. Д. Шостакович вспоминает: «Оно давалось Мите с трудом. Однажды ранним утром он сказал домашним, что услышал и увидел весь акт во сне — окраину Петербурга, квартиру Ковалева и

---

[1] Беляев Виктор. «Нос». Опера Шостаковича.— Жизнь искусства, 1928, № 48.

[2] Об этом рассказывает сотрудник мейерхольдовского театра А. Февральский: «Мейерхольд прежде всего снял телефонную трубку и позвонил в пожарную охрану, а потом снял с полки большую папку и вручил ее мне со словами: «Это партитура Шостаковича, держите ее и не выпускайте из рук». И только после этого он стал собирать свои вещи. А ведь в это время творчество Шостаковича было еще мало известно за пределами среды музыкантов». (Февральский А. В. В начале двадцатых годов и позже.— В сб.: Встречи с Мейерхольдом.— М.: ВТО, 1967, с. 199).

Шостаковичу тоже запомнился этот случай. «Он произошел, когда меня не было дома. Мейерхольд спас мои партитуры: большие куски оперы «Нос» и еще, точно уж не помню что, написанные в мейерхольдовском доме, где мне хорошо работалось».

Подточиной, эпилог и Невский проспект. Оставалось только записать услышанное».

К лету 1928 года композитор завершил всю работу и тотчас же из фрагментов оперы составил Сюиту для солистов (тенор и баритон) и оркестра, семь номеров: увертюра, ария Ковалева, антракты из первого и второго действий, песенка Ивана, монолог Ковалева, Галоп. Из Дневника Малько видно, что 6, 18 и 20 ноября автор играл ему сюиту и шла совместная работа для московского концерта 25 ноября 1928 года[1]. В программу концерта Шостакович включил еще два эффектных номера: оркестровую транскрипцию «Таити-Трот» и обработку для духового оркестра двух пьес Скарлатти: Пасторали и Каприччио. Скарлатти и «Таити-Трот» звучали контрастом к «Носу», переводя слушателей в иную сферу и тем самым оттеняя специфику «Носа»[2].

Концерт вызвал пристальный интерес московских музыкантов, а «Жизнь искусства» напечатала отзыв В. Киселева, в котором говорилось: «Судя по исполненной сюите, произведение это представляет очень большие трудности как для певца, так и для оркестра... Отличительными качествами этой музыки являются большая изобразительность и яркая изобретательность. Прекрасное владение оркестром дало возможность самых неожиданных и очень эффектных комбинаций (например, песенка Ивана, где певцу аккомпанирует одна балалайка и только в самом конце к ней неожиданно присоединяется флексотон). Такой номер, как „Галоп", изображающий едущего на извозчике Ковалева (наиболее яркий из всей сюиты), свидетельствует о большом ритмическом богатстве автора, а вся сюита в целом — о выдающейся талантливости Шостаковича, стремящегося в этом сочинении продолжить тот стиль музыкально-сценических произведений, который намечен был еще Мусоргским в его „Женитьбе"»[3].

Еще в феврале 1928 года заявка на «Нос» была рассмотрена художественным советом, общим для двух ленинградских оперных театров, в мае совет прослушал два акта. Осенью партитуры оперы были направлены в два адреса: в Малегот, Самосуду, и в Москву, Мейерхольду.

---

[1] Дневник Н А Малько, ЛГИТМиК, ф 47, оп. 1, ед хр 149, с. 68, 74, 75.

[2] Транскрипции фокстрота Винсента Юрманса «Таити-Трот» и обработке двух пьес Скарлатти он не придавал серьезного значения. Фокстрот «Таити-Трот» он услышал как-то в доме Малько, который полушутя предложил Шостаковичу: «Если ты, Митенька, столь гениален, как говорят, то пойди, пожалуйста, в другую комнату, запиши по памяти этот номерок, оркеструй, а я его сыграю. Даю тебе на это час». Шостакович выполнил задание через сорок пять минут.

[3] Киселев В. А. Концерты в Москве.— Жизнь искусства, 1928, № 50, 9 декабря.

Возвратившись зимой из-за рубежа, Мейерхольд проштудировал партитуру и объявил, что будет ставить «Нос» в Большом театре. Вопрос тщательно обсуждался. Было решено пригласить для музыкального руководства кого-либо из молодых дирижеров, работавших вне Большого театра и интересовавшихся новой музыкой. Определили даже общий стиль спектакля — «в реалистической форме, трактуя ее в сгущенно сатирических тонах»[1]. Однако конкретные шаги все откладывались. В связи с поездкой Мейерхольда за границу постановку перенесли на сезон 1930—1931 года. 1 сентября из Парижа Мейерхольд писал директору Большого театра Е. К. Малиновской: «К «Носу» Шостаковича я не успел еще произвести подступа. И Вы помните, как я охотно согласился порвать заключенный со мной контракт, когда Вы предложили мне от этой работы отказаться, не желая ставить эту оперу в репертуаре сезона 1930—1931 г.»[2].

В Малом оперном театре певцы поначалу пожимали плечами: «...Опера на основе... анекдота о носе майора Ковалева! Трудно было представить себе, что из такой попытки может получиться что-либо дельное и интересное»[3]. Но идею поддержал С. А. Самосуд и решился заключить договор с автором, уже прослывшим неподатливым экспериментатором. По свидетельству Л. З. Трауберга, на привлечении Шостаковича настаивал Адриан Пиотровский — драматург, активно участвовавший в становлении советского кино и театра. Трауберг писал, что без Пиотровского «не было бы поворота Малого оперного театра к Шостаковичу»[4].

Шостакович появился в Малеготе.

«...Очень замкнутого, предельно стеснительного и совсем неразговорчивого молодого человека привел в театр И. И. Соллертинский, — вспоминает участник премьеры «Носа» Б. Гефт.— Малый оперный театр был уже тогда знаменитым театром, а Шостакович — автор трех симфоний — был известен сравнительно небольшому кругу музыкантов. Было Шостаковичу от чего робеть. В кулуарах актеры рассказывали, что Шостакович до этого работал в кинотеатрах, где он импровизировал на рояле под немое кино. Об этой импровизации говорили разно, но все сходились на том, что музыка молодого импровизатора необычайно свежа, остра, динамична и характеризует автора как оригинального музыканта... Артисты театра необычайно заинтересовались личностью нового композитора»[5].

---

[1] «Нос» в Большом театре.— Жизнь искусства, 1929, № 51.

[2] Мейерхольд В. Э. Переписка.— М.: Искусство, 1976, с. 310.

[3] Гефт Б. О. Как я пел в опере «Нос».— Смена, 1966, 25 сентября

[4] Трауберг Л. З. Наш Адриан.— В сб.: Адриан Пиотровский. Театр. Кино Жизнь.— Л.: Искусство, 1969, с. 313, 314

[5] Гефт Б. О. Как я пел в опере «Нос».

Театр остро нуждался в репертуарном обновлении. В годы нэпа в его репертуаре значительное место заняла оперетта. В сезонах 1922—1926 годов третью часть премьер составили оперетты, и, хотя среди них были великолепные образцы — сочинения Ф. Легара, Ж. Оффенбаха, Лео Фалля, поставленные на высоком исполнительском уровне, — главный дирижер С. Самосуд стремился изменить репертуарную политику театра, вывести его на путь перспективной экспериментальной работы в области классической и современной оперы. Самосуд был убежден, что новую советскую оперу создадут молодые композиторы, которым «незачем лить слезы о прошлом», что молодость — это сила, которая найдет «краски и характеристики в изображении «русской старины», часто совершенно неожиданные, свежие, свободные от традиций» [1].

Своей верой он увлек Н. В. Смолича, взявшегося за режиссуру, и В. В. Дмитриева, согласившегося написать декорации и эскизы костюмов.

Театр объявил, что оперой Шостаковича «вступает на путь решительной советизации оперного репертуара», и приступил к осуществлению постановки. Автор был сразу введен в репетиционную работу, в театральную обстановку. Самосуду хотелось сделать Шостаковича в Малеготе «своим человеком», композитором этого театра, пишущим для него постоянно, заинтересованным его повседневной жизнью, досконально знающим исполнительские силы и рассчитывающим на них. Шостакович приходил не только на репетиции «Носа». Его видели на рядовых спектаклях, репетициях других опер. С увлеченностью неофита наблюдал он, впитывал новизну режиссерских приемов Смолича, смело вводившего в оперные спектакли элементы кино, радио, добивавшегося динамизма декораций и светового оформления; будучи актером, драматургом — автором пьес, поставленных на драматических сценах, режиссером оперы и оперетты, Смолич в полном согласии с Шостаковичем представлял «Нос» как синтетический спектакль. Самосуд раскрывал молодому композитору богатство исполнительских возможностей оркестра, направляемого дирижером, вникавшим с величайшей тщательностью в авторские намерения, тонко «строившим» форму оперного спектакля. Впервые приобщался Шостакович к коллективному творчеству в опере, где все компоненты спектакля сливались в органическом единстве благодаря единомыслию автора, дирижера, режиссера, художника — всего коллектива.

После нескольких месяцев подготовительной работы певцы, поначалу не без сопротивления относившиеся к опере, где одну

---

[1] Самосуд С. А. О работе над современной оперой.— В сб.: Камаринский мужик.— Л.: Малый оперный театр, 1933, с. 5

из партий приходилось петь с зажатым носом и не было ни одной развернутой привычной оперной арии, обнаружили, что «все гармонии, все звучания и все вокальные партии укладываются очень легко, запоминаются быстро», убедились «в органичности музыки, в правдивости характеристик, в логичности музыкальной ткани...» «Легкость, с которой мы овладели музыкальным материалом в опере «Нос», — вспоминает Гефт, — вызывала удивление музыкантов-профессионалов» [1].

И все же репетиционный процесс затягивался.

Весной 1929 года его отодвинула постановка оперы молодого немецкого композитора Эрвина Дресселя «Колумб», партитуру которой привез из заграничной поездки Асафьев. Как вспоминает Н. Смолич, «обязательства перед композитором были взяты, отказаться от постановки мы не могли... Театр принял все меры, чтобы вытянуть спектакль» [2]. Премьеру «Колумба» приурочили к двадцатилетию режиссерской деятельности Смолича. Художник А. Соколов сделал оригинальное оформление, используя веревки, а Шостаковичу заказали дополнительные музыкальные номера: увертюру и финал; композитора заинтересовал буфонный характер, приданный истории Колумба, и попытка Дресселя соединить в музыке традиции Оффенбаха со стилем «Кавалера роз» Р. Штрауса.

Номера Шостаковича выделились как «ценнейший вклад в музыку оперы» [3]. Публика требовала повторений увертюры, которая бисировалась несколько раз.

Несмотря на внесенные улучшения, на сильный исполнительский состав (пели в «Колумбе» П. Засецкий, М. Ростовцев, Б. Гефт, Б. Фрейдков, П. Журавленко), опера выдержала лишь тринадцать представлений.

В январе 1929 года на вечере в Ленинградском отделении Московского общества драматургов и композиторов Шостакович в порядке подготовки к премьере Малегота сообщил о сюжете «Носа» и познакомил с его музыкой. В марте директор Гостеатров Любинский в докладе, изложение которого было опубликовано в журнале «Рабочий и театр», объявил о предстоящей ленинградской премьере. Вскоре состоялся показ отрывков на смотре достижений советских композиторов, а 16 июня — концертное исполнение «Носа» в Малеготе, после чего прошла дискуссия.

Опере дали бой.

Рапмовцы ставили вопрос о ее сложности, недоступности пониманию, игнорировании советской тематики; традиционалисты упрекали автора в формализме, трюкачестве, игре коми-

---

[1] Гефт Б. О. Как я пел в опере «Нос».

[2] Смолич Н. В. Секрет успеха — в творческой смелости и самостоятельности — В сб.: Малый театр оперы и балета. Л.: Музыка, 1968, с. 147.

[3] Алданов А. (Вайнкоп Ю. Я.). В последний раз о «Колумбе».— Рабочий и театр, 1929, № 4, с. 5.

ческими эффектами с помощью внешних приемов. Гротеск «Носа» трактовали как «гримасу уродливую и нездоровую», указывали, что если композитор «не поймет ложности своего пути, если не постарается осмыслить творящейся у него «под носом» живой действительности, то творчество его неизбежно зайдет в тупик» [1].

Хотя исход предварительных дискуссий определили мнения трех авторитетов — С. Самосуда, Л. Николаева и критика В. Городинского, считавших постановку целесообразной, и была намечена дата премьеры, Самосуд все же принялся за доделки, улучшения, занявшие еще полгода: он опасался скомпрометировать эксперимент недостаточно отшлифованной интерпретацией и добивался предельно тщательного постижения музыкальной драматургии.

Подготовка оперы, таким образом, в общей сложности заняла почти полтора года — срок более длительный, нежели ее написание. За это время Шостакович сочинил Третью симфонию, музыку к фильму «Новый Вавилон», спектаклям «Клоп», «Выстрел», «Целина», работал над балетом «Золотой век»: решались уже иные задачи — это помогало переносить трудности подготовки оперы, сложную атмосферу вокруг нее, возникшую еще до премьеры, ожидавшейся как сенсация.

14 января, за четыре дня до премьеры, в Московско-Нарвском Доме культуры показали три картины оперы, с пояснениями Соллертинского, Шостаковича, Дмитриева, Вайнкопа и последующим обсуждением: коллектив проверял доступность оперы рабочему слушателю, апеллировал к его восприятию. Шостакович так и говорил: «Я живу в СССР, активно работаю и рассчитываю, конечно, на рабочего и крестьянского зрителя... Мы работаем для вас и ищем помощи». Его пояснения адресовались массовой аудитории. Он говорил о принципах либретто, о музыке как омузыкаленной речи, о нарочитом использовании небольшого оркестра — «для достижения большего эффекта при наличии наименьших средств», признавался, что «квартет в восьмой картине до некоторой степени ошибка», но оговаривал, что «исправить квартет... поздно, так как это нарушит линию всей оперы». Ему задавали вопросы о роли музыки в опере, о тесситуре партий, и он отвечал так: «Я пытался дать синтез искусства речи и музыки... Почему все партии написаны так высоко? Возьмем квартальных. Это полицейский чиновник, который разговаривает крича, что вошло у него уже в привычку. Поэтому я и дал такие высокие партии. Эти трудности блестяще преодолены артистами».

---

[1] «Нос» — опера Д. Шостаковича.— Пролетарский музыкант, 1929, № 7— с. 47

Обсуждение, в котором участвовали представители заводов и фабрик «Скороход», «Красный маяк», Балтийского, Политпросвета, прошло остро, но итог был обнадеживающим: люди, не скованные привычкой к традиционной опернности, уловили специфику стиля, поняли задачу композитора.

Поскольку имя автора еще не было известно широкому слушателю, руководство Малегота решило каждый из спектаклей предварять вступительным словом Ю. Я. Вайнкопа, а журнал «Рабочий и театр» поместил перед премьерой нечто вроде биографической справки о Шостаковиче. Его называли наиболее выдающимся молодым ленинградским композитором, обратившимся к учебе «у современного музыкального Запада», к развитию оригинального творчества на основе Шёнберга, Кршенека, Хиндемита, А. Берга и других. Основной особенностью творчества считали «бодрую жизнерадостную зарядку», «ограничение сферы утонченных личных настроений (лирики), стремление к ярким, острым ритмам (дух индустриальной эпохи), к выразительной инструментовке, полной эффектных противопоставлений оркестровых тембров (здесь Шостакович заявил о себе рано сложившимся мастером)». Указывалось, что Шостакович «идеологически заявил себя наиболее советским из современных композиторов», что он отказывается «от музыкального искусства как средства закрепления личных творческих переживаний» и является «музыкантом, наиболее способным обратить советское музыкальное искусство на путь звукового отражения того коллективного пафоса, которым охвачено строительство новой советской культуры» [1].

Премьера состоялась 18 января 1930 года.

Оперу исполняли: Ковалев — П. Журавленко, Иван Яковлевич — В. Райков, Прасковья Осиповна — Н. Белухина, квартальный надзиратель — А. Кабанов, Иван — лакей Ковалева — П. Засецкий, Нос — И. Нечаев, лакей графини — Е. Маевский, чиновник из газетной экспедиции — П. Гусев, в других ролях выступали М. Ростовцев, Б. Гефт, М. Елизарова, Л. Самарина.

Заинтересовавшись новинкой, вызывавшей столь разноречивые мнения, пришел на спектакль С. М. Киров. «Опера ему не понравилась, но он, всячески подчеркивая, что не является специалистом в этой области и все, что говорит, лишь его сугубо частное мнение, мотивировал — почему. И в то же время с какой озабоченностью о судьбе театра, композитора, советской оперы, с каким серьезным ощущением всей сложности процесса творческих поисков говорил Сергей Миронович о многообразии форм искусства: „Не следует бояться риска, если ставишь перед собой большую цель“» [2].

Музыкальная общественность оценила исполнение очень

---

[1] Н. М. Об авторе «Носа».— Рабочий и театр, 1930, № 3, с. 11.

[2] Самосуд С. А. Минувшее встает передо мною...— Советская музыка, 1965, № 9, с. 82.

высоко. Спектакль отнесли к вершинам актерской культуры Малегота.

Мнения о музыке разделились. Одни ее резко критиковали, другие превозносили как образец решения проблем современной оперы, близкий новаторским устремлениям литературы, живописи и кинематографа [1]. Острота споров была такой, что журнал «Рабочий и театр» предоставил даже страницы четырех номеров в 1930 году для изложения и аргументации разных точек зрения: в дискуссию вовлеклись многие авторитетные музыкальные критики Москвы и Ленинграда.

Первым выступил М. Янковский со статьей «„Нос" в Малом оперном театре». Новизну оперы он усматривал в необычности ее построения, формы, отказе от традиционной основы, крайней иллюстративности музыки и изобразительности оркестровки: «В результате «Нос» дает соответствующее отображение гоголевской темы, но — и это необходимо подчеркнуть — почти не вскрывает ее как социальную сатиру... Композитор бесспорно увлечен сексуальной подоплекой, фактически приведшей Гоголя к написанию «Носа»... «Нос» — крупное экспериментальное явление, стоящее в стороне от путей советской оперы и самого композитора» [2].

В защиту оперы высказался И. Соллертинский, толкуя ее весьма обобщенно, как опыт, имеющий принципиальное значение для советской оперы и лежащий в русле ее кардинальных исканий. Новые советские сюжеты воплощались средствами старой оперы, и Шостакович, как полагал Соллертинский, покончив со старой оперной формой, устранил это противоречие, глядя далеко вперед; потому и назвал Соллертинский свою статью «„Нос" — орудие дальнобойное».

---

[1] «Сорок лет спустя Г. М. Козинцев описал тогдашние впечатления так. «Под залихватские галопы и ухарские польки вертелись, крутились декорации В. Дмитриева: гоголевская фантасмагория 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, лубки, оркестры на дешевых танцульках,— ворвалась в царство «Аиды» и «Трубадура». Бушевал гоголевский гротеск: что здесь было фарсом, пророчеством?

Невероятные оркестровые сочетания, тексты, немыслимые для пения («И чего это у тебя руки воняют?» — пел майор Ковалев; исполнялся и романс на текст, сочиненный Смердяковым); непривычные ритмы (сумасшедшие ускорения — избиение Носа в полицейском участке под хор «так его! так его! так его!»); освоение всего того, что прежде казалось антипоэтичным, антимузыкальным, вульгарным, а было на деле живой интонацией, пародией — борьбой с условностью. Литература уже давно научилась ценить некнижное слово, живопись — силу реального.

Это был очень веселый спектакль».

(Козинцев Г. М. Пространство трагедии. Дневник режиссера — М.: Искусство, 1973, с. 222—223).

[2] Рабочий и театр, 1930, № 5, с. 6, 7.

«Что такое «Нос» по своей фабуле? — восклицал Соллертинский. — «Нос» — это остроумнейшее разоблачение «механизма» обывательской «утки»... Психология массового паникерства схвачена Шостаковичем в массовых сценах с поразительной меткостью.

Если у Мусоргского в «Хованщине» или «Борисе Годунове» мы ценили народную хоровую трагедию, то здесь мы встречаемся с беспримерной в истории оперы хоровой сатирой...

Обратимся к музыке. Так вот, неужели же вне пути советской оперы лежит то, — что Шостакович покончил со старой оперной формой...

— 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 (антракт ударных) и тем самым открыл возможности для так называемой «производственной музыки»;

— 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 кантиленами, а живым языком, омузыкалив прозаическую бытовую речь, что благодаря Шостаковичу композиторы, пишущие оперы на действительно советские сюжеты, уже не будут заставлять краснеть от стыда слушателей, выводя железных комиссаров, поющих слащавые ариозо в духе Ленского или князя Елецкого или изъясняющихся на древнерусском воляпюке «боярских» опер.

...Оперный театр,— заключал Соллертинский,— находится на переломе. Рождение советской оперы — не за горами... Тут и придет на помощь «Нос», указав возможности нового построения оперного монолога, диалога и т. д. ...Благотворные последствия обновления приемов в «Носе» мы еще ощутим впоследствии. «Нос» — орудие дальнобойное. Иначе говоря, это — вложение капитала, которое не сразу окупает себя, зато потом даст отличные результаты» [1].

Блестящий публицистический образец полемики требовал ответа, и журнал тут же, под статьей Соллертинского, опубликовал статью Н. Малкова, считавшего, как и Янковский, «Нос» — пройденным этапом, с темой, которая не может интересовать современного зрителя, с музыкой, неровной по каче-

---

[1] Соллертинский И. И. «Нос» — орудие дальнобойное — Рабочий и театр, 1930, № 7, с. 7.

ству, эклектичной, со следами влияния творчества Прокофьева, Кршенека, Берга. По мнению Малкова, «после «Носа» Шостакович гораздо ближе подошел к разрешению проблемы «советской оперы», написав музыку к «Выстрелу». В этом спектакле, как и в спектакле «Плавятся дни» с музыкой Дешевова, музыкальные формы гораздо гибче, новее и гораздо более увязаны с тематикой спектакля, причем тематикой советской, актуальной...

Сам даровитый композитор «Носа» должен признать, что это его произведение (опоздавшее не по его вине появлением на сцене!) является лишь ступенью к овладению новыми высотами в области советского оперного театра»[1].

Отвечая заголовку статьи Соллертинского, критик Грес озаглавил статью еще более хлестко — «Ручная бомба анархиста»: анархистом назывался Шостакович, а бомбой — «Нос». «В целом «Нос» — это еще явление разрушительное, это талантливая «буза», молодое озорство, гонящее в шею оперную рутину. И если уж понадобились артиллерийские сравнения, то, конечно, «Нос» — не орудие, да еще дальнобойное, а ручная бомба анархиста, наводящая панику по всему фронту музыкально-театральной реакции и тем самым расчищающая путь советской оперной стройке»[2].

Выводы порой делались крайние. Так, Л. Н. Лебединский в брошюре «Новые задачи музыкантов» писал: «Может ли нелепый бредовый анекдот, хотя бы сценически оформленный, сопровождающийся специально написанной музыкой, еще более подчеркивающей, выпячивающей все отрицательные стороны этого анекдота,— привлечь внимание передового трудящегося?.. Конечно, нет...»[3]. Авторитетный театровед А. А. Гвоздев утверждал, что «Нос» нельзя считать советской оперой.

От огорчения у Шостаковича случился сердечный приступ. В отчаянии он писал Смоличу: «Статьи сделают свое дело и читавший их смотреть «Нос» не пойдет».

В дальнейшем пыл споров несколько угас, но итог оказался не в пользу Шостаковича. Соллертинский был единственным безоговорочным защитником.

И все же влияние оригинального опыта быстро сказалось в советской музыке. Из Парижа справлялся о новой опере С. С. Прокофьев[4].

---

[1] Малков Н. П. Так ли это? — Рабочий и театр, 1930, № 7, с. 7.

[2] Грес А. Ручная бомба анархиста — Рабочий и театр, 1930, № 10, с. 7.

[3] Лебединский Л. Н. Новые задачи музыкантов — М.: Музсектор ОГИЗа, 1930, с. 18, 19.

[4] См. письмо к Б. В. Асафьеву от 8 мая 1930 года.— В сб.: Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Сов. композитор, 1976, вып. 2, с. 30.

Острые критические «битвы» — обычное явление того времени — не обескуражили С. С. Самосуда. Первая встреча с Шостаковичем уверила его в перспективности поисков композиторской молодежи и правильности принятой театром линии репертуарного обновления. По документам театра видно, что уже весной 1930 года планировалась новая опера Шостаковича — «Карась» на текст Н. М. Олейникова, в 1931 году — опера «Затон» на текст Читкова и Воинова; «Карась» явно предполагал эксцентриаду и пародию. Композитор был упорен, Смолича уверял: «Недельку буду «переживать»... 2 месяца — злорадство «друзей и знакомых», что «Нос» провалился, а потом успокоюсь и снова начну работать... Больше всего хотелось бы над «Карасем»... «Карась» меня чрезвычайно увлекает...»[1].

На короткое время его увлекли и стихи Даниила Хармса; как вспоминала М. В. Юдина, «фантастика, почти бессмыслица этих хармсовых виршей, музыкальный напор его prestissimo, головокружительные потоки, зубцы, грохот колес, организованный треск пропеллеров, инфантильные наивность и невинность, первозданность этой младенческой поэзии имела в пору, увы, кратковременного поэтического бытия Даниила Хармса своих восторженных приверженцев»[2].

Стилистика «Носа» была усвоена некоторыми молодыми композиторами и стимулировала появление ряда небезынтересных гротескно-пародийных сочинений. Когда в 1930 году был написан и исполнен музыкальный фельетон Богданова-Березовского «На почве утки», пресса прямо отмечала его связи с оперой Шостаковича. Грес писал в журнале «Рабочий и театр» 21 мая 1930 года: «Этим произведением (имеющим известные точки соприкосновения со стилем Д. Шостаковича) Богданов-Березовский открывает новую страницу в области вокального эстрадного жанра»[3]. Интонационно-речитативные приемы «Носа» использовал Анатолий Канкарович в «Ассоциативной поэме» для большого оркестра, хора и солистов на текст М. Кузмина, из пятнадцати эпизодов и пяти интерлюдий. Сочинение прозвучало под управлением М. Климова, который считал, что «интерес партитуры А. Канкаровича заключается в новизне и необычном соединении ритма слова с ритмом музыки и пения — оркестра и хора. Другой особенностью партитуры является простота и даже обыденность жизненных картин-тем, проходящих через музыку: перед нами повседневные моменты человеческой жизни, одинаково и значительные и случайно-мимолетные, и смешные и трагические, переплетающиеся

---

[1] Либретто, основой которого должно было стать одноименное стихотворение, не было написано.

[2] Юдина М. В. Создание сборника песен Шуберта.— В кн.: Мария Вениаминовна Юдина, с 269, 270.

[3] Цит. по кн · Богданов-Березовский В. М Дороги искусства, с. 150.

через призму современности в одну сплошную «чепуху», в сплошную «ассоциацию» лиц, фактов и идей»[1].

К находкам «Носа» обращались те, кто начал воплощение поэзии Маяковского в музыке, в частности его обличающих стихов, в духе «Носа» писались фельетоны, музыка на газетные тексты. Несмотря на временное, преходящее значение этих попыток, они сыграли определенную роль, раздвигая рамки вокальных форм в сторону обогащения музыкально-речевой иллюстративности, оркестрово-тембровой драматургии.

Стилистика такого рода сочинений требовала специфических исполнительских умений, заметной переориентировки исполнительского слуха. В уже цитировавшейся статье о «Носе» В. Беляева констатировалось, что необходимо воспитание таких исполнителей, «если только мы хотим, чтобы произведения, подобные опере Шостаковича, исполнялись у нас так, как они того заслуживают, т. е. превосходно»[2].

С января по июнь 1930 года опера «Нос» прошла четырнадцать раз, обогнав в Малеготе по количеству спектаклей оперы «Севильский цирюльник», «Золотой петушок», «Снегурочка».

В следующем, 1931 году «Нос» прозвучал всего два раза: слишком энергичные репетиционные усилия требовались, чтобы сохранять высокое качество исполнения, напряжение было не под силу театру, от которого ждали новых премьер, кассового успеха. Имело значение и то, что сенсационность спектакля спала. Раздававшиеся голоса отрицания влияли на отношение публики. В массе она еще смотрела на Малегот, как на театр «легких» постановок, доставлявших удовольствие: театр только начинал упорную работу по созданию советских опер, которая позднее позволила назвать его «лабораторией советской оперы». «Нос» был опытом, слишком необычным и сложным для поворота.

Опера ушла из репертуара.

Спустя три года, в 1934 году, И. Соллертинский опубликовал статью «Гоголь в русской опере», где говорил о «Носе» уже без запальчивости, сдержаннее, чем это было после премьеры. Уже не столь безоговорочно приветствовалось обращение к такому сюжету, замечалась гипертрофия гротеска, и «Нос» признавался в советской музыке лишь первым подступом к Гоголю, «притом подступом со стороны наиболее опасной — „петербургских повестей“»[3].

В том же году Б. Асафьев, побуждавший Шостаковича писать эту оперу, констатировал с горечью: «Судьба талантливой

[1] Ближайшие постановки — Рабочий и театр, 1929, № 14, с. 15.

[2] Беляев Виктор. «Нос» Опера Шостаковича.

[3] Соллертинский И. И Гоголь в русской опере — Рабочий и театр, 1934, № 10, с 7

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 раскритиковали «оглоблей», просто обвинили в формализме. Очевидно, если бы Шостакович рассказал эту новеллу Гоголя идиллически наивным музыкальным языком «Майской ночи» Римского-Корсакова — он не был бы формалистом...»[1].

Для объективной оценки «Носа», как и оценки кинофильма «Шинель», мейерхольдовской постановки «Ревизора» и других подобных, близлежащих явлений искусства, требовалась изрядная дистанция времени, испытание поколениями. Даже в 1959 году оперу «Нос» называли «крайней точкой «левых» исканий молодого Шостаковича» и утверждали, что «ее трудно назвать оперой... все окарикатурено, во всем господствует желание ошеломить слушателя звуковыми курьезами»[2].

Перелом наметился в шестидесятые годы, когда «Нос» с успехом прошел на оперных сценах ГДР, Италии, ФРГ.

Событием советской музыкальной жизни и огромной радостью для Шостаковича явилась постановка оперы «Нос» в Московском камерном музыкальном театре режиссерами Б. А. Покровским, Н. А. Кузнецовым, дирижером Г. Н. Рождественским в 1974 году; автор участвовал в репетиционном процессе.

## ДРУЖБА С СОЛЛЕРТИНСКИМ

В период сочинения оперы «Нос» разлад между молодым композитором и академической музыкальной средой углублялся. Личных конфликтов не возникало. Шостаковича любили, но не понимали. И чем дальше, тем непонимание становилось все очевидней и для него самого, и для окружавших его музыкантов.

Даже самые близкие из них не одобряли исканий.

Искренне огорчался Глазунов, честно признаваясь, что музыка Шостаковича ему чужда, хотя это не мешало выдающемуся завершителю другой музыкальной эпохи по-прежнему «видеть в Шостаковиче огромное дарование и мастерство»; уехав в 1928 году за границу, Глазунов и там «в своих высказываниях в прессе указывал на Шостаковича как на самого талантливого из молодых русских композиторов»[3].

---

[1] О творчестве Д. Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда».— В сб.: Асафьев Б. В. Критические статьи и рецензии.— М.; Л: Музыка, 1967, с. 242—243.

[2] Сабинина М. Д. Дмитрий Шостакович.— М.: Сов. композитор, 1959, с. 11.

[3] Штейнберг М. О. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове и А. К. Глазунове.— В сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях, с. 47.

Штейнберг после репетиции «Посвящения Октябрю» записал: «Предельная эмансипация от всякой «вертикальности». Если откинуть воспоминания о музыке, то некоторые места звучат весьма импозантно. Но неужели это истинное «новое искусство»? Может быть, просто озорство мальчугана»? [1]

Николаев иронизировал о Первой сонате: «Разве это Соната для фортепиано? Нет, это Соната для метронома в сопровождении фортепиано!» [2].

Распространялось суждение, что Шостакович «„озоpничает", даже „хулиганит"... нет истины, все дозволено» — так вспоминал Г. Нейгауз много лет спустя [3]. А. Гольденвейзер, слушая «Золотой век», замечал: «Пошлый, я бы сказал, издевательский, наглый гротеск, но дьявольски талантливо и совершенно исключительно изобретательно и остроумно инструментовано» [4].

Постепенно намечалось расхождение с Асафьевым. Спустя много лет, когда все это стало прошлым, Шостакович признавался: «Я имел не раз случай убедиться в неустойчивости его позиций в вопросах искусства, хотя не переставал уважать его как крупного ученого» [5].

Страдая от непонимания, Шостакович порой ожесточался, становился резким, не щадил авторитетов, бравировал отрицанием общепризнанного, что огорчало его старших друзей. Однажды в течение нескольких часов М. Н. Тухачевский отчитывал его за поверхностную безапелляционность, и взволнованный, потрясенный Шостакович, «всерьез подумав над суровыми словами Михаила Николаевича, понял: он прав. Его резкость объяснялась величайшим уважением к искусству и художникам» [6].

Именно в период сочинения оперы «Нос» композитор, двигавшийся вперед, к неизведанному, уверенный и вместе с тем сомневавшийся, особенно нуждался в верном друге-единомышленнике, который твердо поддержал бы его, теоретически, критически объяснил, обосновал то, что он делал, к чему стремился. Как когда-то для Мусоргского, должен был явиться и «шостаковичский Стасов»: советчик, помощник, авторитет.

Время этому помогало.

Оно растило и выдвигало когорту исключительных личностей, гармонической многосторонностью напоминавших

---

[1] Архив М. О. Штейнберга. Дневник. ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 3, № 1106.

[2] Цит. по кн.: Савшинский С. И. Л. В. Николаев.— Л.; М.: Музгиз, 1950, с. 61.

[3] Нейгауз Г. Г. Дмитрий Шостакович.— Советское искусство, 1941, 2 октября.

[4] Отрывки из дневника.— В сб.: А. Б. Гольденвейзер.— М.: Сов. композитор, 1969, с. 184—185.

[5] Думы о пройденном пути, с. 11.

[6] Шостакович Д. Д. Как мне его не хватает, с 160.

колоссов эпохи Возрождения. Л. Трауберг — кинорежиссер, с которым Шостакович много сотрудничал, называет людей этой поры «разительными», то есть поражающими, необычайными. Их познания охватывали филологию, античность, философию, драматический театр, кино, балет, музыку. Их пылкая научная, художественная фантазия соединялась с общественной энергией, щедростью отдачи, нетерпеливой жаждой совершенствования духовной сущности нового общества. Сами не всегда создавая эпохальное, они становились бродильным ферментом для творцов советского искусства.

Еще в 1921 году, в консерваторскую пору, Шостакович услышал об Н. И. Соллертинском и обратил на него внимание на концертах. Часто устраиваясь на хорах перед оркестром, чтобы лучше видеть жесты дирижера, Шостакович замечал в публике юношу, лицо которого с удивительной выразительностью отражало музыку. Он не просто слушал ее, а впитывал с неистовством, наслаждением, и Шостаковичу словно передавались родственные «токи»: ведь и его музыка насквозь прожигала.

После концерта Шостакович видел, как Соллертинский в ветхом летнем пальтишке и буденовке страстно убеждал в чем-то своих собеседников, продолжая споры на улице.

Имя Шостаковича ничего не говорило Соллертинскому.

Имя Соллертинского вызывало у Шостаковича восхищение: общие знакомые рассказали ему о необыкновенных познаниях Соллертинского, и, как водится, не без преувеличений: выходило, что Соллертинский, который был всего лишь на три года старше Шостаковича, уже успел изучить чуть ли не все существующие на земле языки, знал наизусть всего Платона, Шекспира, Пушкина, Гоголя... «Невольно у меня сложилось такое о нем впечатление, что это человек необыкновенный, что с ним трудно и неловко человеку обыкновенному, среднему, и когда в 1921 году один мой друг познакомил меня с Соллертинским, то я поскорее стушевался, так как чувствовал, что мне очень трудно будет вести знакомство со столь необыкновенным человеком»[1].

Пять лет они лично не встречались, до вступительных аспирантских экзаменов по диалектическому материализму, которые им пришлось сдавать в один и тот же день. «Экзаменовали по алфавиту, — рассказывает Шостакович. — Через некоторое время в комиссию был вызван Соллертинский. И очень скоро он вышел оттуда. Я набрался смелости и спросил его: «Скажите, пожалуйста, очень трудный был экзамен?» Он ответил: «Нет, совсем не трудный».— «А что у вас спрашивали?» — «Вопросы были самые простые: зарождение материализма в Древней Греции; поэзия Софокла, как выразителя ма-

---

[1] Шостакович Д. Д. Воспоминания об Н. И. Соллертинском.— В сб.: Музыкальный современник, вып. 1.— М.: Сов. композитор, 1973, с. 338.

териалистических тенденций; английские философы XVII столетия и еще что-то». Нужно ли говорить, что своим отчетом об экзамене Иван Ивановнч нагнал на меня немало страху»[1].

Десять лет спустя, в 1936 году, не принимая во внимание ни эту, ни предыдущие филармонические встречи, Соллертинский назвал датой знакомства середину 1928 года. Шостакович в 1944 году уточнял: 1927 год — они встретились у Малько, считавшего даже возникшую дружбу своей заслугой. «Я познакомил Соллертинского с Шостаковичем, — читаем в статье Малько «Переходные годы». — Они быстро подружились и стали необходимы один другому»[2].

Об этом знакомстве, после которого друзья уже не разлучались, Шостакович рассказал, не называя, правда, имени Малько: «В 1927 году я с ним (И. И. Соллертинским.— *С. Х.*) встретился в гостях у одного ленинградского музыканта. Помнится, что это был то ли день рождения, то ли какое-то другое значительное событие в жизни хозяина. Гостей было немного, человека четыре. В их числе Соллертинский и я. Время прошло быстро и незаметно. И тут я был совершенно поражен тем, что И. И. Соллертинский оказался необыкновенно веселым, простым, блестяще остроумным и совершенно «земным» человеком. И я лишний раз убедился в том, что настоящий большой человек всегда прост, всегда скромен и всегда крепко, уверенно стоит ногами на земле. Гостеприимный хозяин не скоро отпустил гостей, и мы с Иваном Ивановичем шли домой пешком. В Ленинграде мы жили близко друг от друга. Нам было по пути. Долгий путь показался совсем коротким, так как идти было с Иваном Ивановичем легко и незаметно: столь интересно он говорил о самых разнообразных явлениях жизни и искусства»[3].

Возвратившись домой, Шостакович поделился с матерью: «Я нашел друга. Удивительного. Он придет завтра».

«С этого дня Соллертинский стал завсегдатаем нашего дома, — вспоминает Зоя Дмитриевна Шостакович. — Приходил с утра и оставался допоздна. Нескладный. Очень бедный. Веселый. Язвительный. Он восхищал нас, но и удивлял, даже пугал едким остроумием: мы не привыкли судить людей беспощадно. Худо было тому, кто попадался ему на язык. Мне он тогда казался несколько ущемленным, еще не нашедшим применения своим поразительным знаниям».

---

[1] Шостакович Д. Д. Воспоминания об И. И. Соллертинском — Цит. соб., с. 339.

[2] В сб.: Н. А. Малько, с. 103.

[3] Шостакович Д. Д. Воспоминания об И. И. Соллертинском, с. 339.

Желая принести взаимную ощутимую пользу, оба решили «обмениваться» уроками: Соллертинский давал Шостаковичу уроки немецкого языка, Шостакович Соллертинскому — уроки фортепианной игры. Пианиста из Соллертинского не получилось, немецким языком Шостакович не овладел. Уроки занимали разговорами, обсуждениями, проигрыванием музыкальных произведений, спорами.

По воспоминаниям Малько видно, что ко времени встречи с Шостаковичем музыка уже увлекала Соллертинского не только как любителя: он желал посвятить себя музыке как публицист, музыковед, лектор-просветитель. Он уже писал о музыке, Шостаковичу читались эти пробы. И, наверняка его одобрение, советы придали Соллертинскому смелость: на 1928 год пришлась публикация первых музыковедческих статей Соллертинского — и сразу о новом, остром, дискуссионном, чем увлекался и Шостакович,— постановках «Джонни наигрывает» Кршенека и «Кавалера роз» Рихарда Штрауса.

Вскоре Соллертинский связал свою судьбу с Ленинградской филармонией в качестве лектора, заведующего репертуарной частью, главного редактора филармонического издательства, художественного руководителя. Нет сомнения, что Шостакович сыграл свою роль в обращении Соллертинского к музыкальному профессионализму, к бурной музыкально-критической, организаторской деятельности; без Шостаковича Соллертинский не стал бы тем, кем он стал.

В свою очередь, Соллертинский, «разрывавшийся» от обилия идей, интересов, не так уже часто и надолго усаживавшийся за стол для собственного творчества, щедро отдавал время и силы Шостаковичу, видя в нем надежду музыкального искусства. Он хорошо понимал, что судьба даровала ему счастье дружить с гением, возможность приобщения к возникновению необыкновенных произведений и даже влияния на их создателя. Его страсть к познанию, всепоглощающая и неутомимая, передавалась Шостаковичу. Соллертинский «тормошил» его, знакомя с литераторами, театроведами, обращая внимание на шедевры живописи, интересные драматические спектакли, новую прозу, поэзию; любознательность Шостаковича получала беспрерывную «пищу», с анализом историческим, ибо Соллертинский проницательно связывал все искусства единой нитью развития, все вековые накопления обретали смысл в свете современности и служили ей,— такой охват помогал Шостаковичу избавляться от крайностей отрицания.

Формировалась широта вкуса. «Соллертинский... научил меня понимать и любить таких великих мастеров, как Брамс, Малер, Брукнер. Соллертинский прививал мне интерес к музыке, как говорится, «от Баха до Оффенбаха», — признавал Шостакович.— Раньше мне казалось странным, как может серьезный музыкант увлекаться музыкой Иоганна Штрауса

или Оффенбаха. Соллертинский помог мне избавиться от снобистского отношения к искусству»[1].

Вместе они изучали Малера, много часов провели у фортепиано, вслушиваясь в звучания его симфоний и анализируя их форму, стиль, оркестровку. Одновременно он наслаждается и светлым миром Иоганна Штрауса-сына, музыку которого Соллертинский тогда активно пропагандировал.

Нет сомнения, что в смелом решении темы «Катерины Измайловой», с ее оправданием силы любви, Соллертинский тоже сыграл определенную роль.

С тонкостью психолога изучивший характер, натуру Шостаковича, он проницательно понимал опасность эмоциональной замкнутости, умозрительности, рассудочности и направлял друга к «поэзии сердца», к естественности чувственных радостей. Чтобы питать творчество, жизненная активность должна была выходить за его рамки. Ирония Соллертинского нарушала пуританские воззрения Шостаковича. Огромное созидательное напряжение находило разрядку в веселых розыгрышах, застолье, радости от красоты, природы.

Случалось, Шостакович, сам склонный к иронии, восставал против скептицизма Соллертинского, подчас нарочито насмешливо демонстрировавшего моральную снисходительность. Шостаковича легко было ранить, обидеть — он замыкался, уходил в работу,— и тогда обижался Соллертинский, убеждаясь, что в конце концов только музыка, только творчество оставались для композитора незыблемой необходимостью и условием жизни.

Редкие столкновения укрепляли дружбу. Окружающие замечали, что глубина, прочность привязанности и взаимовлияния с годами сделали Шостаковича и Соллертинского даже похожими — внутренне, духовно, и внешне: иронической остротой взгляда, неистощимым остроумием, речью, отрывистой и лаконичной, угловатостью движений, небрежностью одежды, равнодушием к вещам. «Не было дня, чтобы они не встречались,— рассказывала Ирина Францевна Дерзаева (первая жена Соллертинского).— Мы жили тогда на Пушкинской улице, в большой коммунальной квартире: Соллертинский был совершенно равнодушен к быту, удобствам, как и Шостакович. Обычно они уединялись и вели нескончаемый разговор. Шостакович музицировал. Крепчайший горький чай требовался в неограниченном количестве. Когда встречи не удавались, Шостакович обычно звонил по телефону. Называли они друг друга с забавной уважительностью — на ты, но по имени-отчеству: Ван Ваныч, Дми Дмитрич. Они были влюблены друг в друга, не скрывая обоюдного восхищения. Соллертинский не уставал повторять: „Шостакович — гений, это оценят“».

---

[1] Думы о пройденном пути, с. 11—12.

С осени 1928 года, когда Шостакович вместе с Соллертинским пришел в Малегот с партитурой оперы «Нос», подготовка исполнения всех его сочинений — оперных, симфонических, балетных — проходила с участием Соллертинского. Исподволь взял он на себя многие заботы, дела. Неловкий, когда речь шла о собственных интересах, он умело и тонко защищал интересы Шостаковича, вступал за него в бой, вел полемику, различные деловые переговоры. Постепенно у Шостаковича стало привычкой ничего не предпринимать без совета и одобрения Соллертинского — единственного, кому он сразу доверял замыслы, кого допускал к процессу работы, кто наблюдал неистовство его творчества; известно, что Соллертинский правил, дополнял либреттный текст «Катерины Измайловой», слушал оперу еще в начальных фрагментах, помогал советами при сочинении первого балета.

Как критик, Соллертинский считал необходимым активно разъяснять музыку Шостаковича, облегчая таким образом ее понимание. С 1930 года он публикует статьи почти о всех новых сочинениях композитора, а также выступает на всех дискуссиях о его творчестве, которых немало было в тридцатые годы [1].

Общим для выступлений Соллертинского, посвященных Шостаковичу, являлось: охват творчества во взаимосвязи с кардинальными тенденциями, направленностью советского искусства, умение вскрыть и показать место нового произведения в эволюции жанра, провести исторические аналогии и параллели, проникновение в глубину композиторского мышления, свобода от формального анализа, способность высветить главное и оценить содержательность созданного. Шостакович, говоря о благотворности влияния на него Соллертинского, выделял последнее — «он помогал мне бороться за содержательность музыки» [2].

По первым встречам с критикой у Шостаковича сложилось скептическое к ней отношение, которое он не скрывал, не раз высказываясь отрицательно о критике в печатных интервью, на дискуссиях. Но от такого нигилизма его отучил Соллертинский: увлек боевым стилем, заставил поверить в эффективность критического слова, побуждал самого выступать, высказываться с обоснованной критичностью, учил аргументации, приемам полемики.

Все, что известно о Шостаковиче и Соллертинском, говорит за то, что мысли, высказанные в статьях последнего, в основном разделялись Шостаковичем. Статьи эти ныне являются не только источником познания взглядов критика, но в определенной степени и свидетельством духовного, творческого становления Шостаковича.

Вот череда статей Соллертинского о балете, относящихся к 1928—1929 годам: «Федор Лопухов», «Молодые силы балета»,

---

[1] См. библиографический указатель в кн. «Памяти И. И. Соллертинского».— Л.: Сов. композитор, 1974.

[2] Думы о пройденном пути, с. 11.

«Уланова в „Лебедином озере“», «Вечеслова в „Красном маке“», «За новый хореографический театр», «О танце», «Проблемы балетного сценария». Соллертинский выдвигает фигуру Федора Лопухова как балетмейстера, разрабатывающего «форму нового танцевального спектакля, художественно и идеологически приемлемого современным зрителям»[1], и подробно разъясняет суть этого нового спектакля, который освобождается от эпигонства, от условностей пантомимы и обращается к смелому эксперименту. С тонкой наблюдательностью Соллертинский, великолепно знавший балет, преподававший в Хореографическом училище, раскрывает и обобщает балетмейстерские приемы Лопухова, его творческую психологию, объясняет его удачи и провалы. В статье, опубликованной в журнале «Жизнь искусства», возникает образ балетмейстера-новатора, привлекающий внимание Шостаковича, тем более что Соллертинский утверждает на примере Лопухова: «Пресловутый «сдвиг» в художественных позициях балета есть реальный факт... есть основания полагать, и без розовых очков оптимизма, что танец медленно идет к созданию нового выразительного языка... балет вплотную подведен к современной тематике»[2]. Разработку такой тематики в балете Шостакович вскоре после статьи Соллертинского продолжит в содружестве именно с Лопуховым, с полной верой в его талант и экспериментаторскую работу.

Соллертинский приветствует выдвижение Галины Улановой на главную партию в балете «Лебединое озеро», на этом дебюте присутствует Шостакович и восхищается артисткой, владеющей, по определению Соллертинского, «секретом настоящего танцевального артистизма»[3]. Оба они, критик и композитор, тогда же настаивают на участии Улановой в балете «Золотой век»; другая талантливая танцовщица, Татьяна Вечеслова, входит в состав исполнителей балета «Болт».

Закономерная последовательность есть в том, что, преодолев опаску, Шостакович как раз в ту пору, когда Соллертинский боролся за обновление советского балета, активно занялся балетной музыкой. Соллертинский не только поддержал свойственный молодому композитору интерес к балетному театру, но и как бы дал ему определенную теоретическую базу, фундамент, помог разобраться в специфике, профессиональных тонкостях этого рода искусства и, главное, направил к балетному творчеству. Появившись в балетном театре, Шостакович, благодаря Соллертинскому, имел уже определенную творче-

---

[1] Соллертинский И. И. Федор Лопухов — Цит. по сб.: Соллертинский И. И. Статьи о балете — Л.: Музыка, 1973, с. 26.

[2] Там же, с. 32.

[3] Соллертинский И. И. Уланова в «Лебедином озере» — В сб.: Соллертинский И. И. Статьи о балете, с. 36.

скую платформу, предъявляя свои требования к хореографии, решая четкие музыкальные задачи, и, если в эту пору осуществить их еще не удалось, причина заключалась не в музыке, а в недостаточной подготовленности балетного театра и публики к реформам, к обновлению.

Опубликованные ныне в полном и систематизированном виде статьи Соллертинского о Шостаковиче показывают, что наивысшая активность критика в освещении творчества Шостаковича приходится на 1930—1935 годы — время, когда критический дар Соллертинского расцвел и отточился в накале печатных и устных дискуссий: в борьбе за постановку оперы «Нос», за верное истолкование «Катерины Измайловой», становление советского балета. После резких статей и собраний 1936 года в связи с «Катериной Измайловой» и балетом «Светлый ручей» он стал писать меньше и даже намеревался уйти из музыкознания: живая мысль не укладывалась в рамки осторожных суждений и однотипных похвал.

О Пятой и Шестой симфониях Соллертинский ничего не написал.

О Седьмой, «Ленинградской», он высказался в 1942 году в Новосибирске, где находился в эвакуации.

Там он умер внезапно, в ночь на 11 февраля 1944 года.

Памяти И. И. Соллертинского Шостакович посвятил Второе трио.

Композитор жил в это время в Москве, но Трио впервые прозвучало в Ленинграде — там, где родилась их дружба.

# МНОГООБРАЗИЕ ЖАНРОВ

*Я работал в разнообразных жанрах, но все же мало жанров еще мною охвачено...*

*Д. Д. Шостакович*



## ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

Со времени создания «Носа» года на три Шостакович отдает себя преимущественно театру — драматическому, балетному — и кино, как жанру той же театральной природы.

Поворот был закономерен.

Потеряв интерес к проверенному академизму, ощущая мир изменяющимся, потрясенным, требующим каких-то иных форм искусства, он шел туда, где видел это новое.

К театру влекла театральность воображения, которая с детства проявлялась в его игре, звучала в Первой симфонии и других сочинениях, вне зависимости от их тематики и стиля.

Театр отвечал его жажде владения разными формами деятельности, неуемной профессиональной любознательности, без какого-либо самоограничения. Он хотел научиться и уметь делать все с виртуозной легкостью — в этом было нечто от возвращавшейся в XX век психологии музыкантов баховской эпохи, ставивших знак равенства между искусством и профессией,— специалистов, умевших работать на заказ и ничуть этим не мучившихся: любая работа поднималась на высоту художественности. Как И. Бабель, он мог бы провозгласить: «Я готов написать рассказ о стирке белья, и он, может быть, будет звучать как проза Юлия Цезаря. Все дело в языке и стиле»[1].

В наступательном движении советского искусства драматический театр стал полем действия выдающихся искателей — режиссеров, художников, исключавших узкую специализацию: Мейерхольд работал в драме и опере, Кустодиев, Кукрыниксы — в театре, книжном оформлении, бытовой, исторической живописи, А. Ивановский — оперной и кинорежиссуре, либреттном деле, С. Радлов — как художественный руководитель оперы и режиссер драмы. Подобный «энциклопедизм» отвечал натуре Шостаковича, идеям, возникавшим у него в общении с Соллертинским. Он ощущал, что прикладные жанры могут помочь преодолеть трудности симфонического, оперного творчества, оплодотворить его свежими элементами.

---

[1] Сб.: И. Бабель. Воспоминания современников, с. 29.

«Язык Бабеля и инструментовка Шостаковича»,— многозначительно записал в своих рабочих тетрадях Г. М. Козинцев, связывая два имени. (Козинцев Г. М. Из рабочих тетрадей — Искусство кино, 1979, № 1, с. 104).

Уже со времени работы над оперой «Нос» он задумывался о взаимопроникновении жанров: как упоминалось, в опере «Нос» синтетизм нашел практическое воплощение. В 1926—1929 годах жанр синтетического спектакля с существенной ролью музыки интенсивно развивался в драматическом театре. Это соответствовало требованиям, уровню массовой аудитории, открытой агитационной направленности театра, кипучему развитию театральной самодеятельности, возникавшей на основе синтетизма. Еще в 1926 году в Москве Шостакович познакомился в Театре сатиры с музыкой И. О. Дунаевского к «синтетическим» спектаклям «Мечты... мечты» Д. Гутмана, В. Типота, «Склока» В. Ардова и Л. Никулина, «Вредный элемент» В. Шкваркина: «Она заставила меня прислушаться... и как бы насторожиться, как это бывает, когда обнаруживаешь чьи-либо удачи в сфере труда»[1].

Объекты приложения сил, выбранные Шостаковичем, оказались многочисленными. Он пришел и к Мейерхольду, и в коллектив Ленинградского ТРАМа, разделяя его платформу, писал для парадоксального акимовского «Гамлета» в театре имени Вахтангова, музыку эстрадного обозрения «Условно убитый» в духе джаза.

И все объединялось одним — познанием современной театральности.

Театральность на том этапе стала качеством, свойством психологии, устойчиво проникшим во все жанры, которыми он занимался. Подобно тому как театр Мейерхольда сочетал симфонизм, театр масок, плаката, клоунады, цирк, так музыка Шостаковича во всех ее жанровых разновидностях сознательно синтезировала театральное — все, что связано с началом зрелищным. И это способствовало ее прояснению, упрощению, соответствовало запросам масс, требованиям повседневности.

### МЕЙЕРХОЛЬД

С режиссурой Мейерхольда Шостакович познакомился уже в 1923 году, когда увидел восстановленный в репертуаре Александринского театра (ныне театра имени А. С. Пушкина) «Маскарад» Лермонтова — постановку 1917 года, в которой участвовали Ю. Юрьев (Арбенин), Е. Вольф-Израэль (Нина), Е. Тиме (баронесса Штраль). Музыку к спектаклю написал А. Глазунов. Сильное впечатление произвели на Шостаковича романс Нины и финал спектакля — сцена безумия Арбенина на фоне панихидного пения: «...слышалось это жуткое, надрывающее душу пение, как отходная всему державному миру, отжившему свой век...»[2]. Мстительность рока, таинственные ма-

---

[1] Шостакович Д. Д. Большой талант, большой мастер.— В сб.: И. О. Дунаевский.— М.: Сов. композитор, 1961, с. 9.

[2] Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд.— М.: Наука, 1969, с. 212.

ски, изысканность — вся атмосфера спектакля — долго сохранялись в памяти.

Вторая «встреча» с Мейерхольдом произошла летом 1926 года, когда ГОСТИМ, так назывался мейерхольдовский театр, гастролировал в Ленинграде: Шостакович побывал на спектаклях «Лес» А. Островского, «Трест Д. Е.» И. Эренбурга, «Мандат» Н. Эрдмана. Приезжая в Москву, Шостакович не упускал случая поинтересоваться мейерхольдовскими постановками, что удавалось благодаря Лео Арнштаму, который работал у Мейерхольда пианистом. В 1924 году, задумав поставить спектакль под музыку Шопена и Листа, Мейерхольд увез семнадцатилетнего выпускника Ленинградской консерватории в Москву, и энергичный Арнштам быстро стал знатоком музыкального оформления театральных спектаклей: играл на сцене пьесы Шопена и Листа в спектакле «Учитель Бубус», помогал монтировать музыку в «Ревизоре» Гоголя, пьесе Сергея Третьякова «Рычи, Китай!». От Арнштама Шостакович многое узнал о музыкальности Мейерхольда, его идеях и требованиях в отдельных постановках, методе работы: все это было новым, необыкновенным, очень заманчивым.

Л. Бубенникова, специально изучавшая влияние Мейерхольда на творчество Шостаковича, указывает, что «в 1927 году Арнштам оставил свою работу в театре и по договоренности с Шостаковичем порекомендовал Мейерхольду на свое место молодого композитора»[1]. Л. Н. Оборин, подружившийся с Мейерхольдом и его женой Зинаидой Райх вскоре после шопеновского конкурса, часто игравший для Мейерхольда, вспоминает, что режиссер в начале 1927 года расспрашивал его о Шостаковиче, интересуясь Первой симфонией, Сюитой, Первой сонатой. «У Мейерхольда,— читаем в воспоминаниях И. Ильинского,— был меткий глаз, он сразу замечал талантливых людей, открывал их. Он тянулся к совершенно неизвестным еще людям и безошибочно угадывал, что их талант со временем разовьется. Так угадал он Шостаковича, Гавриила Попова, Оборина, Софроницкого, художников Дмитриева и Кукрыниксов, Зощенко, Эрдмана, Олешу, Хмелева, Яхонтова и Андроникова...»[2]. Встречая в профессионально-актерской среде подчас непонимание, Мейерхольд нуждался, «чтобы его окружала молодежь, у которой легко загорались глаза, которая сразу отзывалась на его начинания»[3].

---

[1] Бубенникова Л. Мейерхольд и Шостакович — Советская музыка, 1973, № 3, с. 43.

[2] Ильинский И. В. Побеждающий Мейерхольд.— В сб.: Встречи с Мейерхольдом, с. 252.

[3] Февральский А. В. В начале двадцатых годов и позже — В сб.: Встречи с Мейерхольдом, с. 191.

Как рассказывает Шостакович, знакомство его с Мейерхольдом произошло просто. Будучи в Ленинграде, Мейерхольд позвонил ему по телефону и сказал: «„С вами говорит Мейерхольд. Я хочу вас видеть. Если можете, приходите ко мне. Гостиница такая-то, номер такой-то". Не помню, о чем шла беседа. Помню только, что Всеволод Эмильевич спросил, не хочу ли я пойти к нему в театр. Я сразу ответил согласием» [1].

Предложение пришлось кстати: у скромного аспиранта консерватории по-прежнему не было заработка. Играть в кинотеатрах он не хотел, другой постоянной работы не находилось. Нужда изматывала, подрывала здоровье. А тут Мейерхольд, внимательный к тем, в кого верил, не только привлек к интересному делу, избавив от тягостной материальной неустроенности, но и поселил Шостаковича в своей квартире на Новинском бульваре, в просторной комнате с фортепиано, где можно было спокойно сочинять: «Никто и ничто меня не стесняло. Быстро написал первый акт, наметил эскизы второго акта оперы «Нос». Попутно сочинялись несколько фрагментов для оркестра» [2]. Композиторской работы в театре было мало, да Мейерхольд специально и не заботился о ней: присматривался к молодому музыканту, вовлекая в жизнь театра, в бурные обсуждения, знакомя со своим окружением. «Моя работа в театре, собственно, заключалась в том, что я играл на рояле. Скажем, если в «Ревизоре» актриса по ходу действия исполняла романс Глинки, то я надевал на себя фрачок, выходил, как один из гостей, и садился за рояль. Играл я также и в оркестре...» [3] «Помнится, я компилировал музыку к каким-то репетициям, вел переписку с Асафьевым о музыкальном оформлении «Горе уму» и каждый вечер ходил в театр, на спектакли, слушал интересные театральные разговоры, споры»,— рассказывал Шостакович автору этой книги. Именно атмосфера театра, мейерхольдовского дома, сила и обаяние личности режиссера и влияли неотразимо на молодого композитора, после критики Первой сонаты, огорчительных результатов шопеновского конкурса нуждавшегося в опоре, ободрении, в новых идеях.

Необычайно чувствительный к исключительному, порывистый и влюбчивый, Шостакович оказался захваченным личностью Мейерхольда, впитывая его оригинальность, страстность, неожиданные повороты мысли и воображения, парадоксальную логику и остроту гротеска,— все Шостакович принимал первоначально без критического осмысления: «Хотелось мне в чем-то стать похожим на Мейерхольда» [4].

---

[1] Шостакович Д. Д. В 1928 году...— Театр, 1974, № 2, с. 52.

[2] Они не сохранились. В 1946 г. Ю. Никольский восстановил их по памяти и преподнес Шостаковичу к 40-летию: Интермеццо и фрагмент Аллегро — восемь партитурных листов.

[3] Шостакович Д. Д. В 1928 году..., с. 53.

[4] Там же

Не столько спектакли, сколько репетиции открывали логику мейерхольдовской фантазии, психологические тонкости творческого процесса. «Самое значительное — репетиции Мейерхольда. Когда он готовил свои новые спектакли, это было необыкновенно увлекательно, это было захватывающе»[1].

Впоследствии Шостакович понял многоликость, сложность и своеобразие психологизма Мейерхольда. Тогда, сочиняя «Нос», он интуитивно вбирал то, что отвечало его собственным стремлениям, жажде эксперимента: условность, метафоричность, приемы актерской трансформации, динамизм, четкость формы и, главное, сокровенную связь импровизации и точного расчета, основанного на анализе. Режиссеру Л. Варпаховскому композитор рассказывал, как «вечером Мейерхольд делился своими замыслами, а наутро, в процессе репетиций, рождались удивительные импровизации, которые часто видоизменяли первоначально намеченный план. Однако импровизации рождались только на основе тщательной подготовки»[2].

Проходившая на глазах Шостаковича неистовая работа становилась вдохновляющим примером: «Под влиянием Мейерхольда я понял, что творчество — это не только вдохновение, как птица в полете, а большая вдумчивая работа. Я понял, что творчество это огромный труд, который требует отдачи всего себя... Большой подготовительный труд, большая работа разума и чувства восхищали меня»[3].

Он много, охотно играл Мейерхольду: свое и чужое. За скупой констатацией, сделанной спустя сорок шесть лет,— о том, что Мейерхольд «всегда слушал музыку с большим интересом, очень ее любил и чувствовал», о том, что «по-моему, он хорошо относился к моей музыке», скрыто несомненное уже тогда понимание Всеволодом Эмильевичем несомненных возможностей создания молодым композитором новаторского музыкального спектакля.

«Вечерами,— рассказывает Шостакович,— мы часто говорили о том, что нужно создать музыкальный спектакль, и это активизировало работу над оперой». В заметках к столетию режиссера читаем многозначительное: «Я как-то по-иному даже стал писать музыку... Меня заражало вечное стремление Мейерхольда идти вперед»[4].

Стремления требовали воплощения, усвоенное, «мейерхольдовское» композитор торопился претворить в музыкальных формах.

---

[1] Шостакович Д. Д. В 1928 году . ., с. 53.

[2] Варпаховский Л. В. Единство двух начал.— Театральная жизнь, 1972, № 17, с. 27.

[3] Шостакович Д. Д. В 1928 году..., с. 53.

[4] Там же, с. 53—54.

Между тем Мейерхольд с весны 1928 года, когда была выпущена посвященная Л. Н. Оборину постановка «Горе уму», музыкально оформленная Б. В. Асафьевым, новых постановок не предпринимал. «Быстрый бег Мейерхольда внезапно замедлился» [1]. Театр переживал кризис репертуара, испытывал недостаток в пьесах современных, в актуальной советской драматургии. Не все устраивало Шостаковича и в музыкальном оформлении старых спектаклей — слияние музыки и драматического действия не всегда представлялось ему убедительным и органичным: даже музыкальная партитура «Ревизора», которым он восхищался, «не вся была подобрана так, как бы этого хотелось» [2].

Опера «Нос» вырисовывалась все более рельефно, а непосредственной работы в театре становилось меньше, и это огорчало Шостаковича: «...я не нашел себе применения, которое удовлетворило бы меня и Всеволода Эмильевича» [3].

Увлеченный созданием оперы, тоскуя по матери и Ленинграду, Шостакович весной 1928 года возвратился домой.

Но связь его с мейерхольдовским театром не прервалась. Не прошел и год, как его музыка соединилась с драматургией Владимира Маяковского.

В мае 1928 года Мейерхольд послал из Свердловска, где находился на гастролях, тревожную телеграмму Маяковскому: «Последний раз обращаюсь твоему благоразумию. Театр погибает. Нет пьес. От классиков принуждают отказаться. Репертуар снижать не хочу. Прошу серьезного ответа: можем ли мы рассчитывать получить твою пьесу в течение лета. Телеграфь срочно» [4]. Маяковский ответил: «Если договориться, обсудить (с) тобой предварительно, думаю, хорошая пьеса выйдет. Привет. Маяковский» [5].

2 декабря Мейерхольд, возвратившись из зарубежной поездки, узнал, что пьеса под названием «Клоп» почти готова.

26 декабря 1928 года у себя на квартире поэт прочитал ее в присутствии Мейерхольда; на следующий день в газете «Вечерняя Москва» появилось интервью Мейерхольда, где отмечалось, что «пьесой этой Маяковский говорит новое слово в драматургии», проводилась многозначительная параллель с Гоголем и выражалась уверенность, что «пьеса займет особое место не только в репертуаре нашего театра, но и в современном репертуаре вообще» [6].

Далее события развивались с поразительной даже для

---

[1] Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд, с. 350

[2] В 1928 году..., с. 54.

[3] Шостакович Д. Д. В 1928 году..., с. 52—53.

[4] Телеграмма В. В Маяковскому.— В сб.: В Э. Мейерхольд — М.: Искусство, 1968, ч. 2, с. 174.

[5] Маяковский В В. Полн. собр соч — М: Гослитиздат, 1961, т. 13, с 115

[6] Новая пьеса Маяковского.— В сб · В. Э. Мейерхольд, ч 2, с 174, 175

Мейерхольда стремительностью. 28 декабря Маяковский прочитал пьесу труппе театра, 30 декабря «Клоп» был обсужден на расширенном заседании художественно-политического совета театра, а 1—2 января 1929 года Мейерхольд телеграммой заказал музыку Сергею Прокофьеву (режиссерскую работу он начал с разметки в рукописи эпизодов, где музыкальное оформление казалось необходимым): «Телеграфьте согласие написать музыку к новой пьесе Маяковского, готовящейся в моем театре к началу февраля. Музыкальных номеров немного. Возможна ли выплата гонорара здесь? В случае согласия немедленно вышлю пьесу с отметкой мест, требующих музыкального оформления» [1].

Прокофьев отвечал: «Очень интересно, но, если приму Ваш заказ, не поспею закончить балет Дягилеву, поэтому принужден отказаться» [2].

А режиссерская работа продвигалась вовсю, распределились роли: Присыпкина готовил И. Ильинский, Баяна — А. Темерин, Розалию Павловну — Н. Серебряникова. Оформление спешно делали для первой половины спектакля Кукрыниксы, для второй — Родченко; художников предложил Маяковский. Сам он выступал как сорежиссер.

На репетиции Мейерхольд отвел шесть недель.

Когда до премьеры оставался месяц, Мейерхольд решил заказать музыку Шостаковичу. «Всеволод Эмильевич опять позвонил мне по телефону в Ленинграде и пригласил к себе в гостиницу. В тот день он предложил мне написать музыку к комедии Маяковского «Клоп». Я, конечно, сразу согласился» [3]. На вопрос Ильинского, волновавшегося о музыкальном оформлении («Я так любил это «новое», необычное, с оттенком еще «футуристического» вызова, что, вероятно, интуитивно чувствовал: и музыка здесь должна быть под стать Маяковскому, должна выйти из рамок обычного оформления драматической пьесы»), Мейерхольд ответил: «Музыку будет писать один совсем еще молодой и очень талантливый пианист и начинающий композитор. Я в него очень верю. Он еще себя покажет» [4].

Пьеса Шостаковичу не понравилась. Поначалу смысл сатиры он не уловил. «Мне казалось, что это неудачное творение Маяковского. Однако авторитет Мейерхольда, решившего поставить эту пьесу, был для меня настолько велик, что я не смел выразить свое мнение» [5].

Прежде чем писать музыку, композитор обратился к Мая-

---

[1] В сб.: В. Э. Мейерхольд, ч 2, с. 175

[2] Там же, с. 546.

[3] Шостакович Д. Д. В 1928 году . . , с 53

[4] Ильинский И. В. Д. Д. Шостаковичу — 60! — Советская музыка, 1966 № 9, с. 12, 13

[5] В 1928 году. . ., с. 53.

ковскому, надеясь получить у него указания о характере музыкального оформления. Назначенной беседы он ожидал не без робости, представляя Маяковского по публичным выступлениям, в накаленной атмосфере дискуссий, где поэт бывал резок, язвителен; он виделся Шостаковичу колоссом, относившимся к себе и людям без снисхождения. Однако при близком знакомстве Шостакович узнал иного человека и запомнил его таким на всю жизнь. «Я наивно думал, что Маяковский в жизни, в повседневном быту оставался таким же, каким он был на трибуне, но на самом деле это было не так. Маяковский поразил меня своей мягкостью, и мне это очень понравилось. Это был очень мягкий, приятный, внимательный человек. Он любил больше слушать, чем говорить. Казалось бы, что он должен был говорить, а я слушать, но выходило все наоборот» [1].

Несколько бесед выяснили, что Маяковский не раз слушал сочинения Шопена, Листа, Скрябина. Когда речь зашла о музыкальных номерах к новой пьесе, «Маяковский спросил меня: «Вы любите пожарные оркестры?» Я сказал, что иногда люблю, иногда нет. А Маяковский ответил, что он больше любит музыку пожарных и что следует написать к «Клопу» такую музыку, которую сыграет оркестр пожарников. Это высказывание меня вначале изрядно огорошило, но потом я понял, что за ним скрыта более сложная мысль». Ее Шостакович воспринял как гоголевскую «пародию всерьез», нечто близкое тому, чего он добивался в «Носе». Маяковскому, как понял Шостакович, «просто казалось, что музыка пожарного оркестра будет наибольшим образом соответствовать содержанию первой части комедии, и, для того чтобы долго не распространяться о желаемом характере музыки, Маяковский просто воспользовался кратким термином «пожарный оркестр», и я его понял» [2].

Музыка писалась в Ленинграде очень быстро, и ноты доставлялись частями Мейерхольду: «он слушал и делал замечания. Помню, ему нравились эпизоды для трех баянистов» [3]. Кукрыниксы вспоминают случай, когда в крайней спешке Шостакович «по рассеянности потерял где-то в театре ноты с маршем для антракта, привезенные из Ленинграда. Видя бледного, расстроенного Шостаковича, Мейерхольд по-отечески старался его утешить, говоря, что в крайнем случае и без марша обойдется. Ноты все же нашлись, и Мейерхольд ласково обнимал любимого Митеньку» [4].

Мысль Маяковского о «пожарной» музыке, воспринятая Шостаковичем, была им своеобразно воплощена в юмористических и иллюстративных фрагментах разного характера, в частности в марше, хоре пожарных, в сцене пожара. Он и написал

---

[1] Новое о Маяковском.— В сб.: Дмитрий Шостакович, с. 25.

[2] Там же.

[3] В 1928 году. . ., с. 53.

[4] Кукрыниксы. В работе над «Клопом».— В сб.: Встречи с Мейерхольдом, с. 386.

марш пожарных для «пожарного оркестра»: труб, валторн, тромбонов. Беспощадность гротеска Маяковского композитор подчеркнул, используя в пародийном стиле танцевальные ритмы: в спектакле звучали несколько фокстротов, вальс, галоп (его играло трио баянистов) — это было начало широкой серии такого рода танцевально-гротескных, остроритмических мелодий, которые Шостакович включал и в некоторые последующие сочинения. Менее удачными оказались номера для второй части спектакля — марш пионеров, заключительный марш. Роль музыки по мере развития действия не увеличивалась, а, наоборот, уменьшалась.

Всего Шостакович написал двадцать три номера: 1—3 — марш, 4—6 — фокстрот и галоп, 7 — танец, 8—9 — хор гостей, 10 — танец (фокстрот), 11 — пожар, 12 — сигналы пожарных, 13 — хор пожарных, антракт, 14—18 — бульвар, фокстрот, 19 — марш пионеров, 20 — туш, 21 — марш отцов города, 22 — вальс, 23 — заключительный марш.

В разгар репетиций, в конце января, когда основные музыкальные эпизоды были написаны, Мейерхольд решил ознакомить с музыкой актеров и в цельном прослушивании проверить свои впечатления.

Актеры, в большинстве мало знавшие Шостаковича, не без тревоги ожидали показа музыки дебютанта-автора: как бы ни верил проницательный Мейерхольд в его талант, нельзя было не считаться с тем, что для драматического театра Шостакович еще ничего не создал, а другие сочинения вызывали разные толки.

О прослушивании рассказывает Игорь Ильинский, воссоздавая колоритный образ смущенного композитора, безуспешно пытавшегося что-то пояснить: «Мейерхольд подвел меня к молодому человеку в очках, худенькому и тщедушному. «Познакомьтесь: Шостакович. Пойдем послушаем его музыку к „Клопу"». Молодой человек что-то застенчиво пролепетал. Но его скромность и некоторая неуклюжесть были в то же время по-своему изящны и привлекательны. Когда мы подошли к роялю, он пытался собравшимся что-то сказать о своей музыке, хотел, по-видимому, просто объяснить, что за чем идет и к чему относится, но и тут у него ничего не получилось, кроме невнятного бормотания и скороговорки, которые неожиданно обращались в паузы столь длинные, что слушающий невольно силился облегчить положение оратора догадками о том, какая мысль таится за паузой... Затем Дмитрий Дмитриевич сыграл эти небольшие музыкальные куски»[1].

Одобрение было единодушным. Маяковский высказал его автору немногословно, «прослушал и кратко сказал: «В общем

[1] Ильинский И. В. Д Д Шостаковичу — 60! С. 13.

подходит!» Эти слова я воспринял как одобрение, ибо Маяковский был человеком очень прямым и лицемерных комплиментов не делал»[1]. Игорю Ильинскому Маяковский заметил еще более лаконично: «Это то, что надо!»[2]. Кукрыниксы на последующих репетициях услышали колоритное определение шостаковичской музыки Мейерхольдом: «Это для прочистки мозгов!...»[3].

До актеров музыка доходила труднее. «Она не сразу эмоционально захватила,— вспоминает Ильинский,— но я ясно почувствовал, что эта музыка поможет спектаклю, что в ней, пусть не в полной мере, отражен Маяковский, что она соответствует общему духу театра Маяковского — Мейерхольда»[4].

Все репетиции с музыкальным оформлением Шостакович посещал исправно, хотя Мейерхольд уже сам властно распоряжался музыкой, с одной стороны, соотнося с ней ряд эпизодов, а с другой — подчиняя ее режиссерскому рисунку. После одной из репетиций театральный фотограф сделал фото четырех мастеров, создававших спектакль: Шостакович у рояля, показывающий партитуру внимательному Мейерхольду, рядом стоят Маяковский и художник-экспериментатор Родченко, занимавшийся книжной иллюстрацией, организацией выставок, оформлением киосков (как и Шостакович, Родченко не делил жанры на «низкие», «высокие», все делал искусно и этим Шостаковичу был близок).

Предстояла оценка зрителей. Коллективным «болельщиком» спектакля стала «Комсомольская правда», где сотрудничал Маяковский. Газета в январе оповестила читателей о предстоящей постановке. «Трудно сказать,— рассказывает сотрудник газеты Н. М. Потапов,— кто больше волновался перед премьерой — автор, режиссер, молодой композитор Д. Шостакович или работники редакции»[5].

13 февраля, за час до начала спектакля, московская молодежь стала собираться на Триумфальной площади, как тогда называлась нынешняя площадь Маяковского. «В фойе и зале театра,— вспоминает Потапов,— было более оживленно и шумно, чем на обычных премьерах: сказывался молодежный состав публики. Самым крупным по численности «отрядом» были, пожалуй, краснопресненцы. Пришли на премьеру молодые амовцы, сварзовцы, текстильщицы «Трехгорки», служащие, красноармейцы, студенты. Они внимательно вчитывались в программы.

...Маяковский сидел в стороне, на отшибе, внешне спокойный и внешне безразличный... Казалось, он не слышал ни пер-

---

[1] Новое о Маяковском, с. 26.
[2] Ильинский И. В. Цит. статья, с. 13.
[3] Кукрыниксы. В работе над «Клопом», с. 386
[4] Ильинский И. В. Цит. статья, с 13.
[5] Потапов Н. М. Встречи без стенограмм — М · Советская Россия, 1971, с. 34

вых дружелюбных хлопков, ни смеха. Как только закончилась первая картина, он быстро направился за кулисы»[1].

Там Шостакович терпеливо ожидал третий эпизод, для которого, как ему казалось, он придумал оригинальное. В режиссерском плане здесь с самого начала музыке отводилась важная роль: она должна была усилить сатирическую окраску, задать темп сцене, внести необходимые эмоциональные штрихи и, наконец, завершить первую половину спектакля. В последовательности музыкального развития Шостакович добивался своеобразной симфонизации, обусловленной как текстом Маяковского, так и специфически мейерхольдовской театральностью с ее максимально обостренной системой сценических контрастов.

Картина сохранилась в описании участника премьеры Н. Басилова, выделившего узловые музыкальные моменты.

Разгар свадьбы. «Баян, оправившись от испуга, садился за рояль и под собственный аккомпанемент запевал: «Съезжалися к загсу трамваи — там красная свадьба была»... Некоторые из гостей подхватывали его пение и нестройным фальшивым хором ревели: «Жених был во всей прозодежде, из блузы торчал профбилет»[2].

...Обращение невесты к Баяну:

«Ах! Сыграйте, ах! Вальс «Тоска Макарова по Вере Холодной».— Она в экзальтации, она в упоительных грезах: «Ах, это так шарман, ах, это просто петит истуар...»[3].

...Молодежь начинала танцевать под музыку откровенно пародийную, и на этом фоне начиналась игра главных персонажей «крупным планом». Присыпкин под музыку вел невесту посередине сцены прямо на зрителя.

Когда он приводил ее на первый план, «его ладонь уже лежала на ее «нижнем бюсте»... Мизансцена со сползанием руки повторялась, а в это время около рояля начиналась сцена между шафером, требовавшим играть на белой кости, и Баяном, готовым играть на всех костях.

Действие нагнеталось и подходило к своей, правда, очень короткой, но сильной кульминации.

В ответ на слова Баяна: «Так это же... цедура» — шафер со всей силой грохал его гитарой по голове, а затем наотмашь бил правой рукой. Рельефно видна была ритмично взлетавшая и опускавшаяся рука: «раз, два, три...» — и одновременно раздавался громкий звук удара. (В это мгновение, незаметно для зрителей, кто-то ударял по резонирующему ящику рояля.) Парикмахер набрасывался на посаженую мать и, ухватив ее ле-

[1] Потапов Н. М. Встречи без стенограмм, с. 34, 35.

[2] Басилов Н. А. Первая постановка.— В сб.: Встречи с Мейерхольдом, с. 375.

[3] Там же.

вой рукой за голову, начинал накручивать на вилку ее волосы... Кто-то опрокидывал печку-«буржуйку». Метались и визжали женщины. Несколько пьяных голосов, не обращая внимания на панику, фальшиво горланили: «Съезжалися к загсу трамваи...» Из-за рояля взметнулся высокий язык пламени. На фоне общего шума и пения были слышны обрывки выкрикиваемых слов: «Пожар! Кто сказал «пожар»?.. Горим!!» — Вот взметнулся второй язык пламени, третий... Еще и еще!! Свет погас... Издали возникал, все усиливаясь, тревожный звук колокола приближающейся пожарной машины. На разные голоса гудели гудки автомобилей...

Шумовой оркестр имитировал пожар, приезд пожарных и ломку дома.

...Первая часть спектакля заканчивалась озорной, иронически-гротескной музыкальной интермедией Д. Д. Шостаковича. Ее исполнял усиленный состав медных инструментов, и игралась она при освещенном зрительном зале. В музыке, начинавшейся тихо, шло полутоновое напластование звука на звук, которое постепенно усиливалось и разрасталось. В середине на короткий момент возникала тема фокстрота, под который танцевали на свадьбе, потом снова разрастались до предельной звучности полутоновые напластования. Какофония получалась непередаваемая!»[1] Зрители реагировали на нее по-разному: одни затыкали уши, другие хохотали, как бы включаясь в театральную игру, откликались на откровенный комедийный эффект.

...Спектакль стал знаменательным событием театральной жизни и вызвал ожесточенные споры. Сатира била в цель. Мещанин узнавал себя.

Музыку Шостаковича считали органичным продолжением драматургии Маяковского. Даже в критике спектакля их связывали, утверждая, что «музыка Шостаковича повторяет ошибку Маяковского: капиталистический урбанизм она возносит к эпохе общества будущего»[2].

Приобщаясь к сатире двух новаторов, Шостакович вместе с ними отстаивал право на бескомпромиссное заострение отрицательных сторон действительности с целью беспощадного обличения их средствами искусства.

Дальнейшая работа с Мейерхольдом осложнялась из-за ряда причин. Шостакович не мог и не хотел покидать Ленинград, а временная жизнь в Москве для творчества не подходила. Оборин рассказывал, что Шостаковичу не по душе были задания по компоновке чужой музыки, монтажу кусков, необ-

---

[1] Басилов Н. А. Первая постановка — В сб.: Встречи с Мейерхольдом. с. 377, 378.

[2] Невский Б. «Клоп» в Театре имени Вс. Мейерхольда — Новый зритель, 1929, № 10, с. 9.

ходимость подчинять воображение властным мейерхольдовским замыслам. На предложение написать музыку к «Бане» Маяковского Шостакович ответил отказом: пьеса его не захватила, новых для нее музыкальных решений он не находил, а старое — из арсенала спектакля «Клоп» — повторять не хотелось.

Мейерхольд старался вновь заинтересовать Шостаковича постановками театра, но не смог поставить «Нос» — мейерхольдовскую по сути оперу, нуждавшуюся в его режиссерской смелости и изобретательности. Горькая судьба оперы угнетала композитора: возникала мысль, что все могло быть иначе, если бы оперой занялся Мейерхольд.

Было и другое, трагическое.

В апреле 1930 года Маяковский лишил себя жизни. «С уходом Маяковского что-то оборвалось в душе Мейерхольда,— пишет И. Ильинский.— Не стало главной его опоры, главной надежды в драматургии. Не стало и того поэта, на которого он держал равнение, которого считал «маяком» на своем творческом пути» [1].

Последующие спектакли Шостаковичу уже не всегда представлялись столь интересными, чтобы ради них стоило отказаться от других заказов и обязанностей.

В 1934 году Мейерхольд пытался привлечь его к оформлению спектакля «33 обморока»: актерскому составу даже объявили о том, что музыку будет писать Шостакович. «Я очень ясно помню тот день, 9 ноября1934 года,— рассказывает актер В. Громов,— когда Мейерхольд... попросил, чтобы принесли классную доску, мел, и размашистым почерком написал: «Гостеатр им. Вс. Мейерхольда. Посвящается памяти А. П. Чехова. 33 обморока. «Юбилей». «Медведь». «Предложение». Музыка на обмороки Д. Д. Шостаковича»... Всеволод Эмильевич начертил на доске схему будущей планировки оформления и расположения оркестра: слева — духовые инструменты, которые будут сопровождать мужские обмороки, справа — струнные для женских обмороков, а посередине — рояль для философски абстрактных моментов» [2].

Музыку к спектаклю подобрал и оркестровал А. Г. Паппе.

Когда Мейерхольд в 1935 году был приглашен поставить в Малеготе «Пиковую даму», Шостакович с первой встречи режиссера с актерами стал наблюдать и изучать эту работу с горячим интересом к практическому воплощению мейерхольдовских творческих принципов в условиях оперного театра. «Уже на первую встречу с актерами Мейерхольд пришел с Самосудом и в сопровождении друзей и поклонников. Среди них был

---

[1] Ильинский И. В. Побеждающий Мейерхольд, с. 257.

[2] Громов В. А. 33 обморока — В сб: Встречи с Мейерхольдом, с. 480.

Д. Д. Шостакович»[1],— читаем в «Воспоминаниях» Н. Л. Вельтер, исполнительницы партии Графини.

Спектакль «Пиковая дама» вызвал острую полемику, публичные дискуссии; на одной из них под председательством Соллертинского 30 января 1935 года Шостакович выступил, изложив свою точку зрения на режиссуру спектакля и на некоторые проблемы, вытекавшего из этого опыта. О том, что выступление было результатом соображений давно выношенных, свидетельствует тот факт, что композитор положил его в основу статьи «Мысли о музыкальном спектакле», опубликованной в газете «Советское искусство».

Право режиссера на переосмысление традиций, на перемены в классических партитурах не отрицалось — об этом Шостакович говорил без обиняков: «Что за беда, если Мейерхольд на Чайковского не молился? Некоторые слушатели, просмотрев «Пиковую даму», говорили мне: «Всегда надо Мейерхольду что-то переделать, всегда-то он переделывает либретто...» Я прямо выскажу не академическое мнение: то, что нельзя некоторым, то можно Мейерхольду... Гениальность Мейерхольда настолько убеждает, что я был спектаклем потрясен и считаю его самым ярким событием на фронте музыкального театра не только в пределах Советского Союза, но и во всем мире... Я ушел со спектакля потрясенный до глубины души»[2]. Шостакович выделял сцены в казарме у Германа, в спальне Графини (эту сцену он назвал «одним из величайших достижений Мейерхольда, как великого режиссера»), Игорный дом, Зимнюю канавку, указывал, что «актеры под руководством Мейерхольда исключительно хорошо стали играть, появился настоящий ансамбль на сцене», отмечал замечательную игру ряда актеров.

Вместе с тем высказывались веские критические соображения. Они касались вопроса специфики оперного либретто и литературного первоисточника, оценки либретто, сделанного братом П. И. Чайковского Модестом и отвергнутого Мейерхольдом, заказавшим новое либреттное произведение. Суждение было вполне конкретным: «Конечно, «Пиковая дама» Чайковского имеет мало общего с «Пиковой дамой» Пушкина, как и «Евгений Онегин» имеет мало общего с «Евгением Онегиным» Пушкина. Но, по-моему, не совсем справедливыми в связи с этой постановкой были нападки на брата композитора, Модеста Ильича Чайковского, который сделал либретто «Пиковой дамы». Конечно, это не Пушкин. Но, видимо, то, что нужно

---

[1] Вельтер Н. Л. Воспоминания. Рукопись, с. 19. Воспоминания частично вошли в книгу: Вельтер Н. Л Об оперном театре и о себе — Л.: Советский композитор, 1984.

[2] Стенограмма выступления Д. Д. Шостаковича на обсуждении постановки оперы «Пиковая дама». ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 73. Другие, не оговоренные сносками цитаты о спектакле «Пиковая дама» заимствованы из того же источника.

было для замысла Чайковского, и по «Пиковой даме» и по «Евгению Онегину» Модест сделал, беру на себя смелость сказать, очень хорошо, иначе не получились бы настоящие большие оперные произведения, какими являются «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Модест Чайковский-либреттист умеет держать, конечно, с колоссальной помощью своего брата, публику в напряжении. Оперы Модеста Чайковского смотришь и слушаешь с напряжением. Сам текст, литературное его качество не всегда надлежащее, и следовало бы приветствовать инициативу либреттистов спектакля Мейерхольда и Стенича исправить и улучшить текст Модеста Чайковского. Но и новый текст до пушкинской высоты не дошел, тем более, что остались слабые места из работы Модеста Чайковского». Обнаруживая точное сценическое чутье, Шостакович подмечал однокрасочность либреттной обрисовки образа Германа, статичность сцены бала, куда ввели появление царя Николая I, недостаточно выпуклый финал спектакля, когда «после напряженнейшей великолепной сцены в Игорном доме вдруг опускался занавес, для того чтобы показать маленький, хотя и замечательный кусок: Герман в сумасшедшем доме». Это казалось неубедительным, надуманным.

В статье «Мысли о музыкальном спектакле» композитор сделал категорический вывод: «Повесть Пушкина — это отнюдь не оперное либретто. Отказ от либретто Модеста Чайковского привел к ряду серьезных срывов в блестящей оперной постановке Мейерхольда»[1].

Споры не разъединяли Шостаковича и Мейерхольда, а, наоборот, сближали. Со свойственной ему чуткостью к родственному творческому строю Шостакович ощутил стремление Мейерхольда к сгущенной трагедийности, проявившееся в «Пиковой даме». Сложный в повседневном общении, умевший, как наблюдал его писатель Юрий Герман, «общаться с людьми, только делая с ними совместную работу»[2], Мейерхольд сохранял к Шостаковичу заботливый интерес. Наметился второй этап их творческих общений, которые укрепились в связи с трудностями, сложившимися у Шостаковича ранней весной

---

[1] Шостакович Д. Д. Мысли о музыкальном спектакле — Советское искусство, 1935, 5 декабря.

Позднее, когда наступило возрождение наследия Мейерхольда, Шостакович возвратился к его режиссуре. Оперный театр пятидесятых годов нуждался в сценическом обновлении, кризис жанра был очевиден, и Шостакович заявил: «Мейерхольд был выдающимся музыкальным режиссером. Его постановка «Пиковой дамы» представляет, по-моему, замечательное достижение оперной сцены, и, мне думается, этот спектакль следовало бы возобновить» (Думы о пройденном пути, с. 12).

[2] Цит. по ст.: Штейн А. П. Человеку нужно, чтобы у него звонил телефон.— Новый мир, 1973, № 11, с. 171.

1936 года, когда его творчество подверглось резкой критике и волна порицания серьезно задела также Мейерхольда.

Той весной Мейерхольд начал репетиции своей второй сценической редакции пьесы «Клоп», подвергнув ее существенной переделке: ставилась цель вернуть в репертуар пьесу, покончить с неприятием Маяковского-драматурга, доказать убеждение Мейерхольда, что «Маяковский знал, что такое театр... умел владеть театром». В феврале начались репетиции, в том числе сцены свадьбы Присыпкина: предполагалось, что Шостакович кое-что изменит в музыкальном оформлении. Но 10 марта репетиции прекратились.

12 марта Мейерхольд выехал в Ленинград для дискуссионного доклада, названного хлестко — «Мейерхольд против мейерхольдовщины». Один из слушателей, московский театральный деятель Н. Н. Чушкин, так впоследствии описал обстановку доклада: «Собрался весь театральный Ленинград... Все предвещало сенсацию. Публика напоминала гудящий пчелиный улей, волновалась, строила всевозможные предположения, о чем сегодня будет говорить Мейерхольд»[1]. В зале находился Шостакович, слушая с немалым смущением характеристику, которую давал ему Мейерхольд, предвосхищая новый этап его творчества: «...Если вы посмотрите на великолепные произведения Шостаковича, то вы увидите, в какой мере отдельные куски его произведений выдают мучительную, сложную работу композитора... Пушкин в статье «Александр Радищев» говорит: «Время изменяет человека как в физическом, так и в духовном отношении». Муж Шостакович со вздохом или с улыбкой отвергнет мечты, волновавшие юношу. Наступит такой момент, нам нужно только поддержать этого художника»[2]. И далее Мейерхольд по итогам предыдущего творчества Шостаковича, еще не обнародовавшего Четвертой и не сочинившего Пятой симфоний, проницательно подчеркивал в нем качества музыканта-мыслителя: «Мы приветствуем в нем, в Шостаковиче, то, что было ценного для Пушкина в Баратынском: «Он у нас оригинален — ибо мыслит». Я приветствую в Шостаковиче эту способность быть в музыке мыслителем. Шостакович обещает нам в будущем великолепные произведения, но при непременном условии, чтобы он как можно сильнее эту способность к мышлению насытил мышлением пролетариата, мышлением нового человечества, которое строит социализм»[3].

Мысли, аргументация Мейерхольда, произнесенные актерски страстно, по-ораторски выпукло, произвели впечатление

---

[1] Чушкин Н. Н. В спорах о театре.— В кн.: Встречи с Мейерхольдом.— М.: ВТО, 1967, с. 428.

[2] Мейерхольд В. Э. Мейерхольд против мейерхольдовщины. Цит. по кн.: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы.— М.: Искусство, 1968, ч. 2, с. 331.

[3] Там же.

ошеломляющее. «Зал замер,— вспоминает Н. Чушкин.— Взрыв аплодисментов, адресованных Шостаковичу, и все головы, как по команде, поворачиваются в его сторону. Дмитрий Дмитриевич нервничает, вытирает лоб платком...» [1]

21 мая в Ленинграде — в Центральном лектории — и на следующий день в Доме кино Мейерхольд выступил с докладом о Маяковском: драматургия поэта получала глубокое освещение, обосновывался план новой редакции спектакля «Клоп», в которой заметно расширялась вторая часть прежнего спектакля, с использованием различных стихотворных текстов и сценических заметок поэта. Мейерхольд не терял надежды, что работа скоро осуществится и что Шостакович в ней будет участвовать, интересовался, что нового пишет композитор, что будет звучать в филармонических концертах.

Уехав на лето в Одессу, Шостакович посылает оттуда Мейерхольду письмо, которое тот называет «нежным»: в письме и чувство благодарности, и горькая обида из-за того, что Мейерхольда не оказалось в опубликованном тогда первом списке деятелей, удостоенных звания народного артиста СССР. Мейерхольд отвечает Шостаковичу словами ободрения, сочувствия, уверенности, называя его «дорогим другом»: «Мне было очень грустно читать строки Ваши о том, что Вы неважно себя чувствуете. Дорогой друг! Будьте мужественны! Будьте бодры! Не отдавайте себя во власть Вашей печали!». От дирижера Фрица Штидри Мейерхольд узнает, что готовится премьера Четвертой симфонии, и сообщает: «Все силы приложу к тому, чтобы быть в Ленинграде на этом концерте. Я уверен, что, прослушав свое новое сочинение, Вы снова броситесь в бой за новую монументальную музыку и в новой работе сплин Ваш испепелится. Мне очень хочется видеть Вас, говорить с Вами» [2].

Осенью 1937 года Мейерхольд стал готовить спектакль «Одна жизнь» по роману Николая Островского «Как закалялась сталь»: работа над инсценировкой знаменитого романа начиналась еще при жизни писателя, которого Мейерхольд навещал. Музыку к спектаклю предложил писать Шостаковичу, но в ту осень предстояла премьера Пятой симфонии — это было главным, и Шостакович ответил: «К сожалению, я никак не могу найти в себе силы для написания музыки к Вашему спектаклю. У меня чрезвычайно много работы. Время никак не выкроить» [3].

Вскоре Театр имени Мейерхольда прекратил свое существование. Взволнованный Шостакович пришел к Мейерхольду со

---

[1] Чушкин Н. Н. В спорах о театре, с. 428, 429.

[2] Письмо от 13 ноября 1936 г.— В кн.: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 2, с. 372.

[3] Письмо от 12 октября 1937 г.— В кн.: Мейерхольд В. Э. Переписка 1896—1939.— М.: Искусство, 1976, с. 348.

словами утешения, но Мейерхольд встретил его бодрым и даже веселым, заговорив о новых планах.

В Ленинградском Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина Мейерхольд предпринял третью сценическую редакцию спектакля «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, с успехом сохранявшегося в репертуаре театра два десятилетия, с великолепными декорациями А. Я. Головина и музыкой А. К. Глазунова.

Работа над очередной редакцией «Маскарада» привлекла внимание театральной общественности. Шостакович, восхищавшийся прежней редакцией спектакля, тоже не обошел вниманием репетиции третьей редакции. Премьера этой редакции «Маскарада» пришлась на декабрь 1938 года, и тогда же Шостакович объявил о намерении писать оперу «Маскарад» по либретто Вс. Э. Мейерхольда. План был достаточно ясным, его практическое осуществление отодвинула новая симфония. «Я возьмусь за эту оперу не раньше, чем напишу симфонию»,— сообщал композитор [1].

«Оставшись без театра,— читаем у А. К. Гладкова — сотрудника существовавшей при Театре имени Мейерхольда научно-исследовательской лаборатории,— Мейерхольд... мне рассказывал, что собирается написать оперное либретто по «Герою нашего времени» Лермонтова для Д. Шостаковича» [2]. Лермонтовская тема привлекала обоих художников.

К. С. Станиславский пригласил В. Э. Мейерхольда режиссером в музыкальную студию, ставившую целью осуществление системы Станиславского на оперной ниве. Это явилось событием — сотрудничество считавшихся антиподами режиссеров, но именно Мейерхольду хотел доверить Станиславский на склоне лет доведение своих творческих замыслов до отчетливого сценического завершения, и Станиславский связывает планы свои и Мейерхольда с планами Шостаковича, которого приглашает для подробной беседы. Она происходит 25 мая 1938 года в Леонтьевском переулке, в кабинете Станиславского, причем предварительно он приводит Мейерхольда и Шостаковича на свои занятия со студийцами. Как вспоминал секретарь Мейерхольда А. В. Февральский, «Станиславский обратился к присутствующим со словами: «Прошу приветствовать наших гостей»,— и, повернувшись к Мейерхольду и Шостаковичу, стал им аплодировать и жестом предложил всем последовать его примеру. Потом он, прежде чем сесть в приготовленное для него кресло, усадил с одной стороны Мейерхольда, с другой — Шостаковича и во время показа (оперная студия показывала сцены из готовившейся постановки комической оперы «Виндзорские проказ-

---

[1] Шостакович Д. Д. Заметки композитора.— Литературная газета, 1938, 20 ноября.

[2] Гладков А. К. Мастер работает — В кн: Встречи с Мейерхольдом, с. 502.

ницы») не раз вполголоса обращал их внимание на те или иные моменты действия, а в перерывах беседовал только с ними»[1].

В беседе после занятий Мейерхольд и Станиславский убеждали Шостаковича писать оперу: перебирались разные сюжеты. По свидетельству сотрудника Театра имени К. С. Станиславского Ю. А. Бахрушина, «в беседе обнаружилось, что убеленный сединами Станиславский и совсем еще молодой Шостакович говорят об оперном искусстве на одном языке»[2].

Вновь у Мейерхольда возникла мысль о постановке оперы «Нос». Н. Л. Вельтер вспоминает, как, встретившись с ней в Кисловодске летом 1938 года, Мейерхольд заговорил именно «о Шостаковиче, о его опере «Нос», считая ее одной из самых интересных опер»[3].

4 апреля 1939 года, выступая перед коллективом Оперного театра имени К. С. Станиславского с докладом о репертуаре, указывая, что «театр грешен перед страной тем, что он до сих пор не сделал основной установки на советскую оперу», Мейерхольд обращался к именам Шостаковича и Прокофьева: «Мы должны построить свой коллектив так, чтобы самые крупные композиторы нашей страны — Шостакович, Прокофьев и другие — могли с закрытыми глазами нести к нам свои вещи»[4].

### ТРАМ

Оснащенный некоторым опытом работы у Мейерхольда, Шостакович осенью 1929 года появился в Ленинградском театре рабочей молодежи как автор музыки к спектаклю. Композиторов Д. Шостаковича и В. Дешевова, художников В. Дмитриева и М. Левина привлек в ТРАМ Адриан Пиотровский, стоявший вместе с Михаилом Соколовским у колыбели этого театра.

Родился ТРАМ совсем недалеко от дома Шостаковича, на Звенигородской улице, в здании бывшей гимназии и реального училища Штемберa, где был организован Дом коммунистического воспитания молодежи, а при нем — драматический кружок, участники которого под руководством Соколовского разыгрывали сценки агитационного содержания, имевшие успех.

Кружок рос и постепенно превратился в самодеятельный театр со своим репертуаром, стилем игры, театр, суть которого составляло своеобразное отрицание актерства как искусства

---

[1] Февральский А. В. В начале двадцатых годов и позже.— В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 200.

[2] Бахрушин Ю. А Станиславский и Мейерхольд — Там же, с 588

[3] Вельтер Н Л Воспоминания, с 46.

[4] Мейерхольд В. Э. Из доклада о репертуарном плане Гос. оперного театра им. К. С. Станиславского 4 апреля 1939 г — В сб.: Мейерхольд В Э Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 2, с. 477.

перевоплощения: кружковцы играли самих себя, пьесы из реальной производственной жизни, адресуясь прежде всего к сверстникам; рождался театр плаката, агитации. Темой спектаклей была борьба с мещанством, пошлостью, влиянием нэпа — за новую мораль, общественный долг, новое отношение к труду. Строились спектакли синтетически. Соколовский любил музыку, играл на трубе и первые спектакли обычно сам начинал с трубного торжественного сигнала. Профессиональная неопытность самодеятельных актеров неизбежно вынуждала Соколовского обращаться к музыке как «прикрытию» элементарного сценического поведения. Вместе со сценически-оформительными эффектами и изобретательными режиссерскими приемами музыка участвовала почти во всех спектаклях ТРАМа: из двадцати семи постановок, осуществленных с 1925 по 1936 годы, двадцать две сопровождались музыкой. Первый профессиональный композитор ТРАМа В. Дешевов придал спектаклям законченную развернутую форму. Вместе с постоянным трамовским композитором Н. Двориковым им была написана даже оперетта «Дружная горка» на текст трамовских драматургов Н. Львова, С. Кашевника и П. Максимова; четыреста пятьдесят три раза прошла она на сцене ТРАМа. В 1928—1929 годах Дешевов музыкально оформил еще два магистральных спектакля ТРАМа — «Плавятся дни» и «Клеш задумчивый» Н. Львова.

Спектаклем «Клеш задумчивый» началось в июле 1929 года Всесоюзное трамовское совещание в Москве, на котором выступил с докладом А. В. Луначарский. Трамовское движение приняло небывалый размах. Максим Горький приехал на спектакли ленинградцев. ТРАМом всерьез заинтересовался Мейерхольд, считавший, что Ленинградский ТРАМ близок его театру; он предполагал даже войти в число руководителей ТРАМа. Спустя год, уже после мейерхольдовской постановки пьесы «Клоп», о ТРАМе высказался Маяковский. Его тоже потянуло сюда, в гущу рабочей молодежи. «Я пойду на большое предприятие Москвы, — заявил поэт,— соберу ребят, которые занимаются писанием, переделыванием фактов в рифмы... и постараюсь сделать такую же работу, как ТРАМ» [1]. На этом этапе трамовского движения включился в него и Шостакович.

Этим шагом он ответил критике на упреки в отрыве от пролетарской тематики. Он понимал, что, только окунувшись в практическую работу, сможет разобраться во многих жизненных вопросах и, внося свою лепту, сам учиться тому рабочему коллективизму, который не мог впитать ни в консерватории, ни в театрах, где подвизался. Трамовский коллектив, таким образом, воодушевил Шостаковича прежде всего не театральным стилем, как было у Мейерхольда, а тем, что его сверстники, недавние рабочие, стремились и показывать на сцене жизнь,

---

[1] Маяковский В. В. Полн. собр. соч.— М: Гослитиздат, 1959, т. 12, с. 417.

и активно ее переделывать своим примером. «ТРАМ,— провозглашал Соколовский,— в первую очередь обращает внимание на формирование своего коллектива, который рассматривается им как объединение творчески целеустремленных индивидуальностей с четким классовым марксистским мировоззрением. ТРАМ прежде всего активная организация комсомола, которая может вырасти в театр, но таковой рост во главу угла своей работы никоим образом не ставит» [1].

На улице Некрасова трамовцы организовали бытовую коммуну, где в выходные дни проводились трамовские вечера, бурные дискуссии, в которых Шостакович обычно участвовал. «Часто бывал у нас Дмитрий Дмитриевич Шостакович,— вспоминает один из основателей ТРАМа Павел Маринчик... — Помню, как-то к нам пришли представители РАПМа — Ассоциации пролетарских музыкантов. Возник ожесточенный спор о путях развития советской музыкальной культуры. Шостакович доказывал, что само по себе звание «пролетарский композитор» ничего еще не дает, что предстоит огромная работа по освоению культурного наследия и что многие пролетарские композиторы пишут громкие декларации и весьма посредственную музыку. Свое очень темпераментное выступление он подкрепил примером.— Есть песня на тему гражданской войны «За морями, за долами», написанная пролетарским композитором, и есть старая колыбельная песня «Спи, младенец мой прекрасный»... Казалось бы, ну что может быть общего между этими песнями? Но я вам докажу, что они похожи друг на друга, как два близнеца...

Он предложил спеть эти две песни одновременно: пусть правая половина зала споет «За морями, за долами», а левая — «Колыбельную». Шостакович дирижировал, зал пел две песни, прозвучавшие как одна» [2].

В трамовских дискуссиях Шостакович уяснял себе крайне волновавший его вопрос об идейном смысле музыки. По этому поводу он вел переписку с тбилисским трамовцем А. Баланчивадзе; оба они в трамовской практике искали и находили опровержение примитивных рапмовских догм. «Однажды,— рассказывает Баланчивадзе,— на мой вопрос о существе музыкальной идеологии Шостакович ответил так (цитирую по его письму): «Идеология, на мой взгляд, обнаруживается следующим способом. Возьмем литературу. В двух различных произведениях мы имеем описание одного и того же предмета. Например, описание Днепра у Гоголя («Чуден Днепр» и т. д.) и описание того же Днепра в пьесе у Афиногенова «Днепрострой». Тут мы имеем дело с двумя совершенно различными отношениями двух авто-

[1] Цит. по кн.: Маринчик Павел. Рождение комсомольского театра.— Л ; М : Искусство, 1963, с. 225, 226

[2] Там же, с. 190.

ров к одному и тому же предмету. Отношение автора и порождает идеологию. То же и в музыке. Предположим, два композитора, Иванов и Петров, взяли каждый для своего произведения тему «Завод». Иванов идет на завод и видит машины, станки, движение, верчение, слышит грохот, лязги и т. п. Иванов приходит домой и старается добросовестно и с большим мастерством передать все эти движения и шумы. Петров тоже идет на завод и слышит те же шумы, лязги, грохот. Но кроме того, Петров замечает и что-то другое. Например, он замечает пафос социалистического труда, энтузиазм, динамику творческих сил рабочего класса, его трагедию при неудачах и радость в успехах перевыполнения плана. Придя домой, Петров с таким же мастерством, как и Иванов, передает шум завода, но главным образом то, что его взволновало, то, чего не захотел и не смог заметить Иванов. Вот мы получили два произведения на одну тему «Завод». Которое же из них нам ближе? Ясно — Петрова. Таким образом, отношение композитора к предмету, который он отображает своим творчеством, определяет его идеологию» [1].

В высказанном — отголоски трамовских дискуссий с их пылкой наивностью и требованием не только изображения, но и активного «переживания».

С 1929 по 1931 годы Шостакович написал музыку к трем трамовским спектаклям. Судить о ней можно главным образом по косвенным источникам: сохранились лишь песня из спектакля «Выстрел», частично партитура и клавир «Правь, Британия!», несколько других отрывков.

Вспоминая стихотворную пьесу А. Безыменского «Выстрел» и обстоятельства постановки, Маринчик примерно так передает ее несложный трагический сюжет: «... бюрократ, заведующий трампарком Пришлецов и лакировщик-парторг Гладких травят комсомольца Митю Корчагина, руководителя ударной молодежной бригады. Не выдержав испытаний, Корчагин погибает. Борьбу продолжает рабочая молодежь, коммунисты трампарка, изгоняющие врагов, организующие новые ударные бригады. В пьесе автор поставил перед собой задачу средствами острой социальной сатиры ударить по бюрократизму, приспособленчеству и очковтирательству в социалистическом строительстве и вместе с тем показать настоящих героев современности — ударников пятилетнего плана, преодолевающих огромные трудности на своем пути» [2].

Считая пьесу несколько растянутой, Соколовский предпринял сокращения, вызвавшие протест автора. Возник конфликт, задержавший премьеру, но не изменивший режиссерского плана, в котором музыке отводилась ведущая роль во всех поворотных драматургических моментах.

---

[1] Современники о Д. Д. Шостаковиче.— В сб.: Дмитрий Шостакович, с. 97.

[2] Маринчик Павел. Рождение комсомольского театра, с. 226.

Композитор работал над ней упорно, с многочисленными прикидками, стараясь найти общий тон с режиссурой: в отличие от театра Мейерхольда, здесь композитору предоставлялась широкая инициатива, вплоть до участия в компоновке текста. Характерно, что в выпущенной к спектаклю брошюре «„Выстрел". Агитационное зрелище в трех актах» Шостакович выступал автором разъясняющей постановку статьи, вместе с режиссерами М. Соколовским и Р. Сусловичем, художником И. Вусковичем.

А. Безыменский, познакомившийся с Шостаковичем на репетициях, где музыкальное оформление показывалось кусками, рассказывал, что поначалу музыка к этому спектаклю его испугала остротой, но, когда Шостакович принес и сыграл песенку Дунди, стало ясно, что молодежь примет и поймет музыкальное оформление.

Как и в мейерхольдовской постановке пьесы «Клоп», Шостакович пошел по испытанной линии сатирических, обличающих характеристик, с остроумным использованием необычных инструментальных составов. Бюрократ и карьерист Пришлецов характеризовался выходом на авансцену сразу шести Пришлецовых, игравших бравурный марш на духовых инструментах. Технические секретари появлялись с балалайками, конферансье спектакля Дундя — во фраке и цилиндре, с папкой «Дело» — пел куплеты:

Он говорит, что думать надо,
А думать, думать — это не по мне.

Другой музыкальный план рисовал борьбу комсомольцев, их мечты, картину похорон Корчагина — здесь композитор написал музыку лирическую и маршевую, предвосхищавшую по стилю некоторые эпизоды музыкального оформления фильма «Одна», писавшегося спустя полтора года.

Экспериментальная направленность работы отвечала принципиальной линии театра — воспитанию актера-музыканта. Шостакович писал об этом в связи с «Выстрелом»: «„Внешняя техника" трамовского актера не ограничена движением и словом. Дальнейшее развитие трамовца подводит его вплотную к овладению музыкальными инструментами. Неслучайно в „Выстреле" выход „завов" конкретизируется оглушительным маршем духовой „банды", инструменты которой распределены между актерами. Неслучайно, что аналогичный выход трех секретарей потребовал от актера умения владеть балалайкой. Неслучайна также переброска оркестрантов на сцену (сцена собрания) с использованием их в качестве исполнителей. Превращение оркестранта в актера и актера в оркестранта знаменует еще большую музыкальную насыщенность спектакля»[1].

[1] Цит. по кн.: Д. Шостакович о времени и о себе, с. 21.

Воздействие на слушателей музыки «Выстрела» было значительным. Песенка Дунди стала популярной[1]. П. Маринчик считает необходимым подчеркнуть, что музыка «как-то удивительно и совершенно незаметно вплелась в ткань спектакля, слилась с ним и трудно себе представить трамовский спектакль «Выстрел» без яркой, интересной музыки Шостаковича... Она звучала как юношеская мечта о будущем»[2]. Общая ее тональность была мажорной, с верой в будущее. В первую очередь именно музыка позволяла авторам спектакля утверждать, что в нем ТРАМ «выдвинул на первый план линию оптимистической иронии комсомольского коллектива, уверенного в победе свежих и молодых сил над загнивающей частью рабочей среды, не изжившей мелкобуржуазных и капиталистических устремлений»[3].

Весной 1930 года, завершив балет «Золотой век», Шостакович занялся следующим после «Выстрела» спектаклем ТРАМа — «Целина». Ставили его М. Соколовский и Р. Суслович, оформление писал В. Дмитриев, авторами пьесы были неизменные трамовские драматурги — комсомольцы Н. Львов и А. Горбенко.

На этот раз театр обратился к теме коллективизации, к актуальным коллизиям сельской жизни. Сатирический элемент отошел в музыке на второй план: по драматизму, картинности, песенности музыкальное оформление спектакля «Целина» соприкасалось с ближайшей фильмовой музыкой Шостаковича — «Друзья», «Подруги».

Год после «Целины» Шостакович для ТРАМа не писал, но музыкальной стороной работы театра продолжал заниматься, заботясь о привлечении новых композиторских сил, о качестве музыки и ее направленности. Так, в 1930 году для музыкального оформления спектакля «Прими бой» им был приглашен Г. Попов, в 1931 году он рекомендовал для работы в ТРАМе юного И. Дзержинского, угадав его яркое театрально-музыкальное дарование: с ТРАМа и началась известность этого композитора[4]. 23 января 1931 года ЛенТРАМ с большим успехом показал спектакль «Целина» в Москве, для делегатов Девятого съезда ВЛКСМ.

Весной Адриан Пиотровский обратился к Шостаковичу с просьбой написать музыку к его пьесе «Правь, Британия!» на тему о классовой борьбе за рубежом. Хотя композитор был в это

---

[1] В 1972 г. А. Безыменский передал ноты и текст этой песенки артистам Московской эстрады для включения ее в текущий эстрадный репертуар.

[2] Маринчик Павел. Рождение комсомольского театра, с. 229.

[3] Соколовский М., Шостакович Д., Суслович Р., Вусковича И. О спектакле.— В кн.: Выстрел.— Л., 1930, с. 5

[4] В первой его трамовской работе Шостакович принял прямое участие. «Заказал мне музыку к спектаклю «Зеленый цех»,— вспоминал И. И. Дзержинский.— Я признался, что оркестровку еще не изучил. Шостакович в ответ шутливо: «Мелодию поручи струнным, остальное — духовым». Уезжая в Москву, взял с собой мою увертюру, наоркестровал и прислал партитуру. Так и шел «Зеленый цех» с увертюрой в оркестровке Шостаковича».

время занят работой над «Леди Макбет», пьеса Пиотровского его заинтересовала. По уровню драматургии она была выше других пьес ТРАМа. Чуткий мастер театра Л. Ф. Макарьев находил в ней дух античной «народной драмы, который рождался у поэтических истоков, впервые открывшихся сознанию в ту пору, когда занялась всемирная историческая заря человечества»[1]. Видимо, Шостакович ощутил возможность написания музыки, не ограниченной трамовской плакатностью. Не потому ли, как свидетельствует художник этого спектакля И. Вускович и что подтвердил автор, музыка к «Правь, Британия!» потом частично перешла в вахтанговского «Гамлета»?[2]

«Выстрел», «Целина» и «Правь, Британия!» в совокупности составили триаду спектаклей-картин современной жизни: рабочей, колхозной, зарубежной. Параллельно в те же годы эта тематика воплощалась им в балетной музыке: «Золотой век» повествовал о пребывании советских спортсменов за рубежом, «Болт» — о заводских комсомольцах, «Светлый ручей» — о колхозной деревне (правда, в отличие от «Целины», в плане лирико-комедийном). Открыто публицистическая направленность наличествовала всюду, определяя характер музыки, учитывавшей рабочую трамовскую аудиторию. Отсюда — простота, лаконизм выразительных средств, некоторый даже схематизм оформления трамовских спектаклей.

Эта музыка не выделилась в потоке театральных работ Шостаковича весомой оригинальностью, в сюиты им не складывалась, в концертах не игралась и не без оснований была забыта, как только спектакли ушли из репертуара. Ее значение для эволюции композитора заключалось в том, что она заметно способствовала демократизации его стиля, жанров, обращала к песенности, к городскому фольклорному мелодизму. Песни, куплеты для спектаклей ТРАМа предшествовали песням кино, подготовили их, в том числе и знаменитую «Песню о встречном» — шедевр массовой песенности[3].

После спектакля «Правь, Британия!» Шостакович музыки для ТРАМа больше не писал.

Исчерпав открытые ресурсы агитационной театральности, ТРАМ переживал кризис. Шостакович ощутил неудовлетворенность быстрее и раньше других, возможно, потому, что позже пришел в ТРАМ, объективней смотрел на него, а также потому, что узость новаторского схематизма вырисовалась перед ним

---

[1] Макарьев Леонид. Тома Софокла.— В сб.: Адриан Пиотровский, с. 295

[2] Вускович Игорь. В Губполитпросвете и ЛенТРАМе.— В сб.: Адриан Пиотровский, с. 301.

[3] Одну из таких трамовских песен Шостаковича — «Шагай, шагай» (из спектакля «Правь, Британия!») восстановил по памяти участник трамовского коллектива композитор А. А. Владимирцов.

и в других сферах его деятельности, в других жанрах, в том числе симфоническом, после «Посвящения Октябрю» и «Первомайской».

Умение интуитивно выбрать необходимую дорогу и сойти с нее, увидев крайнюю ограниченность, составляло свойство его таланта; проявилось оно и в отходе от ТРАМа. Однако значению этого театра для собственного развития Шостакович всегда отдавал должное. В статье «Думы о пройденном пути», написанной, когда ему минуло пятьдесят лет, он назвал работу в ТРАМе важным этапом, вспомнив М. Соколовского как «интересного человека и талантливого режиссера»[1]. Впоследствии, систематически посещая в Москве спектакли Театра на Таганке и театра «Современник», он находил в них ту же воодушевляющую атмосферу коллективизма, актерскую непосредственность, музыкальность, возвращавшие композитора к благотворным впечатлениям и воспоминаниям молодости.

### СИМФОНИЯ «ПЕРВОМАЙСКАЯ»

Можно предположить, что трамовская работа в известной мере отразилась и на созданной в ту же пору Третьей симфонии, названной «Первомайская». Она тоже не выходила из русла трамовской тематики. «Мне хотелось,— пояснял композитор,— отобразить мирное строительство в СССР. Хочу заметить, что элемент борьбы, энергии и «непокладания рук» тут проходит через всю симфонию красной нитью»[2]. «Первомайская», как и предыдущая симфония «Посвящение Октябрю», входили в учебные планы Шостаковича-аспиранта. Он смотрел на них как на своего рода дилогию, писал, что «поскольку в «Октябрю» самодовлеющую роль играет борьба, то в «Майской симфонии», если можно так выразиться, настроение праздника, мирного строительства»[3]. Таким образом, уже в начале симфонического пути Шостакович склоняется к многостороннему рассмотрению тем большого общественного диапазона в парных сочинениях, какими позднее явились Седьмая — Восьмая, Одиннадцатая — Двенадцатая симфонии.

«Первомайская симфония» была написана во второй половине 1929 года: работа над одночастным сочинением длительностью в тридцать минут заняла около двух месяцев. В авторском переложении для фортепиано она называлась «Майская симфония»[4]. Название уточнилось при подготовке к публикации. Первое исполнение было приурочено к ленинским дням, состоялось 21 января 1930 года в Московско-Нарвском Доме культуры имени Горького. Исполнителями выступили оркестр

---

[1] Думы о пройденном пути, с. 15.
[2] Д. Шостакович о времени и о себе, с. 24.
[3] Личное дело Д. Д. Шостаковича. Аспирантский отчет. ЛГК.
[4] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 3.

Ленинградской филармонии, хор Академической капеллы. Дирижировал Александр Гаук. На следующий день симфония прозвучала в Большом зале филармонии, в концерте для молодежи и комсомольцев Ленинграда.

Премьера вызвала одобрительные отклики. В сочинении находили стремление и к философско-драматургическому сюжету, и к бытовой симфонии, зарисовку «некоторых типических состояний нашего быта», жизни советских людей,— так о ней докладывал на дискуссии о советском симфонизме в 1935 году И. Рыжкин[1]. Многие достоинства усматривал в сочинении Б. Асафьев. Заинтересовало оно и некоторых зарубежных дирижеров, следивших за творческим развитием Шостаковича. В декабре 1932 года Третьей симфонией продирижировал в Филадельфии Леопольд Стоковский, в январе 1933 года в Чикаго — Фредерик Сток. Оба раза симфония звучала без хорового финала. С. Прокофьев, прослушав ее в интерпретации Л. Стоковского, писал Н. Мясковскому критически: «Она до некоторой степени разочаровала меня: фрагментарна, да и для упорного двухголосия мелодическая линия не так уж интересна»[2]. И спустя неделю в письме Б. Асафьеву не только подтверждал, но и уточнял суждение, информируя об отклике ньюйоркцев: «Как всегда, есть интересные выдумки, но вся вещь плохо держится вместе, угловата, не текуча; много двухголосицы, а двухголосица оправдывается лишь тогда, когда есть склонность к мелодичности, и это как раз слабая сторона Шостаковича. Ньюйоркцы отнеслись внимательно, но большинство музыкантов разделяет мое впечатление»[3].

По тематике и форме «Первомайская» сложилась близкой «Посвящению Октябрю»: то же стремление создать симфоническое произведение на революционную тему — монумент к еще одной дате красного календаря, та же одночастная свободная конструкция с заключительным хором, с преобладанием принципа сквозного развития, без четкой структурной оформленности тематизма. Но стиль музыки уже заметно эволюционирует в сторону ясности, образной конкретности, большей доходчивости мелодических элементов. Форме тесно в одночастности: внутри нее намечаются разделы, которые условно можно трактовать либо как не до конца сложившиеся части классической четырехчастной симфонии, достаточно самостоятельные по образному строю, либо как развернутые элементы сонатной формы, попытку усложнения ее диалектических закономерностей.

---

[1] Рыжкин И. Я. Задачи советского симфонизма.— Советская музыка, 1935, № 6.

[2] Письмо от 18 февраля 1933 г.— Цит. по кн.: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка, с. 396

[3] Письмо от 4 марта 1933 г. Цит. по кн.: Из прошлого советской музыкальной культуры, с. 41.

Шостакович в симфонии, как он сам определял, старался передать общее настроение праздника международной солидарности пролетариата.

Пытаясь перевести в симфонические образы общий стиль, атмосферу празднеств, манифестаций, факельных шествий, композитор не мог пройти мимо сопровождавших их песен, маршей. Один из эпизодов он даже назвал Марш, начав его мелодией двух валторн в характере маршевой песни, оркестровав

---

[1] Радлов Сергей. Октябрьская инсценировка на Неве.— В сб: 10 лет в театре.— Л.: Прибой, 1929, с. 230.

эпизод только духовыми и ударными, в следующем эпизоде выдвинул напевное звучание струнных и далее в моторное движение, похожее на скерцо, ввел боевые революционные песенные интонации. В известной мере «Первомайская» подводила к так называемому песенному симфонизму, видным представителем которого стал Л. К. Книппер, чьи Третья и Четвертая симфонии содержали ряд песенных тем, в том числе и знаменитой песни «Полюшко-поле» на слова В. Гусева. По свидетельству А. В. Гаука, «Первомайской симфонии» предшествовала у Шостаковича оркестровка известной песни «Эй, ухнем» (в обработке Ф. Кенемана), много раз исполнявшаяся М. О. Рейзеном и оркестром под управлением А. В. Гаука [1].

Асафьев сразу обратил внимание на обороты «Первомайской», родившиеся из революционного ораторства. Опираясь на Асафьева, это наблюдение убедительно развили в анализах-характеристиках симфонии И. Мартынов, М. Сабинина. Один из разделов сквозного действия симфонии, перед хором, Сабинина даже назвала «эпизодом митинга», на основании унисонов оркестра, ораторских интонаций трубы, речи тромбонов, толкуя мелодические элементы как «выкрики из тьмы», «ответы оратору», «момент закрытия митинга», после которого начинается пение масс — хоровой эпилог симфонии [2].

Музыка празднеств, митингов не предполагала психологической детализации. Обобщенный стиль такой музыки сам Шостакович определил много позже, характеризуя массовую песенность А. А. Давиденко, которого считал «первым создателем хоровых и песенных плакатов, первым и, пожалуй, единственным представителем этого искусства, родившегося вместе с революцией... В искусстве Давиденко нет аккуратно выписанных деталей, как нет и изображения отдельных людей и характеров или же раскрытия глубоко личных, интимных переживаний; главное в нем другое — образ народной массы, ее устремленность, подъем, порыв» [3].

«Первомайская», как и «Посвящение Октябрю», забылась довольно скоро. Если другие сочинения Шостаковича иногда проходили путь от непонимания к безусловному утверждению в концертной практике, в слушательском восприятии, то со Вто-

---

[1] См.: Александр Васильевич Гаук. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников.— М.: Сов композитор, 1975, с. 127.

[2] Сабинина М. Д. Симфонизм Шостаковича, с. 53, 54. Ораторским началом Сабинина объясняет преобладание трубы в оркестровке. Здесь продолжает расширяться диапазон оркестровых умений молодого композитора, дифференцированное использование отдельных групп, в особенности духовых, в частности тромбонов, которым поручается приподнятая «речь» в финале; позднее подобного рода призывные, волевые интонации возникнут в изначально тромбоновой окраске в Пятой, Седьмой симфониях.

[3] Шостакович Д. Д. Вместо предисловия.— В кн.: Александр Давиденко.— Л.: Музыка, 1968, с 3

рой и Третьей симфониями произошло обратное: одобренные поначалу, они затем надолго ушли из репертуара, как дань преходящим традициям, и только в шестидесятые годы наступило их возрождение усилиями дирижеров И. И. Блажкова, Л. Э. Вигнера, Е. Ф. Светланова.

### БАЛЕТЫ «ЗОЛОТОЙ ВЕК» И «БОЛТ»

Вслед за «Первомайской» по нотографическому справочнику, составленному Е. Л. Садовниковым, значатся Шесть романсов на слова японских поэтов, между тем как романсы писались частично раньше — в 1928 году, частично позже — в 1931, 1932 годах, а порядковый номер получили в шестидесятые годы.

Загадочная история создания этого необычного опуса поддается некоторой расшифровке благодаря сообщению профессора Токийского университета Иосио Нодзаки — исследователя русской литературы и искусства.

В конце двадцатых — начале тридцатых годов Соллертинский познакомил Шостаковича с группой японских студентов, занимавшихся в Ленинградском университете, Театральном институте и интересовавшихся музыкой. В их числе был Нодзаки. В 1931 году Шостакович слушал четыре симфонических концерта под управлением известного композитора и дирижера Косака Ямада, с участием певца-тенора Маки, исполнявшего вокальный цикл Ямада. Сохранилось фото, запечатлевшее японских музыкантов, Шостаковича, Соллертинского и Гаука на японском застолье — «сукияки», устроенном Нодзаки.

Такие общения, несомненно, могли натолкнуть Шостаковича на «японскую» музыку, возможно, и для Маки: не случайно свой вокальный цикл он предназначил тенору. Тексты, видимо, подобрал Соллертинский с помощью японских друзей [1].

Романсы, созданные почти одновременно с оперой «Нос», обнаруживают те же приметы эксперимента; лирика сумрачна, в оркестровке немало неожиданных тембровых эффектов, вокальная линия «авокальна». Но близкие хронологически «Леди Макбет Мценского уезда» романсы «В первый и последний раз», «Безнадежная любовь» предвосхищали и некоторые приметы ее вокального стиля: это сценки исповедального характера, в форме монологов свободной структуры, эмоционально напряженных.

Завершенные в 1932 году, романсы правомерно указывать перед «Леди Макбет Мценского уезда». Тогда перечень показал бы переход от «Первомайской» к первому балету.

---

[1] Шесть романсов входили в программу Ленинградского фестиваля 1966 года, приуроченного к шестидесятилетию композитора, и в ряд последующих фестивалей его музыки. Среди исполнителей вокального цикла — С. Яковенко, А. Масленников

Нотографический справочник дает повод еще для одного замечания.

Датой написания первого балета, «Золотой век», указаны 1927 — 1930 годы. Но в 1927 — 1928 годах либретто еще не существовало, номера для балета Шостакович впрок не заготавливал, и, хотя позднее «Таити-Трот» по просьбе дирижера спектакля автор ввел в новую партитуру, все же было бы точнее датировать «Золотой век» 1929—1930 годами.

В это время в балет проникло поветрие решительного обновления. Раздавались призывы снять устаревший классический репертуар. Пытались подвергнуть ревизии классическую хореографию, ломая специфику балета, сделать его прямолинейно-агитационным зрелищем, с классовыми характеристиками персонажей. В поисках какой-то новой системы танцевальных движений выдвигали пантомиму, сатирический характерный танец. Необходимость создания полноценного советского балетного спектакля назрела, но, каким он должен быть, представляли весьма туманно. Первые советские балеты появлялись в обстановке ожесточенной борьбы. Мытарствам «Красного мака» Р. Глиэра в Большом театре положило конец только вмешательство М. И. Калинина. Но и после этого два года потребовалось для постановки балета в Ленинграде[1].

Неудивительно, что композиторы избегали балетной стези. В начале 1929 года Управление гостеатров объявило конкурс на сценарий балета, посвященного современности. Своеобразные условия диктовали построение спектакля как «современного обозрения, современного ревю», возможность демонстрировать «сходки, бой, вокзальную давку, уличное движение».

Значительного оживления в балетном деле конкурс не вызвал. Лучшим признали либретто «Динамиада», написанное известным кинорежиссером А. В. Ивановским, в прошлом работавшим в опере и предпринимавшим там не раз попытки включения в оперное действие балета как активного драматургического компонента.

Содержание балета изложено Ивановским в книге воспоминаний следующим образом: «Первое столкновение происходит на выставке «Золотой век». Фашисты здесь особо почетные гости. Появление советской команды вызывает у них ярость, выливающуюся в прямые враждебные действия. Но наша молодежь держится строго, независимо. «Золотая молодежь» все время стремится спровоцировать советских спортсменов на скандал. Появляется знаменитая танцовщица Дива. Она исполняет эротический танец, вызывающий одобрение фашистских молодчиков. Резкий контраст с ее танцем представляет

[1] Слонимский Ю. И Советский балет.— М.; Л : Искусство, 1950, с. 79.

полная жизни веселая пляска советской команды. Юная комсомолка и капитан команды танцуют русский танец. Веселый, нарастающий ритм их пляски вызвал бурю восторга.

Дива приглашает на танец приглянувшегося ей капитана команды, но он вежливо отказывается. Она протягивает ему бокал, предлагая выпить за здоровье фашистов. Капитан отказывается от тоста. Директор выставки, злобный фашист, приходит в бешенство. По его указанию пьяная компания собирается избить капитана советской команды. Инстинктивно для самозащиты капитан поднимает футбольный мяч. Приняв мяч за бомбу, фашисты бросаются на пол, ожидая взрыва. Со смехом убегает наша команда. Перепуганные фашисты постепенно приходят в себя. И начинается их «веселье» — фокстрот, фокстрот, вакханалия фокстрота! Но фашисты затаили злобу. Особенно негодует директор выставки.

Рабочий стадион. Проводятся спортивные игры и танцы. Наша команда показывает высокий класс в состязаниях по боксу, теннису, фехтованию. Но, когда наша футбольная команда разгромила их знаменитую команду и в воздух взвилось красное знамя, терпение фашистов лопнуло, и они решились на провокацию — арестовали капитана и часть товарищей из советской команды.

Наших заключенных освобождают рабочие. Балет заканчивается танцем солидарности западных рабочих и советской команды, танцем, символизирующем радость труда»[1].

Музыку заказали Шостаковичу, которого заинтересовала прежде всего «спортивность» сюжета из жизни футбольной команды. Сам не имея спортивных данных, Шостакович с юности страстно переживал перипетии футбольной борьбы, однажды даже опубликовал в газете «Красный спорт» отчет о футбольном матче.

Воспринимая футбол как искусство, Шостакович считал такой балет актуальным. Но само либретто его не удовлетворяло, и он поначалу, по собственным словам, «руками и ногами отбивался от предложенного... либретто». Смолич, мнению которого в театральных делах он после постановки оперы «Нос» полностью доверял, его отказ поддержал, но затем вместе с Соллертинским стал убеждать, что «может выйти что-нибудь хорошее». Надеясь на советы и помощь Смолича в режиссерской разработке спектакля, Шостакович с осени 1929 года, не оставляя других работ, написал тридцать семь номеров разнообразной музыки, включавшей танцы спортивно-акробатические — «Бокс ради рекламы», «Советский пляс», «Танец негра и двух советских футболистов», «Танец пионеров», «Бокс», «Метание диска», «Теннис», «Фехтование», «Спортивный танец западной комсомолки и четырех спортсменов», «Общий спортивный танец»; пантомимы — «Шествие гостей», «Ос-

---

[1] Ивановский А. В Воспоминания кинорежиссера, с. 213, 214.

мотр витрин», «Скандал на боксе», «Слежка, провокация, арест»; сцены — «Приглашение советского рабочего Дивой», «Смущение фашистов и массовая истерия», «Освобождение заключенных»; несколько номеров в пародийно-классическом стиле — Адажио, Вариации Дивы, бытовые танцы — вальс, чечотку, танго, польку под названием «Однажды в Женеве», канкан; почти все третье действие изображало мюзик-холл с соответствующим стилем музыки.

При написании музыки Шостакович исходил из двух предпосылок. Одна из них была безусловно плодотворной как для него самого, так и для развития советской театральной музыки в целом: борьба с пассивной иллюстративной функцией музыкально-прикладных жанров, попытка их углубления. «Музыка в театре должна не «сопровождать», а активно воздействовать, — провозглашал Шостакович, поясняя «Золотой век». — Не соблюдать этого закона — значит загнать музыку на задний план, не учитывая того обстоятельства, что музыка обладает громадной силой воздействия... Я считал необходимым писать музыку не только такую, под которую удобно танцевать, но одраматизировать самую музыкальную сущность, дать музыке настоящую симфоническую напряженность и драматическое развитие» [1].

Однако композитор не учитывал, что «драматизация музыкальной сущности» должна была опираться на соответствующую сценарную драматургию. Шостакович же принимал наивно-социологические сюжетные упрощения как существенный принцип. «Сопоставление двух культур, — писал он, — являлось моей главной задачей при сочинении «Золотого века». Эта задача выполнялась так: западноевропейские танцы носят характер нездоровой эротики, что столь характерно для современной буржуазной культуры, советские же танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта. Иначе я не мыслю развитие советского танца» [2].

Именно это положение практически воплощали постановщики, строя балет так, что, как они писали, «пролетарская часть» состояла «в демонстрации здоровья, силы, бодрости, радости», а «буржуазная часть» предполагала, что «буржуазия, устремляясь к развитию балетных форм, омолаживается через посредство классических традиций и техники, используя при этом салонные танцы (фокстрот, блэкботом, тустэп, чарльстон и др.)» [3].

«Золотой век» являлся первой самостоятельной постановкой молодых балетмейстеров В. Вайнонена, Л. Якобсона, В. Чеснакова, их выходом на арену художественной деятельности. Дове-

[1] Автор — о музыке балета.— В сб.: Золотой век.— Л.: ГИХЛ, 1931, с. 4, 5.
[2] Там же, с. 4.
[3] Постановщики — о балете.— В сб.: Золотой век, с. 7.

ряя им новый балет, руководство театра ожидало, что здесь они обнаружат «широкое поле применения обновленных, найденных экспериментальным путем приемов, знаменующих поиски нового хореографического стиля, близкого советской действительности (в данном случае на основе физкультурных массовых движений)»[1]. Большинство танцев сочинял В. Вайнонен. Л. Якобсон занимался хореографической разработкой «Танца золотой молодежи», вальса в первом акте, «Танца пионеров», «Танца западной комсомолки и четырех спортсменов» — во втором; В. Чеснаков ставил «Танец индуса» в первом акте, общий спортивный танец — во втором, танго — в третьем. Кроме того, для режиссуры спектакля пригласили последователя Мейерхольда — Э. И. Каплана, закончившего вокальное отделение консерватории и не знавшего балетного театра.

Работа шла медленно и композитора не удовлетворяла. В конце апреля 1930 года его пригласили показать музыку балета в Москве, в Большом театре, и он, предусмотрительно интересуясь у Смолича не только самой возможностью московской премьеры, но и тем, кто ее осуществит, подчеркивал: «...последний пункт меня очень волнует». Ленинградскую премьеру в июне 1930 года отложили якобы из-за «особенных трудностей музыки Шостаковича, в результате чего оркестр подготовил музыку только в черновом виде (по группам)»[2]. Как вспоминает Г. С. Уланова, «необычными были ритмы, интонации. А ведь артист балета всегда отсчитывает такты...»[3]. В июле оркестранты театра опубликовали открытое письмо «Почему отложен „Золотой век„», в котором указывали на бесплановость, расхлябанность в театральных звеньях. Обилие руководителей давало себя знать. Балет вяло «склеивался», хотя танцевальный состав был очень сильным: в «Золотом веке» выступали молодые О. Мунгалова, К. Сергеев, В. Чабукиани, прославленные О. Иордан, Е. Люком, Л. Лавровский — впоследствии выдающийся балетмейстер. Роль западной комсомолки была одной из первых ролей Г. Улановой после выпуска ее из хореографического училища. Дирижировал А. Гаук. Декорации писала В. М. Ходасевич в стиле экстравагантного оформления мейерхольдовских спектаклей «Трест Д. Е.» и «Рычи, Китай».

Впервые соприкоснувшись в общей работе с известным дирижером, с прославленным театром, которым восхищался, молодой композитор не шел, однако, ни на какие уступки, изменения, если сам не убеждался в их целесообразности: решительности ему было не занимать. По воспоминаниям А. В. Гаука, «...оркестру долго не удавался небольшой отрывок из первого акта. Он написан для струнного оркестра с очень высокой, пожалуй, предельной тесситурой для первых скрипок... Я предло-

[1] На пути к советскому балету.— В сб.: Золотой век, с. 4.

[2] Рабочий и театр, 1930, № 34, с. 7.

[3] Уланова Г. С. «Хочу, чтобы было чисто, благородно и музыкально».— Советская музыка, 1980, № 1, с. 65



Нина Варзар (Шостакович).
20-е годы



Дмитрий Шостакович 1928 год.
Рис И В Варзар

Ленинградская филармония, где состоялись премьеры
Первой симфонии и большинства других
симфонических сочинений Д Д. Шостаковича





Встреча Д Д Шостаковича, А В Гаука и И И Соллертинского с японскими музыкантами

С В. В. Маяковским, Вс. Э. Мейерхольдом и А. М Родченко 1929 год




ВТОРНИК, 3 ИЮНЯ.

ЗАЛ ГОС. АКАДЕМИЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ
МОЙКА, 20.

ВТОРНИК, 3 ИЮНЯ.

ПОСЛЕДНИЙ ПОКАЗАТЕЛЬНЫЙ

Симфонический Концерт

Симфонического оркестра Государственного Экспериментального театра

под управлением ДИРЕКТОРА ОРКЕСТРА

ИГОРЯ МИКЛАШЕВСКОГО

при участии Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

В ПРОГРАММЕ:

ЧАЙКОВСКИЙ

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФП С ОРКЕСТРОМ „РОМЕО И ЮЛИЯ"

Начало в 8½ часов вечера

Первый концерт для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского занимал центральное место в репертуаре Шостаковича-пианиста



С П П Соллертинским



В доме Вс Э Мейерхольда 1929 год

На прослушивании музыки к кинофильму «Златые горы»
Слева направо С Юткевич, актер Б Пославский,
оператор Ж Мартов, Д Шостакович, Л Арнштам
1931 год

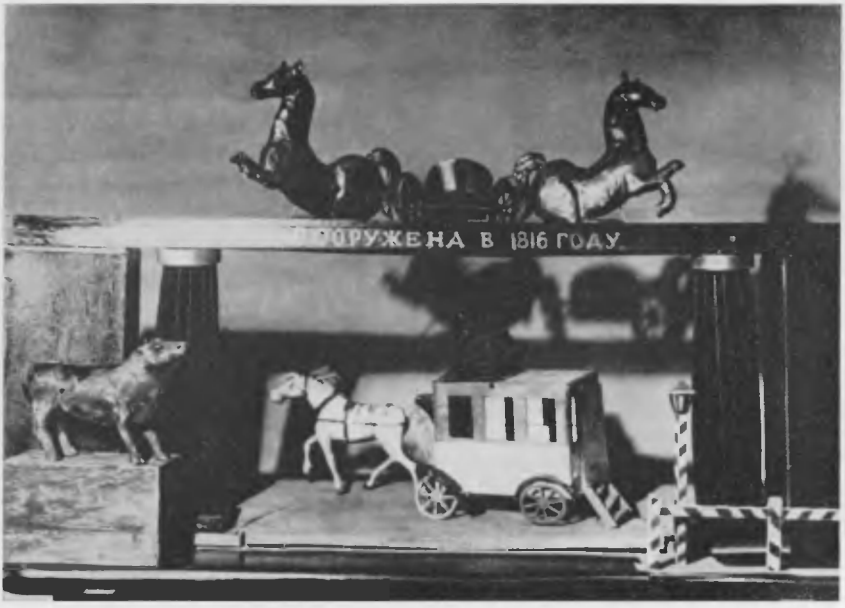




С А Самосуд, А Коутс, Д Д Шостакович 1935 год

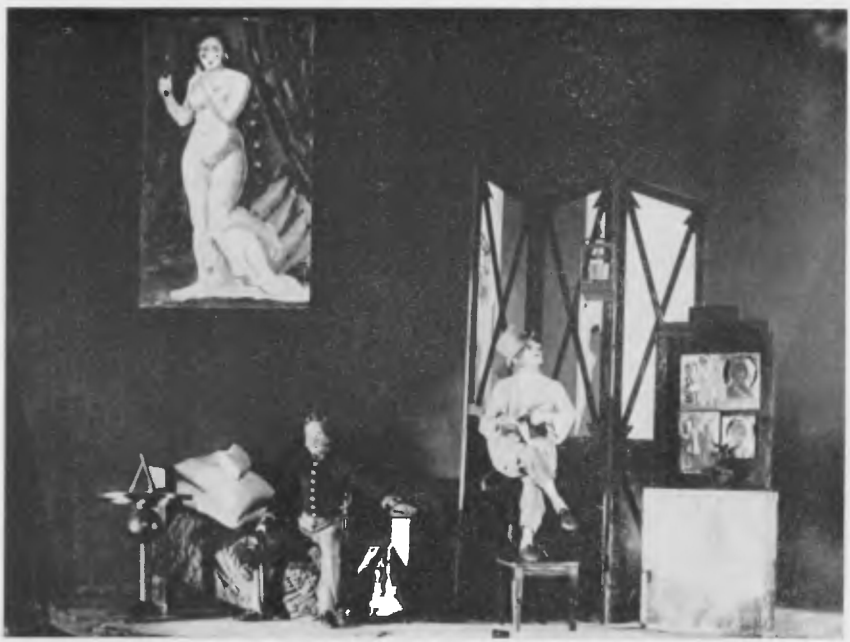
Ленинградский Малый оперный театр, где состоялись премьеры оперных сочинений и балета «Светлый ручей» Д Д Шостаковича






Макет декораций В В Дмитриева к опере «Нос»

Сцена из оперы «Нос»





Адриан Пиотровский

Сцена из спектакля Ленинградского ТРАМа «Правь, Британия!»






Встреча после премьеры балета «Болт» Среди гостей М М Зощенко, Ю. Л. Шапорин, Н В Богословский, Г. С Уланова, Т М Вечеслова, Н. Н. Соллертинский



С друзьями. Слева направо· художник С М Гершов. Д Д. Шостакович, актер Э. П. Гарин, художник Б М Эрбштейн

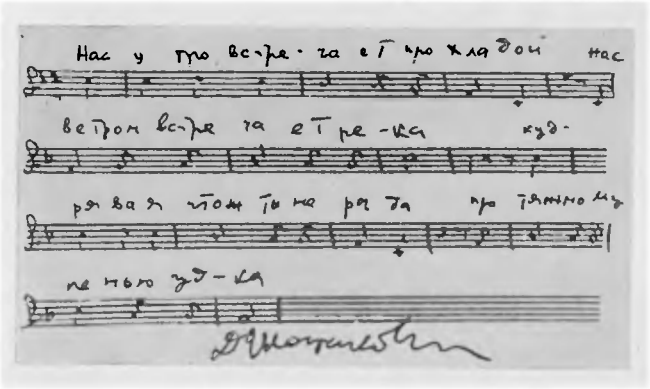


И О Дунаевский
Л О Утесов,
Д Д Шостакович
в период общей работы
над спектаклем
«Условно убитый» 1931 год

Поэт Борис Корнилов



Автограф «Песни о встречном»




В Р Гардин в роли Бабченко в фильме «Встречный»





Ленинград. Улица Марата, дом № 9, где в квартире пятого этажа жил до 1934 года Д Д Шостакович



С Ниной Васильевной Шостакович. 1933 год

Г М Козинцев, А Н Москвин, Д Д Шостакович и Л. З. Трауберг





Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова (б. Мариинский), где Д. Д. Шостакович постоянно бывал в 20—30-е годы и где были поставлены его балеты «Золотой век» и «Болт»

Балет «Золотой век» Эскизы костюмов. Художник В. М. Ходасевич








Афиша премьеры балета «Золотой век»



Утро начиналось с чтения газет.
Фото Н В Шостакович



Подготовка к концерту
Фото Н В Шостакович

Репетиция с А В. Гауком





За книгой.
Фото Н. В. Шостакович

Санаторий в Гаспре, где Шостакович работал над Пятой симфонией, оркестровкой оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, музыкой к «Сказке о попе и о работнике его Балде» и другими сочинениями





М М Цехановский

Кадр из мультфильма «Сказка о попе и о работнике его балде» 1934 год



жил Дмитрию Дмитриевичу удвоить в некоторых местах голоса первых скрипок флейтой-пикколо. В таких тесситурах тембры скрипок и флейты пикколо сливаются и трудности интонации преодолеваются. Дмитрий Дмитриевич... наотрез отказался произвести эту замену»[1]: считал, что нарушится цельность звучания. И только позднее он стал пользоваться таким удвоением, в частности, в первой части Пятой симфонии.

Премьера балета «Золотой век» прошла 26 и 27 октября 1930 года с успехом: публика устроила авторам и участникам спектакля овацию. Бисировались номера О. Иордан, создавшей колоритный образ Дивы в стиле известной певицы и танцовщицы Жозефины Бекер, обратило на себя внимание и искусство Улановой, танцы которой изобретательно поставил Якобсон.

Оценка прессы не совпала с реакцией зрителей: критиковали за «протаскивание» буржуазного стиля в «мюзик-холльном» акте, пестроту хореографии[2]. Музыку Шостаковича признали не танцевальной. Острота ее «резала» ухо воспитанных на классике балетоманов так же, как и необычная танцевальность прокофьевских балетов. Ивановский рассказывает, как на репетиции «Золотого века» на него набросился И. В. Ершов: «Что вы такое делаете? Неужели вам непонятно, что балет — это сказка, фантастика? Разве под такую музыку можно танцевать?» Я сдержанно ответил ему: «Музыку «Лебединого озера» тоже считали не танцевальной, симфонической...» Ершов резко перебил меня: «Эк, хватил! Чайковский! «Лебединое озеро»! Да это шедевр балетной музыки»[3].

Театральная жизнь «Золотого века» оказалась недолгой. Как верно определяет Г. Добровольская, «в музыке сочетались симфоническая напряженность и драматическое развитие, до которых не поднялся спектакль»[4]: он воспринимался как калейдоскопическое ревю, пантомима, дивертисмент.

Сам композитор музыку считал удачной, отделяя ее от сюжета: «За музыкальную часть «Золотого века» я отвечаю: она, на мой взгляд, на редкость удачна (в сравнении с многим, что я делал), но теперь я буду сочинять вещи на сюжеты, которые будут меня по-настоящему волновать»[5]. Слабость спектакля относил за счет вялой сценической разработки: «... Сочетание

---

[1] Гаук А. В. Д. Д. Шостакович.— В сб.: Александр Васильевич Гаук, с. 124, 125.

[2] «Легализация приспособленчества» — так называлась рецензия на спектакль в журн. «Рабочий и театр» (1930, № 60—61, с. 8, 9).

[3] Воспоминания кинорежиссера, с. 215.

[4] Добровольская Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон.— Л.: Искусство, 1968, с. 11. Датой премьеры в этой книге ошибочно указано 10 октября 1930 г.

[5] Из письма Н. В. Смоличу, 1930, 30 октября.

музыки и сцены... дает в целом музыкальный спектакль. Не вышло этого в «Золотом веке». Сцена сама по себе, музыка сама по себе... Работа над этой постановкой меня научила очень многому. Я лишний раз убедился, что во всяком музыкальном спектакле главную... роль играет музыка, и если постановкой спектакля этого не учитывается, то спектакль не удается»[1].

Еще в процессе сочинения музыки автор составил небольшую оркестровую сюиту «Золотой век», отобрав для нее и обработав четыре номера: Вступление, Адажио, Польку и Танец. Первое ее исполнение состоялось за полгода до премьеры, 19 марта 1930 года, под управлением А. Гаука. Сюитой сразу заинтересовался Малько и включил ее в репертуар зарубежных концертов.

В 1935 году Шостакович переложил Польку для фортепиано; получилась эффектная пьеса, исполнявшаяся автором и другими пианистами; ее издал «Тритон».

В 1964 году Театр оперы и балета имени С. М. Кирова задумал было вновь поставить первый шостаковичский балет, извлек из своих архивов партитуру, обратился к автору музыки с просьбой о необходимых коррективах. «Оказалось, что композитор, не рассчитывая на возобновление этого раннего произведения, часть номеров использовал в других своих произведениях»[2]. Возобновление балета произошло после смерти композитора в Большом театре Союза ССР, но на другой сценарной основе, с другой хореографией — Ю. Н. Григоровича. Общим остались лишь время действия — двадцатые годы — и сохраненное наименование — «Золотой век». Музыку, восстановленную В. Е. Баснером, дополнили отрывками из других произведений.

...Невзирая на критику «Золотого века», Шостакович уже в ноябре 1930 года работал над следующим балетом — «Болт» — по заказу того же театра.

На этот раз избрали тематику производственную, фабричную, с которой Шостакович был знаком по трамовскому «Выстрелу». Страна переживала пафос первой пятилетки; борьба с теми, кто мешал движению вперед, вредил производству, была одной из центральных тем жизни. «Включить театр в борьбу против тех, кто стоял на пути индустриализации страны! Показать на сцене рабочий люд, который никогда не появлялся в балетном спектакле, цех завода, клуб, развлечения комсомольцев! Кто отказался бы от такой возможности, отвечавшей насущным потребностям советского искусства той поры? Сочиняя балет,

---

[1] Из письма Н. В. Смоличу, 1930, 30 октября.

[2] Ивановский А. В. Воспоминания кинорежиссера, с. 215.

мы видели перед собой находки «Синей блузы», ТРАМа и мечтали сделать что-нибудь равноценное»[1].

Как и в «Золотом веке», либреттистом выступал не профессионал-драматург, а человек, подобно А. И. Пиотровскому, интересный Шостаковичу необычностью личностного, творческого облика: Виктор Федорович Смирнов, взявшийся сотрудничать с Лопуховым и Шостаковичем, прошел путь от бойца гражданской войны до дипломата и организатора художественной жизни; в пору постановки «Болта» он был директором театра МХАТ-2; пройдя стажировку у У. Диснея, организовал студию мультипликационных фильмов, возглавлял «Мосфильм», привлекая туда Шостаковича.

Сценарный план балета (он сохранился в семье Смирновых) говорит о том, что первоначально намечалась некоторая разработка характеров действующих лиц, однако либретто, по которому работал композитор, немногим отличалось от текста «Выстрела», отвечая ориентировке балетмейстера на достижения ТРАМа.

В новом цехе завода работают секретарь комсомольской ячейки Ольга, бригадир ударной бригады Борис, пьяницы Ленька Гульба, Иван Штопор, Федор Пива, шкетик Гошка, делопроизводитель Козелков, мечтающий о фокстротах. Лодырей-пьяниц, поддерживаемых попом Поднебесенским, удаляют из цеха. В отместку Гульба подговаривает Гошку заложить в станок болт. Это видит Борис. Гульба оглушает его болтом, запирает в цехе и после аварии обвиняет во вредительстве. Но Гошка рассказывает правду. Гульбу арестовывают. В цехе устраивается концерт. Красноармейцы затевают танец-игру.

Уже в процессе работы над балетом Соллертинский указывал на два существенных недостатка либретто — стандартность ряда персонажей, давно ставших в театре «штампами», появлявшихся в операх «Лед и сталь», «Фронт и тыл», в драматических спектаклях, и отсутствие действенной интриги, дивертисментность, затруднявшую цельное развитие музыкального материала.

Дивертисментность Шостакович, как и в «Золотом веке», пытался преодолеть симфоническими связками, темповыми переходами, но, помня недавние упреки в сложности музыки «Золотого века», на этот раз писал проще, мелодически доходчивей.

В сфере оркестровки был сделан следующий шаг. Если «Золотой век» позволил развернуть богатейший арсенал разных групп большого оркестра, дополненного двумя саксофонами, баянами, банджо и еще девятью медными инструментами (как отмечал А. Гаук, композитор стремился максимально использо-

[1] Лопухов Федор. Шестьдесят лет в балете.— М: Искусство, 1966, с. 257.

вать инструменты, «заставляя их играть в наиболее выгодных для них и напряженных регистрах»)[1], то партитура «Болта» сложилась «структурно примитивнее, красочнее, выпуклее, поплакатному ярче»[2], насытилась парадоксальной тембровой изобретательностью, неожиданными комбинациями, пародийной тембровой драматургией.

Работая в тесном контакте с композитором, вводя его в процесс хореографического творчества, Ф. В. Лопухов пытался на материале музыки «отойти от отвлеченной акробатики и создать танцевальный спектакль, построенный целиком на советской тематике»[3]. Соответственно теме продолжались балетмейстерские эксперименты: отказ от балетной классики, поиски форм массово-агитационных номеров, «оттанцовывание» производственных движений, воинских упражнений. К участию в спектакле были привлечены талантливые молодые артисты Т. Вечеслова, О. Мунгалова, Б. Шавров, Н. Христапсон.

Успеха «Болт» не имел. Надежды не оправдались. Критика была резко отрицательной: авторов не упрекали, а обвиняли в приспособленчестве, вульгаризаторстве, равнодушии к идейности, формалистической изощренности, возрождении нэпманских мотивов. Журнал «Рабочий и театр» указывал, что «налицо факт глубочайшего прорыва в области советского театра, прорыва, который сигнализирует неверность путей художественного руководства балетного театра и который требует коренного пересмотра всех методов его работы... «Болт» — несостоявшийся спектакль... «Болт» — это последнее предостережение»[4].

Тот факт, что, критикуя балет, музыку отделяли от хореографии, считая ее подходящей для развертывания танцевального спектакля, положения композитора не улучшал. Хотя пресса и отмечала разрыв между стилем постановщика и композитора, из-за которого «музыка в спектакле прозвучала совершенно самостоятельно»[5], неудача «Болта» воспринималась как еще одна неудача Шостаковича в музыкальном театре.

После премьеры 8 апреля 1931 года «Болт» только два с половиной месяца изредка появлялся на афишах. 28 июня «Болт» заменили «Красным маком». Предполагалось, что спектакль доработают, но, как оповещалось в июньской информации журнала «Рабочий и театр», из-за «целого ряда организационных неувязок никаких работ над снятым с репертуара балетом «Болт» проведено не было, и этот спектакль совершенно снимается с репертуара театра без всякой переработки»[6].

---

[1] Гаук А. В. Музыка в балете «Золотой век» Шостаковича.— В сб.: Золотой век, с. 6

[2] Соллертинский И. И. Творческий путь Шостаковича, с. 6

[3] Соллертинский И. И. «Болт» и проблема советского балета — В сб.: «Болт» В помощь зрителям — Л.: ГИХЛ, 1931, с. 7.

[4] Янковский М. О «Болт» — Рабочий и театр, 1931, № 11, с. 11.

[5] Там же.

[6] За десять дней.— Рабочий и театр, 1931, № 17, с. 15.

Долгие годы попытка Лопухова — Шостаковича воплотить в балете производственную тематику никем не повторялась. Сам Ф. В. Лопухов на склоне лет убедительно объяснил поражение: «Не дело балета инсценировать хроникальные газетные заметки и воспроизводить реальную натуру, какой ее видишь. Нельзя ставить в центр спектакля отрицательные персонажи, если только это не сатирическое обозрение. Отказываясь в «Болте» от положительных героев, данных крупным планом, от характеристики лучших качеств советского человека, как главного в спектакле, мы, по сути дела, отказывались от самого сильного, самого привлекательного в танцевальном искусстве... Неудачи «Болта» начались с драматургической канвы, с выбора сюжета, с обращения к тому, что далеко от балета, в отличие, скажем, от драмы, обладающей неизмеримо большими возможностями разоблачения, сатиры и т. п.» [1].

Дальнейшее развитие советского балета показало, однако, что «Болт», опережая время и восприятие, содержал и немало плодотворной новизны. Избранная форма спектакля утверждала танцевальные номера по типу «Окон РОСТА»: интермедии-плакаты, танцы-плакаты, радиомимотанцы — этот опыт политсатиры вошел в арсенал советского балетного театра. Впервые и удачно поставил Лопухов ряд танцев, связанных с «производственной тематикой», в частности танец текстильщиц. Балетмейстер верно подытоживал уроки «Болта»: «При всех своих неудачах «Болт» показал и доказал, что в балете возможны новые герои — рабочие заводов, что, если извлечь из труда поэзию танца, на сцене можно показать заводской цех, это сулит большие перспективы» [2].

Повторяя сюитный опыт «Золотого века», уже не автор, а А. Гаук, используя музыку балета «Болт», сделал сюиту из увертюры, танца бюрократа, массового танца, танго, интермеццо, танца рабочих, танца, общего танца и апофеоза. 17 января 1933 года сюиту сыграл оркестр Ленинградской филармонии под управлением А. Гаука, и вскоре она прозвучала вновь, в отчетном концерте ленинградских композиторов.

Популярность сюиты из «Болта» превзошла популярность сюиты из «Золотого века». Эта сюита как бы высветила независимые от сюжетов неоспоримые достоинства балетных партитур Шостаковича, их яркость и блеск. Требовательный Н. Я. Мясковский, и тогда и позднее не раз критиковавший некоторые произведения Шостаковича, писал, что в сюите «есть номера определенно характерные и показательные, а главное,

---

[1] Лопухов Федор. Шестьдесят лет в балете, с. 257, 258.
[2] Там же, с. 258.

чрезвычайно яркие и вовсе не похожие ни на Стравинского, ни на европейскую кухню»[1].

Обе сюиты в тридцатые годы часто звучали на концертной эстраде: в 1933—1935 годах по шесть—восемь раз в течение сезона, не считая исполнений за рубежом под управлением Малько и других известных дирижеров.

Большим поклонником балетов Шостаковича стал М. М. Зощенко. В музыке Шостаковича он уловил возможности острой музыкальной сатиры: строились планы общей работы в этом направлении.

Случилось так, что сын В. Ф. Смирнова Виктор Викторович Смирнов-Голованов избрал стезю балетмейстера и вместе с хореографом Натальей Ивановной Рыженко вознамерился возобновить «Болт» — спустя сорок лет после провала. Шостаковичу было отправлено письмо, и он ответил поощрительно, дал разрешение на комплектование партитуры; Театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко включил постановку в свои планы. Возник вопрос о коррективах: на точное возобновление театр не решался. Работа шла уже после кончины Шостаковича, и изменения, дополнения оказались столь значительными, что спектаклю дали другое название — «Мечтатели». Возрождение не состоялось.

## РАННИЕ КИНОРАБОТЫ

Заложенные в недрах музыки Шостаковича динамизм контрастов, аналитическая драматургия, щемящий, чаплинского рода комизм, свободная импровизационность не могли не привести Шостаковича к киномузыке: все это было близко эстетике кинематографа.

С конца двадцатых — начала тридцатых годов мимо него не прошли новаторские преобразования кинематографа, поставившие на повестку дня и проблемы музыкального оформления. Не будучи еще знакомым с Козинцевым и Траубергом, он знал их фильмы, взрывавшие наивную иллюстративность старого кинематографа. Открывающиеся в кино свободные соотношения слова, живописи, музыки, не скованные узостью жанровых канонов, занимали его воображение. Нигде больше не находил он такого многообразия стилевых решений: наряду с прямой агитационностью, эксцентриадой, кино уже на заре существования развивало жанр историко-революционного сюжетного фильма; не отказываясь от традиционной бытовой драмы, испытывая старые формы, обновляло их содержание и выразительные средства.

Молодое динамическое искусство, которое позволило сразу

---

[1] Н. Я. Мясковский — С. С. Прокофьеву. Письмо от 1 января 1934 г.— В кн.: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка, с. 412.

же приблизить к многомиллионной массовой аудитории шедевры литературы, раскрыть важные страницы истории, привлекло тогда когорту замечательных личностей — ученых, художников, спортсменов: их объединяли склонность к риску, пылкость воображения, духовная неуступчивость. «Люди особого склада строили советскую кинематографию... Кинематографисты тогда были менее всего профессионалами... Все было интересно им: эстетика освещения и теория монтажа, сопоставление экрана с живописью, литературой, музыкой, природа киноизображения и границы жанров. Опыт приобретался в борьбе со старыми навыками, знание ремесла — в «драке» с предшественниками. Профессией овладевали в несколько съемочных дней. Овладевали, чтобы к следующему фильму двигаться дальше, не усовершенствовать, а открывать, искать новое, искать в множестве направлений. Инженеры и художники становились режиссерами, ученые писали сценарии комедий, литературоведы занимались монтажом»[1]. Все кипело на улице Красных зорь, в студии, называвшейся фабрикой «Совкино». «Здесь я встретил ряд очень интересных и талантливых людей, общение с которыми много мне дало»[2],— говорил Шостакович в связи с киноработой. Это были уже упоминавшиеся Ю. Тынянов, В. Шкловский, А. Пиотровский (являвшийся по должности заведующим художественно-сценарным бюро «Совкино» — «Ленфильма»), Г. Козинцев, Л. Трауберг, Ф. Эрмлер, оператор А. Москвин, художник Е. Еней; в кино тогда пришел Л. Арнштам, занявшись сперва звукорежиссурой в фильмах, где как композитор участвовал Шостакович, а затем выступавший как сценарист, режиссер; он стал одним из дорогих Шостаковичу творческих друзей и единомышленников.

За три года — с 1929 по 1931 — Шостакович музыкально оформил три фильма — «Новый Вавилон» (1929), «Одна» (1931), «Златые горы» (1931) — и по праву вошел в ряд зачинателей музыки советского кино, оказавшись причастным ко всем ее основным этапам: иллюстративному сопровождению немых фильмов, что он делал, будучи консерваторским студентом, первому опыту оригинальной музыки для немого кино, озвучиванию фильма без записи речи, полному его звуковому оформлению.

Как же практически протекала кинодеятельность Шостаковича в те годы, какова ее роль?

По хронологии видно, что перерыв от тягостной игры на фортепиано в немом кино и до сочинения музыки для фильмов был недолог: немногим более трех лет.

---

[1] Козинцев Г. М. На улице Красных зорь.— В сб.: Адриан Пиотровский, с. 289.

[2] Думы о пройденном пути, с. 13.

Из архивных документов «Ленфильма» следует, что перелом в музыкальном оформлении немых фильмов наметился в 1927—1928 годах, когда стали заказывать «музыкальные сценарии». Такой работой занимались друзья Шостаковича: В. М. Богданов-Березовский, Г. М. Римский-Корсаков, Д. Б. Астраданцев. Шостакович ее не делал, не находя в ней творческого интереса.

Постепенно в недрах немого кино назревала необходимость оригинального музыкального сопровождения, создания специфической музыкальной кинодраматургии. Г. Козинцев считал, что ее предпосылки содержались уже в самих немых фильмах: «...звукового кино еще и в помине не было, а образы возникали не только «видимыми», но и «слышимыми»; в титрах цитировались песни, эпизоды монтировались в определенном ритме, их чередование напоминало музыкальное произведение; существовали и контрапункт, и голосоведение. Звали музыку в фильм своего рода лейтмотивный монтаж, строившийся на ассоциативных связях, параллелизмы сцен, чередования контрастов.

Первыми специальную музыку к немым фильмам стали создавать К. Сен-Санс, А. Онеггер, Д. Мийо. Благодаря им к сопровождению немых фильмов был привлечен симфонический оркестр. В конце 1928 года вопрос о совместной работе режиссеров с композиторами в целях создания специальной киномузыки возбудила дирекция Ленинградской фабрики «Совкино». Инициатором был все тот же неутомимый Пиотровский, начинания которого не раз соприкасаются с именем Шостаковича. Пиотровский направил в Москву, в центральное правление «Совкино», письмо, в котором настаивал на отказе от трафаретов и на приглашении для кинофильма композитора. «Для нас представляется более естественным и целесообразным, — гласило письмо,— если уже в процессе производства картины режиссер договорится с тем или иным композитором, а главное, в процессе монтажа картины окончательно согласует с ним и музыкальный сценарий... При таком методе изготовления музыкальных сценариев мы не только избежим каких-либо трафаретов, но в большинстве случаев будем иметь действительно вполне художественное музыкальное произведение, а порою, полагаем, даже и весьма талантливое, особенно если иметь в виду, что в Ленинграде имеется довольно много молодых и значительных музыкальных сил»[1].

Из того же письма видно, что, не ожидая разрешения центрального правления, Ленинградская кинофабрика позволила Козинцеву и Траубергу подыскивать композитора для «Нового Вавилона»: «...кстати, должны сообщить, что режиссеры по картине «Новый Вавилон» уже теперь подыскивают здесь нужного композитора для изготовления соответствующего музы-

[1] Письмо дирекции Ленинградской кинофабрики «Совкино» в правление «Совкино» от 10 августа 1928 г.— В сб: Из истории «Ленфильма».— Л.: Искусство, 1968, вып. 1, с. 253, 254.

кального сценария. Ваше мнение и заключение по затронутому нами вопросу крайне желательно знать возможно скорее»[1].

Ответ правления «Совкино» был получен в конце августа: в виде опыта фабрике разрешалось взять на себя заказы музыки для трех картин: «Новый Вавилон», «Золотой клюв», «Обломок империи».

В ноябре 1928 года Ленинградское отделение «Совкино» созвало совещание дирижеров ленинградских кинотеатров, чтобы выслушать их предложения. В совещании участвовали дирижеры, имевшие навык кинокомпозиций, в том числе из кинотеатров, где недавно подвизался Шостакович: «Пикадилли»— М. Владимиров, «Сплендид-палас» — А. Вейс. Выводы совещания, изложенные в постановлении, были осторожными, с упором на компилятивные сценарии, но в одном из пунктов сформулировали необходимость и «специальных сочинений музыкальных сценариев в виде клавира, заключающего в себе все указания, необходимые для проведения музыкальной иллюстрации в полном соответствии с фильмом, приложением полного нотного материала, пригодного к исполнению всеми видами работающих в кино оркестров и музыкальных ансамблей»[2].

Поскольку из трех намеченных фильмов «Новый Вавилон» находился в стадии завершения и сроки выпуска были жесткими, Пиотровский предложил Козинцеву и Траубергу ускорить заказ музыки. «И тут, как на счастье, пронесся слух о молодом композиторе, который только что сочинил оперу по «Носу» Гоголя,— рассказывал Козинцев.— Лучшей рекомендации для нас, естественно, быть не могло».

Прежде чем дать ответ, Шостакович попросил разрешения ознакомиться с фильмом. Договорились о встрече. Козинцев ее запомнил в деталях — первое впечатление о Шостаковиче: «...Дмитрий Дмитриевич пришел по нашему приглашению на киностудию... у него было почти детское лицо. Одет он был так, как художники тогда не одевались: белое шелковое кашне, мягкая серая шляпа; он носил с собой большой кожаный портфель»[3]. Встречу продолжили в доме Шостаковича: «В его комнате стояла простая мебель, книги на этажерке, в большинстве русские классики. Говорил он обычными фразами, несколько запинаясь, часто вспоминал наизусть цитату из Чехова или из Гоголя и сам радовался: как это здорово, хорошо сказано»[4]. Ему понравился Козинцев — «этот внимательный, при-

[1] Письмо дирекции Ленинградской кинофабрики «Совкино» в правление «Совкино» от 10 августа 1928 г.— В сб.: Из истории «Ленфильма», вып. 1, с 253, 254.

[2] Протокол совещания дирижеров ленинградских кинотеатров при Ленинградском областном отделении «Совкино» по вопросу музыкальных сценариев к кинофильмам.— В сб.: Из истории «Ленфильма», с. 258.

[3] Козинцев Г. М. Пространство трагедии, с. 222.

[4] Там же.

ветливый и простой человек, чуткий ко всему доброму и злому, легкоранимый», умевший, как и Шостакович, «даже в самые трудные для него времена... сохранять хладнокровие и высокую работоспособность»[1].

Просмотрев еще не окончательно смонтированный фильм, Шостакович согласился написать партитуру.

Составили договор. Аргументируя его условия письмом в центральное правление «Совкино», Ленинградское отделение «Совкино» ссылалось на определенную известность композитора как автора оперы «Нос», симфонии «Посвящение Октябрю», что заставляло «полагать, что он сумеет создать достойное, серьезное музыкальное произведение, начав работу уже сейчас, одновременно с монтажом картины. Нет сомнения также, что им будут учтены специфические особенности музыкальной работы в кинотеатре, равно как и эксплуатационные интересы»[2].

И все-таки в помощь Шостаковичу пригласили дирижера оркестра кинотеатра «Пикадилли» Владимирова: ему вменялось в обязанность проконсультировать оркестровку.

В декабре 1928 года договор на партитуру и клавир был подписан, и композитору передали сценарий — трагическую историю влюбленных — парижской продавщицы магазина «Новый Вавилон» Луизы и солдата Жана, принимающих участие в событиях Парижской коммуны по разные стороны баррикад; на этой сюжетной основе развертывались картины Коммуны, показывалось отношение к ней разных слоев французского общества.

Музыка писалась в тесном контакте с Козинцевым и Траубергом. «Мысли были общими,— подчеркивает Козинцев,— не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна была сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего. Чего только не было придумано! «Марсельеза» должна была переходить в «Прекрасную Елену», большие трагические темы контрастировать с похабщиной канканов и галопов. Работа во многом предваряла звуковое кино: экран менял свой характер. ...Звук вошел, на этот раз реально слышимый, в ткань фильма. Музыкальная тема военного нашествия, еще далекая, негромкая, слышалась на кадрах журналиста, читавшего депешу; она становилась отчетливой, когда скакали всадники, но силу она набирала, только когда на экране была пустая танцевальная площадка: одинокий, вдрезину пьяный человек выделывал какие-то глупые антраша, а в оркестре грозная мощь разрасталась, переходила в гремящее тутти.

Было и обратное сочетание: солдат-убийца стоял на разгромленной, объятой пламенем улице, а издалека доносился, усиливался томный и светский версальский вальс».

---

[1] Романов А. В. Немеркнущий экран — М: Советская Россия, 1976, с 82.

[2] Письмо дирекции Ленинградской кинофабрики «Совкино» в правление «Совкино».— В сб · Из истории «Ленфильма», с 255

Музыка решалась в плане, который с этого опыта стал для Шостаковича типичным: контрасты характерности, единство иллюстративного и психологического. О том, что это было осознанной установкой, свидетельствует его собственное разъяснение: «Сочиняя музыку к «Вавилону», я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил главным образом от главного кадра в той или иной серии кадров... При наличии большого количества музыкального материала музыка сохраняет непрерывный, симфонический тон. Основная цель музыки — быть в темпе и ритме картины и усиливать ее впечатляемость»[1].

«Помимо принципиальной важности такого опыта, уже прямо подводившего немое кино к звуку,— читаем в «Истории советского кино»,— музыка «Нового Вавилона», органически включаясь в образную систему фильма, помогала воссозданию эпохи и драматизма событий»[2].

Хотя договором сдача партитуры предусматривалась в марте, но уже 20 февраля, отправляясь в Москву, режиссеры имели ее на руках, с тем чтобы можно было «вполне реально договариваться об исполнении музыки оркестрами лучших московских кинотеатров»[3].

Публикация предполагалась после утверждения фильма, срок выпуска которого на экран был определен твердо — 18 марта. Однако московский просмотр внес такие изменения, что даже Шостакович, привыкший сочинять «аврально», оказался в положении труднейшем. Возвратившись из Москвы 27 февраля, Козинцев и Трауберг приступили к существенному перемонтажу. Параллельно Шостакович должен был перемонтировать всю музыку. Переделки коснулись всех частей клавира и партитуры — потребовались новые связки, сокращения.

В разгар переделок Шостакович заболел гриппом с нестерпимыми головными болями, температура поднялась до сорока градусов. О том, как он работал в это время, узнаем из документов «Совкино», отправлявшихся в Москву для информации руководства кинематографии, уделявшего постоянное внимание фильму-«боевику». «Работа производилась им днем и ночью, причем его все время навещали режиссеры, сообщая ему о сделанных ими переделках картины и договариваясь о следовавших за этим переделках в музыке. Рукописи от тов. Шостаковича немедленно отправлялись в переписку, из переписки возвращались ему для корректуры, после корректуры вновь возвращались к переписчикам и от них направлялись в лито-

[1] Д. Шостакович о времени и о себе, с. 21.

[2] История советского кино — М: Искусство, 1969, т. 1, с 358, 359.

[3] Письмо зам. директора Ленинградской кинофабрики «Совкино» т. Быкова в правление «Совкино», 8 апреля 1929 г — В сб.: Из истории «Ленфильма» с. 255.

графию. Договор с литографией, заключенный 6/III с. г., предусматривал сдачу первых 20 комплектов оркестровых партий не позже 11 часов утра 15 марта. Однако литография сумела выполнить наше задание раньше срока, и уже 14 марта тов. Шостаковичем были доставлены в Москву первые три комплекта, не считая рукописного экземпляра, который высылался вам по частям, начиная с 6 марта. В ленинградские кинотеатры комплекты оркестровых партий также были переданы 14 марта, а 15 марта было выслано по 2 экземпляра всем отделениям»[1].

Следовательно, на разучивание партитуры и репетиции кинооркестры имели три-четыре дня — срок недостаточный для овладения новой, непростой музыкой, непохожей на обычные компиляции. К тому же «спешка, при которой производилась переписка и исправление нот, помешала Шостаковичу с достаточной тщательностью произвести корректуру, вследствие чего в партитуре и в партиях оказался ряд досадных ошибок»[2]: клавир не всегда сходился с партитурой, в партитуре не были указаны темпы.

Сохранилось несколько писем Шостаковича известному московскому дирижеру — интерпретатору легкой музыки Фердинанду Кришу, по которым видно, с каким волнением композитор относился к предстоящей премьере: «Посылаю Вам недостающие страницы первой и четвертой частей. Приложу все усилия к тому, чтобы я смог приехать в Москву. Боюсь, что не смогу, так как лежу сейчас в постели: осложнение гриппа. Я нисколько не сомневаюсь в том, что у Вас будет выходить все очень хорошо... Самое главное — это во второй части не затягивать вальс и канкан. Третью часть играть медленно, за исключением Аллегро. Особенно медленно нужно играть все после Аллегро. Четвертую и седьмую части в Ленинграде играет рояль. Оркестр вступает в девятой части, во время «Марсельезы» в начале восьмой части»[3].

На просмотре для Главреперткома играл Шостакович. Просмотр, вспоминает Козинцев, происходил в подвальном помещении «Совкино»: «Композитор, балансируя по доскам, перешел через воду, присел к инструменту, попробовал звук: на его лице появилось совершенное недоумение... Боже мой, каким ужасным был экран, расстроенным — пианино, грязным — помещение. И каким прекрасным кажется мне теперь этот просмотр, где играл свою первую музыку для кино Шостакович».

В большинстве кинотеатров новую партитуру выучить не успели, да и не хотели: ее интонации, форма, смотревшие в будущее музыкального кинематографа, казались проявлением непонимания специфики кино. «Мало того, что молодой человек не понимает кино,— возмущался в разговоре с Козинцевым ди-

---

[1] Сб.: Из истории «Ленфильма», с. 256
[2] Там же.
[3] ГЦММК, ф. 32, № 27.

рижер «Пикадилли» Владимиров,—...он самонадеян — я предложил помощь, хотел оркестровать его музыку, он отказался».

Два дня, 18 и 19 марта 1929 года, Шостакович вспоминал, как кошмар. Композитор, режиссеры, Арнштам бегали по кинотеатрам, пытались втолковать темпы, устраивая дополнительные репетиции, и ощущали глухую стену вражды и иронии. «В жалобных книгах многих кинотеатров в дни демонстрации обнаружилась возмущенная запись, будто занесенная одним и тем же человеком: «Сегодня дирижер оркестра был пьян!» Дирижеры кинотеатров организовали свои обсуждения — композитора ругали нахалом, обвиняли в незнании оркестровки»[1].

Чтобы спасти положение, сохранить право заказов музыки, руководству кинофабрики пришлось в специальном письме 8 апреля 1929 года убеждать, что для следующего фильма — «Золотой клюв» — другой композитор, Астраданцев, пишет музыку попроще. «Музыка по картине «Золотой клюв»,— читаем в письме,— по своему стилю и по приемам композиции значительно доступнее для исполнения и для восприятия, чем музыка к «Новому Вавилону», что объективно не может не отразиться на благоприятном ее воздействии на публику... Во всяком случае, учитывая те отрицательные явления, которыми сопровождалось исполнение музыки к картине «Новый Вавилон», мы считаем необходимым довести до конца второй из этих двух опытов написания специальной киномузыки»[2].

В защиту Шостаковича выступили музыковеды, вскрывая подоплеку провала. Ю. Вайнкоп писал: «Этот классический прием сваливания вины «с больной головы на здоровую» должен встретить надлежащий отпор, тем более, что это обвинение поддерживается многими из кинодирижеров, лишившихся авторских за свои компиляции музыкально-иллюстративного материала ввиду наличия готовой партитуры. Музыка Д. Шостаковича к «Новому Вавилону» представляет собой не только первый опыт специально написанного к кинокартине музыкального сопровождения и не только знаменует собой попытку влить струю новой музыки в затхлую атмосферу музыкального кинообихода, но представляет собой еще весьма значительную непосредственную художественную ценность»[3].

Голос прессы действия не возымел. Как докладывало в Москву руководство кинофабрики, «в большинстве кинотеатров музыку пришлось снять на 2—3-й день демонстрирования картины»[4]. По воспоминаниям Шостаковича, эту «музыку играли

---

[1] Козинцев Г. М. Глубокий экран, с. 102.

[2] Из истории «Ленфильма», с 257

[3] Ю. В. (Вайнкоп Ю. Я.). Музыка к «Новому Вавилону».— Рабочий и театр, 1929, № 14, с. 9.

[4] Сб.: Из истории «Ленфильма», с. 256.

только в одном кинотеатре Ленинграда, да и то несколько раз»[1]. Вернулись к прежним киноальбомам: «жить по-старому было куда проще... Через несколько дней затихли смущающие звуки. Оркестр бодро исполнял „Восток-реку — катание на лодке“»[2].

Больше нигде музыка Шостаковича к «Новому Вавилону» не звучала, в других его работах не использовалась. Экземпляр пылился, заброшенный в домашний шкаф, среди старых бумаг. Спустя много лет его приняли в архив Государственного центрального музея музыкальной культуры.

Так полной неудачей закончился первый композиторский опыт Шостаковича в кино[3].

Этот опыт заслуживает внимания не только потому, что о «Новом Вавилоне» сохранились документы и воспоминания, помогающие воссоздать драматизм работы.

Первый опыт значил многое. Он мог надолго, если не навсегда, отвадить Шостаковича от кино.

Но неудача здесь, как и в балете, его не обескуражила. Его уже захватил яростный азарт киноработы. Ему нравились молодые режиссеры, тонко понимавшие музыку, великолепные киноактеры, которых он узнал по «Вавилону»: Е. Кузьмина — трогательная продавщица Луиза, О. Жаков — солдат Жан, Я. Жеймо — парижская модистка, будущие режиссеры С. Герасимов и В. Пудовкин, скромно снимавшиеся в небольших ролях. Творческой уверенности он не потерял. Из кино уходить не собирался. Когда Козинцев и Трауберг предложили ему продолжить сотрудничество в фильме «Одна», Шостакович согласился сразу.

После эксцентрики, романтики режиссеры переходили к реалистической драме, что соответствовало стремлениям Шостаковича. Было и еще одно заманчивое обстоятельство: фильм «Одна» предполагали озвучить с использованием недавно изобретенной звукозаписывающей аппаратуры. С режиссерами была договоренность, что музыке в фильме предоставится некоторая «автономия». Этому должен был помочь и драматический сюжет. Фильм рассказывал о переживаниях учительницы, которая мечтает о мещанских идеалах «хорошей жизни», но, попав в алтайскую глушь, становится активнейшей участницей классовой борьбы за новый уклад в деревне.

---

[1] Шостакович Д. Д. Кино как школа композитора.— В сб.: 30 лет советской кинематографии.— М.: Госкиноиздат, 1950, с. 354.

[2] Козинцев Г. М. Глубокий экран, с. 120.

[3] Возрождение произошло в семидесятые годы: фильм был показан на Парижском кинофестивале в сопровождении оркестра, исполнявшего восстановленную партитуру. Инициатор восстановления Г. Н. Рождественский составил из музыки к «Новому Вавилону» сюиту, с успехом прозвучавшую в концертах, записанную на пластинку. Британский киноинститут организовал показ «Нового Вавилона» в Англии, Голландии, пригласив Л. Трауберга. Музыку Шостаковича исполнял Лондонский оркестр под управлением Омри Хадари.

Как и в «Новом Вавилоне», Шостакович в процессе съемок киноленты «Одна» не участвовал: смотрел готовые куски, большая часть которых была снята на Алтае. Когда приступили к озвучиванию, выяснилось, что записать речь синхронно не удается. Шум камеры заглушал голос. На столе композитора лежали специально написанные для фильма стихи Николая Заболоцкого «Какая хорошая будет жизнь»: сочинялась песня — первая песня советского звукового кино, драматический лейтмотив фильма. Но пришлось оставить только первую фразу, сделав ее закадровой.

Эти и другие технические трудности и условия не привели, однако, к общему сокращению места музыки. Наоборот, на нее легла вся «звуковая нагрузка». Анализируя фильм, исследователи кино всегда подчеркивают, что именно «на музыкальную партитуру была возложена задача расставить смысловые и драматические акценты»[1]. Музыка взяла на себя функции звучащего слова, пейзажа. Впервые Шостакович писал для кино партитуру полного симфонического оркестра, смело переносил в кино принципы музыкальной драматургии: единое и сложное симфоническое развитие, лейттематизм, развернутые кульминации. Лейттемой фильма была сделана вокальная фраза «Какая хорошая будет жизнь», контуры которой и характер исполнения менялись по ходу действия: вначале она звучала легко, спокойно, затем все более напряженно, насыщенно, драматично.

Используя опыт оперы «Нос», композитор вторгся в сферу речевой интонации и написал музыкальный «разговор» бая, пытаясь воспроизвести речевые акценты, психологический смысл его обращения к пастухам и учительнице. Эпизод снежного бурана в степи с затерянной учительницей был сделан как симфоническая пейзажно-драматическая картина. Сцена у председателя строилась в оперном плане. Не чурался Шостакович натуралистической звукоизобразительности, привычных шаржа, пародии. Но преобладала лирика, не без влияния русской народной песенности. Принцип, много лет спустя в совершенстве воплощенный в музыке к шекспировским фильмам-симфониям, заявлялся в этом раннем киноопыте Шостаковича: «простейшие звуки получали... свое развитие, жизненные шумы вырастали до обобщений... играла шарманка (тогда это было обычным) <...> шарманочная тема потом переходила в оркестровую разработку... неожиданно звонил будильник, а потом слышался далекий городской шарманочный напев. В веселый мотив грубыми ударами вторгался бубен и хриплый вой шамана (подлинная запись), и затем, как бы прошивая звуковую ткань, возникала фраза деревянных и флейты — голос бая, сочиненный Шостаковичем... Были сцены, где звук вел тему. Возникал ди-

[1] Добин Е. С. Козинцев и Трауберг — Л : Искусство, 1963, с 130

алог действующего лица (только изображение) и бездушной машины (только звук)»[1].

Новое отношение к музыке в фильме и на этот раз встретило сопротивление. Шостаковича ругали за музыкальный формализм. Козинцеву и Траубергу объявили выговор «за проявленный в съемках формализм». «Специалисты по звуку составляли докладные записки: оркестровка, как они утверждали, не учитывает техники звукозаписи... Им хотелось жить без особых волнений, а балалайка и бубенчики не доставляли хлопот»[2]. Однако прежнего единения у хулителей Шостаковича не было. Рядом с композитором уже работал в качестве звукорежиссера Лео Арнштам. Как вспоминает Козинцев, «звукооператор Илья Федорович Волк, в прошлом мотоциклетный гонщик, один из строителей первой радиостанции, оказался смелым человеком и отличным товарищем. Музыка Шостаковича звучала, да еще как!.. И уже ничего с ней нельзя было сделать: ни обкорнать ее куцыми оркестрами „Пикадилли" и „Парижианы", ни заменить попурри из альбома „Киномузыка"».

«Одна» появилась на экранах весной 1931 года, почти одновременно с фильмом «Путевка в жизнь» режиссера Н. Экка — композитора Я. Столляра, который принято считать первым озвученным советским фильмом, хотя в действительности назревшая задача решалась, как нередко бывает, одновременно на нескольких студиях, разными режиссерами, в нескольких картинах.

«Одна» выделилась среди них развернутой музыкальной драматургией. Фильм отнесли к началу той эры музыкального оформления, когда музыка твердо вошла в кинодраматургию в качестве ее важного, а иногда и решающего элемента.

Сам Шостакович не был удовлетворен, считая, что цельного симфонического развития в фильме все же не получилось: как он утверждал, «получались отдельные номера: № 1 — летающий трамвай, № 3 — играющая шарманка и т. д., а вот единого развития мне там не удалось найти»[3]. К звуковым картинам он эту ленту не отнес, решительно утверждая: «„Одна" не была по-настоящему звуковой картиной. И не потому, что в ней не записали на пленку человеческую речь, а только музыкальные куски,— нет, просто это была картина старого, немого стиля. Пути, способы и решения для подлинно художественного сочетания звука и изображения в те годы только отыскивались»[4]. Ряд звукооформительских задач еще оставался нерешенным, да и не до конца ясным.

---

[1] Козинцев Г. М. Глубокий экран, с. 196, 197.

[2] Там же, с. 157

[3] Из доклада Д. Д. Шостаковича в Ленинградском гос. музыкальном научно-исследовательском институте 9 июня 1937 г. Цит. по кн: Иоффе И. И. Музыка советского кино — Л., 1938, с 45

[4] Шостакович Д. Д. Кино как школа композитора.

Лео Арнштам, принимавший самое непосредственное и горячее участие в этих исканиях, рассказывает о двух основных направлениях звукооформления, определившихся после кинофильма «Одна»: «Первое было обусловлено даже специальной декларацией, которую подписали С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и Г. Александров. Декларация эта, в сущности, защищала достижения пластического языка немого кино, а звук ее авторам представлялся лишь элементом, которым можно было обогатить действительно огромные достижения немой кинематографии. Звук, по мысли авторов декларации, не должен был быть синхронен, то есть одновременен смыслу происходящего на экране. Музыка, шумы, а иногда и слово (вторжения его на экран авторы более всего опасались!) должны были воссоздать как бы второй смысловой ряд фильма»[1].

Сторонники второго пути отдавали предпочтение слову, звучащему с экрана. «Зачеркивались все достижения немого кино. Экран заселили театральные актеры, а фильмы, в сущности, были плохо и неизобретательно снятыми театральными спектаклями».

Арнштам рассказывает далее, что режиссерам и звукорежиссерам, с которыми сдружился Шостакович, второй путь представлялся спекулятивным. Но и первый не устраивал. «Мы считали слово, произнесенное актером с экрана, важнейшим элементом звукового кино будущего. Но, понимая, что слово бесконечно обогатит смысловые возможности фильма, мы во что бы то ни стало хотели сохранить и все достижения пластического языка немого кино, с монтажными построениями, свойственными только этому языку, с найденной именно советской кинематографической школой обобщенной образностью этого языка».

Слово и музыка! Музыка в сложных взаимосвязях со словом и с монтажными построениями — вот задача, четко определившаяся перед Шостаковичем в следующем фильме — «Златые горы», в работу над которым он включился буквально тотчас же после завершения картины «Одна».

Достигнутое продолжалось, совершенствовалось. Было ясно, что об иллюстративной дробности музыки не могло идти и речи. Выбранный композитором согласно содержанию фильма (киноповести о судьбе крестьянина Петра, ставшего питерским рабочим) интонационный материал — городская песня, романс — лег в основу цельного симфонического развития, лейтмотивной системы, разработанной весьма полно. «Подчиняясь до известной степени лейтмотивно-смысловым рифмам, вся музыка решалась

---

[1] Арнштам Л. О. «Златые горы».— Советский экран, 1971, № 23, с. 18. Последующие извлечения из этих воспоминаний сносками не оговариваются.

Шостаковичем в крупных симфонических формах,— пишет Арнштам. — Были и формы простые, как, скажем, вальс. Прозвучавший 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 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 считаю я фугу, написанную им для органа и большого симфонического оркестра.

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

Изощренный параллельный монтаж и грандиозная математика фуги Шостаковича!

Сплав оказался необычайной силы и художественной убедительности!»

Фуга была сразу отнесена к первым достижениям зарождавшегося советского органного творчества. Знаменитый органист И. А. Браудо, в чьем исполнении фуга звучала в фильме, указывал, что, «кроме чисто инструментальных эффектов, то есть нахождения верной фактуры, выводимой из общего представления о логике органного изложения, Шостакович достиг еще большего — он написал блестящую пьесу фугированного стиля, в которой пластичная тема оказалась выражением драматической ситуации важного эпизода фильма»[1]. Стоит отметить, что в обоих чудесных вальсах Шостакович оттолкнулся от уже известных интонационных источников полярного характера: в первом случае — это была песенка рабочей заставы «Когда б имел златые горы», во втором — изысканный вальс Э. Вальдтейфеля «Весенние цветочки». К таким изначальным мелодическим импульсам из уже популярной музыки он станет нередко обращаться для кинофильмов в дальнейшем.

Продолжая испытывать разные возможности соотношения зрительного и звукового рядов, композитор всемерно обогащал их взаимосвязи: в «Златых горах» были введены и эффекты музыкального предвосхищения драматических событий, более богатая система контрастов, увертюра-вступление. Ритм монтажа все теснее сливался с музыкальным ритмом фильма. Постигалось значение хронометража в общей монтажной системе: это давалось Шостаковичу, привыкшему к самостоятель-

---

[1] Браудо И. А. Заметки о советской органной музыке.— Советская музыка, 1975, № 11, с. 62

ным симфоническим решениям и свободному течению творческого процесса, нелегко[1].

По-прежнему больших усилий требовала в «Златых горах» сама техника записи музыки. Она диктовала условия гибкости, быстроты письма. «Не было никакой последующей перезаписи. Симфонический оркестр располагался прямо в декорации. Партитура была расчислена вся по кускам. В отдельные моменты оркестрового исполнения вступали в действие актеры, которых мы снимали тут же, прямо «под оркестр». Сейчас даже трудно представить себе, какой точности работы требовало это от нас! ...Работали мы день и ночь. Работали яростно, все без исключения».

«Златые горы» вышли на экраны 6 ноября 1931 года. Премьера фильма состоялась в торжественной обстановке в единственном тогда звуковом кинотеатре Москвы на Арбатской площади (ныне кинотеатр «Художественный»).

Успех был неоспоримым. Сделав шаг вперед, авторы фильма под руководством С. Юткевича сумели в результате смелой экспериментальной работы соединить пластичность языка немого кино, звучащее слово и крупные формы музыки. Это дало основание считать «Златые горы» первым подлинно звуковым фильмом, а Шостакович отнес его, наряду со «Встречным», к переломным в своей «кинобиографии». Много позже, подытоживая, он писал: «В моей киножизни было несколько переломных эпизодов. В 1931 году я написал музыку для двух фильмов: «Златые горы» и «Встречный». Это были уже настоящие советские звуковые фильмы (я подчеркиваю «советские», имея в виду их тематику и идейную направленность), и поэтому я считаю работу над ними важной для себя»[2].

В результате трех опытов Шостакович постепенно определил для себя специфику, условия, приемы того рода деятельности, который он впоследствии назвал «третьим жанром», утверждая, что «музыка, сочетаясь с кинозображением, порой приобретает новое значение, рождает некий третий жанр»[3].

«Музыка Шостаковича,— подчеркивал Козинцев,— становилась для наших фильмов такой же органической частью (самой плотью кинематографической образности), как и пластика Москвина... Мы говорили на общем языке».

---

[1] Он вспоминает, что «в первые годы.. работы в кино... уходило чрезвычайно много времени на хронометраж... Уложить музыку в строго ограниченные рамки времени — вопрос не технический, хотя и может таким показаться .. Лично я стал справляться с требованиями кино далеко не сразу». (Кино как школа композитора, с. 356).

[2] Кино как школа композитора, с. 356. В датировке фильма «Встречный» — ошибка: музыка для этого фильма писалась осенью 1932 г.

[3] Как рождается музыка.— Литературная газета, 1965, 21 декабря.

## ОПЕРА, КОТОРАЯ ДЕЛАЕТ ЭПОХУ

Осенью 1931 года двухмесячный отпуск, проведенный в Грузии, Шостакович использовал для сочинения первого акта оперы «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), и эта работа как-то сразу высветила теневые стороны «прикладной» деятельности, ее ограниченность.

За три года, «испробовав» театр Мейерхольда, ТРАМ, балет, мюзик-холл, он исчерпал новизну экспериментального театра, и в конечном итоге искушения экспериментальной театральности подводили к психологическому реализму, обращенному к индивидуальности: потому уже среди прикладных работ созревала и писалась «Леди Макбет». Линия лирико-психологической симфонической, оперной, камерной музыки, намечавшаяся в ранних сочинениях, до и после Первой симфонии (в Прелюдии из пьес для октета, в романсах на слова японских поэтов), властно возвращала к себе.

Состояние крайней неудовлетворенности театром и кино осложнилось в 1931 году цепью неудач, театральных провалов и огорчительных событий.

Сняли с репертуара «Болт».

20 октября в Ленинградском мюзик-холле состоялась премьера спектакля «Условно убитый» с музыкой Шостаковича, которой дирижировал И. О. Дунаевский. «Когда И. Дунаевский переехал в Ленинград и создал в содружестве с Л. Утесовым несколько больших программ для мюзик-холла, чем, пожалуй, впервые привлек внимание музыкальных кругов и слушателей, я уже воспринял его как „старого знакомого“»[1],— вспоминает Шостакович. Придя по инициативе Дунаевского в мюзик-холл, Шостакович показал, «что он свободно владеет «легким жанром» и при желании умеет писать отличную музыку для куплетов, песенок, танцев и даже цирковых номеров»[2]. Он написал тридцать пять разнообразных эстрадных номеров для участвовавших в спектакле «Условно убитый» Л. Утесова, К. Шульженко, В. Коралли. Но содержание, стиль спектакля его никак не могли удовлетворить: пестрая смесь эстрады, кино, балета с куплетами на слова «Руки чешутся подраться, словно в керосине я», с труппой, танцевавшей красноармейскую пляску на музыку Шостаковича, взятую из сцены в спектакле «Целина», с дрессированной собакой Альмой, выступавшей до мюзик-холла в Таврическом саду, и цирковыми лошадьми, выведенными на сцену.

Шостакович понимал, что в этом спектакле он все-таки не удержался на уровне высоких требований.

---

[1] Большой талант, большой мастер, с. 9, 10

[2] Гершуни Е. П. Рассказываю об эстраде, с. 95.

Спустя две недели, в конце ноябрьских праздников, из-за несовершенства техники пропало звучание музыки в кинофильме «Златые горы». «Звук, который нам стоил таких усилий! Весь звук хрипел и булькал в немыслимо низком басовом ключе! — рассказывает Арнштам.— Сорок лет прошло, но до сей поры, вспоминая, я покрываюсь холодным потом».

Неутешительным выходил для Шостаковича итог «прикладных» увлечений.

По адресу Шостаковича раздавались грозные окрики со стороны РАПМа — Российской ассоциации пролетарских музыкантов, набравшей к 1931 году силу. Причисленный РАПМом к «попутчикам», он не скрывал, что не разделяет установку ассоциации на упрощенный вид классово-обусловленной музыки. Всякая односторонность ему претила, догматизм настораживал[1]. РАПМ же, признавая его талант и активность, не соглашался с направленностью ряда сочинений, их новизной, не укладывавшейся в рапмовские ограничения. Раньше или позже Шостакович должен был вступить в конфликт с рапмовской воинственной регламентацией, и думы об этом не способствовали вдохновению.

В начале ноября Шостакович написал и послал в журнал «Рабочий и театр» статью «Декларация обязанностей композитора», в которой вылились его недовольство, тревоги, горечь неудач, желание освободиться от диктата театральной режиссуры, от прикладных функций музыки и перейти на иные творческие «рельсы».

Статья начиналась с подведения некоторых итогов 1929—1931 годов. «С начала 1929 года по конец 1931 года, всего три года, я работаю только в качестве «прикладного» композитора. Писал музыку к драматическим спектаклям и для кино. Сделал в этой области очень много: «Новый Вавилон» (ФЭКСы), «Клоп» (театр Мейерхольда), «Выстрел», «Целина», «Правь,

---

[1] Саркастически высменивал ограниченность догматиков, не давал спуску даже близким друзьям. По поводу одной из песен Шебалина указывал ему: «Для чего ты пишешь такое?..» (Письмо от 28 сентября 1931 г.). И в другой раз его же отчитывал: «...без всякого удовольствия, но с гневом прочел обе твои беззубые речи по поводу беззубого произведения «Подъем вагона»... Всем тем, кому дорого музыкальное искусство, вернее, лучшим его представителям, к каковым причисляю тебя, а также (извини за чванливость) и себя, советую... развивать сильнейшую самокритику, но ни в коем случае не критиковать друг друга в присутствии... неучей и демагогов».

Хор «Подъем вагона» принадлежал А. А. Давиденко, которого Шостакович выделял из среды рапмовцев, хотя и относился к его отдельным произведениям критически. В дальнейшем Шостакович содействовал пропаганде наследия «этого выдающегося, но, к сожалению, полузабытого композитора» (слова Шостаковича в предисловии к сборнику о Давиденко.— Александр Давиденко, с. 3), к его шестидесятилетию опубликовал статью о нем в журнале «Музыкальная жизнь» (1959, № 6), в 1962 году оркестровал хоры Давиденко «На десятой версте» и «Улица волнуется».

Британия!» (Ленинградский ТРАМ), «Одна» (ФЭКСы), «Златые горы» (Юткевич), «Условно убитый» (Мюзик-холл). Имею договоры на «Гамлета» (Театр им. Вахтангова, режиссер Акимов), «Твердеет бетон» (Московская кинофабрика, режиссер Мачерет) и «Негр» (оперетка, текст Гусмана и Мариенгофа).

За это время мною, помимо вышеперечисленных работ, написаны два балета («Золотой век» и «Болт») и «Первомайская симфония».

Единственно, что может, по моему мнению, претендовать на «занятие места» в развитии советской музыкальной культуры,— это только «Первомайская симфония», несмотря на ряд недостатков этого сочинения. Я не хочу сказать, что все остальное, мною написанное, никуда не годится. Но все остальное связано с театром и не имеет самостоятельного хождения»[1].

Связывая увлечение прикладными жанрами с общим положением музыкального искусства, Шостакович утверждал: «Ни для кого не секрет, что к четырнадцатой годовщине Октябрьской революции на музыкальном фронте положение катастрофическое. За положение на музыкальном фронте отвечаем мы, композиторы. И я глубоко убежден, что именно поголовное бегство композиторов в театр и создало такое тяжелое положение».

Ограниченность, малую художественную ценность созданной композиторами прикладной музыки Шостакович объяснял несколькими причинами.

Из организационных и технических он называл неудовлетворительные оркестры театров, «в которые композитор вынужден впихивать свои, часто удачные мысли... поэтому музыка звучит убого, плохо»; несовершенство звукозаписи в кино, «сводящее на нет и работу первоклассного оркестра, и композитора».

Главный же недостаток он находил в самой направленности прикладных работ, в полной зависимости композитора от метода театра, вкуса режиссера, приводящих к подавлению инициативы и поверхностному «гастролерству» музыкантов в театрах. «Вся работа во всех драматических театрах и звуковых кино издавна заштампована (исключаю лишь из этого списка работу в ТРАМе). Музыка там играет роль акцента «отчаяния» и «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, за которую мы несем ответственность

---

[1] Шостакович Д. Д. Декларация обязанностей композитора.— Рабочий и театр, 1931, № 31, с. 6. Подчеркнуто Шостаковичем.

Дальнейшие, не оговоренные сносками высказывания Шостаковича, приведенные в этой главе, заимствованы из того же источника.

перед партией и правительством рабочего класса, сводить роль музыки к голому приспособлению под вкус и творческий метод театра, часто плохой и позорный («Условно убитый» в Мюзик-холле). Получается настоящая композиторская обезличка. «Легкость» и штампованность работы в театре развращает, теряется высокое качество. Композитор всеми силами стремится к «гастролерству» в драматическом театре и кино, а не к постоянной работе».

Не лучше обстояло дело, по мнению Шостаковича, и в музыкальных театрах: там он тоже не видел пока благоприятной почвы. После горького опыта балетов напрашивался вывод, что участие театра в процессе работы композитора над оперой или балетом приносит фактически не пользу, а вред и часто ограничивает роль, место музыки в музыкальном театре; видимо, Шостакович писал о попытках заменить оперу музыкально-драматическим спектаклем, когда, по меткому выражению одного из рецензентов, «театр стал праздновать победу над музыкой. Пение изгнали»[1]. Все это теперь очень тревожило Шостаковича. Отсюда вытекала резкость его утверждения, вызвавшего негодование в музыкальных театрах: «Полная стопроцентная импотентность наших музыкальных театров создать советский музыкальный спектакль доказала мне с совершенной очевидностью, что таковой должен создаваться вне стен и вне связи с театром, ибо театр состоит из руководства и работников, у которых выработались за последнее время две «четких установки»: 1) музыка в опере или балете должна способствовать приятному пищеварению и 2) тенору создавать благоприятные условия для эффектной ноты, а балерине — для какого-нибудь фуэте...

Что касается советского музыкального спектакля, то здесь мы видим совершенно безобразные методы их создания («Красный мак», «Лед и сталь», «Черный яр», «Болт», «Золотой век»). Надо заметить, что все эти спектакли создавались в полной связи с театром. А результат — позорный...

Два моих балета создавались в стенах театра. И «Золотой век», и «Болт» — жестокие провалы...

Опыт подсказывает, что музыкальный спектакль надо создавать вне стен музыкального театра. Театр должен лишь принимать (или не принимать) и ставить оперы и балеты, в готовом виде приносимые театру на рассмотрение».

В качестве показательного примера Шостакович приводил «Нос», по существу отвергая критику этой оперы. «Так было с „Носом“, и театр, обладая превосходным исполнительским аппаратом, создал замечательный спектакль... Это сочинение писалось вне всякой связи с театром, и получилась работа, име-

[1] Грес А. Рождение стиля.— Звезда, 1935, № 1, с. 201

ющая полное право претендовать на звание „высокого искусства"».

Статья заключалась решительными, без малейшего снисхождения к театрам и к себе, призывами и совершенно категорическими выводами, касавшимися собственного творчества:

«Суммирую.

За ведущую роль музыки в музыкальном театре! Долой композиторскую обезличку! Дальше от драматического театра и звукового кино! Дальше от музыкального театра в деле создания советского музыкального спектакля!

Заканчиваю эту статью фактом из моей биографии: с тяжелым сердцем заверяю театр имени Вахтангова, что музыку к «Гамлету» я напишу. Что касается «Негра» и «Твердеет бетон», то я договоры на днях расторгаю и возвращаю аванс. Я не в силах больше «обезличиваться» и штамповаться. Таким образом я расчищаю себе дорогу к большой симфонии, посвященной пятнадцатилетию Октябрьской революции. И заявляю всем моим будущим «заказчикам» из драматического театра и звукового кино, что с этим фронтом музыки на ближайшие пять лет я порываю».

Даже в то, богатое откровенными критическими «битвами» время «Декларация» Шостаковича обратила на себя внимание резкостью, запальчивостью, личной «болью». Ее критический «перехлест» был ясен и сразу вызвал отпор: в статье усмотрели проявления индивидуализма, отказ от завоеванного, попытки опорочить театр. М. Янковский, критиковавший и «Нос», и «Болт», теперь опубликовал открытое письмо Шостаковичу с громким заголовком: «Кто против — единогласно», от поисков композитора не оставил камня на камне, квалифицируя их как беспринципность: «Эти шатания за последнее время приобрели систематический характер. Кто в этом виноват? Прежде всего сам композитор. Прежде всего тот, кто не сумел достаточно ответственно относиться к своему творчеству... Не зная задач советского театра и шатаясь в поисках собственных путей, Вы пытаетесь теперь вместо честного признания собственных ошибок переложить вину на того «злого дядю», который обезличивает музыку в театре и не хочет придать ей роль гегемона... Декларация обязанностей композитора — серьезный срыв композитора Шостаковича»[1].

В таком же духе высказались и многие композиторы и театральные деятели. Шостаковича вновь обвинили в отрыве от масс, от музыкальной действительности.

Отвечать оппонентам он не стал. Не потому, что хотел избежать дискуссии. Когда прошла острота неудовлетворенности и

---

[1] Янковский М О Кто против — единогласно Открытое письмо Д. Шостаковичу.— Рабочий и театр, 1931, № 33, с. 10.

крайних эмоций, он ясно, без колебаний определил, что будет делать дальше.

19 ноября, за день до публикации «Декларации», он начал работать над вторым актом «Леди Макбет Мценского уезда».

Полного разрыва с прикладными жанрами не произошло. Его живая натура не могла вовсе отказаться от театра, кино. Одновременно с завершением второго акта «Леди Макбет» появилась музыка к «Гамлету» в постановке Н. Акимова в Театре имени Евг. Вахтангова (премьера состоялась 19 марта 1932 года). После злободневных современных пьес впервые Шостакович обратился к воплощению в драматическом театре классики. Это была его первая встреча с Шекспиром и первый из трех его «Гамлетов» (1932, 1954, 1964 годы), в которых он на каждом этапе жизни выражал свое понимание героя, столь близкого его собственной психологии.

Правда, акимовский «Гамлет» еще не давал материала для грозного и беспощадного сострадания. Он был далек поставленным Г. Козинцевым спектаклю в Ленинградском Пушкинском театре и кинофильму. Приближение лишь начиналось. Музыка еще не становилась голосом самой трагедии, а оставалась «голосом театра». Музыка отвечала парадоксальной режиссерской трактовке Акимова, выдвигавшего в трагедии борьбу за власть, притушевавшего тему «гамлетизма» и даже шаржировавшего ряд образов: короля, королевы, Офелии.

Но у Шостаковича уже намечался в этой музыке и ясный трагический подтекст, с шекспировской выпуклой характерностью: сливались трагедия, пародия, лирика.

Примечательно, что именно после «Гамлета» МХАТ стал считать Шостаковича композитором, чья музыка могла бы подойти мхатовским реалистическим постановкам классики[1]. Неизбежный у каждого молодого творца период «бури и натиска» завершался. Психологическая музыкальная драма и симфония становились в центр творчества. В этом свете закономерным оказывался призыв и обязательство в «Декларации обязанностей композитора»: «Приложить все свои силы к созданию симфонии, оперы...» Попытка создания грандиозной симфонии к пятнадцатилетию Октября с обобщающей темой «От Карла Маркса до наших дней» помогла уяснить пути и направленность симфонических работ.

Но основное внимание уделялось опере «Леди Макбет Мценского уезда».

---

[1] В записной книжке выдающегося актера МХАТа Л. Леонидова упоминается о намерении пригласить Шостаковича для написания музыки к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина в Московском Художественном академическом театре (постановка не состоялась).

Толчком к этому сюжету явилось новое издание очерка Н. С. Лескова с иллюстрациями Б. М. Кустодиева.

Кустодиев всю творческую жизнь увлекался Лесковым. Еще в 1922 году, в ту пору, когда юный Шостакович часто бывал в его доме, художник исполнил по заказу издательства «Аквилон» тридцать одну иллюстрацию, обложку и титульный лист к «Леди Макбет Мценского уезда». В 1923, 1925 годах Кустодиев возвратился к Лескову, иллюстрируя такие его издания, как «Зверь», «Амур в лапоточках», «Штопальщик», оформляя в МХАТе-II и в Ленинградском Большом драматическом театре инсценировку Е. И. Замятина «Блоха» по Лескову.

Характерные рисунки Кустодиева, как и другие работы, связанные с произведениями Лескова, привлекали внимание Шостаковича. Он восхищался киноэкранизацией «Леди Макбет», читал литературоведческие статьи, объяснявшие мастерство Лескова-стилиста. Проблемы языка, чистоты русской речи, писательской техники выдвигались тогда как первостепенные для молодой советской литературы. Горький призывал учиться у Лескова — мастера русской прозы. Проблемы литературы соприкасались с музыкальным творчеством.

В 1930 году, спустя три года после смерти Кустодиева, «Леди Макбет» в его иллюстрациях издали в Ленинграде, с обложкой, суперобложкой и форзацем работы М. А. Кирнарского.

Шостакович купил книжку как память о Кустодиеве. «Смежные виды искусства часто могут подсказать тему произведения»[1],— пояснял он много лет спустя процесс рождения музыки и привел в качестве примера именно «Леди Макбет». «Я прочел „Леди Макбет Мценского уезда“ Лескова. Произведение меня поразило. Так родился оперный спектакль „Катерина Измайлова“»[2]. Сразу, без малейших колебаний Шостакович уловил, воспринял ту оперность лесковской пластической повествовательности, которую ощущал и Сергей Прокофьев, намеревавшийся писать оперу «Расточитель» по Лескову. Сразу Шостакович услышал лесковскую «Леди» как оперный монолит, со всеми необходимыми оперно-драматургическими элементами, удовлетворявшими тому оперному стилю, в котором он хотел себя испробовать.

Быстро набросав план оперы, композитор пригласил для литературной разработки А. Прейса. К написанию либретто «Леди Макбет Мценского уезда» приступили осенью 1930 года.

Чем дальше продвигалось дело, тем больше граней открывал Шостакович в лаконичном очерковом повествовании Лес-

[1] Как рождается музыка.

[2] Там же. По записи М. Шагинян, опубликованной после смерти Шостаковича, «Асафьев посоветовал ему прочесть «Леди Макбет» Лескова» (Беседа 20 декабря 1940 г. с Шостаковичем.— Новый мир, 1982, № 12, с. 130). Опера сперва называлась «Леди Макбет Мценского уезда» и под таким названием шла в Ленинграде. В. И. Немирович-Данченко в соответствии со своей сценической концепцией наименовал ее «Катерина Измайлова». При возобновлении оперы в 60-е гг. автор остановился на этом названии.

кова. Сюжет видоизменялся, но главное сохранялось: неодолимость любви, ее трагическая сила, покоряющая человека. Зло возникало из самого великого человеческого чувства — любви — и представало как темная сторона страсти, беззащитность человека перед эмоцией, жестокость, рождаемая страстью.

Примитивным казалось осуждение, холодное лесковское обличение чувств.

«Женщины не было до сих пор в творчестве Шостаковича,— замечал Б. В. Асафьев в связи с «Леди». — Был пол, была эротика, но не было женщины — человека, ее психики, тепла и эмоций» [1]. В период «Леди» тема любви, которую Шостакович воспринимал как трагедию Блока, смешение мистики и эротизма в поэзии начала века, как популярность Ахматовой с ее простой любовной правдой и гибель колосса Маяковского, становилась для композитора глубоко личной. В хрупком молодом человеке, поглощенном трудом, жила сильнейшая страсть. Как все в его жизни, чувство любви было предельно напряжено, но сдерживалось самодисциплиной, воспитанием, неуверенностью в ответной любви, внешними препятствиями.

Переживания «ожесточали» работу: он нуждался в творческой исповеди. Обратим внимание: сочинив несколько романсов о любви на слова японских поэтов в 1928 году, он продолжил цикл после значительного перерыва, посвятив его Н. В. Варзар,— редкий случай в творчестве Шостаковича, когда на протяжении почти четырех лет он возвращался к одному — к лаконичным «японским» текстам, каждый раз, когда любовь заявляла о себе. На первом романсе «Любовь» стоит дата — 7 октября 1928 года. А спустя три года он писал уже не об одухотворенности и вере в любовь, а о трагедии страсти — не о «прекрасной Даме», а о страдании: так и назывались романсы — «В первый и последний раз», «Безнадежная любовь», «Смерть». Писательница Галина Серебрякова, приезжавшая в Ленинград, когда сочинялась «Леди», рассказывает: «Он жаждал по-новому воссоздать тему любви, любви, не признающей преград, идущей на преступление, внушенной, как в гетевском Фаусте, самим дьяволом. «Леди Макбет Мценского уезда» поразила его неистовством своей привязанности... В сумрачной комнате на большом столе он писал свое новое произведение и проигрывал его на фортепиано. Две красивые светловолосые девушки, сестры Шостаковича, и обаятельно простая и ласковая его мать угощали меня чаем... Молодой композитор признался мне, что собирается жениться, и, волнуясь, заглатывая слова, рассказал о своей невесте, стараясь быть объективным, что недостижимо для влюбленных» [2].

[1] Асафьев Б. В. О творчестве Д. Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда», с. 244

[2] Серебрякова Галина. О других и о себе, с. 309, 310.

Конечно, при сближении эмоциональной атмосферы оперы с личными переживаниями автора нельзя забывать об осторожности, но пренебрегать личным — значит обеднять понимание произведения и его место в жизни композитора. Нет сомнения, что напряжение личных чувств, сила собственных страстей отразились в накаленности «Леди Макбет», в обнаженной правдивости без малейшего приглаживания. Персонажи «Леди Макбет» отстояли как будто бесконечно далеко от современности, но обладали беспощадной полнотой эмоционального обобщения, которая всегда волнует людей.

Работа над оперой шла сперва медленно, учитывая обычные для композитора быстроту, «авральность» создания капитальных сочинений. Обычно одержимый творческим замыслом и не находивший покоя, пока его не приносило завершение задуманного, Шостакович в период работы над «Леди» отвлекался многим: восемь упоминавшихся театральных и киносочинений писались параллельно «Леди».

Шостакович ясно понимал смелость задачи — «по-новому воссоздать тему любви», смелость поворота лесковской темы, сложность ее музыкального воплощения: ведь ничто или почти ничто не могло явиться подспорьем,— об этом он и писал в «Декларации». После того, как пытались приспосабливать старые оперы к новым сюжетам, переделывая, например, «Тоску» Пуччини в «Борьбу за коммуну», после традиционного стиля музыки, «втиснутого» в революционные сюжеты опер «Фронт и тыл» Гладковского, «Лед и сталь» Дешевова, «Орлиный бунт» Пащенко, как раз с 1930 года, когда Шостакович приступил к «Леди», в оперных делах возникла длительная пауза: композиторы больше не верили в успех. К тому же Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) решительно ориентировалась на массовую песню, прикладную музыку. Не только Шостакович — многие композиторы теряли «контакт» с монументальными формами и возвращались к ним не без трудностей.

Шостакович начал оперу 14 октября 1930 года со сцены работников и Аксиньи. Гудаута, Батуми, Тбилиси, сентябрь — октябрь 1931 года — в это время написаны антракт между второй и третьей картинами, третья картина. Особенно продуктивно дело пошло в Тбилиси, куда Шостакович приехал к Андрею Баланчивадзе, чтобы ознакомиться с работой Тбилисского ТРАМа.

На улице Перовской, тогда еще по старинке называвшейся Анастасьевской, в доме одного из основателей грузинской музыки Мелитона Баланчивадзе его окружал особый мир — причудливое сплетение старой и новой Грузии, вечера в ТРАМе с наивными пьесами на местные сюжеты, с национальным колоритом. Однако по причудливым законам противоречий именно на Анастасьевской, в деревянном кабинете-веранде второго этажа, у широкого окна, смотревшего во двор-колодец, ему

легко работалось: здесь он завершил и сразу же сыграл А. Баланчивадзе первый акт оперы, пометив в рукописи: «Конец I акта, 5/XI 1931. Тифлис». На титульном листе он вывел посвящение Н. В. Варзар[1].

Второй акт, сочинявшийся в Ленинграде с 19 ноября 1931 года, был завершен 8 марта 1932 года в Москве, перед «гамлетовской» премьерой, и спустя несколько дней Шостакович сыграл два акта оперы на квартире режиссера Театра имени Немировича-Данченко Б. А. Мордвинова. Одобрение воодушевило. Постепенно оживлялась оперная нива: после трехлетнего перерыва театры должны были получить кроме «Леди Макбет Мценского уезда» еще две оперы: «Камаринский мужик» двадцатилетнего В. Желобинского — о крестьянском восстании Болотникова в XVII веке — и оперу по рассказу Л. Н. Толстого «За что?», писавшуюся Н. Стрельниковым, автором популярной оперетты «Холопка». Либреттистом «Камаринского мужика» был опытный Осип Брик, друг Маяковского, а С. А. Самосуд помогал композитору, исправляя партитуру. Шостаковичу не хотелось отставать, и с весны он занялся двумя работами: третьим актом «Леди» и публицистической симфонией «От Карла Маркса до наших дней» для оркестра, хора, с вокальным соло.

Сочинение третьего акта оперы, начатое 5 апреля, активизировалось летом, в Гаспре: там были написаны сцены с задрипанным мужичком, сцена в полицейском участке, появление квартальных на свадьбе, арест Катерины и Сергея.

За четвертый акт «Леди Макбет» композитор принялся в конце октября; работа пошла очень быстро: сорок три страницы партитуры писались почти начисто. 17 декабря Шостакович пометил: «Конец четвертого акта. Конец оперы. 17 декабря 1932. Д. Шостакович. Ленинград»[2]. В общей сложности сочинение оперы заняло, таким образом, два года и два месяца.

Хотя до завершения оперы Шостакович в своих высказываниях настойчиво подчеркивал, что либретто «почти целиком построено по Лескову, за исключением третьего акта, который для большей социальной насыщенности несколько отличается от Лескова»[3], в действительности вполне определенно в работе выявилась его убежденность в том, что в литературной основе оперного произведения «нет сходства с театром, где инсценируют тот или другой роман», что «в музыке произведение при-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 32.

Как свидетельствует Э. В. Денисов, в пятидесятые годы Шостакович говорил ему, что «Леди Макбет Мценского уезда» вначале посвящалась Б. В. Асафьеву, но затем автор это посвящение снял.

[2] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 35.

[3] Советское искусство, 1932, 16 октября.

обретает абсолютно самостоятельное значение»[1]. От объективного спокойного тона летописца, сокрушающегося о злодействе, в опере не осталось ничего. Повествовательный стиль был отброшен. Заимствовав из очерка отдельные «терпкие» обороты, Шостакович и Прейс написали более половины текста заново, языком упрощенно-грубоватым и резким. Главное же заключалось в принципиальном переосмысливании характеров и «окраски» сюжетных линий. «Я пытался дать психологическую характеристику основным действующим лицам трагедии и в то же время в ряде массовых сцен обрисовать социальный фон Руси той эпохи»,— пояснял автор[2].

Катерина возвысилась как существо, страдающее в оковах купеческого «темного царства». Шостакович так ее пояснял: «Екатерина Львовна — женщина умная, талантливая и интересная, благодаря кошмарным условиям, в которые ее поставила жизнь, благодаря окружению жестокой, жадной, мелкой купеческой среды — ее жизнь делается печальной, неинтересной, грустной. Она не любит своего мужа, у нее нет никаких радостей, никаких утешений. И вот появляется приказчик Сергей, которого нанимает на службу муж Екатерины Львовны, Зиновий Борисович. Получается так, что она влюбляется в этого приказчика — личность недостойную и отрицательную, и в этой любви к нему она находит ту радость, ту цель своего существования, которой ей не хватало. Для достижения этой цели — сделать Сергея своим, сделать из него своего мужа,— она идет на ряд преступлений»[3]. Ее музыкальная характеристика метко следует за оттенками чувств и поступков: в ней особенно много интонационных нюансов, переходов — то напевных, печальных, нежных (романс «Я однажды в окошко увидела»), то возбужденных, порывистых — во второй картине, фальшивых в сцене прощания с мужем или причитаний над телом свекра. В центре действия, где совершались убийства, композитор обострял мелодический строй, декламационную структуру — музыка становилась мрачно-скерцозной, лицемерно-пародирующей, с изломанной напряженностью: образ не приукрашивался, композитор правдой характера не поступался.

Сергей, трактуемый Лесковым не без сочувствия, Шостаковичем разоблачался, как он писал, «можно сказать, донага... гнуснейший преступник, какого только можно себе представить, который ловко, пользуясь своей красивой наружностью, опутывает своими чарами Екатерину Львовну»[4].

---

[1] Эту мысль композитор сформулировал спустя три десятилетия в статье «Как рождается музыка»

[2] «Катерина Измайлова» Автор об опере — Советское искусство, 1933, 14 декабря. Б В Асафьев первым обратил внимание и на то, что в характеристике действующих лиц к Лескову прибавлялось многое от сатиры М Е Салтыкова-Щедрина

[3] Шостакович Д Д Мое понимание «Леди Макбет».— В сб: Леди Макбет Мценского уезда, с. 6—7.

[4] Там же.

Темное купеческое царство тоже не оставалось по-лесковски патриархально-безобидным. Свекор Екатерины Борис Тимофеевич вырисовывался Шостаковичем как «настоящий хозяин-кулак, человек жестокий, не останавливающийся ни перед чем в достижении своих целей... Зиновий Борисович, его сын, муж Екатерины Львовны, это — выродок... Человек жалкий и более похож на лягушку, вздумавшую «в дородстве с волом сравняться». Самый мрачный фон составляли священник, полицейский, приказчик — те же будущие купцы, как и Измайловы, которые... обманывают и обвешивают для того, чтобы в будущем самим открыть свои лавочки и стать настоящими купцами»[1].

Действие, развитие сюжета и музыкальной драматургии Шостакович построил в трех планах: лирико-трагедийном, сатирическом и эпическом. Такое сочетание определило жанровую специфику. «Я бы сказал, что «Леди Макбет» можно назвать трагическо-сатирической оперой»[2],— писал автор в одной из статей.

В истории подобное соединение не было новым. «Однако самый выбор сюжетного материала, подлежащего оформлению то в трагическом, то в гротескном плане,— замечал И. И. Соллертинский,— у Шостаковича глубоко оригинален»[3]. От мягкой, теплой лиричности к высотам трагедии развертывал автор музыкальное содержание образа Катерины; вершиной был жуткий рассказ-галлюцинация о «черном лесном озере» на каторжном сибирском этапе. Здесь музыка, предвосхищавшая прощание с любовью и жизнью, становилась потрясающей, глубокой, выразительной, проникновенной, с нотой того возвышенного очищения, которое приведет к характерным концовкам поздних сочинений композитора. Б. В. Асафьев верно отмечал, ознакомившись с партитурой, что образ Катерины внес в музыку Шостаковича «новое ценное качество, до сих пор почти стоявшее в тени: напевность, мелодическое развитие, теплоту, а вместе с тем и женственность, ласковость»[4].

Сатирически-гротескно изображалась купеческая среда и ее окружение. Соллертинский писал, что гротеск в «Леди Макбет» характеризует быт. «Этот гротеск нужен Шостаковичу, чтобы показать малые масштабы уездного купеческого мира, а главное — чтобы лишить этот мир всякого оттенка идиллличности, сытого добродушия, патриархальной степенности, добротности, незыблемости... Иными словами — избегнуть идеализации ста-

---

[1] Шостакович Д. Д. Мое понимание «Леди Макбет», с. 6—7.
[2] Советское искусство, 1932, 16 октября.
[3] Соллертинский И. И. О «Леди Макбет Мценского уезда», с. 2.
[4] Асафьев Б. В. О творчестве Д. Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда», с. 248.

рины, которая нет-нет да и проявится даже у такого авторитетного обличителя «темного царства», как Островский»[1].

Финальный четвертый акт, расширяя перспективу, переводил действие в плоскость эпическую. Личная трагедия сливалась с народной (картину каторги внук Болеслава Шостаковича изобразил с удивительным проникновением). Ф. М. Достоевский, печатая «Леди Макбет» в своем журнале в шестидесятые годы, находил, что среда каторжан описана Лесковым верно, и «одобрил эту сторону очерка»[2]. Шостакович, поясняя финал оперы, обращался к «Запискам из Мертвого дома» Достоевского. «Вспомним картину из «Мертвого дома» Достоевского, где он описывает, как ему — каторжнику — девочка дала копеечку и как в деревнях крестьяне жертвовали кто булочку, кто копеечку этим несчастненьким. Такое же примерно отношение к каторжникам было и у меня, когда я сочинял эту оперу: каторжники должны вызвать глубокую симпатию, сострадание и жалость»[3].

Основные образы оперы экспонировались в четвертом акте в предельной концентрации. И как проклятие покорности звучала суровая хоровая песня каторжников, уходивших в темную таежную сибирскую ночь. Такой музыки, такой силы сострадания в творчестве Шостаковича еще не было.

Волнуемый проблемой стилистики новой оперы, Шостакович, работая над «Леди Макбет», искал, вбирал, впитывал, перерабатывал очень многие источники. В поисках своего интонационного «ключа» он возвращался к ряду сочинений классики и современной музыки, что и декларировал, указывая: «Музыкальный материал „Леди Макбет“ сильно отличается от моей предыдущей оперной работы — оперы „Нос“»[4].

Основное отличие он видел в простоте, выразительности, певучести. Полемизируя с самим собой периода «Носа», он писал в связи с «Леди»: «Никак я не могу согласиться с теориями, одно время имевшими хождение у нас, о том, что в новой опере должна отсутствовать вокальная линия, что вокальная линия является не чем иным, как разговором, в котором должны быть подчеркнуты интонации. Опера является прежде всего вокальным произведением, певцы должны заниматься своей прямой обязанностью — петь, но не разговаривать, не декламировать и не интонировать. Таким образом, у меня построены все вокальные партии на широкой кантилене, с учетом возмож-

---

[1] Соллертинский И. И. О «Леди Макбет Мценского уезда», с. 2.

[2] Лесков А. Н. Как Н. С. Лесков писал «Леди Макбет».— В сб.: «Леди Макбет Мценского уезда», с. 19.

[3] Мое понимание «Леди Макбет», с. 8

[4] Советское искусство, 1932, 16 октября.

ностей человеческого голоса — этого богатейшего инструмента»[1].

Симфонист по природе, Шостакович сделал оперный оркестр одним из активных, даже ведущих участников драматического действия. Оркестр выполнял функции и выявления подтекста ситуации (причитания Катерины над трупом Бориса Тимофеевича), и жанровой характеристичности (сцена порки Сергея), и усиления экспрессии (любовные сцены), и создания тембра — настроения (трезвучия челесты в третьей картине). Само течение музыки должно было идти симфонически цельно, как хотел Шостакович,— «без перерыва, обрываясь лишь при окончании каждого акта... не по маленьким кусочкам, но развиваясь в большом симфоническом плане»[2]. Этому служила вся структура, форма построения картин и особенно цепь симфонических антрактов между картинами. «Музыкальные антракты, которые имеются между второй и третьей, между четвертой и пятой, между шестой и седьмой и между седьмой и восьмой картинами,— пояснял композитор,— являются не чем иным, как продолжением и развитием предыдущей музыкальной мысли и играют очень большую роль в деле характеристики происходящих на сцене событий»[3].

По верному наблюдению Асафьева, композитор симфонизирует слово, как бы развертывая в музыке эмоцию, недосказанную словами: так достигается единый ток развития, непререкаемая драматургическая убедительность действия, цельность всего многопланового полотна. Размах, интенсивность симфонизации «Леди Макбет» позволили впоследствии с полным основанием считать ее предвосхищением зрелого симфонизма Шостаковича: здесь, в опере, уже наметились контуры Четвертой симфонии с ее обостренной экспрессией и рельефно-оперной трагедийностью.

Было у «Леди Макбет» и еще одно принципиальное отличие от предыдущей шостаковичской оперы «Нос» — широта стилевых, интонационных первоисточников, опор, импульсов. Мусоргский помог найти эпический колорит: в финале «Леди Макбет» — явные отзвуки народных сцен «Хованщины». Музыкальная экспрессия оперы «Воццек» Альбана Берга прямо сказалась на любовных сценах; это сразу подметил И. И. Соллертинский, писавший вскоре после окончания оперы, что «концепция А. Берга перешла и в «Леди Макбет» в отношении языка, напряженного, экспрессивного»[4]. Фольклорная песенность богато послужила опере, как и бытовые жанры с их привычными оборо-

[1] Мое понимание «Леди Макбет», с. 7.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Соллертинский И. И. О «Леди Макбет Мценского уезда», с. 7.

тами, ритмами, использованными в музыкальном «словаре» Бориса Тимофеевича, священника, Сергея, в сценах прощания с Зиновием Борисовичем, сцене в полицейском участке, сцене свадьбы,— потому и «вылепилась» здесь купеческая Русь с такой кустодиевской сочностью.

Соллертинский был неправ, когда отрицал связь «Леди Макбет» с операми русских композиторов девятнадцатого века, заявляя, что «Шостаковичу вовсе не по пути с так называемой „русской школой" девятнадцатого века с ее культивированием обрядности и вообще „русской старины"» [1]. Сам Шостакович, редко обращавшийся при характеристике своих сочинений к классическим аналогиям, по поводу образа задрипанного мужичка, однако, написал: «Это тип своеобразный, может быть, наследник Гришки Кутерьмы» [2]. Но еще важнее другое: в самой трактовке образа Катерины прямо сказывалось типичное для русской оперы, для всей художественной школы XIX века в России сострадание к женской доле, бесстрашное обращение к человеческой сущности, согретое и оправданное любовью; здесь Шостакович как раз и шел по пути Чайковского («Чародейка»), Римского-Корсакова («Царская невеста») и по пути Достоевского, оправдывавшего Настасью Филипповну с ее чувственной страстью и мстительностью за поруганную жизнь. Как Достоевский обелял Настасью Филипповну, так и Шостакович защищал право Катерины на любовь, выразив в этом образе одну из центральных, заветных тем своего творчества: человек и действительность.

Театры ждали оперу; предполагалось, что композитор передаст ее двум коллективам — Ленинградскому Малому и Московскому театру имени В. И. Немировича-Данченко. Московский театр заключил с автором договор после показа у режиссера Б. А. Мордвинова: «Произведение захватило нас сразу... Несколько дней самое настоящее творческое волнение продолжало охватывать нас при воспоминании об этом вечере... Без всяких колебаний опера была принята» [3].

На квартире В. Л. Кубацкого состоялся показ оперы для артистов Большого театра. Играл и пел сам композитор: он стремился знакомить с новым сочинением возможно более широкий круг музыкантов.

Москвичи рассчитывали выпустить спектакль к окончанию постройки нового большого здания театра, к началу 1935 года, но вскоре после первого показа в августе Шостакович привез партитуру третьего акта, затем четвертого, и Немирович-Данченко принял решение репетировать тотчас же. Стало ясно, что

---

[1] Соллертинский И. И. О «Леди Макбет Мценского уезда», с. 3.
[2] Мое понимание «Леди Макбет», с. 9.
[3] Мордвинов Б. А. Живые люди, а не оперные маски.— В сб.: «Катерина Измайлова».— М.: Музгиз, 1934, с. 15.

возникает соревнование двух театров, и это нервировало маститого режиссера. «...Рядом торопятся обогнать... автор и художник («Катерина Измайлова»)»,— вспоминал он не без досады [1]. 23 февраля дирижеру Г. А. Столярову были посланы полные партитура и клавир с подробным указанием, какому переписчику делать копии, и просьбой: «Информируй меня о „Леди Макбет"» [2].

Малый оперный театр приступил к постановочной работе в марте 1933 года.

Шостакович с первых репетиционных дней делал все возможное, чтобы облегчить театральное воплощение, и ожидал результатов с огромным волнением, не меньшим, чем это было перед премьерой Первой симфонии. Тогда он выступал как скромный дебютант, что предполагало известную снисходительность. Теперь он был плодовитым композитором, создавшим, как замечал Асафьев, «столько, что вполне достаточно для другого композитора, признанного в силу достижения предельного возраста» [3], но при всем том его творчество все-таки прочного успеха не завоевало. Не звучали «Нос», соната, «Афоризмы», совсем свежа была боль от сценических неудач балетов. «Шостакович мало оценен,— писал Асафьев перед «Леди Макбет».— Вокруг его творчества больше хвалебного или «ниспровергающего» шума, чем вдумчивой оценки... его серьезнейшие завоевания снимаются с афиши концертов и театров» [4].

«Леди Макбет» должна была стать переломом, а это в значительной мере зависело от уровня театрального, сценического проникновения.

В Малеготе Шостакович участвовал в распределении партий, внимательно выбирая исполнительницу партии Катерины. Претенденток имелось много: певицы приняли оперу сразу, с безоговорочным восхищением «Новизна и сила музыкальной драматургии оперы, раскрывавшей трагедию женской души, волновала многих певиц,—рассказывает первая исполнительница партии Сонетки Н. Л. Вельтер.— После прослушивания оперы меня охватило буквально физическое ощущение тоски... Я отправилась к Самосуду. Войдя в его кабинет, я несколько растерялась, увидев сидевшего в кресле Соллертинского, но все же решилась и стала просить их уговорить Шостаковича сделать в некоторых местах партии Катерины пунктировку, как сделал это автор в «Кармен». Я убеждала Самосуда и Соллертинского, что по драматической насыщенности и по

[1] Цит. по кн.: Фрейдкина Л. Дни и годы В. И. Немировича-Данченко.— М · ВТО, 1962, с. 469

[2] Письмо Г А. Столярову ГЦММК. ф. 291, № 90.

[3] Асафьев Б В. О творчестве Д Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда», с 242

[4] Там же, с 221

характеру образа партия Катерины подходит меццо-сопрановому голосу. Самосуд, раскатисто засмеявшись, сказал: «Вы так увлечены образом, что готовы рискнуть потерять голос? Дело ведь не в пунктировке, а в тесситуре». А Соллертинский заметил решительно: «Не мыслю малейшего изменения в этой гениальной музыке» — и горячо поддержал Самосуда, предложившего мне спеть партию Сонетки»[1].

Шостакович одобрил выбор для партии Катерины А. Соколовой, хотя «после Микаэлы это была всего вторая партия в сценической жизни певицы... Действительно, по своим актерским и сценическим данным Соколова ближе всего подходила к замыслу режиссера Смолича и Самосуда, заострявших внимание на эмоциональной стороне исполнения... Она как-то по-человечески очень просто воплощала и радости и трагедию любви Катерины. Непосредственность, чистая наивность поразительно ярко вскрывали глубину трагедии, вызывали сочувствие...»[2].

«Еще задолго до премьеры,— читаем в воспоминаниях Н. Л. Вельтер,— мы привыкли видеть в театре стройного блондина, очень застенчивого и вежливого. Он приходил на все спевки, на все сценические и оркестровые репетиции и, усевшись в стороне, внимательно вслушивался в голоса певцов: так Шостакович знакомился с коллективом». Обычно рядом находился Соллертинский, живо откликаясь и на удачи и на ошибки актеров. «Помогая советами, он то и дело вскакивал, обращаясь к Самосуду, Шостаковичу. Шостакович слушал, казалось, затаив дыхание, но по движениям руки, которой он машинально поглаживал то виски, то уши, то губы, можно было уловить его волнение. Когда он, прикрыв рукой глаза, начинал средним и большим пальцами нервно потирать виски, мы знали: сейчас он подойдет к пульту Самосуда. Часто Самосуд, обернувшись, спрашивал: «Как звучит?» — и Шостакович что-то объяснял, и опытные оркестранты беспрекословно выполняли его указания, а Соллертинский удовлетворенно кивал головой. Иногда в оркестре вдруг раздавался дружный смех: значит, Соллертинский блеснул очередной шуткой»[3].

Однажды Шостакович высказался о толковании Сонетки, образ которой созревал у Вельтер медленно. «Как-то придя в театр на репетицию раньше назначенного часа,— рассказывает певица,— я застала в репетиционной комнате Дмитрия Дмитриевича. Поспешно поздоровавшись, он продолжал что-то записывать в тетрадь. «Я Вам помешала?» — «Нет, нет, пожалуйста».— «Дмитрий Дмитриевич, мне очень трудно почувствовать характер Сонетки. Не хочется видеть ее вульгарной, грубо жестокой». Шостакович поднес карандаш к губам, на

---

[1] Вельтер Н. Л. Воспоминания, с 14.
[2] Там же.
[3] Там же, с. 16.

секунду задумался и, как бы размышляя вслух, сказал: «Сонетка не столько вульгарна, сколько бесшабашна и необузданна. Ее поступками руководит не жестокость, а озлобленность к людям, вызванная несправедливостями, вечным унижением. Она еще сохранила свой женский задор». Шостакович так просто, живо сказал, что я увидела свою Сонетку. В последней картине ею руководит не столько жестокость, сколько озорство распущенной уличной девчонки. Бесшабашная, необузданная в своей похоти, она смеется над Катериной, завидуя ее сильному чувству. Жестоко и вместе с тем с внутренней болью издевается Сонетка над теми радостями любви, которых она, Сонетка, никогда не знала».

Почти все партии нашли в Малеготе ярких и убедительных истолкователей. «Талантливый характерный актер Г. Орлов, обладавший насыщенным драматическим баритоном, интересно решал образ сластолюбца Бориса Тимофеевича. Его актерское дарование, присущий ему юмор и умение использовать вокально-образные интонации всегда вызывали оживление в зале и за кулисами. В партии тупого, бесхарактерного Зиновия Борисовича очень удачен был С. Балашов (чистейший лирический тенор)»[1]. Партию Сергея пел П. Засецкий — актер-самородок, в недавнем прошлом солдат из Ростова. «Широкоплечий, коренастый, с густыми русыми волосами и милым русским лицом, Засецкий очень подходил для партий бытового, характерного плана, в которых в основном и был занят в театре. Крепкий голос, огромная музыкальность и актерское чутье помогали ему всегда добиваться успеха»[2].

Интенсивный репетиционный процесс в Малеготе шел с 12 октября 1933 года, когда Смолич приступил к сценическим репетициям. Вокально-оркестровая сторона не вызывала значительных затруднений: сказывались и обилие в театре сильных певческих индивидуальностей, и опыт в современной оперной музыке, и руководство С. Самосуда.

В Театре имени Немировича-Данченко энтузиазм столкнулся со многими трудностями. Партитура требовала минимум ста оркестрантов, а в театре их было сорок, и оркестровая «яма» не вмещала больше шестидесяти пяти. Требованиям оперы не удовлетворял малочисленный хор. Маленькая сцена, без люков, колосников и «карманов», не позволяла делать быстрые перестановки декораций. Наконец, — и это было главным — вокальное мастерство актеров стояло в целом ниже, чем в Малеготе, и стиль вокальных партий не все понимали и принимали. М. И. Лещинская, исполнительница партии Катерины, даже считала, что в вокальных партиях «сказывается недоучет

[1] Вельтер Н. Л. Воспоминания, с. 16.
[2] Там же, с. 18.

автором всей специфики вокального мастерства»[1]; жаловался на неудобство тесситуры партии Бориса Тимофеевича В. А. Канделаки и тоже писал, что «здесь автор не совсем овладел вокальным материалом»[2].

Учитывая сложности и новизну «Леди Макбет», Немирович-Данченко принял такой порядок постановочной работы. Начали с изучения партитуры дирижером Г. Столяровым и режиссером Мордвиновым и с длительных оркестровых репетиций. Оркестровая проба, состоявшаяся уже весной 1933 года, произвела на музыкантов огромное впечатление. Мясковский писал Прокофьеву: «Надо сознаться — ошеломляюще здорово, хотя и мучительно временами»[3]. Вслушиваясь в оркестровое звучание, Мордвинов намечал режиссерский план. «В то же время,— рассказывает он,— начали этюдную работу по ощущению произведения, эпохи, стиля и т. д.»[4]. Этюды режиссировали, кроме Мордвинова, В. С. Соколова, сестра К. С. Станиславского, и режиссеры-ассистенты В. И. Успенский и П. С. Златогоров. «Этюды,— читаем у Мордвинова,— искались не только с актерами, но и с художником Дмитриевым, который представлял нам эскизы, пока не самих декораций, а ощущения той или иной сцены, подчас в пьесе не существующей»[5].

Осенью окончательное руководство постановкой взял на себя Немирович-Данченко, работая с увлечением, целые дни проводя на репетициях, отстраняя другие дела. Даже Леонидов, подготавливавший тогда постановку «Егора Булычова», никак не мог добиться помощи Немировича-Данченко и записал в дневнике: «...нужна рука Немировича-Данченко, а он в Мценском уезде»[6]. Мхатовские принципы актерского реализма переносились в эту оперу: «...переходя от куска к куску, выверяя каждую роль, вскрывая во всем жизненную правду, во всем ища „человеческое“ — так с гениальной простотой работал мудрый Владимир Иванович над замечательным материалом „Катерины Измайловой“»[7]. Фрагмент одной из репетиций был заснят для кинохроники — всего несколько красноречивых кадров со словами Немировича-Данченко, очень важными для понимания его усилий по созданию яркой сценической формы оперы: «Задача нашего театра — развернуть музыку

---

[1] Лещинская М. И. Трагедия обреченности.— В сб.: «Катерина Измайлова», с. 18.

[2] Канделаки В А. Колоритный, насыщенный спектакль.— В сб.: «Катерина Измайлова», с. 21.

Исполнительницы партии Катерины в постановке филиала ГАБТа О. Я. Леонтьева и Е Д. Кругликова также обращали внимание автора на высокую тесситуру партии Катерины.

[3] Письмо от 21 июля 1933 г. Цит. по кн: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка, с. 403.

[4] Мордвинов Б. А. Живые люди, а не оперные маски, с. 16.

[5] Там же.

[6] Цит. по кн: Дни и годы В. И. Немировича-Данченко, с. 457.

[7] Ценин С А Моя любимая роль.— В сб.: «Катерина Измайлова». с. 23.

Дмитрия Дмитриевича, развернуть в ней все бесстрашие и положение образа в такой сценической форме, чтобы глаз видел то, что слышит ухо, так сказать, очеловечить его музыку, сделать это в такой же эмоциональной форме, какой насыщена его замечательная вещь. Борьба с теми штампами, которые засорили оперу, и вскрытие всего того свежего, нового, яркого, что и заключается в гениальной вещи Шостаковича. Этим путем мы создадим новую оперу...» [1]

Открыв сезон 21 сентября 1933 года, театр Немировича-Данченко предполагал выпустить спектакль в ноябре, но только 1 декабря Немирович-Данченко провел в присутствии автора первую репетицию в гриме и костюмах. Ряд сцен показали народному комиссару просвещения РСФСР А. С. Бубнову, занимавшемуся тогда работой театра. Бубнов постановку одобрил, и премьеру наметили на 15 декабря.

В Ленинграде Малегот устроил открытый предварительный просмотр для музыкантов и представителей прессы. В журнале «Советская музыка» появилась статья музыковеда А. Острецова, где критиковался гуманизм Шостаковича в трактовке центрального персонажа [2]. 24 сентября 1933 года, за четыре месяца до премьеры, В. М. Богданов-Березовский выступил со статьей в «Известиях», толкуя содержание «Леди Макбет» социально-обобщенно, как обличение «звериного лика царской России... скупости, похоти, жестокости дореволюционного общества» [3]. В транскрипции лесковского очерка он находил щедринское — «в этой панораме издевательств, насилий, драк и убийств, происходящих на фоне непробудного пьянства, безделия и скуки, взяточничества и открытого грабежа» [4]. Опера объявлялась как трагедия народа, «эксплуатируемого, забитого, пораженного невежеством, подхалимством, рабской угодливостью; это трагедия общества» [5]. С такой, исключительно социальной точки зрения, оставляя без внимания трагедию любви, критик необоснованно полагал основным недостатком оперы отсутствие позитивно-социального. «Мы знаем,— писал он,— что в обществе, в народе были силы, которые могли не только действенно восстать против насилия существовавшего строя, но и опрокинуть этот строй. Эти силы не показаны в опере, не действуют в ней» [6].

---

[1] Цит. по ст.: Дмитрий Шостакович и его музыка на экране.— Искусство кино, 1967, № 5, с. 58.

[2] Острецов А. «Леди Макбет Мценского уезда». Опера Д. Шостаковича — Советская музыка, 1933, № 6.

[3] Богданов-Березовский В. М. «Леди Макбет Мценского уезда».— Известия, 1933, 24 сентября.

[4] Богданов-Березовский В. М Там же.

[5] Там же.

[6] Там же.

Итог предварительных дебатов подвел категорическим заявлением С. Самосуд, боровшийся за признание «Леди Макбет» еще более рьяно, чем это было в период подготовки оперы «Нос». С. Самосуд в статье с многозначительным заголовком «Опера, которая делает эпоху» заявил: «Со времени «Пиковой дамы» П. И. Чайковского в русской музыке, по моему мнению, не появлялась опера более новая для своей эпохи... По своему высокому драматизму, по эмоциональной силе и виртуозности музыкального языка — это лучшее, что за последние полстолетия создано в русской оперной литературе» [1].

Премьера в Малеготе состоялась 22 января 1934 года.

Из цитируемых воспоминаний Вельтер узнаем, что с каждым актом нарастал успех; в последней картине затаенная тишина зала соединила зрительское восприятие с происходившим на сцене. «Песню старого каторжника с большим чувством пел З. Я Аббакумов. Катерина — Соколова неподвижно сидела на краю парома с окаменевшим лицом, изливая в последней арии всю боль исстрадавшейся души; глаза артистки, устремленные в пучину, выражали глубину ее переживаний. Гул прошел в зале от неожиданного, лаконичного финала, когда Катерина, увидев Сонетку, мгновенно выпрямившись, решает утопить в пучине свои горести. Столкнув Сонетку за борт, Катерина бросилась следом за ней в пучину. Внизу, в «пучине», было совсем темно. Мы не видели, куда бросались, но знали, что там лежали пружинные матрацы и десятки подушек.

Быстро скатившись, мы тотчас же, счастливые, бежали на сцену, чтобы разделить успех полюбившегося нам Димочки Шостаковича, который уже скромно раскланивался рядом с Самосудом.

Цветы, аплодисменты, поцелуи. Всем хотелось выразить благодарность таланту Шостаковича. Счастьем светились его глаза. И мы испытывали чувство приобщения к великому» [2].

Успех не уменьшился и на последующих спектаклях, когда выступили другие составы исполнителей: почти вся труппа была привлечена к этой работе [3].

---

[1] Самосуд С. А. Опера, которая делает эпоху.— В сб.: «Леди Макбет Мценского уезда», с. 11.

[2] Вельтер Н Л. Воспоминания, с. 47.

[3] Вот кто пел в Малеготе «Леди Макбет» — их имена должны быть названы: Борис Тимофеевич Измайлов — Г. Н. Орлов, А. Ю. Модестов, А. П. Иванов; Зиновий Борисович — С. В. Балашов, Б. О. Гефт, П. П. Никитенко; Екатерина Львовна — А. И Соколова, М. П. Софронова; Аксинья — Е. В. Адрианова, К. Н. Рудакова, Р. И. Кристи, О. С. Соловьева; Сергей — П. И Засецкий, В. В Маркевич, Н. И. Ковальский; Работник с мельницы — А. П. Буренин; Задрипанный мужичок — Н. Я. Чесноков, В. Т. Никифоров, Б. О. Гефт; Приказчик — К. Л. Дорожинский, А. П. Иванов; Священник — П. М. Журавленко, В. Ф. Райков, З. Я. Аббакумов, А. П. Атлантов, Н. Н. Бутягин, А С Матусевич, М. А. Ростовцев; Дворник — И. К. Дорошин, С. В. Воронин; Квартальный — В. Ф. Райков, А. П. Атлантов, А. С. Матусевич,

У Немировича-Данченко первый спектакль состоялся 24 января 1934 года, и затем оперу повторяли по несколько раз в неделю. Особенно выделились М. И. Лещинская, В. А. Канделаки, С. А. Ценин [1].

Истолкования оперы в двух театрах отнюдь не совпадали. Раскрылись разные возможности сценического воплощения, доказав богатство драматического «подтекста» произведения. Основные расхождения коснулись образа Катерины и яркости противопоставления в опере трагического и сатирического.

В Малеготе опера исполнялась как лирико-сатирическая социальная драма. Смолич «принял партитуру со всеми ее противоречиями... подчеркнул в действии резкую смену сатирических планов оперы, противоречия трагедии-сатиры Шостаковича так и остались противоречиями» [2]. А. Пиотровский, активно вникавший в работу театра над «Леди Макбет», находил, что Малегот верно подчеркивал «не драму любви и верности, хотя страсть Катерины к Сергею и кажется на первый взгляд движущей силой произведения... Любовь к Сергею — это только форма проявления социального своеволия, бунта Катерины, бунта, единственно доступного ей, купеческой жене, воспитанной в навыках измайловского уклада...» [3].

Полемизируя с Малеготом, Немирович-Данченко полемизировал, как он полагал, «с узким пониманием Шостаковича самим Шостаковичем» [4]. В насыщенности гротеском он находил неоправданную условность. Когда обсуждался спектакль, Немирович-Данченко высказался против того, что он относил

---

Д. Т. Сильвестров; Городовой — И. И. Падохин; Учитель — П. П. Никитенко; Старый каторжник — З. Я. Аббакумов, А. П. Атлантов, Н. Н. Бутягин; Сонетка — Н. Л. Вельтер, О. Н. Головина, И. В. Лелива, И. Н. Лисициан, В. М. Богнычева; Каторжница — Е. В. Адрианова, Р. И. Кристи, О. С. Соловьева; Унтер — С. В. Воронин, И. К. Дорошин.

[1] Приведем перечень московских исполнителей: Екатерина Львовна — А. П. Тулубьева, М. И. Лещинская, Ю. А. Прейс; Борис Тимофеевич — В. А. Канделаки, А. Н. Аникиенко, И. Г. Блинков; Зиновий Борисович — С. А. Ценин, И. М. Добролюбов; Сергей — С. М. Остроумов, М. С. Кутырин, З. М. Эфрос; Священник — И. Н. Петров, Н. Н. Князев, А. А. Корсунов; Аксинья — Л. В. Виноградская, Н. А. Поляновская; Задрипанный мужичок — М. М. Скоблов, Н. Д. Михеев; Дворник — В. В. Федосов, И. А. Петров; Старший приказчик — И. Г. Блинков, Г. С. Дойников, С. М. Рахманин, А. А. Корсунов; Первый работник — К. А. Гусев; Второй работник — Н. Д. Михеев, А. В. Обухов; Квартальный — В. А. Бунчиков, И. А. Петров, Г. С. Дойников; Городовой — Е. В. Коренев, Г. С. Дойников; От архиерея — И. Я. Ягодкин, И. М. Добролюбов; Сонетка — С. М. Големба, Н. А. Остроумова, Л. Ф. Гейоли, М. И. Козьмина; Старый каторжник — Н. Н. Князев, С. М. Рахманин, А. А. Корсунов; Каторжница — Е. П. Чаброва, Н. А. Поляновская, Н. Н. Архангельская, В. Ф. Стрементарева; Унтер — И. А. Петров, М. И. Чижов; Часовой — М. И. Чижов, И. Г. Блинков.

[2] Грес А. Рождение стиля, с. 204.

[3] Пиотровский А. Малый оперный театр — Л., 1936, с. 16.

[4] Марков П. А. Режиссура В. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре — М.; 1936, с. 220.

к авторским упрощениям, поднятым на щит Малеготом и некоторыми критиками. «...Я нахожу, когда говорят «сатирическая трагедия», что это — чепуха» [1],— говорил режиссер и, как вспоминает П. А. Марков, «сознательно и последовательно не пошел по пути сатиры». Некоторые эпизоды были сокращены, конец второго акта перемонтирован. Шаржированный образ учителя режиссер предложил заменить служкой, который приносил в полицейский участок разрешение на свадьбу. Таким образом, вставной эпизод и сатирическая музыкальная характеристика не выпадали из течения драмы, и действие стало более цельным. Катерина отнюдь не воспринималась как «луч света в темном царстве». «Замеченные Владимиром Ивановичем элементы властности и гордости по-новому оживили образ. Страсть Катерины лишалась отпечатков прирожденного злодейства, и вместе с тем ее образ потерял черты сходства с Катериной Кабановой из «Грозы», которые придал ей в своих замыслах Шостакович» [2].

Перелом в облике Катерины наступал лишь с четвертого акта с его трагическим народным колоритом. Здесь Немирович-Данченко полностью солидаризировался с теми объяснениями, которые Шостакович давал опере и, в частности, ее финалу. Четвертый акт режиссер считал вершиной творчества Шостаковича, в нем усмотрел подлинные трагедийность и реализм.

Толкования двух театров вызвали полемику.

Близкие Шостаковичу музыканты, в их числе и Соллертинский, отдавали предпочтение постановке в Ленинграде. Пиотровский писал: «Мы не можем... согласиться с принципами интереснейшей постановки этой оперы в Московском театре им. Немировича-Данченко, где произведение Шостаковича разыграно с подчеркиванием бытовых, «кустодиевских» в нем элементов, а центральный образ Катерины трактуется талантливыми исполнительницами, как образ женщины властолюбивой, злой и хищной, своего рода «царевны Софьи» купеческого мира»[3]. А. Грес, анализируя сценические решения, считал, что «москвичи увидели в «Катерине Измайловой», как они назвали оперу Шостаковича, прежде всего бытовую психологическую драму. А бытовая концепция привела их к натурализму и в постановке и в актерской игре... Режиссеры московского театра... и дирижер, и актеры-певцы шли здесь скорее от Лескова, чем от Шостаковича» [4].

Следование лесковскому купеческому колориту находил в московской постановке и сам автор, но ни одной из постановок предпочтения не отдавал. В декабре 1935 года, когда

---

[1] Марков П. А. Режиссура В. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре, с. 220

[2] Марков П. А. Вл. И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени, с. 168.

[3] Пиотровский А. Малый оперный театр, с 40.

[4] Грес А Рождение стиля, с. 204.

опера шла уже почти два года, композитор признавался: «Я часто задумывался... над тем, чья постановка «Катерины Измайловой» — Немировича-Данченко или Смолича — более мне близка. Я в чрезвычайном затруднении, ибо оказывается, что обе мне чрезвычайно близки, но разными своими сторонами. Большой талант Немировича-Данченко, который внес в этот оперный спектакль всю драматическую культуру мхатовской системы, привел в отдельных местах к буквально потрясшим меня результатам, но одновременно я чувствовал, что в отдельных местах Вл. Иванович исходит больше от повести Лескова, чем из либретто оперы. В постановке же Смолича вложено глубокое знание природы оперного спектакля. Музыкальная культура его постановки находится на большой высоте» [1].

Побывав в Ленинграде и сравнив постановки, Немирович-Данченко сам попытался проанализировать творческий результат. Его рабочая запись гласила: «У Столярова нет такого спокойствия мастера, как у Самосуда... В этом разница между нами и Ленинградом. Вторая — не в пользу Ленинграда: у нас трагедия, в Ленинграде — лирическая опера, у нас — насыщенность сильных переживаний, там — осторожность, боязнь преувеличить, трепать нервы. Да и не то: просто не чувствуют сильных переживаний. Кто-то сострил: в Москве «Катерина Измайлова», а играют леди Макбет, в Ленинграде же «Леди Макбет», а играют Катерину Измайлову. Кто кого охлаждал — Смолич Самосуда или Самосуд с певцами Смолича,— не разберешь. Думаю, что режиссура с художником дирижера. В этом смысле и оркестр у нас страстнее.

Третья — певцы. В Ленинграде вокальная сторона выше (в общем). Это происходит и оттого, что голос Катерины лучше наших голосов и голос свекра лучше Канделаки. Может быть, и Сергея (каторжанин, Сонетка, священник — наши голоса лучше). Но еще это происходит и по кажущемуся преимуществу вокала. Дело в том, что у нас, когда поют, то стараются передать своими голосами всю гамму внутренних задач, а тут выпевают. То и дело только поют. Именно выпевают. Прослушав здесь Шостаковича, видишь, какие огромные успехи сделал наш театр в этом смысле. У нас не забываешь, что перед тобой Катерина, Борис, Зиновий и пр. и пр., а не певцы такие-то и такие-то... А здесь все время стараются напомнить об этом» [2].

Споры и сравнения нисколько не отражались на успехе, равно устойчивом в обоих театрах, и на общей оценке произве-

[1] Шостакович Д. Д. Мысли о музыкальном спектакле.— Советское искусство, 1935, 5 декабря.

[2] Цит. по кн.: Марков П. А Режиссура В И Немировича-Данченко в музыкальном театре, с. 223, 224.

дения. М. Н. Тухачевский заметил Самосуду после ленинградской премьеры: «Эта музыкальная трагедия станет первой советской классической оперой. С налету не схватить всей ее силы»[1]. Оперой заинтересовался М. Горький. Его «восхитила ария Катерины (из второй картины), сцена в полицейском участке и все последнее действие. Это действие особенно тронуло писателя, и он утирал набежавшие слезы»[2]. Полностью одобрил оперу Н. Я. Мясковский. А. Б. Гольденвейзер, побывав на спектакле Немировича-Данченко, восторженно записал: «Настоящая человеческая драма. Шостакович гениально одарен... Это музыка к драме, а не опера. Но не все ли равно — что это такое?! Волнует, трогает, захватывает... Образ Катерины удивительный...»[3] К. С. Станиславский поздравлял Немировича-Данченко «с огромным успехом оперы Шостаковича: если он гений, это отрадно!»[4]. После ленинградской премьеры был издан приказ по ленинградским театрам, в котором говорилось, что «опера Шостаковича... свидетельствует о начавшемся блестящем расцвете советского оперного творчества на основе исторического решения ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года». Управление ленинградскими театрами «особо поздравляло композитора Д. Шостаковича, высказывая уверенность в том, что его творческая работа поможет и дальнейшему росту советского социалистического оперного искусства». Благодарности и премии получили все участники постановки. В фойе театра было решено вывесить портреты Шостаковича и Самосуда с надписями.

В феврале газета «Советское искусство» посвятила опере целую полосу под общим заголовком «Победа музыкального театра».

За первый месяц после премьеры опера в Ленинграде прошла десять раз, то есть она была каждым третьим спектаклем. Шостакович присутствовал неизменно; Н. Смоличу, ставшему главным режиссером Большого театра, посылал в Москву подробные отчеты, окрашенные добрым юмором, не упуская никакие мелочи,— все занимало автора, доставляло радость[5]. Он считал, что «Леди Макбет» «донесена» до зрителя («есть напряжение, есть интерес и есть симпатия к Екатерине Львовне»)

---

[1] Дрейден Сим. Музыка — революции.— М.: Сов. композитор, 1981, с 482.

[2] Шапорин Ю. А. О Горьком.— В кн.: Шапорин Ю. А. Избранные статьи, с. 121.

[3] Отрывки из дневника А. Б. Гольденвейзера.— В сб.: А. Б. Гольденвейзер, с. 186.

[4] Дни и годы В И. Немировича-Данченко, с. 462.

[5] «Спектакль идет хорошо. Публика слушает очень внимательно и начинает бежать за галошами только после падения занавеса. Почти не кашляют. В общем, происходит ряд приятных вещей, которые радуют мое авторское сердце и лишний раз наполняют меня большой благодарностью к Вам и Вашей работе над «Леди Макбет». Забыл еще упомянуть, что все десять спектаклей прошли с аншлагами по повышенным ценам Это меня тоже ра-

и вместе с тем требовательно заботился о сохранении высокого уровня спектакля и его совершенствовании[1].

21 июля 1934 года московский театр показал оперу в Воронеже, в закрытом театре Первомайского сада. Успех на периферии оказался не меньшим, чем в столице. «Мы чувствовали полный контакт между нами и слушателями, — писал Г. Столяров.— Констатирую с радостью и удовлетворением большой рост музыкальной культуры у воронежского зрителя»[2]. Местная газета «Коммуна» посвятила опере Шостаковича обширную рецензию, подборку откликов, предоставив слово и композитору.

Спустя год после премьеры в статье, охватывавшей этапы развития советской оперы, утверждалось определенно: «Сегодняшний день советской оперы начался вместе с премьерой „Леди Макбет“»[3].

Никаких признаков непонимания публикой музыки не обнаруживалось. В столице «Леди Макбет» выдержала за два сезона девяносто четыре представления. В Ленинграде опера за первые пять месяцев после премьеры прошла тридцать шесть раз, а всего до января 1936 года восемьдесят три раза. В 1935 году своеобразный «сплав» двух трактовок пытался дать Н. Смолич, поставив «Леди Макбет» и в ГАБТе.

Премьера в Большом театре позволила сделать далеко идущий вывод: «Постановка «Леди Макбет Мценского уезда»... показала, что работа над советской оперой должна быть для Большого театра постоянной и систематической, что она неизбежно влечет за собой серьезную перестройку всей режиссерской и актерской практики театра и что у Большого театра есть огромные возможности и данные для этой перестройки»[4]. В декабре 1935 года сообщалось: «Мы скоро будем свидетелями небывалого в истории русской и, пожалуй, мировой оперы

---

дует, ибо если не будет ходить публика, то спектакль снимут с репертуара и я буду лишен возможности слушать свое детище. Иногда бывает очень большой успех вплоть до вызовов автора. Но, в среднем, в конце поднимают занавес с 2-х до 5 раз. Соколова работает изумительно. Чем дальше, тем лучше...» (Из письма от 28 февраля 1934 г.).

[1] Н. Смоличу указывал: «.. есть и некоторые недостатки, которые очень досадны на высоком уровне спектакля. Первый недостаток — это все, что следует за убийством Зиновия Борисовича. Каждый раз, когда Сергей начинает уволакивать «труп», то в зале громкий смех. Что-то необходимо сделать, доделать или переделать. И второе — Сонетка. Мне кажется, что все исполнительницы (Вельтер, Головина и Лелива) делают Сонетку женщиной-вампиром, виконтессой-кокотессой или великосветской кокоткой... Сколько мне помнится, Вы отучали всех трех от этого «лиговского шика», но когда Вы уехали, то все они страшно распоясались...» (Там же).

[2] Цит. по ст.: Лапчинский Г. И. Три музыкальных эскиза.— Подъем, 1983, № 11, с. 117.

[3] Грес А. Рождение стиля, с. 204.

[4] Сокольский М.— Советское искусство, 1935, 29 декабря.

явления. В одном и том же городе одна и та же опера будет исполняться в трех постановках одновременно... «Леди Макбет» идет в филиале Большого театра, Театре имени Немировича-Данченко и в ближайшую декаду будет показана в гастролях Ленинградского Малого театра оперы и балета»[1].

Очень быстро распространилась опера и за рубежом. Уже весной 1934 года шведский дирижер К. Сандберг и американский дирижер А. Родзинский специально приехали в Ленинград на музыкальный фестиваль, чтобы познакомиться с «Леди Макбет» в Малом оперном театре.

В октябре Шостакович был приглашен в США для консультирования намеченных там постановок «Леди Макбет» и концертов в американских городах. В Стокгольме Сандберг осуществил постановку с известной певицей Бриттой Шерцберг в заглавной роли. На премьере присутствовала советский посол в Швеции А. М. Коллонтай.

В Нью-Йорке оперой заинтересовались А. Тосканини, И. Стравинский, Л. Стоковский. Тосканини включил отрывки в свой репертуар в январе 1935 года; тогда же состоялись постановки в Буэнос-Айресе и Цюрихе. В мае заключили договоры на постановку в Чехословакии, Дании, отрывки исполнил по лондонскому радио оркестр под управлением А. Коутса. Жорж Орик вспоминает, как вместе с Ф. Пуленком и А. Казеллой он узнал «Леди Макбет» и запомнил «музыку композитора, каждую ноту которого мы жадно ловили с тех пор, полные внимания и заинтересованности»[2].

Ознакомившись с партитурой, высоко отозвался о «Леди Макбет» Ромен Роллан, еще прежде заинтересовавшийся Первой и Третьей симфониями. В 1935 году Шостакович должен был с ним встретиться у Горького[3]. Здесь Роллан прослушал Шесть прелюдий Шостаковича в исполнении Генриха Нейгауза.

Оскар Фрид назвал «Катерину Измайлову» оперой, «которая поистине принадлежит к художественным произведениям высшего ранга. Особенно сильное впечатление на меня произвела музыка последнего акта»[4].

Концертное исполнение оперы в Лондоне произвело огромное впечатление на молодого Б. Бриттена[5].

---

[1] Браудо Евг. «Леди Макбет».— Рабочая Москва, 1935, 28 декабря.

[2] Орик Ж. Современники о Д. Д. Шостаковиче.— В сб.: Дмитрий Шостакович, с. 117.

[3] Встреча не состоялась из-за болезни Шостаковича.

[4] Фрид О. Музыка, музыканты и музыкальные впечатления дирижера в Советской России.— Парижская ежедневная газета (на нем. яз.), 1935, 21 января.

[5] «Я был целиком захвачен и почувствовал, что это было что-то новое, личное в музыке, хотя, вполне естественно, она была тесно связана корнями с великим русским прошлым и лилась вольно и свободно... Так первая постановка «Катерины Измайловой» послужила началом моей глубокой привязанности к творениям Дмитрия Шостаковича» (Могучий талант могучего времени — Советская музыка, 1966, № 9, с. 18).

Если опера «Нос» знаменовала начало активной работы Малого оперного театра с молодыми советскими композиторами, то «Леди Макбет» дала основание называть театр «лабораторией советской оперы». Успех «Леди Макбет» воодушевлял.

Плодотворным оказалось влияние постановок на рост советской оперно-дирижерской культуры. Работа над новым оперным сочинением молодого композитора — воспитанника советской музыкальной школы — выявила и подтвердила новые стороны дарования дирижеров, ярко ощущавших современный оперный стиль, сущность шостаковичского вокала и специфику его взаимосвязей с оркестром. Критика, выделяя интерпретацию С. А. Самосуда и Г. А. Столярова, указывала также, что в Большом театре «в успехе спектакля выдающуюся роль сыграл великолепный дирижер, тонкий и умный музыкант А. Мелик-Пашаев. Дирижер сумел ясно и вдохновенно раскрыть всю содержательность и широкую эмоциональность партитуры Шостаковича. По-новому подана дирижером и лирика... Мелик-Пашаев вырос на этой постановке в одного из крупнейших мастеров дирижерского искусства в Союзе»[1]. Шостакович предпринял с Мелик-Пашаевым несколько гастрольных поездок.

Вызванная к жизни очерком Лескова, опера, в свою очередь, способствовала интересу к литературному первоисточнику и к творчеству писателя в целом: «под непосредственным влиянием оперы Шостаковича во многих театрально-драматических коллективах, как профессиональных, так и самодеятельных, были поставлены драматические инсценировки повести Лескова...»[2]. Инсценировки учитывали план, либреттную канву оперы, а иногда им следовали.

От оперных театров ожидали продолжения успеха, консолидации композиторских сил, новых репертуарных акцентов, прежде всего на современной теме.

В апреле 1934 года Вл. И. Немирович-Данченко провел в своем музыкальном театре совещание с участием композиторов Д. Д. Шостаковича, В. Я. Шебалина, Ан. Н. Александрова, Б. С. Шехтера. Александров принес с собой часть партитуры оперы «Сорок первый» по повести Б. А. Лавренева — о событиях гражданской войны, Шехтер рассказал о заканчивающейся в соавторстве с А. А. Давиденко опере «1905 год» — о первой русской революции. Обсуждали возможные литературные источники. Речь шла об очередных оперных заказах. Режиссер говорил, обращаясь к композиторам, что театр ожи-

---

[1] Цит. по кн.: Грошева Е. А. Большой театр Союза ССР.— М.: Музыка, 1959, с. 214.

[2] История русской советской музыки — М.: Музгиз, 1959, т. 2, с. 214

дает сочинений «большой музыкальной формы... Какая это будет опера... будет ли это реальная драма, как, например, «Катерина Измайлова»... могут быть и большие ораториальные произведения... Необходимо, чтобы композиторы приходили к нам в театр, как в родной дом» [1].

Немирович-Данченко ожидал, что Шостакович откликнется на его предложение: «Мы создадим новую оперу и, может быть, создадим для нашего театра нового замечательного музыканта» [2].

---

[1] Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, с. 464.
[2] Из выступления в кадрах кинохроники, 1934 год.

# РАЗБЕГ

*...Передо мной стоит основная задача — найти собственный, простой и выразительный музыкальный язык.*

*Д. Д. Шостакович*



## КИПЕНИЕ ЖИЗНИ

Понимая, что оперой «Леди Макбет Мценского уезда» он вышел на плодотворный путь музыкальной драматургии, Шостакович испытывал огромный душевный подъем. Психологически власть над монументальным материалом уже не воспринималась им ошеломляющей неожиданностью, как было после Первой симфонии, когда радости сопутствовал страх, сможет ли удержаться на уровне достигнутого, сохранит ли смелость и свежесть вдохновенного поиска.

Все шесть лет до второй оперы, не сгибаясь под тяжестью неудач, он шел непроторенными путями. И новое достижение, на этот раз в оперном жанре, было доказательством не только силы, но и уверенности в найденном: он убеждался, что его музыка нужна людям, верил и ощущал, что его понимают. Он становился мастером, имеющим право опираться на собственный опыт, привлекавшим сверстников смелостью исканий и высоким профессионализмом. В занятиях с учениками Н. Я. Мясковский постоянно приводил для иллюстрации своих педагогических указаний примеры из музыки Шостаковича. В Ленинградском центральном музыкальном техникуме Б. А. Арапов прочитал специальную лекцию об опере «Нос». Н. В. Богословский посвятил Д. Д. Шостаковичу опубликованный Венским универсальным издательством «Монолог Хлестакова» из своей оперы «Ревизор» по Н. В. Гоголю, сочиненной под влиянием оперы «Нос»: то было первое из многочисленных последующих посвящений — знаков благодарности за поддержку и помощь. «„...Вот поступишь в консерваторию, будешь увлекаться Шостаковичем, Мясковским...“ — запомнился мне обрывок домашнего разговора с одним знакомым студентом консерватории в самом начале тридцатых годов» — так вспоминает Н. И. Пейко[1]. Н. Я. Мясковский писал Б. В. Асафьеву, сравнивая оркестровку маститого В. В. Щербачева и молодого Д. Д. Шостаковича: «Как все-таки после всего щербачевского мастерства и выдумок оркестровых творчески и ярко, без крикливости звучит

---

[1] Пейко Н. И. Воспоминания об учителе.— В кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания.— М.: Сов. композитор, 1959, т. 1, с. 302.

оркестр Шостаковича! Предпочитаю»[1]. В статье «Мой творческий путь», опубликованной журналом «Советская музыка», американский композитор Эли Сигмейстер обращался к Шостаковичу, как самой яркой фигуре и советской, и всей современной музыки: «Шостаковича я люблю, потому что... это законченный современный музыкант в полном смысле этого слова... Его музыка обладает силой — в ней слышится поступь марширующих миллионов, блеск и шум грандиозных демонстраций в дни Мая и Октября... Не подлежит сомнению, что Шостакович пишет музыку настоящую. Это музыка, которая порождена подлинным пониманием богатства, чудесности и огромности будущности советской жизни»[2].

В 1933 году в Ленинградской филармонии на выставке скульптурных и живописных изображений выдающихся музыкантов бюст Шостаковича поместили в одном ряду с бюстами Моцарта и Бетховена. Публика с интересом вглядывалась в портрет молодого человека, чья музыка вызывала столь бурный отклик. Творческая сила сказывалась в облике Шостаковича. На смену юношеской изменчивости пришли определенность и тонкость: лицо отражало исключительность натуры. Художник и кинорежиссер Михаил Цехановский, увидев Шостаковича, записал: «Мельком взглянув на него... я почувствовал приятное ощущение и в то же время как ножом полоснуло»[3]. С наблюдательностью мастера пластического искусства Цехановский замечал: «Шостаковичу — двадцать семь-двадцать восемь лет... Он находится в возрасте, когда человек живет два-три-четыре-пять лет без внешних изменений... Он красив... Кажется, что так красивы бывают люди талантливые („гениальные“)».

Увлеченный работой, он становился трогательно привлекательным. После одной из таких встреч Цехановский осенней ночью 1934 года восторженно записал: «Я шел через Невский и не мог сдержать возбуждения... Шостакович сегодня играл... Я смотрел на его затылок с рыжеватыми молодыми волосами. Потом он убрал прядь, падающую на лоб. Вьющиеся волосы у него упрямо закрывали лоб, подходя почти к самым бровям. Эта черта, то есть какой-то непреодолимый беспорядок на голове, овал бледного лица, склад губ, круглый, уходящий назад подбородок и глаза, умные, но в каком-то тумане,— сближают его с вдохновенными головами Бетховена, Моцарта».

Встретившись с Шостаковичем в Москве после трехлетнего перерыва один из «шестерки» Юрий Никольский писал, что он «очень возмужал и в манерах его появилась... мягкость и но-

---

[1] Письмо Б. В Асафьеву, 6 апреля 1932 г., Москва.— В кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. 1960, т. 2, с. 391.

[2] Советская музыка, 1934, № 11, с. 46—47.

[3] Неопубликованный дневник М. М Цехановского. Предоставлен автору книги В. В. Цехановской. В дальнейшем высказывания Цехановского цитируются по тому же источнику и сносками не оговариваются.

вая причинность»[1]. Осознание своей творческой силы не означало возвышения над людьми, того, что Томас Манн называл «чувством своей ценности». Ничто не влияло на открытость и искреннюю простоту. По-прежнему он производил, по словам Ю. С. Никольского, «просто чарующее впечатление», в общении «был весел, приветлив и так очарователен, как только он и может быть очарователен»[2].

Определяющими свойствами оставались непосредственность и впечатлительность. Зоркость и проницательность сочетались с доверчивостью, горячность со сдержанностью и учтивостью. Стойкий в больших печалях, он страдал от мелочей; интенсивность чувств сказывалась в перепадах настроений, необъяснимых приступах тоски, доходивших до галлюцинаций[3]. Нервная неуравновешенность отражалась на состоянии здоровья, сопротивляемости организма заболеваниям. Продолжали сказываться недавние голодные годы, перенесенный туберкулез, беспокоили частые головные боли, плеврит. Но все преодолевалось творчеством. Никакие болезни не могли заставить его отменить концерт или не выполнить в срок заказ.

Как бы ни было трудно, основной краской жизни оставалась радость, вера в свое будущее. Веселость побеждала печаль. В ироничности, остроумии, неотделимых от характера Шостаковича, проявлялись его энергия, активная враждебность всему, что унижает человека. В привычном юморе ощущались и укрепившаяся в нем творческая сила, не признающая стеснений и ограничений, зоркость творца, примечающего смешное, забавное в любых условиях и обстоятельствах. Словно ребенок, он веселится, забавляется и заражает озорством[4]. Сохранилась

[1] Письмо Ю. С. Никольского к С. В. Шостакович, 2 апреля 1935 г., Москва. Предоставлено М. Д. Шостакович.

[2] Там же.

[3] В одном из писем 1934 года он описал такое состояние: «Все время вспоминаю название пьесы Афиногенова «Страх». Не столь пьесу, сколь название. Мне страшно. Ночь не спал. Встал в 4 утра... При выходе на палубу мне уже казалось, что вижу Ялту. Это, конечно, ерунда. Никакой Ялты еще не видно».

[4] Вот он попадает в Анапу и Туапсе, где когда-то провел месяц в юности. Грустит и тут же вспоминает по-мальчишески: «Кроме того, я здесь чуть-чуть не был съеден стаей диких собак. Если бы не моя находчивость и храбрость (...я наделен этими качествами в избытке), то вряд ли бы я продолжал жить и радоваться в 1934 году.

Вспомнил я также еще одно выдающееся событие. В 1929 году в Туапсе я видел, как солидный взрослый мужчина бежал с выражением крайнего испуга на лице от свиньи. Свинья почему-то была им очень недовольна и всячески пыталась его укусить...»

На теплоходе «Абхазия», после аварии, нарушившей композиторские планы, он утешается, зарисовывая «пароходного Фигаро»: «Парикмахер тоже волнуется: в Сухуми должна подсесть к нему в помощь маникюрша, и если она не подсядет, то он будет очень несчастлив, так как маникюрша именно в этот рейс должна дать ему решительный ответ на его сладострастные притязания к ней: да или нет. Поэтому у него дрожат руки и ноги и режет он

одна из музыкальных шуток, возникшая в Малом оперном театре, между репетициями, в один присест,— новогодний Экспромт-мадригал для сопрано и фортепиано: картинка театра — с шумными администраторами, всесильной помощницей директора Л. Э. Берг; удивительно метко пародирует молодой композитор старинную форму, привносит в нее оперный элемент — веселье бьет через край [1]. Такой радостный задор — это и самозащита, и отдых от напряженного труда; веселость рождается его доверием к людям, щедрой добротой, пониманием.

Можно сказать, что в эту пору коренные свойства характера Шостаковича получают завершенность. Эти свойства диктуют интенсивность духовного развития, многогранность интересов, не замкнутых музыкой.

Есть сходство в развитии великих творцов-искателей. Мысль Б. М. Эйхенбаума — знатока наследия Л. Н. Толстого — о том, что литература, даже когда Толстой писал изо дня в день, не решала для него вопроса о жизни и деятельности, может быть с полным основанием отнесена и к Шостаковичу, если литературу заменить музыкой. Одна музыка, с какой бы полнотой ей ни отдавался, не вмещала его огромных возможностей и духовной пытливости. Все в окружающем мире стремился он понять, познать с ненасытной любознательностью [2]. Жадно читал и перечитывал Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, Эдгара По. Знакомясь с прозой, выработал свою систему чтения: каждую книгу сперва целиком просматривал, описания природы, нравоучительные отступления опускал, предпочитал острую сюжетность, психологические углубления; останавливаясь на таких главах, прочитывал их «залпом», не отрываясь, и цепкая память удерживала целые страницы захвативших его текстов. В современной литературе восхищался М. Горьким, И. Э. Бабелем. Сохранился перечень газет и журналов, выписанных Шостаковичем в 1935 году,— тринадцать наименований, в их числе журналы «Большевик», «Под знаменем марксизма», «Красная новь», «Новый мир», «Пролетарская революция».

Внуку каракозовца Болеслава Шостаковича не нужно было воспитывать в себе причастность к делам людским. Обучение в консерватории поддержало сознание того, что музыка, улучшая мир, обязывает и к участию в повседневных событиях.

---

своих пациентов нещадно. Мне это он все рассказал, когда я выразил ему свое участие, видя, что он страшно нервничает. В ответ на это я узнал, что он пылко влюблен в маникюршу... Всюду жизнь — как говорится в священном писании...»

[1] Впервые Экспромт-мадригал был исполнен весной 1983 года народной артисткой РСФСР Л. А. Шевченко и автором этой книги в Киеве, на концерте «Неизвестные страницы Шостаковича».

[2] В. П. Соловьев-Седой рассказывал, например, о совместной поездке в Колтуши, к академику И. П. Павлову, для участия в эксперименте по сравнению остроты слуха у человека и животных. Выяснилось, что слух Шостаковича обладал редчайшими особенностями, безошибочно улавливал самые низкие звуки разной частоты.

Первое советское композиторское поколение рождалось с пониманием необходимости общественного деяния как неразрывного элемента композиторского труда, неотъемлемой части творчества. Так устанавливалась жизнь Шостаковича — создателя музыки — во всей своей многомерности, в убеждении, как он сам неоднократно подчеркивал, что каждое большое музыкальное произведение — это свидетельство дум и чувств не только одного человека, но и множества людей, а успех и величие музыкального творения зависят от того, насколько велика душа композитора, как много от радостей и скорбей своего времени она сумеет в себя вместить.

Увлекаемый грандиозными планами первых пятилеток, Шостакович жаждет непосредственно участвовать в культурном возрождении народа. Его романтическая окрыленность — типичная черта людей тридцатых годов — восторженна: он уверен, что строит ближайшее будущее, что светлые общечеловеческие свершения рядом и музыка может им содействовать. Он придает композиторской деятельности способность непосредственного воспитательного воздействия на массы и горячо включается во многие общественные начинания.

1933 год — Всесоюзное совещание молодых писателей: музыкантов представляют на нем Д. Д. Шостакович и В. Я. Шебалин. 1933—1934 годы: Шостакович входит в жюри двух песенных конкурсов — Всесоюзного и Ленинградского, приуроченных к пятнадцатилетию Ленинского комсомола.

В январе 1934 года он выступил с яркой речью на заседании, посвященном памяти А. В. Луначарского; помня, с какой готовностью ответил нарком просвещения на письма А. К. Глазунова и К. В. Лукашевич об оказании материальной помощи юному студенту консерватории, в первую очередь выделил внимание А. В. Луначарского к творческой молодежи: «Анатолий Васильевич был большим другом и ходатаем молодых дарований, заслуги его в этом громадны. Молодые люди никогда не уходили от него необнадеженными, не получив материальной помощи. Он устраивал стипендии, командировки за границу, если нужно было, сапоги помогал раздобыть... Нынешние смотры молодых дарований в значительной степени дело Анатолия Васильевича» [1].

«В те немногие встречи, которые у меня с ним были,— продолжал Шостакович,— меня всегда поражало, как этот человек, нагруженный своей работой в Наркомпросе, позже, в Академии наук, всегда был в курсе того, что делалось на музыкальном

---

[1] Шостакович Д. Д. Речь, посвященная памяти А. В. Луначарского.— Цит. по: Стенографический отчет заседания правления Ленинградского отделения Союза советских композиторов с активом.— ЛГАЛИ, ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 7, с. 35.

фронте. Он знал о последних новых симфониях, о том, что пишется такая-то опера, он всегда относился к новому музыкальному творчеству с необыкновенным интересом и имел о нем необычайно острые суждения»[1].

На заседании был поставлен вопрос о судьбе литературного наследия А. В. Луначарского, касающегося музыкального искусства. Шостакович подчеркивал, что необходимо «всячески изучить это и проработать, и было бы хорошо, чтобы все лучшее... было бы издано, опубликовано и распространено среди советских композиторов... нам необходимо это знать»[2].

4 ноября 1934 года Шостаковича ввели в комиссию по проведению в Ленинграде Международного музыкального фестиваля 1935 года; вместе с И. И. Соллертинским, В. В. Щербачевым, Х. С. Кушнаревым и дирижером Ф. Штидри он занялся составлением программы показа на фестивале советской музыки, подготовкой необходимого нотного материала, вел переговоры с исполнителями. Всюду, когда дело касалось общественных интересов, выявлялись его недюжинные организаторские способности. Рост не только творческого, но и общественного авторитета привел к избранию его в 1933 году депутатом Октябрьского районного, а затем и Ленинградского городского Совета народных депутатов: то были его первые выборные поручения, выходившие за пределы музыкальных организаций; начало участия композитора в государственном управлении. На сессии Ленинградского городского Совета он выступил с предложением ввести постоянное преподавание музыки во всех общеобразовательных школах, и вскоре это осуществилось. По его инициативе было принято решение, укрепившее материальную базу ленинградских театров, расширившее сеть музыкальных школ. Быстро приобретал он организаторский опыт, сказавшийся во всей его последующей деятельности.

Создание оперы «Леди Макбет Мценского уезда» совпало с важными событиями в литературе и искусстве. 1932 год сплотил композиторские силы. Прекратила свое существование Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) с ее стремлением к приоритету песенного жанра[3].

---

[1] Шостакович Д. Д. Речь, посвященная памяти А. В Луначарского, с 33.

[2] Там же, с. 35.

[3] «История музыки народов СССР» отмечает: «Вульгаризаторская сущность рапмовских установок особенно наглядно сказалась в подходе к решению насущнейших творческих вопросов советской музыки. Выдвигавшийся АПМ тезис, что путь к выработке новых стилистических качеств пролетарской музыки лежит через массовую песню, приводил к сужению творческого кругозора, к отказу от овладения всем многообразием средств композиторской техники». (История музыки народов СССР.— М · Сов. композитор, 1970, т 1, с. 136).

23 апреля 1932 года Центральный Комитет ВКП(б) принял постановление о перестройке литературно-художественных организаций. В нем говорилось об опасности превращения отдельных творческих объединений «в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству»[1]. Постановление «...способствовало сближению искусства с жизнью, углублению его проблематики, обогащению тем и сюжетов, расширению жанров, развитию художественных тенденций, отражавших то новое, что рождалось в действительности»[2].

Творческая интеллигенция восприняла постановление с энтузиазмом. Друг молодости Шостаковича В. М. Богданов-Березовский в автобиографической книге «Дороги искусства» рассказал, как Ю. А. Шапорин вместе с ним «решил стать первым глашатаем сенсационной новости»[3]. Не дождавшись утра, ночью они побывали у литераторов, художников, музыкантов, и всюду Шапорин, «входя в дом... со свойственной ему театральностью, интонационно интригующе и многозначительно возглашал:

—...Событие действительно историческое. Это перелом! И еще какой — вот увидите!

А затем выкладывал сообщение, реакция на которое, подчас даже недоверчивая, каждый раз по эмоциональной силе превосходила ожидаемое... Хотелось скорее со всеми поделиться воодушевляющей новостью»[4]. Шостакович высказался о постановлении так: «РАПМ никак не занимался вопросом воспитания попутчиков — была только ругань, абстрактность, демагогия в высказываниях, наклеивание ярлычков и кличек на попутчиков»[5]. Признавая некоторые заслуги РАПМа в развитии массовых жанров, он считал главным пороком ассоциации «заушательство, замкнутость и левацкие загибы» и проницательно предостерегал: «Постановление ЦК — это не манифест на какую-то «либеральную свободу», а исторической важности документ»[6].

Наступило время подъема во всех областях искусства. Не стало демагогических дискуссий. Не приходилось стыдливо оправдываться, если хотелось писать симфонии и не писать песни или хоры. Можно было подумать о забытых камерных жанрах.

---

[1] КПСС о культуре, просвещении и науке: Сб. документов.— М.: Политиздат, 1963, с. 213—214.
[2] История музыки народов СССР, т. 2, с. 9.
[3] Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с. 180.
[4] Там же, с. 180—181.
[5] Рабочий и театр, 1932, № 16, с. 5.
[6] Там же.

Первого августа 1932 года было организационно оформлено Ленинградское отделение Союза советских композиторов, объединившее создателей советской музыки на общей платформе развития социалистического искусства: восемьдесят композиторов и музыковедов стали членами отделения. Председателем правления избрали старого коммуниста, видного специалиста в области эстетических знаний Бориса Александровича Фингерта, ответственным секретарем стал Владимир Ефимович Иохельсон — музыковед, имевший значительный опыт организационной работы, известный А. В. Луначарскому, М. Горькому. Были созданы три основных сектора: производственно-творческий возглавил Б. А. Арапов, в правление вместе с Асафьевым, Штейнбергом, Гнесиным, Шапориным, Щербачевым вошел и молодой Шостакович — так началась его общественная деятельность в Союзе композиторов, продолжавшаяся сорок три года.

Ее формы были разносторонни, определялись они задачами, решавшимися композиторской организацией. Если еще недавно опубликованная им «Декларация обязанностей композитора» выражала главным образом его личные творческие стремления, то теперь Шостакович обнаруживает способность широкого охвата принципиальных проблем, вытекавших из постановления Центрального Комитета партии от 23 апреля 1932 года.

Уже осенью 1932 года на Третьем ленинградском съезде работников искусств он выдвинул одиннадцать предложений съезду, среди них: «Стимулировать создание крупных форм — симфонических, оперных, балетных; устранить примат массовой песни, так как пролетариат требует создания и крупных форм; поощрять и премировать лучшие произведения»[1].

Его страстная речь, обращенная к коллегам, в перспективе будущих лет показала, насколько прозорливым был молодой музыкант, отчетливо сознавая трудности предстоящей работы творческого союза по сплочению композиторских сил, сохранявшуюся опасность догматических реваншей и вульгаризаторства. На том же съезде он призывал «в области музыкальной критики... бороться с левацким вульгаризаторством, а иной раз и самым голым шарлатанством... оставшимся нам в наследство от РАПМа»[2], называл поименно апологетов распущенной ассоциации.

В апреле 1933 года подводились годовые итоги выполнения указаний Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства. Отмечая достижения в композиторском творчестве, Шостакович вместе с тем порицал и высмеивал тех музыкантов, которые после опубликования исторического постановления, «встречаясь друг с другом и радостно целуясь, подобно обывателям города Глупова, получившим известие

---

[1] Рабочий и театр, 1932, № 31, с. 12.
[2] Там же.

о смене градоначальника, говорят: „Вот теперь мы покажем!..“» «Это вульгарное понимание,— писал композитор и подчеркивал:— Классовая борьба продолжается в стране, продолжается она и в музыкальном искусстве, потому что музыка, конечно, отражает все происходящее в стране» [1].

От молодого композиторского поколения ожидали реализации возможностей, открытых преобразованиями. Жизнь бурлила в тесных комнатах отделения Союза композиторов на улице Зодчего Росси. «Мы не служили в учреждениях,— вспоминал сверстник и коллега Шостаковича Николай Тимофеев.— Мы яростно занимались музыкой. Каждую неделю собирались, чтобы прослушать и обсудить новые сочинения с беспощадной прямотой, без страха суровых истин и неизбежных ошибок. Шостакович был заводилой, нередко вел обсуждения и высказывался охотно и резко». За рецидив рапмовского схематизма критиковал оперу «1905 год» А. Давиденко и Б. Шехтера; успех опер «Именины» В. Желобинского, «Тихий Дон» И. Дзержинского не помешал ему все-таки отметить в этих произведениях «налет схематизма» [2].

Его многое волновало. В пылу дискуссий менялось отношение к некоторым композиторам-классикам, он пытался творчески переоценить их с новых позиций мировоззрения, этики, злободневных задач и тенденций советской музыки. Вагнера поставил ниже Верди, и такое суждение сохранил на всю жизнь, разъяснив в письме к писательнице Галине Серебряковой: «Гением он не был (несмотря на некоторые гениальные вещи). «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Я разделяю это суждение Моцарта, которое приписывает ему Пушкин. Разделяю бесповоротно. Вагнер злодеем не был. Но злодейство — довольно широкое понятие. Это не только убийство, клевета, ложь. Это фанаберия, нелюбовь к ближнему и эгоизм... Маркс относился к Вагнеру правильно. Вагнер был очень неприятной личностью, антисемит, реакционер, плохо относящийся к коллегам, самовлюбленный и т. п.» [3]. Тогдашнее увлечение многих музыкантов Скрябиным считал чрезмерным: ему казалось, что Скрябин «зовет к бегству от фактов жизни» [4]. Из композиторов-современников выделял уже не Стравинского, как прежде, а Хиндемита, считая, что «он открывает новые пути в современной музыке» [5].

---

[1] Шостакович Д. Д. Ленинградские композиторы в годовщину постановления ЦК — Рабочий и театр, 1933, № 11, с. 10.

[2] Шостакович Д. Д. Будем трубачами великой эпохи.— Ленингр. правда, 1934, 28 дек.

[3] Серебрякова Галина О других и о себе, с. 312.

[4] Цит. по: Лаганский Е. Дмитрий Шостакович.— Лит. Ленинград, 1935, 26 апр.

[5] Там же.

Не раз высказывался Шостакович о роли музыкальной критики, по-прежнему и не без влияния И. Соллертинского развивая мысли, изложенные еще в 1929 году в статье «Болезни музыкальной критики»: «Самое большое недоразумение в нашей музыкальной критике — это полная противоположность мнений... У каждого свой вкус. Однако, мне кажется, критик должен исходить не из своего собственного вкуса, а от объективной оценки формальных и прочих достоинств или недостатков критикуемого. Критик должен обладать высшей музыкальной культурой. Нечего греха таить, что не все наши критики такой обладают. Критика должна прежде всего объяснять и читателю, и критикуемому, почему это плохо, а это хорошо, и указать, каким способом и какими путями можно изжить те или иные недостатки» [1].

Несмотря на приметы оживления музыкальной публицистики, даже спустя три года критическая мысль все же недостаточно помогала композиторам, и Шостакович ставил задачу «привлечь в печать выдающихся музыковедов, создавать высококвалифицированную музыкальную критику» [2]. Он и сам участвовал в ее создании. Не менее двадцати его выступлений в прессе пришлись на 1933—1934 годы; с этого времени начинаются периодические публикации, продолжавшиеся всю жизнь.

Когда-то, после Первой симфонии, он испытал накал борьбы с академизмом. Теперь некоторые молодые композиторы стали пренебрегать консерваторским образованием, утверждая, что вузовское обучение уравнивает индивидуальности, лишает их художественной непосредственности. Время подгоняло: школу обучения заменяли школой жизни. Консерваторский диплом утрачивал свою значимость: И. Дзержинский, Н. Тимофеев, Б. Битов, В. Богданов-Березовский не завершили образования в консерватории, уповая на творческий дар, энтузиазм, на предстоящий практический опыт.

Шостакович смотрел по-иному: опера «Леди Макбет», ее сценическое осуществление уравновесили взгляды на теорию и практику композиторского ремесла, а отсюда и на композиторское образование. Он критиковал консерваторию за схоластику в преподавании. «На композиторском отделении,— писал,— еще очень много схоластики... мастерством, «технологией» занимаются недопустимо мало. В работе выпускники консерватории частенько очень многого не умеют делать. Они, например, как правило, слабы в оркестровке» [3]. Выход видел не в пренебрежении к консерваторской подготовке, а в ее совершенствовании, в освоении классического богатства, без которого не мыслил мастерства.

Проблема назрела, и Союз композиторов собрал совещание

---

[1] Шостакович Д. Д. Болезни музыкальной критики.— Рабочий и театр, 1929, № 14, с. 4.

[2] Рабочий и театр, 1932, № 31, с. 12.

[3] Шостакович Д. Д. Будем трубачами великой эпохи.

о подготовке композиторов. Высказались консерваторские профессора Ю. Н. Тюлин, Х. С. Кушнарев и их недавние ученики. Говорили круто о недостатках в работе композиторского отделения, опасности охранительного отношения к школе Н. А. Римского-Корсакова — стремлении «провести ее сквозь бури общественные, сквозь сдвиги, которые произошли»[1], о живом творческом начале в педагогике, которое могли принести молодые композиторы. «Здесь-то, мне кажется, в максимальной степени необходимо вмешательство Союза композиторов»[2] — замечал Х. С. Кушнарев.

Чтобы помочь молодым авторам, композиторская организация выделила консультантов. Каждый, кто чувствовал необходимость, мог выбрать мастера и обращаться к нему, как учителю, за необходимой помощью, связанной с работой над новым сочинением.

Многие выбрали Д. Д. Шостаковича: Е. Э. Жарковский пользовался его советами, сочиняя фортепианный концерт, Е. В. Славинский создал под его руководством кантату «Киров на Невдубстрое», Н. А. Тимофеев — симфонию, В. К. Сорокин — балет «Цыганы». Эти занятия, собственно, и явились началом его педагогики, которой вскоре он систематически занялся уже в стенах консерватории.

Активная деятельность единой композиторской организации привела еще к одному немаловажному для творцов музыки результату: упорядочила их материальное положение. Высказанное Шостаковичем в 1932 году на Третьем ленинградском областном съезде работников искусств пожелание — «повернуться лицом к материально-бытовым нуждам композиторов»[3] — осуществлялось. Как член правления, он сам участвовал в совершенствовании форм оплаты киноработы, введении системы контрактаций. Укрепившаяся материальная база Союза композиторов позволила оказывать существенную помощь ее членам для завершения фундаментальных сочинений, требовавших длительных усилий и времени. Рост независимости композиторов от учреждений-заказчиков прикладной музыки благотворно отразился на продуктивности в симфонических, камерных жанрах и их уровне.

Семья Шостаковичей выходила из многолетней нужды. Труд Дмитрия становился опорой. За музыку к фильмам он получал посеансную оплату, что при успехе фильмов составляло значи-

---

[1] Стенографический отчет совещания Ленинградского отделения Союза советских композиторов, посвященного подготовке композиторских кадров Ленинградской государственной консерваторией и техникумом, 29 мая 1935 года.— ЛГАЛИ, ф. 7441, оп. 4, ед. хр. 15, с. 9.

[2] Цит. отчет, с. 7.

[3] Рабочий и театр, 1932, № 31, с 12.

тельные суммы. Подспорьем являлись отчисления от спектаклей, концертов. А главное, он знал, что всегда может иметь интересные заказы, подобно Бетховену, мог сказать: «Стоит мне присесть — и помощь будет оказана». Денег теперь не хватало не потому, что их не зарабатывал, а потому, что не умел и не хотел их беречь. Дом Шостаковичей был открыт всем музыкантам, нуждавшимся в помощи, а Шостакович с матерью и сестрами по-прежнему обходились немногим, сохраняя неприхотливость быта. Ничто не менялось в обстановке на улице Марата: стояли те же никелированные кровати, диван с продавленными пружинами, старые буфет и отцовский письменный стол, занятый Дмитрием, только рояль появился новый; за гонорар от фильма «Новый Вавилон» купили чудесный «Блютнер» (№ 83 516) с мягким матовым звуком. С этим инструментом Шостакович не расставался всю жизнь.

Закончив консерваторию, старшая сестра Мария вышла замуж за известного физика Всеволода Константиновича Фредерикса — профессора Политехнического института. Он был давнишним другом семьи, обучался в университете вместе с Надеждой Кокоулиной. Причастность к науке сохранялась в семейном укладе. Младшая сестра Зоя, подобно прадеду Петру Шостаковичу, посвятила себя ветеринарии; мужем Зои стал ученый-цитолог Григорий Константинович Хрущев, впоследствии директор Института биологии, член-корреспондент Академии наук СССР.

Наступала пора семейного устройства Дмитрия. «Мы живем во время сильных страстей»,— писал он Е. Е. Константиновской — и сам был влюбчив, но робок: настойчивость отдавалась музыке.

Первая большая любовь обернулась страданием. Нерешительность Дмитрия побудила Гливенко связать свою судьбу с другим человеком; остались лишь редкие беглые встречи в Москве, всегда волновавшие обоих.

Все чаще появлялся Шостакович у Варзаров, в доме № 20 по набережной Красного Флота.

В этом доме, когда-то принадлежавшем графам Орловым-Давыдовым, в начале двадцатых годов поселилось несколько семей ученых, артистов. Справа от центрального подъезда, украшенного скульптурой в античном стиле и резными зеркалами, скромный вход вел в квартиру № 10 на первом этаже, занятую большой и дружной семьей юриста Василия Васильевича Варзара. Ее общественные и художественные традиции были не менее значительными, чем у Шостаковичей. Мать Софья Михайловна, урожденная Домбровская, приходилась родственницей знаменитому генералу Парижской коммуны Ярославу Домбровскому, спасенному от каторги Болеславом Шостаковичем. Прадед по материнской линии Иоганн-Август Христианович Тишнер, специалист по производству роялей, дружил с М. И. Глинкой, заметившим в своих биографических «Записках», что

Тишнер «был лучшим мастером в Петербурге, и механизм его роялей допускал возможность играть чрезвычайно отчетливо»[1]; в семье хранились адресованные ему письма композитора. Музыку сочиняли бабушка Александра Варзар, почитательница Льва Толстого, ее сестра Анна.

Но самой колоритной фигурой в семье был дедушка Василий Егорович Варзар. В молодости он участвовал в революционных кружках, был учеником и последователем Петра Лаврова. В дооктябрьские годы под его руководством проводились первые статистические обследования русской промышленности, материалами которых пользовался В. И. Ленин. Книги В. Е. Варзара о стачках на фабриках и заводах, брошюра «Хитрая механика» об антинародной сущности налогов, учрежденных царским правительством, вошли в анналы революционной литературы.

Когда Шостакович стал бывать в доме на набережной Красного Флота, дедушка Василий Егорович охотно проводил время с молодежью, обращаясь к воспоминаниям о своем революционном прошлом, собирал вокруг себя «старую гвардию»: в доме бывали брат Софьи Перовской, жена Г. В. Плеханова, родственница И. С. Тургенева писательница Е. П. Султанова-Леткова, бывшие политкаторжане-сибиряки; некоторые из них знали Болеслава Шостаковича, а Софья Михайловна в юности была знакома с Дмитрием Болеславовичем: оба участвовали в организации любительских музыкальных вечеров.

Молодежь отдыхала по четвергам, отведенным для развлечений строгой Софьей Михайловной, ученым-астрономом, твердой рукой направлявшей трех дочерей к творческой деятельности. Ирина и Людмила обучались в Академии художеств; впоследствии Ирина проявила себя как книжный график. Младшая, Нина, или — как ее все звали — Нита, веселая, обаятельная блондинка, занималась в университете на физико-математическом факультете. Как все в семье, она увлекалась музыкой — брала уроки пения у преподавателя консерватории В. И. Павловской-Боровик, но далее любительского музицирования не пошла. В Ленинградском университете ее студенческими научными опытами руководил выдающийся ученый в области электроники, физики рентгеновских лучей и ядерной физики П. И. Лукирский, воспитанниками которого являлись академики А. И. Алиханов, Л. А. Арцимович, Б. П. Константинов, член-корреспондент Академии наук СССР А. И. Алиханьян. П. И. Лукирский находил у своей ученицы способности физика-экспериментатора.

Разность профессий не мешала ее дружбе с Шостаковичем. Нита привлекала молодого музыканта обаянием, простотой, здо-

[1] Глинка М. И. Записки.— Л.: Музгиз, 1953, с. 29.

ровой уравновешенностью, противостоявшей его экзальтированности, щедрым душевным светом, вносимым в его напряженную жизнь.

Ирина Васильевна Варзар сохранила в памяти веселость четвергов, на которых Шостакович появлялся вместе с Соллертинским: на обеденный стол выносили медный самовар и блюдо бубликов. В гостиной на расстроенном фортепиано фирмы «Герман и К°» Дмитрий безропотно играл вальсы, изредка неумело пытался танцевать с Нитой. Подобно Дмитрию, Нита увлекалась спортом, но была не только страстным «болельщиком»: мастерски ходила на лыжах, участвовала в альпинистских походах. Их чувства не оставались секретом: сближали неприятие мещанства, эмоциональность, любознательность. Все, казалось, вело к тому, чтобы сложилась новая семья. Но Шостакович вновь не находил в себе решительности. То возвращался к мыслям о Гливенко и даже вызвал ее, несмотря на замужество, в Ленинград, то огорчался за мать, не находившую контакта с Варзарами. А главное, опасался нанести женитьбой ущерб своему творчеству, в раздвоенности и самоанализе обращался в бегство от счастья, а это огорчало его невесту, в своей душевной ясности не понимавшую таких колебаний.

Композиторские его перспективы представлялись неопределенными: когда он появился у Варзаров, работа над оперой «Нос» и балетом «Болт» еще продолжалась, вскоре обе постановки закончились неудачей. Материальная обеспеченность, значительная для вдовы Софьи Васильевны, не была достаточно прочной для родителей невесты: Софья Михайловна Варзар считала, что дочь должна до замужества закончить университет. Казалось — и не без основания,— что этот по виду почти мальчик, словно отрешенный от реальности, сам еще нуждался в сильной опоре.

Свадьба то назначалась, то откладывалась, пока весной, 13 мая 1932 года, никому ничего не говоря, с помощью Соллертинского уехав в Детское Село, Дмитрий Шостакович и Нина Варзар зарегистрировали брак — без огласки, без торжества.

Нина Варзар (после замужества до 1934 года она сохраняла девичью фамилию) переехала на улицу Марата. Полностью приняла уклад, привычки шостаковичской семьи: равнодушие к вещам, одежде, уюту. «Даже чай стала пить без сахара, к чему мы привыкли с голодных лет»,— вспоминала Мария Дмитриевна Шостакович. Умело устанавливавшая контакты с разными людьми, не лишенная организаторской жилки, невестка приняла на себя заботы о квартире, ремонте, о многих делах, распоряжаясь с легкостью, которую давал ей ровный характер.

Сохранявшиеся за семьей четыре комнаты в коммунальной квартире на улице Марата были велики и неудобны. Гонорар за оперу «Леди Макбет» позволил приобрести кооперативную трехкомнатную квартиру (в Дмитровском переулке, в доме

№ 3, в третьем надстроенном этаже), не очень светлую, неуютную, но зато отдельную и в привычном районе, рядом с улицей Марата: Софье Васильевне не хотелось уезжать из мест, где прошли ее счастливые годы; она была привязана к переулкам и улочкам с привычными, неизменившимися названиями — Поварской, Кузнечный, Свечной, Колокольная, Стремянная, напоминавшими о когда-то живших здесь мастерах, мелких чиновниках, студентах и артистах; здесь сохранилось еще нечто от доброй провинции, с устойчивыми знакомствами, хлебосольством, с долгими разговорами на улицах во время вечерних прогулок.

С устройством в Дмитровском дом стал еще более «открытым» и веселым. После того как деликатный Николай Тимофеев, забравшись по крутой и узкой лестнице, однажды осведомился, здесь ли живет композитор Шостакович, насмешливая Зоя, впуская гостей, торжественно и громко объявляла: «Композитор Шостакович! К вам пришли!» За стол усаживали всех, опустошая буфет: стряпать Нина Васильевна не любила. Бывало, что гости заставали врасплох — еды в доме не оказывалось. Однажды Соллертинский, Ионин и Прейс вместо обеда съели внушительную банку варенья.

Шуткам и розыгрышам не было конца. «Несколько раз фотографировались вместе у уличных фотографов. Было даже и такое фотографирование, когда каждый по очереди просовывал голову в специальное отверстие расписанного задника с изображением всадника с поднятой шашкой над головой. Дружно просовывали свою голову Шостакович, Соллертинский, Эрбштейн, Э. Гарин»[1]. Одна «уличная» фотография сохранилась: Д. Шостакович, Э. Гарин — тогда актер Театра имени Вс. Мейерхольда, молодые художники Б. Эрбштейн, С. Гершов.

С друзьями Шостакович хаживал в уютное кафе рядом с кинотеатром «Колизей» на Невском проспекте, напротив улицы Марата, в крохотном кинотеатре «Луч» на улице Восстания смотрел «немые» фильмы с участием популярных актеров Лилиан Гиш, Бастера Китона.

Яростные споры, обсуждения, ставшие приметой вечерних часов отдыха в шостаковичском доме с конца двадцатых годов, когда там прочно утвердился Соллертинский, теперь, с ростом художественного опыта молодого композитора, стали интересней и богаче. Квартирка в Дмитровском переулке становилась одним из притягательных очагов для ленинградской интеллигенции. Здесь обменивались суждениями о новых книгах, статьях М. Горького: высказываниям писателя Шостакович придавал особое значение. Здесь профессионально разбирались балетные постановки, ибо не только Соллертинский, но и Софья

[1] Воспоминания С. М. Гершова, рукопись.

Васильевна, не пропускавшая ни одной балетной премьеры, умели судить о мире танца. Для Нины Васильевны и ее друзей-физиков припасал новости науки В. К. Фредерикс. За много лет до дебатов о сближении «физиков» и «лириков» у Шостаковичей наука не отделялась от искусства.

Из всех творческих областей его мало занимала лишь живопись, хотя и о ней имел твердые суждения. «Если и был разговор о живописи,— замечал С. М. Гершов,— то сводился он к нескольким именам: Микеланджело, Леонардо, Рембрандт, но наибольший интерес он проявлял к Делакруа, его романтической стихии, лишенной академической направленности. Я же, со своей стороны, осторожно внушал ему интерес к Сезанну...» [1]

Без музицирования не обходились. В дружеском кругу Шостакович играл охотно — и свое и чужое; отправляясь с друзьями на прогулку, в кино, вдруг испытывал неудержимую тягу к фортепиано и нетерпеливо забегал куда-нибудь, чтобы поиграть. С. М. Гершов вспоминает: на обратном пути из кинематографа «он нам неожиданно предложил зайти в один из домов на улице Восстания. Мы оказались в затемненной комнате большой квартиры... Были раздвинуты наглухо задернутые портьеры, все осветилось, и Дмитрий Дмитриевич сразу сел за рояль. Он сыграл Седьмой вальс Шопена с особым вдохновением. Больше он ничего не сказал... Потом я спросил его о Седьмом вальсе. Ответ был: „Седьмой вальс подходит для многих случаев жизни нашей“» [2].

Когда приходили коллеги-композиторы, он любил поиграть что-либо из классики и поделиться сугубо профессиональными наблюдениями. Несмотря на опыт, эрудицию и известность, продолжал проявлять огромный интерес к изучению композиторской технологии. Однажды на вопрос Николая Тимофеева, что сегодня играл, ответил:

— «Демона» просматривал.

— Зачем?

— А, не говорите. Рубинштейн удивительно пользуется повторением элементов мелодии.

И сыграл наизусть первый акт «Демона».

Часто звучала музыка Малера, и Соллертинский сопровождал игру увлекательными комментариями такой яркости, что невозможно было «с большей рельефностью, проникновенностью и меткостью охарактеризовать образ Малера — величественный, пламенно правдивый и страдальческий образ гениального музыканта, одинокого в своих стремлениях к несбыточному в душной атмосфере императорской Европы» [3]: только что вышла из

---

[1] Воспоминания С. М. Гершова.

[2] Там же.

[3] Рабинович А. С О брошюрах И. И. Соллертинского — Советская музыка, 1935, № 11, с. 104

печати работа Соллертинского о Малере, «написанная с большим чутьем и блестящим знанием музыкального материала, отличающаяся четкостью концепции и живостью языка»[1]. В прессе отмечалось, что неутомимая пропаганда Соллертинским Малера «дала значительные результаты»[2]. Когда близкий Соллертинскому и Шостаковичу музыковед А. С. Рабинович писал, что не только концертный сезон в Ленинграде включает три-четыре симфонии Малера или «Песнь о земле», но «по вечерам в квартирном уюте юные композиторы и дирижеры до глубокой ночи стараются в четыре руки выжать из неподатливого фортепиано ослепительные, волнующие звучания малеровских симфоний»[3], он имел в виду и Шостаковича и его окружение, изучавшее Малера именно так: «до глубокой ночи... в четыре руки», чтобы обстоятельно вникнуть в музыку, тогда являвшуюся для Шостаковича откровением.

Обстановка в семье, то свойство эманации, которое еще в юном композиторе подметил И. Бабель, подкрепленное растущим авторитетом и славой, расширяло определившийся дружеский круг Шостаковича. С неизменным и ненасытным любопытством обращался он к людям неординарным, с пылким восхищением воспринимал их свойства.

6 декабря 1932 года композитор познакомился с Эдуардом Багрицким — после литературного вечера, устроенного П. И. Лавутом, организатором выступлений Владимира Маяковского. На вечере говорил о литературе Виктор Шкловский, читали стихи Вера Инбер и Эдуард Багрицкий. «Дума про Опанаса» произвела на Шостаковича столь сильное впечатление, что на следующий день он отправился к Багрицкому, в номер Европейской гостиницы, где поэт лежал больной, с приступом астмы. Говорили недолго, «условились, что через неделю Шостакович навестит Эдю в Москве»[4]. Сведения о московской встрече не сохранились, но можно предположить, что речь должна была идти о «Думе про Опанаса» в музыке: вопрос о новых вдохновляющих сюжетах остро вставал перед Шостаковичем в период завершения оперы «Леди Макбет».

Завсегдатаем дома оставался Михаил Зощенко. Рассказы знаменитого сатирика постоянно вслух читались в семье, иногда разыгрывались вроде драматических сценок. Стеснительный, немногоречивый, Зощенко оттаивал в радушной семье, шутил, ухаживал за сестрами. Никогда никого не приглашая к себе в гости, решился позвать Шостаковича: спустя десятилетия ком-

---

[1] Рабинович А. С. О брошюрах И. И. Соллертинского, с. 104
[2] Там же
[3] Там же.
[4] Сторицын Петр. Встретились в Ленинграде.— В кн.: Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников — М.: Сов. писатель, 1973, с. 337.

позитор юмористически изображал, как Зощенко молча и нетерпеливо ожидал его ухода [1].

Перебравшись в Пушкин, Богданов-Березовский ввел Шостаковича в художественный круг, который сложился в этом чудесном месте, когда здесь обосновались Алексей Толстой, Вячеслав Шишков, Кузьма Петров-Водкин, Борис Асафьев, Константин Федин, Гавриил Попов. «Объединяющим центром пестрой художественной колонии был дом Алексея Николаевича Толстого, двери которого по вечерам широко распахивались как перед детскоселами, так и для приезжих из Ленинграда и Москвы» [2].

На А. Н. Толстого, по свидетельству его сына Дмитрия, «большое впечатление произвела «Леди Макбет Мценского уезда». К тому времени он сблизился с Шостаковичем и стал следить за его творчеством» [3]. Композитор играл в доме писателя на Пролетарской улице, принял участие в судьбе Дмитрия Толстого, убедив его родителей в необходимости основательного музыкального образования одаренного мальчика.

Часто приезжал Шостакович к другу консерваторских лет Г. Н. Попову, проводил у него по нескольку дней, чтобы отвлечься от напряженного ленинградского темпа: гулял по парку, волновавшему его живописной красотой удивительного ландшафта. Здесь, будучи у друга в 1936 году, Шостакович обдумал цикл на стихи А. С. Пушкина — первую свою основательную пробу музыкального воплощения русской поэзии.

Местом отдыха в те годы стал отведенный композиторам небольшой коттедж в Доме работников искусств на Белогорском шоссе, № 14, вблизи станции Сиверская. Единственное фортепиано находилось в клубе. Работать почти не удавалось. По утрам живший рядом композитор Борис Майзель просыпался от взрывов хохота. Сквозь тонкую стенку было слышно: Соллертинский и Шостакович состязались в остроумии. После завтрака Шостакович играл в бильярд, настольный теннис, искренне огорчаясь проигрышу, читал Боккаччо, вечером ходил с композиторской компанией в чайную, где слепой баянист играл и «Песню о встречном», не зная, что ее слушал автор.

---

[1] Их своеобразные отношения Зощенко объяснял М Шагинян так: «Я очень люблю Дм. Дм. Он Вам правильно сказал, что я хорошо к нему отношусь. Я знаю его давно, лет, вероятно, 15—16. Но дружбы у нас не получилось. Впрочем, я и не искал этой дружбы, потому что видел, что этого не могло быть. Всякий раз, когда мы оставались вдвоем, нам было НЕЛЕГКО. Наши «токи» не соединялись. Они производили взрыв. Мы оба чрезвычайно нервничали (внутренне, конечно). И хотя мы встречались часто, но нам ни разу не удалось по-настоящему и тепло поговорить. Мне было с ним так же трудно, как с Улановой» (Из письма М. М. Зощенко.— Новый мир, 1982, № 12, с. 131). Это, однако, не прекращало встреч, продолжавшихся до пятидесятых годов: в 1946 году Зощенко некоторое время даже жил у Шостаковича, воспользовался его материальной помощью

[2] Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с. 156.

[3] Толстой Д. А. Начало жизни.— Нева, 1971, № 1, с. 123.

Тому, кто поверхностно наблюдал жизнь композитора, казалось, что он совсем не берег время, не подчинялся трудовому режиму: встречи назначал с утра, от развлечений не отказывался. Но, что бы его ни занимало, накал воли не ослаблялся. Таланту без труда не доверял. Длительных перерывов в сочинении не допускал. Жажда творчества оставалась ненасытной. Всегда работал и без самопринуждения.

Если для Бетховена творчество было сражением с неподатливым материалом, если для Льва Толстого работа являлась желанной мукой и он писал: «Страшная вещь наша работа. Кроме нас, никто этого не знает»[1], то для Шостаковича необыкновенности творческого труда не существовало. С ростом опыта, продуктивности и познаний росли и легкость сочинения, доверие воображению. Приходил к убеждению, высказанному почитаемым им Томасом Манном в книге «Доктор Фаустус» о музыкальном гении: «Благородно... лишь то, что создано инстинктивно, непроизвольно и легко»[2].

Над всем в его жизни преобладало творческое предназначение.

## «ВСТРЕЧНЫЙ»

Еще на завершающем этапе оперы «Леди Макбет», до сочинения ее четвертого акта, Шостакович согласился написать музыку к фильму, над которым работали Сергей Юткевич, Лео Арнштам и Фридрих Эрмлер. Достигнутое в музыке предыдущего фильма «Златые горы» не казалось исчерпанным. Упрочив связи кинематографа и музыки, «Златые горы» выдвинули идеи и решения, которые Шостакович стремился проверить, закрепить, продолжить в дальнейшей работе; для этого предложение, с которым к нему обратился Сергей Юткевич, открывало большие возможности. Кинорежиссеры задумали фильм о советском рабочем. Как и в фильме «Одна», сюжет был заимствован из реальной жизни: опирались на казавшееся поначалу совсем повседневное событие, каких немало было в годы завершения первой пятилетки, годы всеобщего трудового энтузиазма.

На ленинградском заводе имени Карла Маркса рабочие-коммунисты выступили с инициативой, названной встречным планом. О том, как это произошло, рассказал многие годы спустя на страницах газеты «Смена» Григорий Васильевич Игнатьев — в то время секретарь партийной ячейки ватерного цеха:

---

[1] Цит. по: Бурсов Б. И. Судьба Пушкина.— Звезда, 1974, № 6, с. 135.
[2] Манн Томас. Доктор Фаустус.— Собр. соч. М: ГИХЛ, 1960, т. 5, с. 376.

«В 1929 году, несмотря на трудности, мы приступили к выпуску первых советских ватерных машин, обладающих исключительной точностью. Наша мастерская, где началась сборка этих столь нужных текстильному производству станков, объявила себя ударной. К новому, 1930 году был изготовлен опытный образец ватера...

В январе мы собрали десять ватеров, в феврале — пятнадцать, в марте — двадцать, а в апреле получился самый настоящий... прорыв.

В то время я уже был секретарем партячейки. Невыполнение плана переживал, как личную драму. Пошел в контору к заведующему мастерской. Он, выслушав меня, стал успокаивать. Дескать, ничего страшного, как-нибудь выкрутимся. Не мы ведь, в конце концов, виноваты — отливок чугунных нам недосдают, инструмента хорошего нет. Подумал я и решил действовать по-другому...

Коммунисту Василию Грабницкому дал поручение — поговорить с рабочими смежных цехов, а сам обратился к их руководству. Растолковали товарищам, как важен наш заказ, какая угроза нависла над его выполнением. Ответ рабочих был один: не подведем, будет у вас все, что нужно. Заручившись их обещанием, я собрал членов партячейки, пригласил директора завода Крайнева, парторга Безбрежного и заведующего мастерской. Именно об этом собрании поэт Александр Безыменский написал: «Ну, а потом на собранье завода мощный закон революцией дан. Выше его не хотим и не знаем! Видите, встречный идет промфинплан».

Однако тогда мы вовсе не думали, что это собрание войдет в историю. Проходило оно довольно резко и напряженно. Заведующий сказал, что план можно будет выполнить, если дирекция даст 3000 сверхурочных часов. Крайнев сразу же ответил отказом, заявив, что машины тогда обойдутся слишком дорого, а они должны быть дешевле английских. Заведующий настаивал на своем...

Вот тогда и сказали свое слово мы, рабочие. Прозвучало оно по-деловому: к концу месяца изготовить пятнадцать запланированных ватеров без сверхурочных часов работы. Более того, выходим навстречу плану, обязуемся сделать шестнадцатый станок в подарок предстоящему XVI съезду нашей партии.

Встречный план — первый в истории — был принят! ...На станках появились дощечки, на которых ежечасно отмечалось выполнение дневного задания. Росли выработки, увеличивалось количество сделанных ватеров. Но трудностей было немало. Некоторые еще старой выучки бригадиры с молчаливого согласия заведующего цехом фактически саботировали выполнение встречного плана. Делалось все это, конечно, скрытно, осторожно. Видно, не очень по душе пришелся кое-кому наш революционный порыв, молодой энтузиазм. С теми, кто мешал, приходилось вести непримиримую борьбу.

Месяц еще не закончился, а мы, выполнив установленный план, уже приступили к изготовлению шестнадцатого ватера. Так как это был подарок партсъезду, делали мы его безвозмездно. К чугунной станине прикрепили красное полотнище. Под ним и собирали сверхплановую машину. Тяжелые и счастливые были дни!»

О них-то и должен был поведать фильм, названный «Встречный».

По примеру ленинградцев из ватерного цеха завода имени Карла Маркса, доложивших Родине о выполнении пятилетки к 1 Мая 1931 года, сотни трудовых коллективов начали соревнование за встречные планы. «По сути своей, по содержанию,— писал Г. В. Игнатьев,— оно было продолжением революции, было овеяно революционной романтикой того удивительного времени»[1].

Такой порыв был близок молодому композитору, стремившемуся делом ответить на постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года. «Начало работы совпало с историческим апрелем, и это нам чрезвычайно помогло»[2],— писал один из авторов фильма Л. Любашевский. Картину считали «ответом деятелей киноискусства на постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года»[3],— указывает в своих мемуарах В. Р. Гардин — исполнитель роли старого рабочего Бабченко.

Шостакович с его опытом, накопленным в предыдущих трех фильмах —«Новый Вавилон», «Одна» и «Златые горы», был уверен, что в новой картине сможет доказать практически то, что декларировал в дискуссиях с рапмовцами, ратуя за высокий уровень прикладных жанров, внедрение в них элементов симфонической, камерной музыки. Пути звукового кино вырисовывались перед ним с полной ясностью.

Выпуск картины приурочили к пятнадцатому юбилею Великой Октябрьской социалистической революции, объявив фильм ударной стройкой. «„Встречный" стал детищем не только кинематографистов. Он рос как один из культурных первенцев всего города Ленина. И эту нашу связь с общим ритмом великой стройки ощущали мы каждодневно. Поэтому работалось так радостно и легко»[4],— подчеркивал режиссер С. И. Юткевич.

Писатель Дм. Молдавский в книге о Сергее Юткевиче, подробно рассматривая историю картины, приводит примечательные факты того внимания, которое уделялось созданию «Встречного». В одной из речей С. М. Киров указывал, что «постановка

---

[1] Игнатьев Г. В. Слово о встречном — Смена, 1977, 13 марта.

[2] Дэль Д. (Любашевский Л. С.) Как писался сценарий «Встречного».— В кн.: «Встречный» Как создавался фильм.— М., 1935, с. 20.

[3] Гардин В. Р. Воспоминания.— М.: Госкиноиздат, 1952, с. 102.

[4] Юткевич С. И. Продолжение следует.— В кн.: «Встречный», с. 53.

фильма «Встречный»— такое же партийное и советское дело, как любая хозяйственно-политическая работа»[1].

На весь цикл съемок отвели два с половиной месяца, заключили договор о социалистическом соревновании с рабочими Металлического завода, куда перенесли по сценарию действие, чтобы сделать его производственную специфику понятной широким массам.

Для достоверности предполагали вести съемки непосредственно на заводе, но выяснилось, что это удлинит их сроки, и тогда приняли, вспоминал Ф. М. Эрмлер, «по тем временам сумасшедшее решение: строить турбинный цех на студии... в центре крутилась огромная планшайба, работали все станки, двигался мостовой кран. Словом, цех!»[2] Ряд сцен снимали на набережной Невы и в других местах Ленинграда, колорит города входил в сюжет, действие фильма.

Сам метод работы композитора в фильме диктовался короткими сроками его постановки, что потребовало одновременных ударных усилий всего съемочного коллектива. Некоторые сцены Шостакович наблюдал во время съемок или просматривал сразу после них, тотчас же сочиняя музыкальное сопровождение — в этих случаях обычно возникала иллюстративная музыка. Так, просмотрев сцену, где на набережной появились велосипеды, спросил у С. И. Юткевича, на какой секунде они возникают в кадре, и в партитуру включил остроумную находку — звучание, похожее на велосипедные звоночки. Но чаще музыка писалась параллельно съемкам, по сценарию, и композитор на его основе следовал собственным зрительным, психологическим представлениям, создавая обобщенные звуковые картины с самостоятельной смысловой функцией. Так, в частности, делалась сцена шествия Бабченко со знаменем.

В. Р. Гардин вспоминал: «„Шествие со знаменем" было впоследствии озвучено очень хорошей музыкой композитора Д. Д. Шостаковича. Но я услышал эту музыку после того, как сыграл эпизод со знаменем, а композитор увидел самый эпизод на экране после того, как была написана им музыка... Если бы я знал эту музыку до того, как начал сниматься, несомненно провел бы „Шествие со знаменем" несколько иначе. Думаю, что, если бы Д. Д. Шостакович увидел эпизод на экране до того, как стал писать музыку, вероятно, написал бы ее тоже несколько иначе...»[3]. И, однако, сцена в фильме драматургически и музыкально стала одной из сильных, центральных, удалась, ибо композитору в такого рода психологических кусках важны были не детали сценического поведения, а суть душевного состояния героя, основная эмоциональная краска. Способность «отвлеченного» представления, когда это вызывалось необхо-

---

[1] Цит. по: Молдавский Дм. С Маяковским в театре и кино.— М.: ВТО, 1975, с 131.

[2] Эрмлер Ф. М. Выразить свое время.— Смена, 1967, 23 авг.

[3] Гардин В. Р. Цит. кн., с. 104.

димостью, условиями подготовки фильма, Шостакович со «Встречного» стал считать обязательным профессиональным качеством композитора. С тех пор он даже иногда прибегал к подобного рода задачам, требовавшим «мобилизации» вдохновения: бывало интересно проверять себя, находить дополняющие фильм нюансы.

«Встречный» складывался из трех органически связанных звуковых элементов: речи, причем не преимущественно монологической, что было в «Златых горах», а диалогов; звуковых шумов, не натуральных, записанных непосредственно на заводах, что уже практиковалось в фильмах производственной тематики, а шумов музыкальных, подбором и компоновкой которых занимался Л. Арнштам с помощью звукооператоров И. Волка и И. Дмитриева. В их задачу входило связать эти шумовые эффекты с музыкой, «выстроить» последовательность и полифонию звуковой сферы фильма. Музыка в нем уступала ведущее место слову, что дало повод одному из кинокритиков даже бросить упрек в том, что «...закономерное с точки зрения интересов лучшего раскрытия темы максимальное использование слова несколько отвлекло авторов от использования приемов, специфических для звуковой кинематографии»[1].

Объем этих приемов уменьшился, но вместе с тем возросли эффективность, мастерство, новизна их использования. Был введен, например, эффект музыкального предвосхищения, когда музыка как бы опережала действие, предсказывая его ход. Музыкальная ткань фильма стала более контрастной, со смелым рядом ассоциаций; так, в сцене пуска турбины вместо ожидаемого туша звучала забавная песенка, эпизод с плачущим Бабченко сопровождался романсом на граммофоне. Оркестровые и песенные эпизоды четко дифференцировались. Симфонизация партитуры более всего сказалась в упоминавшейся развернутой картине «Шествие со знаменем», с которой в кино прочно утвердились законченные симфонические формы, принимавшие на себя основную психологическую нагрузку в сложном взаимодействии со зрительным рядом; в этом эпизоде симфонически обобщенная музыка вела, определяла эмоциональное восприятие.

Впервые в этот фильм ввел Шостакович увертюру оперного плана. Она начиналась с торжественных фанфар, и далее основные музыкальные темы сопровождали титры; по типу такой увертюры стали затем строиться музыкальные вступления ко многим фильмам.

Мысль о введении в фильм «производственной» песни родилась не сразу и принадлежала Фридриху Эрмлеру. Он предло-

---

[1] Евгеньев А. «Встречный».— Рабочий и театр, 1932, № 32—33, с. 19.

жил не подражать фольклорно-бытовой стилизации, какой были песни в популярном фильме о беспризорниках «Путевка в жизнь» и в «Златых горах», а сочинить новую, рабочую песню. Поначалу ее условно назвали «Утренняя песня», сразу решив, что это должна была быть хоровая песня, не «прикрепленная» к главному герою, как это происходило в «Златых горах». Песня должна была прозвучать со вступительных титров и «вести» кинопроизведение, выполняя роль своего рода конденсатора драматургии.

Для спектаклей ТРАМа Шостаковичу уже приходилось писать песни, ставшие популярными. Но то были вставные номера, да и аудитория ограничивалась театральным залом — задача массовости не ставилась. Здесь, во «Встречном», требовалась современная песня, обращенная к многомиллионной аудитории. Шостакович должен был «спрессовать» весь собственный небольшой песенный опыт, чтобы создать весомое в жанре, выдвинутом жизнью на передовой фронт музыкального творчества.

Образцов, на которые он мог бы опереться, почти не было. Советская массовая песня лишь начинала свой рост. «В тридцатых годах у нас мало было современных массовых песен,— писал впоследствии Д. Д. Шостакович.— На демонстрациях, молодежных экскурсиях-массовках, в праздничные дни люди пели все еще те песни, с которыми шли в бой в Великую Октябрьскую революцию, в гражданскую войну,—«Варшавянку», «Смело, товарищи, в ногу...». Мелодии их выражали революционную решимость и мужество, суровость и романтику борьбы. Прекрасные песни, они дороги нам и сейчас.

Однако та борьба, которую они отражали, кончилась. Наступило новое время — время строительства первых пятилеток. Должны были появиться и новые песни, те, что «строить и жить помогают». «Материк» этого жанра на музыкальной карте был затянут белым пятном»[1].

Непосредственно «Встречному» в песенном творчестве предшествовало трехлетие (с 1928 года), когда основная группа членов Проколла[2] вступила в РАПМ, что усилило актуальность песенной тематики, упрочило композиторские связи с рабочей самодеятельностью. Были созданы песни политически целенаправленные, злободневные: «Нас побить, побить хотели», «Первая конная», «Винтовочка», «Ударная» А. Давиденко; «Пролетарии всех стран, соединяйтесь» В. Белого, «Марш летчиков» Б. Шехтера. Однако лирические элементы в них отсутствовали или пробивались скупо. Лирика считалась отвлечением от общественной тематики. «Отрицание личной лирики,— верно от-

---

[1] Шостакович Д. Д. Большой талант, большой мастер.— В кн.: И. О. Дунаевский. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания — М.: Сов. композитор, 1961, с. 10 (В дальнейшем: И. О. Дунаевский)

[2] Проколл (Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории) существовал в 1925—1928 годах.

мечал исследователь советской песни А. Н. Сохор,— вело к крайнему обеднению советского песенного творчества и быта»[1]. Так называемые «бытовые произведения» в подавляющем большинстве писались в «маршево-бодром темпе, но сухо и формально. Они не способны были завоевать ни слушателей, ни исполнителей. Отдельные удачи не меняли общего уровня массовой музыки»[2].

Потребности в лирике отвечали чувствительные романсы и песенки, частично пришедшие из дореволюционного музыкального быта, частично сложившиеся и распространявшиеся со времен нэпа,— поток, который ныне принято оценивать в трудах о песне негативно.

Отношение к нему Шостаковича было отнюдь не столь прямолинейным. Об этом свидетельствует использование им сходных бытовых интонаций в ряде серьезных сочинений, и не только для пародий: не случайно он ввел мотив «Купите бублики» даже во Второй виолончельный концерт. Такие мотивы составляли неотъемлемый элемент впитанной им в отрочестве и юности музыкальной атмосферы, бытового «музыкального словаря», сохранялись в сознании как часть собственной жизни.

Во «Встречном» композитор, отказываясь от односторонности рапмовских установок, принимает на вооружение широчайший, в том числе и бытовой, романсный комплекс, переосмысливая его, достигая принципиально иного качества, ясно понимая: новая песня должна устремляться в будущее. Исходным вдохновляющим образным импульсом стал поэтический текст. Им руководствовался, от него отталкивался композитор.

Адриан Пиотровский, принимавший в судьбе «Встречного» деятельное участие, предложил заказать стихи сверстнику Шостаковича двадцатипятилетнему поэту Борису Корнилову, которого Шостакович знал по сборнику стихов «Молодость», вышедшему в 1928 году. Приехав в Ленинград из нижегородской глуши, поэт-самородок быстро выделился на ярком небосклоне ленинградской художественной жизни. Воспринятые им культура и мастерство, отличавшие ленинградских поэтов, не сглаживали характерности, эмоциональности, размаха его собственного стиха, в котором ясно сказывалось влияние Сергея Есенина.

Стихотворениям Корнилова были органически свойственны певучесть, полнозвучие, они просились на музыку. И сам поэт ее любил, охотно посещал оперные спектакли и симфонические концерты. Еще в ранней молодости, в стихотворении «Музыка»,

---

[1] Сохор А. Н. Русская советская песня.— Л.: Сов. композитор, 1959, с. 120.

[2] Шостакович Д. Д. Большой талант, большой мастер.— В кн.: И. О. Дунаевский, с. 10.

написанном в 1927 году, он мечтал о том, когда в его творчество придет

Простая песня-девица
Дорогой столбовой...[1]

В 1931 году, перед «Встречным», вышел из печати сборник Корнилова «Первая книга», где лирические мотивы, типичные для поэта, зазвучали общественно-весомо. Тогда же он начал писать тексты для массовых песен: «Песню революционных казаков», «Октябрьскую», «Интернациональную»— они обнаруживали несомненную музыкальность Корнилова. Стихи для «Встречного» он, по свидетельству очевидцев, сочинял на студии, среди декораций, сразу, с ходу. Строки щедрые, звонкие, иногда и корявые тотчас же передавались Шостаковичу, сперва не считавшему себя вправе вносить коррективы в написанное известным поэтом, шумная популярность которого намного превышала скромную известность композитора. Если Евгений Замятин, участвовавший в совершенствовании либретто оперы «Нос», был первым писателем, с которым Шостакович встретился в совместной работе, то Борис Корнилов был первым поэтом, и композитор тушевался перед его уверенностью. Написанное беспощадно критиковал Пиотровский, заставляя передавать композитору новые и новые варианты. Некоторые из них сохранились у Шостаковича, например:

Если каждый делу предан,
Если все вперед идем,
Песню радостной победы
Мы по миру разнесем.
Только с сердцем песню эту
Можно вырвать у меня.
Песня эта будет спета...[2]

Далее текст в записи Шостаковича обрывается и следует его мелодическое оформление, которое, как и текст, не удовлетворило требовательного Пиотровского и режиссеров[3]:



Остались нереализованными наброски одного из хоров. Нетерпеливый Корнилов готов был отказаться от задания, если

[1] Корнилов Б. П. Избранное.— Уфа: Башкирское книжное издательство, 1976, с. 25.

[2] Архив Д. Д. Шостаковича.— ГЦММК, ф. 32, № 260.

[3] В этом и последующих примерах сохранена орфография автографа, исправлены лишь очевидные неточности, связанные с эскизным характером работы.

бы вновь не вмешался Пиотровский — он умел натолкнуть поэта на поиски и стихотворные пробы. И в завершение, среди съемок, в лихорадочном темпе, то не поспевая за сочинявшейся музыкой, то обгоняя ее, родились емкие, светлые стихи, вошедшие в золотой фонд поэзии тридцатых годов:

Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река.
Кудрявая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка?

Не спи, вставай, кудрявая!
В цехах звеня,
Страна встает со славою
На встречу дня.

И радость поет, не скончая,
И песня навстречу идет,
И люди смеются, встречая,
И встречное солнце встает.

Горячее и бравое
Бодрит меня.
Страна встает со славою
На встречу дня! [1]

Соответственно тексту Корнилова Шостакович добивался в мелодии тонов упругих, веселых, солнечных, легких. Песня должна была рождать чувство ликующей радости — утренняя песнь пробуждения. Песня поколения. Песня о великом времени.

В 1977 году С. Юткевич утверждал, что «Дмитрий Дмитриевич угадал песню сразу, он не предлагал варианты, он принял и сыграл ее целиком — ту единственную, которая и была нам нужна» [2]. Так виделось режиссеру спустя многие годы, когда позабылись трудности, а осталась лишь поэзия боевой молодости.

В действительности — и это подтверждают прежде всего сохранившиеся эскизы — мелодия «Встречного» долго не давалась, творческий процесс протекал в данном случае для Шостаковича не совсем обычно. В предыдущих, да и во всех почти последующих сочинениях либо основные контуры, интонационный костяк сразу безошибочно складывались в воображении и наносились на нотную бумагу, либо, не найдя удовлетворитель-

---

[1] Спустя почти полвека после того, как впервые прозвучали эти стихи, поэт Михаил Дудин писал о строках «Не спи, вставай, кудрявая», что посвятил их Корнилов Ольге Берггольц, «хотя она никогда не завивала свои прекрасные, золотые, тяжелые, как немолоченый сноп пшеницы, волосы. В ее жизни было все: любовь и война. Горе и слава. И сама верность ее мятущейся души была соткана из противоречий вечного поиска» (Дудин М. А. Ничто не забыто.— Литературная газета, 1975, 19 ноября). Шостаковичу суждено было встретиться с Берггольц в осажденном Ленинграде в связи с работой над Седьмой, Ленинградской, симфонией: так бурное время переплело судьбы людей, причастных к комсомольской песне о встречном.

[2] Горюшина И. Песенная летопись Октября: «Песня о встречном».— Музыкальная жизнь, 1977, № 16, с. 51.

ного решения, Шостакович отказывался от осуществления намеченного замысла — иногда насовсем, иногда на долгий срок.

По рассказу Л. С. Любашевского, «быстрый юноша в очках приходил, садился за рояль и играл. Арнштам — музыкант, Эрмлер — душевно музыкант. Юткевич понимает во всех искусствах, я скромнейше помалкивал. А юноша за роялем покорно слушался и приносил новую и новую мелодию...»[1] Лишь после ряда совсем неудавшихся вариантов он нащупал тематизм. Главное вычеканилось, и от него автор не отступал. Но в отдельных интонационных поворотах, в выборе тональности и ритмических деталях Шостакович долго колебался. Опыт его песенного творчества был слишком невелик, чтобы он мог быть уверенным в том, какая именно интонация безусловно понравится, примется, окажется доходчивой и сделает песню массовой. Отсюда вытекало это необычное для Шостаковича число прикидок, проб. Они частично сохранились, собранные автором в папке вишневого цвета с надписью:

Дмитрий Шостакович
Соч. 33
Музыка к звуковому фильму
Встречный
1932

В папке двадцать два листа нотной записи разных эпизодов, в том числе варианты песни, по которым можно судить, на что направлялось внимание композитора[2]. Для запева Шостакович придумал более десяти вариантов, причем ладовое наклонение, ритмические опоры, собственно весь тип мелодии схвачен уже в первых трех записях:




[1] Любашевский Л. С. (Дэль Д.). Рассказы о театре и кино — Л.; М.: Искусство, 1964, с. 150.

[2] Архив Д. Д. Шостаковича.— ГЦММК, ф. 32, № 260.

14



Не удовлетворившись найденным, композитор обращается к колориту си-бемоль мажора, иной пульсации, с периодическим синкопированием, без плавной распевности, но вместе с тем сглаживает некоторую монотонность, заметную в первых вариантах.

15



В следующей попытке в ритмике объединяется спокойная маршевость с синкопами. Единственный раз в эскизах появляется до мажор.

16



Далее ритмическая структура возвратилась к первым записям, но появился новый стихотворный вариант первого куплета (не вошедший в окончательный текст):

Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река,
И вижу: ты пенью рада
Семичасового гудка.

17



В архиве Л. Арнштама нашлась еще одна полная запись песни, интересная тем, что вторая половина записи — совсем иной припев, скорее расширение, развитие оформившегося запева: композитор настойчиво искал убедительную структуру песни, «проверял» ее, советуясь с Арнштамом. Здесь уже Шостакович достаточно активно вторгался в текст, корректируя отдельные фразы, обороты.




И, наконец, еще два сохранившихся автографа (один в ГЦММК, другой — в архиве Арнштама, переданном в 1982 году в ЦГАЛИ) зафиксировали завершающие варианты. Основная часть мелодии окончательно закрепляется. Найдена необходимая цельность. В результате настойчивых проб определился тональный колорит. Из мажорного ряда отобрана тональность, создающая бодрую весеннюю атмосферу,— пасторальный фа мажор, который у Шостаковича ранее в качестве основной тональности почти не использовался. Подчеркивается опорность доминанты. Определена мера повторности, способствующая мелодическому единству.




Интонационная суть мелодии ясно показывает, что в памяти композитора прочно сохранились лирические фольклорные источники русских напевов, на которые в консерваторские годы обратил его внимание И. И. Крыжановский. А. Н. Сохор усматривал во «Встречном» также влияние светлых песенных мело-

дий Н. А. Римского-Корсакова, считал даже, что начало темы Царевны Лебедь из «Сказки о царе Салтане» сходно со второй фразой песни Шостаковича, а тема шествия из «Золотого петушка» — с седьмой фразой [1]. Когда «Песня о встречном» получила распространение, обнаружилось в некоторых ее частях отдаленное сходство с мелодиями А. Н. Вертинского, А. Н. Чернявского, которые в детстве будущий композитор мог услышать от отца. Популярная песня А. Вертинского «Три пажа» (на слова Н. Тэффи) действительно по интервальному строю близка мелодии Шостаковича [2]. Но подтверждалась истина, что в музыке сами по себе элементы стилистического или даже интонационного сходства вовсе не свидетельствуют о сходстве образа, настроения, самого смысла произведения. Опираясь на привычное, Шостакович выковал нечто совершенно своеобразное, с тем свойством гения, о котором Ромен Роллан писал: «Как только гений накладывает свою лапу на существующую уже форму, он сейчас же делает из нее совершенно новое средство выразительности. И особенно в музыке, где малейшее ударение, пауза, фразировка, ритмическое или мелодическое отклонение могут все видоизменить» [3].

Новое взаимодействие выразительных средств придало интонационному строю новизну открытия. Ритмическая и темповая переориентация обогатила лирическую мелодию чертами упругой маршевости. Активность ритмики слилась с напевностью: так призывный, бодрый марш стал вместе с тем и лирической душевной песней. Нельзя согласиться с утверждением А. Н. Сохора, что это «не столько песня, сколько песенка» [4]. Получилась именно песня, построенная с естественной непринужденностью и по-своему значительная. Л. А. Мазель отметил это, выделяя среди концентрированных элементов песни настойчивое укрепление самой мелодией основных ладовых центров, симметричные соответствия, «до которых здесь подняты обычные уравновешивающие вопросно-ответные соотношения» [5], простоту гармонии. Исследователь приходит к выводу, что жизненный нерв мелодии «заключается, во-первых, в сочетании светлой и легкой маршевости с простой, почти детски наивной

---

[1] См.: Сохор А. Н. Русская советская песня, с. 188.

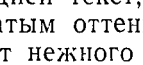
[2] Композитор А. Н. Чернявский, чьи песни «Василечки», «Наша улица — зеленые поля» были популярны, даже претендовал на признание его прав на мелодию Шостаковича, цитируя свою похожую песню, опубликованную в 1895 году. По заявлению Чернявского идентичность сличали М. О. Штейнберг, М. А. Юдин, А. М. Житомирский, М. М. Чернов. Проверка закончилась тем, что Чернявский отказался от своих претензий.

[3] Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи — Собр. музыкально-исторических соч. в 9-ти томах.— М.: Искусство, 1938, т. 7, с. 98—99.

[4] Сохор А. Н. Русская советская песня, с. 188.

[5] Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии.— М.: Музыка, 1972, 107.

лирической песенностью, свободной от всякого элемента чувствительной романсности... во-вторых,— в совмещении обычного гомофонно-гармонического склада с очень самостоятельной конструкцией мелодической линии — экономной и остроумной, неустанно подчеркивающей опорные центры мелодии и одновременно полной симметричных соответствий»[1]. Эту песню, замечает Л. А. Мазель, легко петь без сопровождения «не только из-за ее интервальной простоты и не только потому, что ее мелодия, как и мелодии других гомофонных песен, ясно указывает на характер и главные моменты подразумеваемой гармонизации, но и в значительной мере потому, что она обладает такой прочной и сильной чисто мелодической конструкцией, которая способна, не отказываясь от поддержки со стороны акцентного метра и гармонических отношений, формировать, держать и нести самое себя»[2]. В аккомпанементе нет плотного аккордового прикрытия; ведущая роль отведена не гармонии,

а ритмической пульсации  , подобной ритму пионерского барабана в поющем строю детей. Тоническая квинта восьмыми в басу сохраняется неизменной вплоть до припева, с двухтактным каденсовым «просветом».

Полностью слит с мелодией текст, единый по общему настроению, по лирически богатым оттенкам,— от картины бодрящего утреннего пейзажа, от нежного обращения к любимой — «кудрявой» — и до емкой заключительной фразы — «Страна встает со славою на встречу дня». Как текст, так и мелодию отличают подкупающая сердечность, простодушие, душевность, ласковость — те эмоциональные свойства, которые не могут не вызывать отклика.

«Песню о встречном» сразу запели уже на студии, во время записи, синхронной со съемкой, проходившей в белые ночи. Эпизод «Белые ночи» стал лучшим в фильме и одним из самых поэтичных в ряду кинолент начала тридцатых годов. Песня звучала как пленительный ноктюрн, плавно лилась мелодия скрипки, проплывали картины спящего Ленинграда, Нева, «Медный всадник», дворцы на Васильевском острове. По набережной шли герои фильма Катя и Василий, а с лодок доносилась мягкая, приглушенная мелодия «Песни о встречном». Сначала незаметно, а затем все более настойчиво утверждалась она в оркестре. Историки кино не раз отмечали, что этот эпизод «Встречного» положил начало драматургически стержневому использованию во многих фильмах подобных сцен-прогулок в ночном городе и всегда обобщающую функцию выполняла музыка: эффект был безошибочным[3].

---

[1] Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии, с. 108.
[2] Там же
[3] См.: Фрид Э. Л. Музыка в советском кино.— Л.: Музыка, 1967, с. 52.

Второй раз после «Златых гор» поручив песне функции лейтмотива, Шостакович смог — и в этом заключалось отличие от «Златых гор» — сделать его образно емким, полностью мотивированным. Его лаконичная выразительная сила надолго сохранялась в сознании, как бы вела зрителя до последних кадров картины. Во время съемок «Встречного», когда эпизод «Белые ночи» был завершен, стало ясно, вспоминал Л. О. Арнштам, «что песня удалась, что она „пойдет"» [1], что автор действительно смог, ничего не потеряв в художественном уровне, максимально упростить, облегчить усвоение песни.

Фильм принимался руководством студии в канун ноябрьских праздников 1932 года, поздно ночью, и, хотя удача была ясна, уверенности в успехе картины, снимавшейся столь стремительными темпами, у режиссеров не было.

За стенами студийного зала моросил осенний дождь. Не выдержав нервного напряжения, Юткевич и Эрмлер вышли в коридор. Шостакович остался среди горстки людей, ждавших решения. «Аудитория, состоявшая человек из шестидесяти,— рассказывал Юткевич,— безмолвствовала, и это молчание звучало как страшный приговор. Картина, пожалуй, не доходила».

Шостакович приготовился к провалу, вспомнив тягостные дни премьеры «Нового Вавилона».

На следующий день назначили еще один просмотр. Шостакович не пошел, считая судьбу картины решенной. Ночью появился счастливый Юткевич: «Победа!»

7 ноября 1932 года на праздничной демонстрации в честь пятнадцатилетия Великого Октября песню уже пели на Дворцовой площади. С каждым показом возрастал успех, причем, покидая зал, люди говорили о песне, напевали ее. Сила ее воздействия прикрывала отдельные просчеты, которых композитор во «Встречном» не избежал: натуралистический характер толкования некоторых событий, стандартность сатирически-комедийных приемов, наивно перепевавших не лучшие страницы балета «Болт»,— все то, что было в фильме оглядкой на немой кинематограф и театральную условность.

Вскоре выпустили грампластинку с записью песни — это был один из первых опытов распространения массовой песни посредством грамзаписи. Часто передавало музыку к «Встречному» радио. Она стала предметом обсуждения на дискуссиях, где раздавались и критические голоса: некоторые музыканты считали достигнутую простоту примитивом, уступкой массовым вкусам. Поддержал Шостаковича А. А. Давиденко: по свидетельству Л. Н. Лебединского, он сетовал «лишь на использо-

---

[1] Цит по Луковников А. Нас утро встречает прохладой.— Музыкальная жизнь, 1972, № 21, с 8

вание в сопровождении припева гармонической доминанты (ко II ступени): „Почему не натуральная?“»[1]

Сотрудничество с Корниловым Шостакович намеревался продолжить. Поэту заказали текст песни для фильма «Комсомолия», в связи с этой работой Шостакович навещал Корнилова, обсуждая с ним наметки музыки. Но сценарий не был принят. Работа прервалась.

А «Песня о встречном» быстро стала всенародно популярной, способствуя больше других сочинений известности и композитора, и поэта. Ее издали тиражом в полмиллиона экземпляров. Борис Корнилов писал о ней в стихотворении «Ящик моего письменного стола»:

И дрожу от озноба весь я,
Радость мне потому дана,
Что из этого ящика песня
В люди выбилась хоть одна[2].

Ольга Берггольц — жена Корнилова — отмечала спустя четверть века: «Одна его песня все эти годы бродила по свету — она жила, радовала людей — старых и молодых, звала их упрямо и весело, строго и легко»[3]. Отголоски стихов возникали в ряде подражаний, в стихах-воспоминаниях о недавней отечественной истории — таких, как зарисовка горьковчанки Вероники Частиковой:

Когда я в детстве начала
Свою вторую пятилетку,
Страна в поход с собой взяла
Стремительную песню эту.
И, шутку добрую любя,
Отец сказал мне между прочим:
«А песня, видно, про тебя».
Ведь я была кудрявой очень.
И не в такие чудеса
Взахлеб, охотно верят дети.
Я, как страна родная вся,
Вставала с песней на рассвете.
Уж нет отца в живых давно
(Погиб под Курском в 43-м).
А песне гибнуть не дано —
Ей сквозь года лететь в бессмертье!
Поет по радио певец —
И ожило былое утро.
И кажется: вошел отец,
Заговорил со мной как будто ..
И снова, светла и крылата,
Врывается в сердце строка:
«Кудрявая, что ж ты не рада
Веселому пенью гудка!»

---

[1] Цит. по: Мартынов Н. А. А. Давиденко.— Л.: Сов. композитор, 1977, с. 58.

[2] Корнилов Б. П. Стихотворения и поэмы.— М.; Л.: Сов. писатель, 1966, с 198

[3] Берггольц О Ф. Продолжение жизни.— В кн.: Корнилов Б. П. Стихотворения и поэмы, с. 3.

С начала шестидесятых годов, когда произошло второе рождение стихов Б. П. Корнилова, выявилась его роль как одного из пионеров песенно-поэтического творчества. Опыт Корнилова восприняла плеяда стихотворцев, посвятивших себя преимущественно песне: С. Я. Алымов, Н. В. Глейзаров, В. И. Лебедев-Кумач, М. Л. Матусовский, С. Г. Островой, Л. И. Ошанин, А. И. Фатьянов, С. Б. Фогельсон, А. Д. Чуркин. Традиции Корнилова продолжились в их стихах, где осознано значение эмоционального уровня текста, его меткости, афористичности. На одном из съездов писателей видный поэт-песенник Лев Ошанин, говоря о связи советской поэзии и музыки, начинал со стихов Корнилова и на материале «Песни о встречном» формулировал условия создания долговечного песенного текста [1].

Мелодия этой песни и текст получили высшее признание, бытуя, подобно фольклору, без имен композитора и поэта. «Окрыленная искрящейся мелодией молодого Дмитрия Шостаковича, — писала Ольга Берггольц в 1960 году, — жила и живет знаменитая песня из фильма «Встречный», и только очень немногие — даже среди литераторов — знают и помнят, что слова этой песни принадлежат Борису Корнилову» [2]. «В конце концов эта мелодия потеряла автора — и это тот случай, которым автор может гордиться» [3], — замечал Д. Д. Шостакович, обычно редко и скупо высказывавшийся о своих созданиях. Поэт Е. А. Долматовский смело назвал ее «музыкальным образцом целой эпохи» [4], имея в виду период первых пятилеток. Ветеран Французской коммунистической партии Фернан Гренье рассказывал, как французские коммунисты, услышав песню на московской первомайской демонстрации 1935 года, тотчас ее запомнили и увезли во Францию среди самых волнующих впечатлений о новой России: «Мы запомнили и полюбили строки „Страна встает со славою на встречу дня“ комсомольского марша из фильма „Встречный“» [5].

В 1933—1934 годах «Встречный» демонстрировался в Чехословакии, Польше, США, Японии. Если учесть, что несколько ранее и «Златые горы» были показаны в Италии, Китае, Франции, станет понятным, что до оперы «Леди Макбет» фильмы способствовали международной известности композитора. В Швейцарии «Песня о встречном» даже трансформировалась в свадебную мелодию.

---

[1] Литературная газета, 1975, 24 дек.
[2] Берггольц О. Ф. Цит ст, с. 3.
[3] Шостакович Д. Д. Кино как школа композитора, с. 355.
[4] Долматовский Е. А. Громадный талант.— Литературная Россия, 1966, 23 сент.
[5] Гренье Фернан Я видел будни великой стройки.— За рубежом, 1972, № 40 (611)

Стиль песни, ее уровень обратили на себя внимание зарубежных авторов, работавших в области массовых жанров. Об этом свидетельствует статья испанского композитора Энрике Касаля Чапи, опубликованная в ноябре 1937 года в Валенсии, в журнале «Hora de Espana»: песню Шостаковича Чапи приводит в качестве образца высокого мастерства, которому должна следовать зарубежная массовая музыка, служащая прогрессивным идеям. В 1938 году Песню о встречном опубликовали в Англии под названием «Привет жизни», в переводе стихов, сделанном Нанси Буш — женой известного певца Алана Буша.

В годы войны в оккупированной фашистами Венгрии Пирошка Салмаш, руководительница одного из самых крупных рабочих хоров, «перевела из сборника, присланного из Франции, «Песню о встречном» Шостаковича (...ее называли «Слава труду»)». «В те мрачные годы эта песня вселяла уверенность в грядущую победу. «Взойдет на небе новая звезда, пятиконечная звезда»,— пели мы в рабочем клубе Уйпешта. Для полицейской цензуры мы объявили: «Слава труду». Детская песня. Музыку сочинил Шостакович. Польша. Поверили»[1],— вспоминал один из участников хора.

В 1941 году «Песню о встречном» перевел на французский язык П. П. Люка (перевод вместе с нотами был издан под названием «Песня молодых рабочих»).

Когда учредили Организацию Объединенных Наций, композитор и поэт Гарольд Ром написал к «Песне о встречном» новый текст, и в таком виде в июле 1945 года в Сан-Франциско впервые песня Шостаковича прозвучала в качестве гимна Объединенных Наций.

От «Песни о встречном» пошел поток массовых кинопесен — это отмечал сам автор, писавший, что она «оказалась первой ласточкой среди советских кинопесен, слетавших с экрана в народ»[2]. И. Дунаевский обращал внимание на то, что в кинематографе массовая песня получила распространение со «Встречного». «Начинается процесс бурного и успешного развития советской массовой песни, нашедшей в киноискусстве своего мощного пропагандиста»[3].

Песня о рабочем классе стала исходной для последующих песен о Родине, созданных Шостаковичем в разные периоды его деятельности: «Родина слышит», «Заря Октября», «Мы в сердце Октябрьские зори храним», «Мы Родину славим», «Наша песня», «Тоска по Родине». Отзвуки «Встречного» всегда ощущались в песнях Шостаковича, рассказывающих о детстве, например в песне «Хороший день» из кинофильма «Падение Берлина», открывающегося пением детей — мелодией мягкой и

---

[1] Бройер Янош. Мир чтит Шостаковича.— Советская музыка, 1976, № 9, с. 66.

[2] Шостакович Д. Д. Кино как школа композитора, с. 355.

[3] Дунаевский И. О. О Г. В. Александрове — В кн.: И. О. Дунаевский, с. 35

вместе с тем подвижной. О том, насколько дорога была всегда композитору «Песня о встречном», свидетельствует и тот факт, что четверть века спустя после кинофильма он ввел ее в свою единственную оперетту «Москва, Черемушки»: ее героиня Лидочка Бабурова на мотив «Песни о встречном» поет о своем детстве: «Я в школу когда-то ходила».

Небезосновательно в музыковедческой литературе обращалось внимание на сходство с мелодией «Встречного» «Песни о веселом ветре» И. Дунаевского (из киноленты «Дети капитана Гранта»), проступающее не только «в особенной легкости движения и прозрачности колорита», но и «в отдельных ключевых мелодических оборотах»[1]. В подтверждение приводятся сравнения соответственно первых и предпоследних фраз обеих песен. Многое воспринял у Шостаковича М. Блантер, чьи песни Дмитрий Дмитриевич высоко ценил, выделяя их доходчивость, живость, остроумное использование популярных бытовых интонаций.

Главный же урок замечательной песни Шостаковича заключался в том, что она ознаменовала решительный отход от «внеличностной» песенности, мелодической однолинейности и на многие годы утвердила сочетание мужественности и лирической поэтичности как коренную черту массово-песенной культуры.

Ведущее значение сохранилось за «Песней о встречном» в дальнейшем развитии стиля песен о рабочем классе, о его свершениях и подвигах, хотя Шостакович не искал такой специфики, особых приемов трудовой песни.

Легендарная песня сама стала героиней очерков, рассказов, документальных фильмов[2].

---

[1] Сохор А. Н. Русская советская песня, с. 191.

[2] В 1968 году в фильм «Листки автобиографии», посвященный истории старейшей советской киностудии «Ленфильм», ввели рассказ о «Встречном» с песней, исполненной рабочими-металлистами

В очерке «Вторая песня» старый мастер ленинградского завода «Красный выборжец» Евгений Павлович Ядыкин, заместитель секретаря парткома завода Николай Николаевич Бородаев и молодой рабочий Сергей ведут беседу о Шостаковиче и его песне, направляясь в заводской музей «Нет,— упрямо говорит Николай Николаевич,— вторую «Песню о встречном» он сейчас, может, и не напишет. Понимаешь, это вдохновением, молодым рывком дается» А Ядыкин не согласен, горячится.

Через некоторое время Сергей приходит к выдающемуся достижению по обработке матриц и вызывает на соревнование одного из старейших инструментальщиков цеха Анатолия Ивановича Акованцева, юность которого пришлась на годы зарождения встречных планов и создания песни о них И старый мастер Ядыкин, узнав о смелости ученика, говорит: «Ну вот, Дмитрий Шостакович, давай новую песню». (Чачин В. Вторая песня — Правда, 1974, 22 сент ) В 1983 году доводчик-притирщик А. И. Акованцев и механик Е П. Ядыкин в числе группы других работников Ленинградского производственного объединения по обработке цветных металлов «Красный выборжец» были удостоены Государственной премии СССР.

Ряд лет считалось, что «партитура музыки к кинофильму «Встречный» не сохранилась»[1]. В результате разысканий были обнаружены оркестровые и хоровые партии[2], три автографа из «Встречного» поступили в архив Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, и, таким образом, появилась возможность восстановления партитуры и, следовательно, перезаписи, а также концертного исполнения еще одного киносочинения Шостаковича, вошедшего в историю советского искусства.

Именно «Встречный» с его песней возглавил тот ряд фильмов, который позволил впоследствии в «Истории советского кино» указать, что с тридцатых годов музыка Д. Шостаковича в кинофильмах «становится документом эпохи, позволяющим точно датировать время действия»[3]. Поэтому и сам Шостакович относил фильм «Встречный» к этапным в своей кинобиографии.

## ВОЗВРАЩЕНИЕ К ФОРТЕПИАНО

На волне подъема, вызванной «Леди Макбет Мценского уезда», после почти трехлетней напряженной оперной работы Шостакович ощутил потребность в резком жанровом переключении, в отходе от трагического торжества чувственности и едкой, беспощадной сатиричности своей оперы-симфонии. Сознание и эмоции нуждались в освежающем воздействии иной, контрастной сферы, вне текста, сцены, зримой пластики. Отдыхать он не умел и не хотел. Как Ромен Роллан, освободившись от монументального «Жана Кристофа», перешел к сочному, народному «Кола Брюньону», к атмосфере радости, лирики и солнца, так и Шостакович нашел отдых, творческое наслаждение в инструментальных миниатюрах — цикле Прелюдий для фортепиано — и в Фортепианном концерте.

Но не только необходимость жанрового контраста их вызвала.

Наступал бурный расцвет советского исполнительского искусства. Деятельность выдающихся педагогов-пианистов К. Н. Игумнова, А. Б. Гольденвейзера, Г. Г. Нейгауза, учителя Шостаковича Л. В. Николаева давала мощные плоды. Вслед за первой конкурсной «ласточкой» — варшавским соревнованием 1927 года молодые пианисты успешно выступили во Втором шопеновском конкурсе 1932 года. Готовился Первый Всесоюзный исполнительский конкурс, включавший разделы по ряду специальностей: фортепиано, скрипка, виолончель, пение.

---

[1] Бродянская Н. П. Музыка Д. Шостаковича к кинофильмам: Кандидатская диссертация.— Государственная библиотека имени В. И. Ленина. 1954, с 101

[2] ЛГАЛИ, ф 4437, оп 16.

[3] История советского кино — М.: Искусство, 1973, т. 2, с. 129.

Конкурсу придавали большое значение. Он должен был стать событием художественной жизни страны, демонстрацией достижений молодой советской музыкальной культуры.

Пианисты ждали новый советский репертуар, прежде всего от молодых композиторов, занимавшихся исполнительством, знавших фортепиано. «...Необходимо объединить исполнительскую и композиторскую область»[1],— писал С. Е. Фейнберг.

Шостакович стремился к исполнительству, к эстраде; было очевидно, что, выступая в концертах, он поднимет таким образом интерес к своему творчеству, к своим исканиям в разных жанрах. Но собственной фортепианной музыки было написано мало, и она быстро оказалась пройденным этапом.

В одной из статей Шостакович объявил: «Совершенно необходимо вспомнить о совсем забытом участке музыкального фронта: о произведениях для различных инструментов (рояль, скрипка) и камерных ансамблях (квартеты, трио)»[2].

Отдохнув после написания второй оперы всего двенадцать дней, он 30 декабря 1932 года приступил к сочинению фортепианных прелюдий. Установил для себя правило — писать по прелюдии ежедневно, работая даже в первый день нового, 1933 года, отмеченного в семье весело и многолюдно.

Поначалу ритм удавалось соблюдать: до 7 января перерывы не превышали одного дня, но затем стали отвлекать дела, связанные с постановкой «Леди Макбет», с поездками в Москву к Вл. И. Немировичу-Данченко. И все же работа шла постоянно. Сохранившиеся страницы черновика (их всего семь) — это не эскиз, не основа мелодизма, что обычно бывало в процессе создания других произведений, а достаточно полный «конспект» цикла, в котором все определенно, после каждой прелюдии проставлена дата сочинения, вариантов мало. Неясной остается лишь общая дата цикла, обозначенная автором в заголовке:

Дмитрий Шостакович
Соч. 34
Двадцать четыре прелюдии для рояля
1932—1934[3]

Намеревался ли автор продолжить работу до 1934 года, расширить ее объем, или это редкая для Шостаковича ошибка в датировке? Напряжение и интенсивность композиторской мысли наглядно подтверждаются хронологией написания, но в совокупности весь цикл занял два месяца — срок для Шостаковича немалый: для него характерными становились «ав-

[1] Фейнберг С. Е. Международный конкурс пианистов в Вене — Советская музыка, 1936, № 8, с. 80—81

[2] Рабочий и театр, 1932, № 3, с. 12

[3] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 17.

ралы», быстрая работа единым потоком до полной исчерпанности замысла.

На этот раз, не ожидая завершения цикла, автор 17 января 1933 года сыграл восемь прелюдий в Ленинграде, в Большом зале филармонии; в том же концерте исполнялись отрывки из музыки к кинофильму «Златые горы» — Сюита из шести номеров (Вступление, Вальс, Фуга, Интермеццо, Похоронный марш, Финал) для симфонического состава с тремя саксофонами, гавайской гитарой, органом, созданная в декабре 1931 года.

Поставленная задача возвращения к концертированию не могла быть выполненной с помощью лишь одной новой работы: требовалось жанровое дополнение, позволявшее выступать в симфонических программах, с оркестром.

Сохранившийся автограф переложения для двух фортепиано Первого концерта подтверждает версию, что Прелюдии и Концерт были задуманы сразу словно своеобразная фортепианная дилогия: на титульном листе переложения Первого концерта рукой автора поначалу поставлен тот же опус 34, что и в Прелюдиях, и затем уже другими, красными чернилами исправлено на 35[1]. Первые страницы Концерта были записаны 6 марта 1933 года, и дело пошло энергично до середины мая, когда Шостакович занялся подготовкой Прелюдий для показа в Союзе композиторов и публикации: переписывал их сам, начисто, необычной для себя размашистой нотописью, с сильным нажимом пера, излюбленными зелеными чернилами[2].

Ответственность работы возрастала оттого, что редактировать Прелюдии для издания должен был Н. С. Жиляев, дружба с которым продолжалась и крепла: бывая в Москве, Шостакович по-прежнему на жиляевских «понедельниках» играл свои сочинения и, любя Жиляева, побаивался его острого, беспощадно-критического анализа. Перед сдачей в печать, не без хлопот Н. С. Жиляева, на 24 мая было назначено исполнение всего цикла Прелюдий в Малом зале Московской консерватории: Шостакович торопился начать концертировать, пока текущий филармонический сезон еще не закончился. Хотя серьезных технических трудностей Прелюдии не содержали, перерыв в эстрадных выступлениях заставил уделить ежедневное время фортепианным упражнениям: новый выход на эстраду не мог не волновать и отвлекал от создания Концерта.

В июне Шостакович поехал отдохнуть в Петергоф (ныне Петродворец) и там закончил работу 20 июля. Писал сразу партитуру, а затем сделал переложение для двух фортепиано. Такая последовательность отразилась на соотношениях оркестровой и фортепианной партий: в партитуре Концерта объем фортепианной партии оказался меньшим, нежели в переложе-

---

[1] ГЦММК, ф. 32, № 41

[2] Там же, № 40.

ний, где, добиваясь полноты материала, автор передал оркестровые куски не только аккомпанирующему, но и солирующему инструменту. В результате получились, в сущности, два варианта сольной фортепианной партии: виртуозно полный для двухрояльного исполнения и несколько «облегченный» — с оркестром.

Не только хронологически, но и по содержанию, эмоциональным краскам Прелюдии и Первый концерт оказались сочинениями родственными: в этом вновь сказалась психология композитора, его метод, иногда требовавший многостороннего исследования одной темы в соседних, «сдвоенных» произведениях. В содержании Прелюдий и Первого концерта после трагической оперы о прошлом композитор возвращался к современности, к тому, что наблюдал, в чем сам был соучастником, — к жизни двадцатых — начала тридцатых годов. Разъясняя содержание Концерта, он писал: «Нашу эпоху я воспринимаю как эпоху героическую, бодрую, исключительно жизнерадостную. Это я и хотел передать в своем Концерте»[1]. Однако не глубинные, эпохальные процессы его занимали. Миниатюры, какими являются многие прелюдии Ф. Шопена, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, в цикле Д. Д. Шостаковича — редкое исключение, подобно Прелюдии № 14 ми-бемоль минор с ее театральной печалью. Преобладают запечатленные в музыке привычные картинки быта, нравов: нэп миновал, но не исчезли нэпмановские нравы, мещанство. Играя Прелюдию № 17, В. В. Софроницкий говорил о содержании произведения и о его авторе: «Смотрите, вот эти такты — какая проникновенная пошлость! ...Нэпмановская пошлость — как он остроумно издевается над ней. Кинематограф, таперы, провинциальные вкусы! В жизни была такая пестрота, эклектика, прекрасное соединялось со смешным»[2]. Присыпкин и мадам Мезальянс были живучи. Удалой махинатор Остап Бендер, «людоедка» Эллочка Щукина и Киса Воробьянинов, взятые, что называется, с натуры зачинателями советского сатирического романа Ильей Ильфом и Евгением Петровым, стали классическими персонажами «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка».

Прелюдии и Концерт Шостаковича били в ту же цель «чистки сознания» с помощью сатиры, юмора, иронии: этой стороной новые фортепианные вещи входили в общее русло балетной, театральной музыки композитора, имели точки соприкосновения с «Золотым веком» и «Болтом». Но была в этих пьесах, Концерте и неожиданная сторона: пленительная лирич-

---

[1] Д. Шостакович о времени и о себе, с. 37.

[2] Никонович М. В. Воспоминания о В. В. Софроницком.— В кн.: Воспоминания о Софроницком — М · Сов композитор, 1970, с. 261, 262.

ность, которую совсем недавно считали чуждой советской музыке, противопоставляя ей «твердокаменную» прямолинейность героя-современника.

Лирика говорила о личной значимости, автобиографичности шостаковичской дилогии — портрета молодого человека, воспринимавшего действительность с ненасытной любознательностью и эмоциональной остротой, ненавидящего мещанство, пошлость. Если исповедальность последующих симфоний Шостаковича вызывала закономерные аналогии со сложным душевным миром Ф. М. Достоевского, то автобиографичность прелюдий-рассказов оказывалась сродни А. П. Чехову, обнаруживала общность Д. Д. Шостаковича с любимым писателем, которому он духовно был столь близок.

Возрождая культуру лирического высказывания, характерную для русской фортепианной школы, Д. Д. Шостакович вместе с тем словно стеснялся своих чувств, прикрывая их иронией над самим собой. Подобный, ставший типичным для него эмоциональный «сплав» Е. А. Мравинский впоследствии назвал маскировкой чувств: «Такая маскировка иногда сбивает слушателей с толку, создает у них превратное представление о кажущейся аэмоциональности Шостаковича. На самом же деле в его музыке таятся глубокие лирические чувства, которые тщательно оберегаются от грубого взгляда и неосторожного прикосновения, не выставляются напоказ. Надо уметь их уловить — и тогда вы не сможете не оценить их возвышенности, чистоты и сдержанной силы»[1].

Б. Асафьев, услышав Первый концерт, справедливо отнес лиризм к решительным завоеваниям композитора «по линии очеловечения музыки»[2], связал Концерт с заключительными страницами «Леди Макбет», предшествовавшими фортепианным произведениям.

Стилистика и выразительные средства тридцать четвертого и тридцать пятого опусов обнаруживали их зависимость от ряда тенденций фортепианной литературы двадцатых годов. В советской музыке Концерту Шостаковича предшествовали концерты Ю. А. Шапорина (1929), Д. Б. Кабалевского (1929), С. Е. Фейнберга (1931) — совсем немногое и в репертуаре не удержавшееся. Можно сказать, что ориентиров в жанре советского фортепианного концерта молодой композитор не имел.

Осваивая и интерпретируя романтическую музыку — Ф. Шопена, Р. Шумана и Ф. Листа, как пианист, чувствительный к романтической виртуозности, в своих фортепианных произведениях рассматриваемого периода он все более последовательно солидаризовался с антиромантическими течениями. Не только в Двадцати четырех прелюдиях, но даже и в разверну-

---

[1] Мравинский Е. А. Тридцать лет с музыкой Шостаковича, с. 108.
[2] Асафьев Б. В. Об опере: Избранные статьи.— Л: Музыка, 1976, с. 310.

том Первом концерте не было намека на броскую листовскую виртуозность, широту письма, фактурную насыщенность, масштабность одночастных конструкций, пейзажность, шумановскую картинность. Почти ничего не воспринял молодой композитор и от импрессионизма К. Дебюсси, единственная «оглядка» на него в Lento из Первой сонаты осталась далеко позади. Шостаковичу чужды импрессионистская зыбкость, многокрасочность и изысканность гармонического колорита.

Стилистические истоки фортепианного Шостаковича — «Мимолетности» С. С. Прокофьева, фортепианные концерты И. Ф. Стравинского, М. Равеля, пьесы Ф. Пуленка, П. Хиндемита, чью сюиту «1922» он слышал в блестящем исполнении Л. Н. Оборина. Отсюда исходит образная предметность, конкретность Прелюдий, «облегченность» содержания Концерта, противостоящего симфонизации концертной формы, характерной для фортепианного творчества девятнадцатого века, и представляющего собой закономерное возрождение, перенесение в современный концерт некоторых особенностей концертов восемнадцатого века, в частности возвращение к их инструментальным составам.

Шостакович идет дальше в отказе от привычной фортепианной эффектности, будь то популярная тогда трактовка фортепиано в ударной функции (чему он отдал дань в фортепианной партии Первой симфонии) или скрябинская звуковая поэзия, восхищавшая его в интерпретации В. Софроницкого. Пианист, постигший в школе И. А. Гляссера значение удобства фортепианной фактуры, Шостакович освобождает себя от такой заботы, пренебрегает удобством: мысль словно независима от специфики инструмента, поисков его красоты. Изложение лаконично, скупо, без импровизационных отступлений[1]. Формообразование элементарно. Цикличность Прелюдий сказывается лишь в их тональном чередовании по квинтовому кругу. По содержанию каждая из них независима, последовательность исполнения можно менять, не рискуя нарушить логику формы. Концерт по структуре классичен: четыре части, причем третья из них по лаконизму и характеру воспринимается введением к финалу. Небольшие островки элегического колорита в вальсе-бостоне и патетики в третьей части не влияют на преобладающий светлый характер музыки: как и М. Равель в Соль-мажорном концерте, созданном в 1932 году,

[1] Специфический лаконичный инструментализм прелюдий великолепно «уложился» в обработке для скрипки и фортепиано, сделанной в 1935 году Д. М. Цыгановым по совету Л. Н. Оборина и одобренной и поправленной автором, заметившим даже: «Так ведь это во много раз лучше, чем на рояле» (Цит. по ст.: Дмитрий Цыганов.— Музыкальная жизнь, № 6, 1978, с. 7). О популярности обработок свидетельствуют их неоднократные переиздания — в 1937, 1961, 1963 и 1969 гг.

Шостакович склонен отдавать этой форме образы праздничные, солнечные. «Я действительно придерживаюсь мнения, что музыка концерта может быть веселой и блестящей и что в ней отнюдь не всегда необходимо претендовать на какую-то особую глубину или стремиться к драматическим эффектам»[1] — это суждение Равеля кажется прямо относящимся к Концерту Шостаковича.

Инструментальный состав, видимо, был навеян Концертом для фортепиано и духовых инструментов И. Стравинского, сочиненным в 1923—1924 годах и встретившим резко отрицательное отношение М. Штейнберга, который, вспоминал Стравинский, «прослушав концерт, пожелал прочесть мне лекцию о ложном развитии моей карьеры»[2]. Шостакович ознакомился с Концертом в 1928 году и был восхищен оригинальностью сочетания фортепиано и духовых; в своем Концерте он сделал солистами пианиста и трубача, а аккомпанирующие функции поручил струнному квинтету. Партия трубы сочинялась в расчете на замечательного трубача — солиста оркестра Ленинградской филармонии Александра Николаевича Шмидта, обладавшего исключительной красоты звуком и техникой, блестяще исполнявшего ответственные соло в Поэме экстаза А. Скрябина, Пятой симфонии Г. Малера.

Интонационный строй Прелюдий и Концерта сложился пестрым. Забота о стилевой «чистоте» и единообразии материала отсутствовала. Пожалуй, ни одно из фортепианных сочинений того времени не знало столь парадоксального клубка мелодий, мотивов, тематических зерен из И. Гайдна, Л. Бетховена, Г. Малера, русской песенности, даже из одесской песенки «Как шумно было в доме Шнеерсона» и многого другого — бытового, банального, что прежде в фортепианной музыке считалось исключением, а у Шостаковича получило право интонационной основы концертной формы. Это не было капризом гения или желанием ошеломить профессионалов и публику. Шостакович считал, что мастер должен и может раскрывать возможности любого тематизма, что, в сущности, плохого музыкального материала нет. Ошибочно суждение, что его заимствования носили «характер прежде всего принципиальной полемики с этим искусством через его осмеяние»[3].

Наличествовало то, что в прозе и поэзии называют «высоким переписыванием»,— одухотворение и переосмысление, умение использовать известное, привычное как опору слуховому восприятию. Мелодическая пестрота была «частью его широкой и глубокой творческой тенденции к смелым, острым, нередко

---

[1] Цит. по: Хентова С. М. Маргарита Лонг — М: Музгиз, 1961, с. 42

[2] Стравинский И. Ф. Диалоги — Л.: Музыка, 1971, с. 39, 40.

[3] Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича, с. 43. В дальнейшем в этой работе автор сам же опровергает такую точку зрения.

неожиданно контрастным сопоставлениям разностильных элементов»[1], это была «одна из основ его музыкальной драматургии»[2], формировавшейся не без воздействия В. В. Маяковского, В. Э. Мейерхольда. Играло роль и усиливавшееся влияние музыки Г. Малера. Шостакович предпринимал «разведку» малеровского принципа многообразных интонационных сопоставлений, смелого использования бытового материала в автономных жанрах: неприхотливые фортепианные вещи оказывались, таким образом, еще одним шагом к ближайшей Четвертой симфонии. Решительной перемены композиторской стратегии после оперы «Леди Макбет» не происходило. Монументальные трагедийные концепции прочно обосновались в центре его творчества. Все остальное им служило, подготавливало единство стилевой системы.

Изобретательность касалась ладовой структуры, ритмики, исполнительских средств, включенных в общий комплекс выразительности с точностью опытного интерпретатора.

Доверяя своему мелодизму, Шостакович часто подкреплял его совсем скупой элементарной гармонией. Стремления к гармонической изощренности в Прелюдиях и в Концерте не было: сама мелодика подчас принимала на себя функции гармонии, несла в себе гармонические возможности. Примером могла служить популярная Прелюдия ля-бемоль мажор — медленный вальс, построенный на каркасе «тоника — доминанта», но с богатейшей гармонической «подсветкой», заключенной непосредственно в мелодии.

Отдаленные от предыдущего фортепианного сочинения — «Афоризмов» — почти шестилетним перерывом, Прелюдии и Концерт знаменовали отход как от суховатой графики «Афоризмов», так и от фактурной насыщености Первой сонаты: намечались элементы индивидуального фортепианного стиля, связанные с общими поисками современных путей обновления инструментальной музыки.

Партитуру Концерта автор передал Фрицу Штидри, возглавившему (после бегства из фашистской Германии) оркестр Ленинградской филармонии.

Ленинградцы хорошо знали этого дирижера по неоднократным гастрольным выступлениям. Его репертуарные интересы были обширными, включали музыку В. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса, Р. Вагнера, Г. Малера, сочинения симфонические и оперные. Новая музыка тоже интересовала дирижера: он хорошо знал А. Шёнберга, П. Хиндемита, А. Берга; жена Штидри, певица Эрика Вагнер, блестяще пела «Лунного Пьеро» А. Шён-

[1] Дельсон В. Ю. Цит. кн., с. 46.
[2] Там же.

берга. И. Соллертинский ввел Ф. Штидри в круг ленинградских композиторов, познакомил с Д. Шостаковичем, масштаб таланта которого Ф. Штидри оценил сразу.

Концерт ему понравился. Простота оркестровой партии позволяла подготовить его в сжатые сроки, и уже в августе 1933 года Штидри включил новое сочинение в план филармонического сезона. В конце сентября начались репетиции. Штидри проводил их с энтузиазмом, демонстрируя присущее ему умение работать с оркестром «так, что артисты оркестра сами идут навстречу намерениям дирижера, чутко на них реагируя» [1]. Шостакович быстро преодолел неизбежную скованность, вызванную длительным перерывом в выступлениях с оркестром. Все работали с увлечением.

Премьера состоялась 15 и 17 октября в Большом зале Ленинградской филармонии. В ноябре Концерт показали вновь, на отчетном вечере ленинградских композиторов в Московско-Нарвском Доме культуры, вместе с первой частью Третьей симфонии В. В. Щербачева, песенно-симфоническим циклом «Запад» А. С. Животова, отрывками из оперы «Декабристы» Ю. А. Шапорина и песенно-симфоническим циклом «Война» Л. А. Энтелиса. Дирижировал В. А. Дранишников. 9 и 14 декабря успешно прошла московская премьера, где прозвучали также Первая симфония и сюита «Болт».

Выводы прессы были положительными. Подчеркивались принципиальные качества сочинения — лиричность, появление в нем напевного тематизма, отмечался блеск авторской интерпретации. В. Музалевский указывал на «новые стороны, выступившие в творчестве Шостаковича: появление широко напевных тем... целые пласты полнокровной, жизнерадостной музыки... Крайняя степень задорного жизнерадостного настроения сочетается в новом Концерте с моментами искренней, глубокой лирики... Авторское исполнение Концерта отличалось большой содержательностью, но вместе с тем было далеко от обычного композиторского «докладывания» и впечатляло своей эмоциональностью и образностью» [2]. Г. Поляновский писал в газете «Рабочая Москва»: «Замечательный по своей простоте, глубине чувства, новизне приемов, фортепианный концерт блестяще был сыгран автором» [3]. Б. Асафьев считал, что в новых фортепианных вещах «все реже и реже Шостакович соскальзывает в нервную суетню или ложно понятую массовость — бодрые „шумовые кортежи“» [4], положительно оценивал в первую очередь медленную часть Концерта — шедевр проникновенной лирики.

[1] Асафьев Б. В. Моцарт в исполнении Штидри.— Красная газ. (веч. вып.), 1925, 16 ноября.

[2] Музалевский В. И. На открытии филармонии.— Красная газ. (веч. вып.), 1933, 16 окт.

[3] Поляновский Г. А. Мастера советской музыкальной культуры.— Рабочая Москва, 1933, 18 дек.

[4] Асафьев Б. В. Об опере, с. 310.

Успех ускорил издание: Прелюдии были отредактированы и сданы в печать 10 ноября 1933 года, Концерт — 22 февраля 1934 года. Первый отпечатанный экземпляр партитуры Шостакович подарил жене с надписью «Моей милой, горячо любимой Нинуше» — озорная жизнерадостность была близка ее темпераменту.

Новое сочинение вновь свело Шостаковича с семьей Сасс-Тисовских, когда-то принявших участие в его судьбе. Брат виолончелиста Сасс-Тисовского, игру которого ребенком слушал Шостакович, юрист и дирижер Николай Андреевич Сасс-Тисовский еще в двадцатые годы создал оркестр музыкантов-любителей при Ленинградском Доме инженерно-технических работников. «Под его руководством молодые в ту пору оркестранты-любители, начав с простеньких увертюр и симфонических отрывков, постепенно овладели труднейшими сочинениями Бетховена, Чайковского, Скрябина»[1]. И вот 22 января 1935 года в Колонном зале Дома инженерно-технических работников Шостакович с оркестром под управлением Н. А. Сасс-Тисовского сыграл концерт для ученых и студентов Ленинграда и тем же вечером записал отзыв: «Исполнение моего концерта прошло очень хорошо и, должен сказать, редко я чувствовал такой подъем, как в этот раз, играя с вашим оркестром»[2]. В. А. Дранишников вновь включил Концерт в свои программы. С рукописным экземпляром партитуры ознакомился В. Л. Кубацкий — виолончелист и дирижер Большого театра: запланировали совместные гастроли в Архангельске. В их преддверии, 11 января 1936 года, Шостакович сыграл Концерт в Москве в сопровождении оркестра филармонии под управлением Альберта Коутса. Партию трубы исполнял Л. Г. Юрьев — лауреат Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, членом жюри которого был Шостакович. Программа состояла из сочинений советских композиторов: Второй симфонии Д. Б. Кабалевского, Сюиты В. В. Щербачева из музыки к кинофильму «Гроза». Исполнение оркестром Концерта на этот раз оказалось неудачным. По воспоминаниям Кубацкого, уже на репетиции «плохо клеилось». Коутс не понимал темпов, не разобрался в финале: «Такой прославленный мастер не мог «поспеть» за Шостаковичем... Шостакович был в отчаянии. Он хотел отказаться. Я в антракте его уговорил»[3].

К этому времени с Концертом познакомился Л. Н. Оборин. «Это произошло,— вспоминал Оборин,— на квартире у Шебалина. Шостакович сыграл Прелюдии и Концерт, ловко соединив

[1] Пастер И. В оркестре — только любители.— Ленинградская правда, 1981, 6 июля.

[2] Цит. по той же статье

[3] Кубацкий В. Л. Воспоминания (рукопись предоставлена М. В. Кубацкой).

в последнем оркестровую и фортепианные партии». Тогда и решили, что после автора следующим исполнителем Концерта будет Оборин. Прелюдии вошли в репертуар Г. Г. Нейгауза, Артура Рубинштейна, трактованные как романтические программные картины.

Вскоре Первый концерт был исполнен во Франции. Зарубежная премьера состоялась в Париже в 1934 году, а два года спустя там же пресса отмечала интерпретацию Концерта пианисткой Я. Вейль с оркестром под управлением Э. Сенкара — дирижера, активно пропагандировавшего советские симфонические новинки.

С написанием и распространением Концерта интенсивность гастрольной работы Шостаковича резко возросла. Теперь он имел достаточный репертуар, чтобы, выступая, представлять публике свои сочинения разных форм — крупные и мелкие, сольные и с оркестром. Помимо Первого концерта, Прелюдий, Фантастических танцев, играл фортепианные переложения отрывков из балетов, чаще всего из балета «Болт». Ездил охотно, по первому предложению, словно торопясь наверстать упущенное за прежний пианистический перерыв, использовал для выступлений каждую передышку между композиторской работой. Расширяя «географию» поездок далеко за грани филармонических центральных городов с их музыкально подготовленной публикой, он все более настойчиво «проверял» себя как пианист и композитор, все более активно участвовал в том процессе привыкания публики к новому, который без его исполнительских усилий проходил бы гораздо медленнее.

Гастрольная работа проходила в основном совместно с А. В. Гауком, который в это время являлся ведущим исполнителем ряда сочинений Шостаковича. В. Богданов-Березовский, постоянно и чутко реагировавший на новости музыкальной жизни, так характеризовал содружество А. Гаука и Д. Шостаковича: «Здесь налицо счастливое совпадение интеллектов, вкусов и темпераментов — именно поэтому толкование А. Гаука становится в равной степени убежденным и убедительным, приобретая все свойства подлинной художественной пропаганды. Элементы ритма и тембра довлеют над всеми другими элементами музыкальной речи. Сатира, гротеск, шутка, порою даже озорство, характеристичность и красочность, динамика внешнего движения — вот черты, которые правильно и ярко акцентирует А. В. Гаук в музыке Шостаковича» [1].

В 1933 году А. В. Гаук стал руководителем оркестра Всесоюзного радио, осуществившего московскую премьеру Первого концерта Шостаковича. После нее дирижер и композитор-пианист отправились в первую совместную большую поездку по городам страны, оставившую заметный след в развивающейся

---

[1] Богданов-Березовский В. М. Дирижерские портреты: А. В. Гаук — Рабочий и театр, 1933, № 20, с. 12.

периферийной филармонической деятельности. Маршрут включал Баку, Воронеж (концерт состоялся 20 декабря 1933 года), Харьков (7 января 1934 года). Исполнялись: Первая симфония, сюиты из балетов, Первый концерт. В Воронеже программу повторили вновь летом 1934 года. На концертах присутствовал первый секретарь обкома Иосиф Михайлович Варейкис — выдающийся партийный и государственный деятель, любивший и знавший музыку. Он встретился с композитором и дирижером и долго с ними беседовал. Речь шла о подъеме музыкальной жизни Центрального Черноземья, об уровне Воронежского симфонического оркестра, не уступавшего, как считал Гаук, «оркестрам крупнейших городов Советского Союза после Москвы и Ленинграда»[1]. В интервью газете «Коммуна» Шостакович заявил: «Воронеж через два-три года сможет стать одним из музыкальных центров Союза»[2]. Тем же летом Шостакович гастролировал вновь в Баку и в Батуми, зимой 1936 года — в Архангельске, в 1937 году — в Сталинграде и Киеве. 7 февраля 1937 года успехом композитора ознаменовалось его выступление в Театре оперы и балета имени З. П. Палиашвили в Тбилиси с оркестром Грузинской филармонии под управлением ученика А. В. Гаука — молодого дирижера Н. С. Рабиновича; в программу помимо Первого концерта и балетных сюит вошли отрывки из музыки к фильму «Златые горы».

Условия гастролей были трудными. Шостаковича на периферии еще знали мало, некоторые руководители филармоний считали его «модернистом», пишущим музыку, недоступную слушателям, и не решались включать в концертные планы более одного выступления, а это заставляло каждые два-три дня отправляться в новый город, к новому и обычно малоквалифицированному оркестру. Не раз приходилось Шостаковичу самому выстаивать очереди за железнодорожными билетами на вокзалах, жить в неблагоустроенных гостиницах; летом в южных городах он страдал от жары, климатические перемены вызывали болезни — из Баку в Ленинград сообщал: «Первый день заболел плевритом, чувствовал себя очень плохо... Из сухого плеврит стал мокрым плюс к тому сильные головные боли». Летние гастроли проходили в садах, парках, на открытых эстрадах. «Когда я сегодня репетировал,— писал летом 1934 года,— дул «норд» — пожалуй, самый неприятный ветер, так как он поднимает целые столбы пыли... Весь рояль был засыпан песком... Певцу так засыпало пылью горло, что он выхаркивал из себя груды пыли. Первый раз в жизни я бла-

[1] Цит. по рукописи: Лапчинский Г. И. «Государственное музыкальное строительство в СССР (на материале Российского Центрального Черноземья)».

[2] Там же

годарил судьбу за то, что я не певец. Хотя играть пальцами по пыльным клавишам очень неприятно». Концерты, являвшиеся для каждого города премьерой, недоверчивое отношение филармонических руководителей, неудобства переездов крайне обостряли его нервозность: «Сижу сейчас и дрожу от страшного невроза. Сегодня вечером будет концерт из моих сочинений, предстоит путешествие в Батум и Крым со всеми неудобствами, хлопотами».

И все же в таких путевых письмах — своего рода дневниках — юмор был ключом; каждое дорожное происшествие оборачивалось смешной стороной, недовольства Шостакович никогда не выказывал, считал честью уже сам факт приглашения на гастроли. Даже после тяжелейших летних выступлений 1934 года сообщал: «В отношении организационном путешествие протекало великолепно... Концерт вышел как конфетка... ввиду большого наплыва публики концерт пришлось повторить».

В сущности, он любил эти перемены обстановки, переходы от творчества к исполнительству, от композиторского кабинета к концертному залу [1]. Свободное от концертов время использовал для пополнения впечатлений: в Одессе, Батуми ездил в живописные окрестности — Фонтаны, Ботанический сад, Зеленый мыс — «наслаждаться природой. Все это необычайно красиво!!!».

Возникали творческие знакомства. Так, в 1934 году в поезде впервые встретился с А. И. Хачатуряном, тотчас же сообщив в Ленинград с обычным юмором: «В Москве сел в мой вагон, но в другое купе, армянский композитор Хачатурян. Он очень славный оказался спутник. Вместе с ним я обедал в вагоне-ресторане и должен сказать, что Хачатурян мне понравился куда больше, чем обед. Потому что я после обеда остался голодным. Он дал мне замечательной колбасы и стоял над душой до тех пор, пока я ее не съел» [2].

Бакинские гастроли свели Шостаковича с Г. Я. Мадатовым — отличным флейтистом и организатором музыкальной жизни, смело привлекавшим в Баку талантливых молодых солистов; во время Отечественной войны Мадатов создал симфонический оркестр в Тбилиси, исполнивший под управлением Гаука Седьмую симфонию Шостаковича. С бакинских гастролей началось общение Шостаковича с азербайджанскими композиторами, которое впоследствии привело в его композиторский класс Кара Караева, Джевдета Гаджиева, Султана Гаджибекова, Эльмиру Назирову.

---

[1] Пристрастие к Первому концерту сохранял долго: в 1940 году в беседе с М. Шагинян подчеркивал, что «очень любит свой фортепианный концерт» (Шагинян М. С. 50 писем Д. Д. Шостаковича, с. 131).

[2] Обстоятельно об этой совместной поездке А. И. Хачатурян рассказал впоследствии в своих беседах с Г. М. Шнеерсоном «Страницы жизни и творчества» (М.: Сов. композитор, 1982, с. 152).

Успешное распространение Первого концерта позволило уже в 1935 году в статье-отчете о трехлетней деятельности Ленинградской композиторской организации причислить его к «крупным явлениям в области музыки симфонического типа», охарактеризовать, как «замечательное произведение, полное яркой, радостной лирики, столь же ясное, сколь и остроумное по замыслу»[1].

Признание Шостаковича как исполнителя своих произведений способствовало приобщению к фортепианному творчеству молодых авторов. В одном русле двигался тогда в области фортепианного творчества Т. Н. Хренников, Первый концерт которого сочинялся тем же летом 1933 года и был исполнен оркестром под управлением Н. П. Аносова вместе с сюитой «Гамлет» Шостаковича. В связи с Концертом известный музыковед К. Кузнецов указывал, что «...у Хренникова много общего с Шостаковичем. У него та же урбанистичность стиля... Хренников, как и Шостакович, остроумен и наблюдателен, с тенденцией к музыкальному экспрессионизму и музыкальным парадоксам»[2]. Прозвучал Второй концерт Д. Б. Кабалевского. А. И. Хачатурян и А. М. Баланчивадзе ярко раскрыли возможности воплощения в концертной форме армянского, грузинского мелоса: примечательно, что в исполнительской корректировке и распространении их сочинений ведущую роль сыграл Л. Н. Оборин, утвердив в своем репертуаре триаду советских концертов — Шостаковича, Хачатуряна, Баланчивадзе[3].

Развернулось фортепианное творчество в Ленинграде, где коллеги пользовались советами Шостаковича. Обращением к фортепиано ознаменовались начальные композиторские шаги В. П. Соловьева-Седого (Сюита, 1934 год; Прелюдии, 1936 год), Ю. В. Кочурова (Адажио, 1934 год), Г. В. Свиридова (Концерт, 1936 год), И. И. Дзержинского (Концерт, 1934 год), Н. К. Гана (Концерт, 1937 год), О. А. Евлахова (Концерт, 1939 год), Б. Л. Клюзнера (Концерт, 1939 год), А. С. Лемана (Концерт, 1939 год); три концерта (1933, 1934, 1938 — 1939 годы) написал В. В. Желобинский. Появился в Ленинграде и молодой композитор-пианист, поставивший фортепианную музыку в центр творческих интересов,— Б. Г. Гольц, окончивший фортепианный факультет по классу Л. В. Николаева; в 1934—1935 годах Гольц сочинил Двадцать четыре прелюдии, воспринятые, подобно Прелюдиям Шостаковича, как «портрет» молодого поколения.

---

[1] Иохельсон В. Е. На пороге 4-й годовщины ЛССК (к 18-летию Октября) — Советская музыка, 1935, № 11, с. 18.

[2] Цит. по кн.: Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Его выбрало время — М.: Сов. композитор, 1983, с. 50.

[3] Не без усилий Шостаковича к исполнению Концерта А. Баланчивадзе был привлечен Ф. Штидри.

На стиле перечисленных сочинений созданное Шостаковичем, его антиромантизм и своеобразный неоклассицизм, мало отразилось. Преобладало влияние фортепианного творчества С. С. Прокофьева.

С конца пятидесятых годов, когда в репертуар Л. Н. Оборина, С. Т. Рихтера, Э. Г. Гилельса вошли фундаментальные Вторая соната, Прелюдии и Фуги Шостаковича, они закономерно оттеснили его более скромную продукцию тридцатых годов; фортепианное творчество по содержанию, строю, трагедийно-философским концепциям все теснее смыкалось с симфоническим, камерным. Шостакович и играл, по определению М. И. Гринберг, «философски обобщенно и трагично в античном смысле слова»[1]. Казалось, что «находишься на границе всего живого, на высочайшем горном пике, где дышать уже трудно, небо совсем близко, а все земные мысли и чувства остались так далеко внизу, что мы их уже не понимаем»[2].

## ОПЕРНЫЕ ПОИСКИ

После премьер «Леди Макбет» в музыкальных кругах утвердилось мнение, что Шостакович — оперный композитор и природа его творческого мышления театрально-вокальная. Опера с ее многообразием музыкальных и зрелищных возможностей прочно вошла в его творческие планы; отрицательное отношение к работе для музыкального театра, прозвучавшее в «Декларации обязанностей композитора», отошло в прошлое. Музыкальный театр он рассматривал как источник новых идей, голос времени, не менее важный, чем симфония. «...В театр я верю, и театр я люблю и не хочу терять с ним творческую связь»,— писал Г. Столярову[3].

Все более тесными становятся отношения Шостаковича с Ленинградским Малым оперным театром, под руководством С. А. Самосуда переживавшим бурную пору. С оперы «Нос» он твердо повел линию содружества с обширным кругом писателей и композиторов. В архивах сохранился примечательный репертуарный план театра с 1932 по 1935 год, то есть начиная с той поры, когда «Леди Макбет» только сочинялась: необычайно широки тематика, круг авторов, режиссеров, идут поиски новых методов постановочной работы. «Тематика: 1. Социалистическое строительство в СССР; 2. Гражданская

---

[1] Гринберг М. И. Могучий талант могучего времени.— Советская музыка, 1966, № 9, с. 10—11

[2] Там же.

[3] ГЦММК, ф. 291, № 91. Вместе с тем от предложения в марте 1934 года, сразу после «Леди Макбет», писать балет для Театра им. В. И. Немировича-Данченко решительно отказался, ответив: «Приступать к работе без жара и пыла невозможно». Не подчиняясь заказам, в это время твердо регулировал направленность театральной работы.

воина; 3. Классовая борьба в капиталистических странах; 4. История классовой борьбы. Авторы (ориентировочно). Писатели-драматурги: 1. А. Афиногенов, 2. А. Фадеев, 3. Ю. Либединский, 4. А. Безыменский, 5. А. Жаров, 6. Э. Багрицкий, 7. В. Саянов, 8. Мих. Светлов, 9. Б. Корнилов, 10. Мих. Голодный, 11. Л. Леонов, 12. Вс. Иванов, 13. Ю. Олеша, 14. К. Федин, 15. Н. Тихонов, 16. Ю. Тынянов, 17. Н. Асеев, 18. С. Третьяков, 19. О. Брик, 20. В. Шкловский, 21. А. Зорич, 22. Б. Брехт, 23. А. Барбюс. Композиторы: 1. А. Давиденко, 2. В. Белый, 3. Б. Шехтер, 4. В. Шебалин, 5. Д. Шостакович, 6. Г. Попов, 7. Л. Книппер, 8. Л. Половинкин, 9. М. Штейнберг, 10. М. Старокадомский, 11. В. Нечаев, 12. Ю. Кочуров, 13. Н. Мясковский, 14. Г. Эйслер»[1]. К режиссуре предполагали привлечь В. Э. Мейерхольда, С. И. Юткевича и знаменитого немецкого режиссера Э. Пискатора, причем В. Э. Мейерхольд дал согласие поставить, помимо классической оперы, также оперу «Новости дня» П. Хиндемита. В плане указывалось, что «советские музыкальные спектакли будут делаться творческими бригадами в составе: писатель, композитор, художник, режиссер, дирижер, искусствовед. Творческие бригады работают под руководством идеологического совета Малегота»[2].

К 1935 году театр запланировал иметь в постоянном репертуаре по пять советских опер и балетов.

Хотя план далеко не во всем был реальным, все же в нем отражались инициатива, размах руководителей Малегота, и это способствовало привлечению в театр ленинградских композиторов, нередко непосредственно с консерваторской скамьи. После оперы «Леди Макбет» С. Самосуд не считался ни с какими трудностями и опасениями и ориентировался преимущественно на начинающих композиторов, отводя театру роль своеобразного коллективного соавтора. Стремясь форсировать создание новых произведений, театр шел на то, чтобы упорно и терпеливо помогать молодым авторам в совершенствовании драматургии, оркестровки. Их спектакли готовились тщательно, привлекались лучшие певцы-актеры, оформление учитывало достоверность деталей обстановки, костюмов, бутафории. В средствах не было ограничений. В «Леди Макбет» только на костюмы солистов истратили почти одиннадцать тысяч рублей. Когда потребовался выездной спектакль в Выборгском Дворце культуры, там на сцене специально прорезали два люка, установили тросы, подвески и другие приспособления, позволившие без изменений перенести декорации с основной сцены. С таким же размахом

---

[1] Архив Ленинградского академического Малого театра оперы и балета — ЛГАЛИ, ф. 7208, оп. 2, ед. хр. 12, с 1.

[2] Там же.

ставились оперы В. Желобинского «Камаринский мужик», «Именины», И. Дзержинского «Тихий Дон»: постановка советских опер считалась делом особенно ответственным, в котором все условия успеха должны были быть полностью обеспечены.

Проблема репертуарного материала, привлечения в театр новых авторов выдвигалась на первый план.

У Самосуда не возникало сомнения в том, что Шостакович продолжит работу для Малегота. Множилось число певцов-актеров, принимавших музыку композитора и готовых ее интерпретировать с энтузиазмом. Среди них были одаренные Н. Вельтер, Б. Гефт, П. Журавленко, П. Засецкий, С. Ценин. Шостаковичу было для кого писать, он мог быть уверен в том, что в театрах Москвы и Ленинграда его замыслы найдут глубокое, тщательное и интересное воплощение.

Он много размышлял об опере, высказывал о ней категорические суждения. Так, Вагнеру отказывал в оперном новаторстве, считал, что «идеи его ни к чему не привели, кроме появления «ораториальных» опер. Вагнер не сумел, подобно Верди, построить музыкальную драму»[1]. Б. Асафьев и И. Соллертинский продолжали вводить его в мир новой оперной музыки; Шостакович интересовался театром Дебюсси, Р. Штрауса. Необычайно емкая по музыкальному содержанию и стилю, «Леди Макбет Мценского уезда» указывала основные направления дальнейших разработок. После двух опер с сюжетами из русского прошлого он должен был ответить насущной потребности в опере на современную тему. От него ждали такой оперы. «Леди Макбет» он намеревался продолжить как трилогию или даже тетралогию о русской женщине в разные эпохи. Тетралогия рассчитывалась на десять лет написания. Пояснение замыслу давал такое: «...Я хочу написать советское «Кольцо нибелунга»... Магистральным образом следующей оперы будет героиня народовольческого движения. Затем — женщина нашего столетия. И, наконец, я напишу нашу советскую героиню, вобравшую в себя собирательные черты женщин сегодняшнего и завтрашнего дня, от Ларисы Рейснер до лучшей бетонщицы Днепростроя Жени Романько»[2].

В этих поисках он решительно отказался от использования «облегченного» драматического текста, ратовал за социальную направленность, углубление сюжета, за логичную сюжетную обусловленность, без компромиссов, оправдываемых театральной спецификой, искал образец художественной формы, в котором музыка сливалась бы с текстом. Литературный первоисточник должен был, как считал Шостакович, давать «возможность логично строить музыку, не пристегивая за уши

---

[1] Цит. по: Лаганский Е. Дмитрий Шостакович — Литературный Ленинград, 1935, 26 апр.

[2] Красная газета, 1934, 10 февраля.

неоправданные текстом или сюжетом арии, танцы и т. д.»[1]. С этой позиции он просматривал многие литературные произведения, стараясь обнаружить и почувствовать их музыкальные перспективы, музыкальность текста, возможность органического «сцепления» текстовой и музыкальной драматургии.

Проблема сюжета, литературной основы возникала в качестве первоочередной, от которой зависели и с которой были связаны возможности стилевых, жанровых открытий. Однако новый вдохновляющий сюжет отыскивался трудно: сказывались возросшие требования Шостаковича к либретто. Хотя в его адрес, как одного из либреттистов своих опер, раздавалась похвала, а на совещании по оперному творчеству было даже сказано, что «он сделал замечательное либретто для своей собственной оперы, прекрасно понимая и задачи оперы, и задачи социального спектакля»[2], сам он к либреттным занятиям возвращаться не собирался, считая свое прошлое участие не больше чем вынужденным, связанным с отсутствием профессиональных либреттистов. «Культура либреттиста,— писал он,— у нас еще очень слаба, и я считаю, что это обстоятельство является сильной помехой на пути создания советской оперы»[3]. Его конкретное предложение сводилось к подготовке либреттистов в консерватории: «Следует подумать о подготовке музыкальных драматургов, в частности, ввести в консерватории преподавание музыкальной драматургии. Если это будет сделано, мы будем иметь нужное количество культурных советских либреттистов. Тогда кустарничество, схематизм и приспособленчество будут выбиты из оперного либретто, а пути к созданию советской оперы будут значительно облегчены»[4].

Связанное с театральным осуществлением «Леди Макбет» знакомство с М. Горьким, общение с А. Н. Толстым помогли смелее обращаться с просьбами о либретто к видным писателям, поэтам, но, как отмечал с огорчением композитор, «они по ряду причин отказывались от такой «мелкой», как оперное либретто, работы...»[5]. И далее он замечал: «Наши большие мастера относятся достаточно небрежно к работе в музыкальном театре»[6]. Когда Николай Асеев, включенный в перечень

---

[1] Шостакович Д. Д. Оперный портфель композиторов — Рабочий и театр, 1933, № 17, с. 22.

[2] Стенографическая запись выступления директора Ленинградского Малого оперного театра С. Н. Гисина на заседании правления Ленинградской композиторской организации, посвященном итогам работы над советской оперой, 17 декабря 1935 года — ЛГАЛИ, ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 22, с. 7.

[3] Шостакович Д. Д. Оперный портфель композиторов, с. 22.

[4] Там же.

[5] Шостакович Д. Д. Плакать и смеяться — Советское искусство, 1933, 3 марта.

[6] Там же.

литераторов, с которыми собирался сотрудничать Малегот, прислал Шостаковичу либретто комической оперы «Большая молния», текст оказался беспомощным. И все же интерес его к оперному творчеству был таков, что даже на несовершенное либретто он сочинил девять номеров — юмористических, пародийных [1].

Еще до окончания «Леди Макбет Мценского уезда», когда финал был близок,— летом 1932 года он вступил в переговоры с Алексеем Толстым о либретто на современную тему. В июле писатель познакомил композитора с написанным материалом, в конце месяца в Горках, где тогда находился, продолжал заниматься либретто и просил жену — поэтессу Наталью Васильевну Крандиевскую: «Очень важно: если Шостакович в Детском, повидай его и скажи, что в либретто в начале изменение. Прислать ли ему либретто сейчас или в августе по приезде?» [2] Общая работа не осуществилась.

С начала 1934 года мысли Шостаковича устремились к сатирической опере.

Ее возможности в своих двух операх он не считал исчерпанными. Молодой Шостакович продолжал рассматривать сатиру, гротеск, иронию как средства обнажения неправды, как орудие борьбы с тем, что препятствовало воплощению высоких идеалов, хотел выразить музыкой богатую палитру юмора и сатиры. Подобно Маяковскому он видел в смехе «оружия любимейшего род».

Шостаковича уже считали мастером гротеска. То, что даже в фортепианно-концертных сочинениях, последовавших за второй оперой, он щедро отдал дань сатирическим краскам, подтверждало сложившееся мнение. И. Соллертинский писал: «Шостакович, помимо многих других сторон своего исключительного дарования, продолжает оставаться лучшим советским памфлетистом и фельетонистом-обличителем в музыке... неизменно хлестким и обладающим политической направленностью, несмотря на усвоенные в свое время уроки Маленькой сюиты Стравинского» [3]. Другие музыковеды, признавая достоинства Шостаковича-сатирика, отмечали в его произведениях недостаточную последовательность сатиры. А. А. Острецов пояснял: «Музыкально-сатирический план, в котором Шостакович стяжал себе славу и, по крайней мере, на сегодняшний день — да будет позволено нам сказать это с полной определенностью — не знает себе равных среди наших композиторов, есть продукт

---

[1] Восемь из них (Увертюра, Куплеты управляющего, Куплеты архитектора, Сцена с американцем, Песенка фабриканта, Песенка Семена, Дуэт, Шествие моделей) были исполнены в 1981 году оркестром и солистами под управлением Г. Н. Рождественского. Либретто Н. Н. Асеева не сохранилось

[2] Цит по кн.: Петелин В. В. Алексей Толстой.— М.: Молодая гвардия, 1978, с. 298.

[3] Соллертинский И. И Заметки о советском симфонизме — Рабочий и театр, 1933, № 11, с. 9.

сложного взаимодействия, известной остроты художественного мышления, способного подмечать отдельные характерные черты и пластически выпукло передавать их в звуках, с одной стороны, и недостаточной глубины представления об основных движущих силах социальной действительности. ...Поскольку Шостакович сатирик,— он критик и реалист. Поскольку он все еще индивидуалист,— его сатира носит внешний характер, разменивается на мелочи и не всегда доходит до существенного» [1].

По трактовке сатирического опера «Нос», балеты, фортепианные сочинения ставились в это время в один ряд как театр гротескных символов, масок, как музыкальные памфлеты — «царство звуковых автоматов» [2], в котором злободневна «манера трактовать мир отживающего или уже отжившего» [3].

Считая роль сатиры и гротеска гораздо более глубокой, многосторонней, Шостакович вскоре после успеха второй оперы намеревался продолжить работу в «гибридной», трагико-сатирической опере, но уже с иным соотношением трагического и сатирического, с иными смысловыми акцентами, чем это было в «Леди Макбет». Весной 1934 года была обдумана опера-фарс. Не получив вдохновляющего либретто, композитор решился сочинять его сам. Из переписки видно, что к лету того же года сюжетная канва в основном определилась.

Из дома отдыха «Поленово» на Оке Шостакович сообщал: «Сюжет я уже выдумал. Все элементы фарса налицо». И в следующем, июльском письме 1934 года: «Тут на отдыхе додумал сюжет до конца. Теперь дело в мельчайших подробностях». Шостакович подчеркивал решающую особенность «гибридного» сюжета: «Самое интересное, что начинается фарсом, а кончается кровавой трагедией». Неожиданность должна была выявляться логикой музыкального развития.

Произведение складывалось в воображении, и в Поленове предполагалось записать партитуру. Однако неожиданно работа приостановилась. В августе, уже из Москвы, композитор, не споря с капризами вдохновения, писал: «Насчет фарса не двигаюсь с места. Немного охладел я к этой затее». Однако мысль об опере-сатире его не оставляла.

Осуществить замысел было нелегко.

От театров таких заказов не поступало. Помогла киноработа. Еще в 1933 году Леонид Трауберг познакомил Шостаковича с художником-мультипликатором Михаилом Цехановским — автором популярного мультипликационного фильма «Почта» по С. Я. Маршаку. Цехановский знал музыку, хорошо играл на рояле и после «Почты» решил испытать силы в муль-

[1] Острецов А. А. О творчестве Шостаковича.— Музыкальная самодеятельность, 1934, № 10, с. 8.
[2] Там же, с. 9.
[3] Там же, с. 8.

типликационной опере «Сказка о попе и о работнике его Балде» по А. С. Пушкину (поначалу фильм предполагали для краткости назвать «Поп-остолоп»).

Специфика задуманного, с подчеркнутой условностью персонажей, возможной в рисованном фильме, да и сам сюжет отвечали шостаковичским помыслам об опере-фарсе, опере-сатире.

Решили снимать не безобидную детскую мультипликацию, а, как писал Цехановский, «сделать с сатирической остротой, сделать смех не радостный, а с выворотом кишок»[1]. Сказка превращалась в музыкальную сатиру на тех, кто живет обманом, стяжательством. В сказке чистота и бескорыстие народа противостояли тупости мещанского бытия, обывательской пошлости и глупости. В годы, когда человеческую мораль пытались поставить на службу фашизму, оправдывая ложь и жестокость, такая сказка-сатира оказывалась особенно актуальной. Неотделимый от совести, народный разум наказывал зло — в этом композитор видел этический смысл произведения.

Он писал музыку по сценарию как оперу, а затем уже соответственно музыке и тексту художники работали над зрительным рядом. Таким образом, композитор принимал на себя ведущую роль в кинопроизведении, направлял его образный строй, и в перспективе определялся не обычный музыкальный фильм (какой была появившаяся в 1934 году кинокартина И. О. Дунаевского — Г. В. Александрова «Веселые ребята»), а сатирическая киноопера со специфическим расширением постановочных возможностей, границ оперной драматургии. Шостакович позднее так и объявлял в печати: «Меня давно занимает мысль о написании новаторской оперы для звукового кино, где доминировать будет работа композитора»[2].

Дело шло споро, энергично. Композитором сразу был сделан план озвучивания, определивший сроки написания партитуры[3]. По письмам Цехановскому, хранящимся в архиве Большого театра, видно, что уже осенью 1933 года из Гаспры композитором были посланы три номера — Диалог Балды с попом, Финал первой части (марш) и «Чаепитие». Частые встречи композитора и кинорежиссера происходили в ноябре, в Ленинграде, в квартире на улице Марата, причем Шостакович тщательно указывал исполнительские моменты, ориентируясь на хорошо известных ему солистов Малегота[4]. После первых же наметок музыки Цеха-

---

[1] Из неопубликованного дневника М. М. Цехановского.

[2] Шостакович Д. Д. Композитор и кино.— Ленингр. правда, 1935, 18 янв.

[3] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 3, ед. хр. 396.

[4] «Партии Попа и Балды может исполнить Журавленко. Для партии баса соло нужен академический оперный певец, с приятным голосом бельканто. «За три щелчка» должен исполнять хор, мужской и женский шепотом . Хотелось бы... точно придерживаться выкриков торговцев, т. е. там, где у меня написан бас, должен исполнять бас. Само собой разумеется, что голоса должны быть натруженные, характерные, отнюдь не академические. » (Архив Большого театра, ф. 2627, оп. 1, № 96).

новский подчинился уверенности и энтузиазму Шостаковича, записав в своем дневнике: «Его участие меня подстегивает. Это ведь соревнование». Осенью 1934 года, когда Шостакович активно занялся «Сказкой о Балде», Цехановский отметил с безмерным восхищением: «Замечательный мальчик. Очень внимательный, очень талантливый... Его почитают чуть ли не гением. Работает с необычайной быстротой, но нисколько не снижая качества. Настоящий художник. Настоящий мастер. Теперь дело за мной. Я должен дать вещь по качеству не хуже его музыки».

18 сентября 1934 года из Крыма от композитора прибыла партитура сцены базара, и уже на следующий день начались репетиции с Евгением Деммени, известным ленинградским актером-«кукольником», озвучивавшим роль попа. Спустя три дня приступили к съемке с музыкой. 5 октября Шостаковича, приехавшего утром из Москвы, с вокзала привезли в студию: съемки шли, как отмечал Цехановский, «с нервным возбуждением... Шостакович — общий любимец и кумир музыкантов».

К этому времени были готовы еще семь номеров: «Шумовой базар», «Сон поповны», «Поп-митрополит», Песенка Балды, Колыбельная, Танец попа с чертом, Танец мертвецов, но сделанное Шостакович считал лишь малой частью; ночью 30 октября у себя дома он сыграл Цехановскому большой диалог Балды с чертом. Потом в дневнике режиссер записал: «Играл крепко, четко. Казалось, его пальцы выколачивают из инструмента драгоценные камни. Переворачивая ноты, почти рвал бумагу — так хотелось ему держать темп, и, кончив, тяжело дышал, как от бега... Он отнесся к работе, как вдохновенный первоклассный художник. Все это на меня подействовало, как удар плетки. Я не могу сейчас сделать что-нибудь среднее, серое. Экран должен сверкать — не уступать музыке в темпе и в красках...»

К 5 ноября 1934 года было готово пятнадцать номеров, и Шостакович отмечал: «Масса острых, гиперболических положений, гротескных персонажей.. писать музыку легко и весело»[1].

Сохранилось немало черновых эскизов, показывающих ход этой работы и некоторые особенности творческого процесса Шостаковича, каким он сложился к тридцатым годам.

Один из начальных черновых автографов содержит тематизм Увертюры, Танца попа с чертом, Танца звонаря, Песенки Балды, «Шествия мракобесов», Увертюры к вечернике, Марша, «Деревни», «Чаепития», Танца мертвецов, Куплетов черта, Галопа Балды, Марша Балды, «Трех щелчков». Эскизы записаны наспех, на листах разного формата — партитурных и клавир-

[1] Шостакович Д. Д. Счастье познания — Советское искусство, 1934, 5 ноября.

ных, с различной степенью подробности: некоторые темы полностью с текстом, например Колыбельная Балды. В Танце мертвецов, «Диалоге Балды с попом» намечены лишь основные контуры. Однако обязательно на полях помечается оркестровый состав, неотделимый от образного строя музыки, возникающей в воображении сразу в тембровой краске [1].

Второй этап работы: костяк обретает партитурный вид. Примером может служить сохранившаяся запись четырех номеров: Увертюры, «Диалога Балды со старым чертом», двух диалогов Балды с бесенком. Это еще черновики, но настолько ясные, что с них переписывается чистовая партитура для звукозаписи.

На папке с нотными рукописями автором аккуратно написано: «Дмитрий Шостакович, соч. 36. Музыка к кинофильму «Сказка о попе и работнике Балде», 1933». Обозначена дата начала работы, которую он надеялся завершить в сжатые сроки.

От пушкинского текста композитор и режиссер заметно отступили, поставив целью расширить, развернуть действие: отсюда вытекали формы подачи материала и его интонационный строй. Использовались многообразные формы, свойственные комической опере: «омузыкаленная речь», подобная речи персонажей оперы «Нос», небольшие песни; активно участвовал в опере хор, скупо и метко комментировал поворотные моменты действия диктор.

Ясность, предельный лаконизм характеризовали структуру, мелодику произведения. Композитора даже упрекали в том, что у него преобладает техника «разорванной мелодии» [2], которую Шостакович выработал еще в «Носе», что эта «„разорванная мелодия“ нарочита и связана с пристрастием к механичности движения» [3]. В интонационном строе важное место занял попевочный материал типа тем-афоризмов Н. А. Римского-Корсакова, но более острых по рисунку, акцентировке. Иногда попевкам придавалось значение лейтмотивов. Мелодический стиль цепи эпизодов-номеров был необычен и нов для Шостаковича: народно-балаганный, карусельный, ярмарочный, с красками русских лубочных картинок. Картина Руси возникала с первой сцены, с темы труб. Калейдоскоп народных по духу попевок-«образов» чередовался в живописной сцене «Деревня»: крестьянка доила корову, в грязи увязала телега, шел толстый чванливый поп, весело шагал Балда под музыку марша с темой у фагота. В сцене «Карусель» деревянные играли типично шарманочный вальсик с темой у флейт; медведь плясал под другую шарманочную музыку; Балда играл на балалайке — вновь после оперы «Нос» Шостакович охотно вводит этот инструмент в партитуру, написав для него чудесный наигрыш. Какие бы формы подачи материала и оркестровки ни выбирались, всегда преобладала русская интонация.

---

[1] Архив Д. Д. Шостаковича — ГЦММК, ф. 32, № 113.

[2] Острецов А. А. О творчестве Шостаковича, с. 8.

[3] Там же.

Впервые Шостакович столь непосредственно придерживался устоев русского народного театра, наполнив партитуру сочными, задиристыми, смешными темами и интонациями, которые, подобно опере «Леди Макбет», но уже в ином плане, напоминали полотна Б. М. Кустодиева — по обилию радостного и словно звенящего света, яркости красок, меткости рисунка персонажей, а главное — по смелому использованию русского лубка, строившегося на таких же контрастах-образах. Но уже здесь композитор ощутил и опасность того, что позднее назвал «фольклорным транскрипторством» — однообразным цитированием — и преодолевал эту опасность, свободно и смело соединяя разностилевые элементы в целях создания картин народной жизни. В этом плане со «Сказкой о попе» имело точки соприкосновения и предыдущее сочинение — Первый фортепианный концерт с его калейдоскопом скоморошьего, условно-бытового материала. Удивительно, как уже в этом раннем и отнюдь не магистральном для него сочинении Шостакович, ощущая универсализм Пушкина в использовании фольклора, тоже не ограничивает себя одним пластом, активно вторгается в структуру фольклорных мотивов, подчиняя их социальной задаче, этической теме.

Здесь, на этом внешне неприхотливом произведении, начинается специфический шостаковичский аспект темы «композитор и фольклор», ожидающей специального исследования [1].

Первостепенную роль отвел автор инструментальному колориту, подчеркивал образную выразительность тембра, «го́лоса» разных инструментов, которые словно оживлялись, становясь участниками представления. Поначалу Шостакович отверг утвердившееся в кино из-за несовершенства техники звукозаписи того времени использование лишь небольших оркестровых составов (Цехановский считал даже, что напрасно в фильме «большая часть музыки имеет филармонический характер»). Затем, однако, композитор пошел на некоторый компромисс и использовал небольшой, но специфический состав оркестра, главным образом деревянные и медные духовые, а также ударные, но в отдельных номерах состав менялся: подключались балалайка, саксофон, гитара, реже — струнные. Неожиданное использование инструментов, парадоксальная регистровка, изобретательные сочетания с голосом сами по себе создавали сатирический эффект; происходило то, что ныне в теории музыки на-

[1] «Знаком» композиторского поколения, а не случайным совпадением явилось то, что примерно в те же годы друг Шостаковича А. Баланчивадзе тоже ощутил фольклор как «драматургически активный материал, открытый для современности, способный выдержать сопоставления и синтез с нехарактерными для него напластованиями» (Орджоникидзе Г. Ш. Музыкальный мир Андрея Баланчивадзе.— В сб.: Андрей Баланчивадзе — Тбилиси: Хеловнеба, 1979, с. 49).

зывают аккомодацией («сходные тембры как бы заново рождаются в характеристике новой сценической ситуации»[1]).

В целом партитура «Сказки о Балде» оказалась фейерверком специфической изобретательности при малом составе. Многое здесь было от оркестра оперы «Нос», от блестящих партитур балетов «Золотой век» и «Болт». Подобного больше не встретится у Шостаковича, оркестр которого в зрелости становится более строгим, классичным.

Рождение мультипликационной оперы по независящим от композитора причинам проходило трудно. Художники не поспевали за автором музыки: слишком скуден еще был опыт мультипликации. Возникали попытки приостановить работу. Уже 18 июля 1934 года договор на выпуск фильма был расторгнут, но Шостакович и Цехановский продолжали работу. О том, насколько дорога она была композитору, говорит тот факт, что, вопреки своему принципу не переделывать написанное, он в 1935 году, когда на «Ленфильме» провели обсуждение отснятого материала, даже согласился переоркестровать часть партитуры.

Для завершения фильма был дан срок с 15 мая 1935 года по 15 ноября 1936 года, причем предусмотрели приглашение музыкального консультанта. По составленному точному плану запись шла в такой последовательности: июнь — ноябрь 1935 года — фрагменты «Поп-митрополит», «Чаепитие», «Диалог-перегонки», «Диалог со старым бесом»; январь — май 1936 года — «Диалог», Галоп Балды, Песня Балды, Марш Балды, «Три щелчка», Финал[2]. Судя по отчету о деятельности ленинградских композиторов к восемнадцатой годовщине Великого Октября, в Ленинграде звучала Сюита на материале «мультипликационной» музыки Шостаковича: отчет характеризует Сюиту как сочинение, «блестящее по оркестровке, остроумному музыкальному языку»[3]. Т. Н. Хренников сохранил программку концерта весной 1935 года на Ленинградском международном музыкальном фестивале, где вместе с его Первым фортепианным концертом исполнялась Сюита «Сказка о попе и о работнике его Балде» под управлением А. Ш. Мелик-Пашаева. Сам автор назвал в прессе «Сказку о попе...» одной из лучших своих работ, подчеркивая: «...есть ряд кусков, которые я охотно зачислил бы в свой „актив". Это особенно относится к „Балде"»[4]. Такое авторское отношение говорило о многом. Проблема фольклоризма, произведений, вдохновленных народной музыкой, использующих ее принципы и приемы, становилась вновь актуальной в эти годы. Уже была ясна ошибочность позиции

---

[1] Гуревич В. А. Шостакович в работе над «Хованщиной».— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки.— Л.: Музыка, 1972, вып. 11, с. 22.

[2] Смета и генеральный план по картине «Сказка о попе и о работнике его Балде» — ЛГАЛИ, ф. 4437, оп. 12, ед. хр. 52

[3] Похельсон В. Е. Цит. ст., с. 15

[4] Шостакович Д. Д. Композитор и кино

А. Шёнберга, утверждавшего, что народная песня как источник расцвета музыки иссякла. Вместе с тем фашистские идеологи брали фольклор на вооружение как орудие национализма. Отношение к фольклору приобретало общественный смысл. И по этой причине, а не только чисто творческой, Шостакович настойчиво продолжал «Сказку», возвращался к ней, переделывал, что было совсем несвойственно его композиторской психологии.

Отснятые четыре части мультипликационного фильма-оперы хранились на складе «Ленфильма». Склад сгорел в начале Великой Отечественной войны.

В. Цехановская, остававшаяся с мужем в блокаду в Ленинграде, сохранила шестьдесят метров пленки — сцену базара: ее показали 9 июля 1967 года на Пятом Международном кинофестивале в Москве перед демонстрацией фильма С. М. Эйзенштейна «Бежин луг», в августе 1967 года — на фестивале советского искусства в Монреале.

Партитура долго находилась у М. Цехановского и в конце концов была отослана им автору на случай ее использования. Но Шостакович к ней не возвращался. Когда немецкий музыковед Эрнст Штекль в связи с книгой «Пушкин и музыка» обратился к композитору с вопросом о фильме, тот ответил, что сообщить ничего не может, ибо «музыка не закончена»[1]. Цехановский писал: «Неудача с «Балдой» была для него укусом блохи — не более, для меня — большой катастрофой»[2].

Чтобы поддержать режиссера, Шостакович сочинил музыку для поставленного М. Цехановским фильма «Сказка о глупом мышонке» по С. Я. Маршаку, но в этой работе больших творческих задач не ставил. В процессе подготовки нового фильма он рассказывал: «Музыка этого фильма состоит из Колыбельной песенки, которую поют мышка, утка, свинка, жаба, лошадь, щука и кошка. Эта песенка варьируется в зависимости от характера персонажа, который ее распевает. Музыка — веселая и лирическая. В отличие от сказки Маршака, в нашем фильме бу-

---

[1] Цит. по ст.: Штекль Эрнст. Два неопубликованных письма Дмитрия Шостаковича — Журн. Музик унд гезельшафт (ГДР), 1982, № 11, с. 651.

[2] Впоследствии в архивы попали только часть партитуры, некоторые оркестровые голоса и в изобилии — эскизы. Три номера сохранил композитор. Весной 1975 года, когда он знакомился с этой монографией, возникла мысль о возрождении «Сказки о Балде». Заняться партитурой Шостакович не успел. Сюита из «Сказки» была сыграна оркестром под управлением Г. Н. Рождественского. В 1978 году по поручению Министерства культуры РСФСР автор этой монографии восстановил, отредактировал, скомпоновал партитуру, написал либретто и в виде оперных сцен «Сказка о попе и о работнике его Балде» была поставлена в Ленинградском академическом Малом театре оперы и балета, записана на пластинку. Партитура вышла в свет в 1981 году.

дет благополучный конец. Кошка не съест мышонка: мышонка спасет старый пес Полкан»[1].

Новая работа в кинематографе побудила его вспомнить о планах большой киноопера; в той же статье, где рассказывалось о мультипликации по сказке С. Маршака, композитор обратился к режиссерам и сценаристам: «Я мечтаю сейчас написать киноопера, созданную по всем законам реалистического музыкального спектакля. Меня очень увлекает мысль о тех безграничных просторах, которые открывает «киносцена», о возможности решить здесь столь сложные для театра вопросы места, времени и действия. В театре действие, разбитое на множество партий, неизбежно распыляется. В киноспектакле то же действие, показанное в едином потоке неуловимо сменяющихся кадров, сохраняет всю силу целостного впечатления. Какая благодарная задача для композитора — уловить ритм этого динамического потока кинокадров и создать музыку, которая полноправно действует в киноспектакле.

...Мои мечты о киноопере, к сожалению, до сих пор не удается реализовать. Извечный вопрос о содружестве поэтов и композиторов, порою удачно решавшийся в музыкальной драме, для киноопера еще не ставился, как, впрочем не ставился еще по-настоящему вопрос о самой киноопере. Все мои попытки зажечь поэтов, либреттистов, режиссеров этой идеей пока тщетны. Через посредство «Литературной газеты» мне хочется кликнуть поэтам и режиссерам: кто хочет творчески поработать над созданием киноопера?»[2]

1935 год, когда Шостакович продолжал поиски новых форм оперы, был знаменательным в истории советского оперного искусства. Настойчивые эксперименты Малого оперного театра стали приносить ощутимые результаты. В связи с оперой «Леди Макбет» в газете «Нью-Йорк трибюн» Шостаковича назвали «откровенным пропагандистом советского реализма»[3]. Шостакович становится связующим звеном между композиторами и театром. Обладая способностью предугадывать в своих коллегах дар театрального мышления, он часто указывает им и направление работы, ее стиль: поддерживает намерение Валерия Желобинского писать исторические оперы, положившие начало плодотворному сотрудничеству композитора с Малеготом; своего консерваторского товарища Бориса Битова побуждает пробовать силы в романтической опере, и тот сочиняет четыре акта оперы «Герцогиня Падуанская».

---

[1] Шостакович Д. Д. Музыка в кино.— Литературная газета, 1939, 10 апр.

[2] Там же

[3] Цит. по откликам американской печати на постановку в Нью-Йорке «Леди Макбет Мценского уезда» — ГЦММК, ф. 32, № 178

Знаком благодарности за творческую помощь было посвящение Шостаковичу, поначалу появившееся на первой странице оперы «Тихий Дон» Ивана Дзержинского. Автор, обладая мелодическим дарованием и природным чутьем сцены, принялся писать монументальное оперное полотно еще на консерваторской скамье, не имея достаточных профессиональных навыков. На очередном конкурсе, объявленном Большим театром, «Тихий Дон» не получил признания: премировали «Именины» В. Желобинского. Огорченный неудачей, И. Дзержинский показал клавир Шостаковичу, которому, как он сам рассказывал, «сразу стало ясно, что из того, что он услышал, выйдет хорошее произведение. Попутно встал вопрос о поддержке и помощи Дзержинскому в написании оперы, так как Дзержинский в этой помощи очень нуждался, будучи столь же неопытным, сколь и талантливым. Пришлось свести Дзержинского с Малым оперным театром»[1]. Объединенными усилиями автора, Шостаковича, Самосуда, Асафьева были сделаны оркестровка, компоновка сцен, кое-что автор дописал, и 22 октября 1935 года «Тихий Дон» был поставлен в Ленинграде, а затем в театрах Москвы, Киева, Харькова, Одессы, Минска и других городов, положив начало песенному направлению советской оперы.

Позаботился Шостакович и о сочинявшейся Никитой Богословским опере «Аристократы» по пьесе Николая Погодина. «Я стал писать ее,— вспоминает Н. В. Богословский,— по так называемой «контрактации» Союза композиторов. Либретто и стихи сочинил Андрей Голов — молодой литератор: он был усыновлен Юрием Олешей и впоследствии погиб в Великую Отечественную войну. Дмитрий Дмитриевич присутствовал на показе мной в Ленинградском Союзе композиторов первого акта и отозвался о музыке очень тепло. Потом неожиданно мне позвонили из Театра имени Вл. И. Немировича-Данченко и, ссылаясь на рекомендацию Шостаковича, попросили показать эту работу, что я и сделал. Вскоре я увлекся киномузыкой, оперу не завершал, но Шостакович был настойчив»[2]. С. А. Самосуда

---

[1] Шостакович Д. Д. О «Тихом Доне» — Ленингр. правда, 1935, 15 окт

О помощи, оказанной Шостаковичем и Самосудом, автор оперы писал и говорил неоднократно: «Я глубоко благодарен С. А. Самосуду и Д. Д. Шостаковичу за исключительно чуткое, внимательное отношение ко мне и моей опере и ту огромную работу, которую они совершили, создавая спектакль». (Дзержинский И. И. Моя первая опера.— В сб.: «Тихий Дон».— Л.: изд Малого оперного театра, 1935, с. 8). «Никто так много не помогал мне в работе над моей оперой, как Шостакович. Такое же отношение было у него к Желобинскому и к Тимофееву. Это было отношение советского художника, который помогает развитию своего товарища». (Дискуссия в Ленинградском Союзе советских композиторов.— Советская музыка, 1936, № 5, с 33).

[2] Из воспоминаний Н. В Богословского, содержащихся в письме к автору данной книги

перевели в Большой театр, и Шостакович тотчас же адресует ему письмо: «Есть в Ленинграде молодой и, по-моему, талантливый композитор Никита Владимирович Богословский. Он пишет оперу «Аристократы»... Написал первый акт. Было бы очень хорошо, чтобы Вы заинтересовались этой оперой. Многие страницы очень талантливы»[1]. По словам Богословского, с ним был заключен договор: «Я должен был представить оперу в Большой театр, но и тут работу затянул. Шостакович меня укорял, как ему было свойственно, в мягкой форме».

С подъемом советского оперного искусства в практику вошли публичные обсуждения репертуарных планов театров и новых постановок. Начало было положено еще в 1930 году дискуссией об опере «Нос». В 1934 году обсуждалась опера «Леди Макбет Мценского уезда», затем мейерхольдовская постановка «Пиковой дамы», в декабре 1935 года — «Тихий Дон» И. Дзержинского. Дискуссии проходили очень остро. Так, анализируя «Тихий Дон», докладчик, музыковед А. Е. Будяковский, говорил о том, что «Шостакович бился за эту оперу, писал, что на конкурсе буквально просмотрели, проморгали большое явление, большую оперу, которая начинает победно шествовать на советских сценах»[2]. Выступавшие на дискуссии И. И. Соллертинский, С. Л. Гинзбург, Ю. Я. Вайнкоп, В. М. Дешевов, И. Я. Пустыльник, М. Ф. Гнесин поднимали проблему новаторства: И. И. Соллертинский утверждал, что «„Тихий Дон" есть музыка XIX века, это не музыка XX века», что «нужно создать музыку XX века, музыку, которая была бы на уровне величайших тем»[3].

О степени накала дискуссионных страстей свидетельствовала одиннадцатидневная Всесоюзная оперная дискуссия, на которой пытались сформулировать стилевые черты советской оперы.

В декабре 1935 года Шостакович провел по поручению правления Ленинградской организации Союза композиторов совещание об опыте Малегота как лаборатории советской оперы и во вступительном слове дал емкий анализ творческих устремлений, специфики театра как базы новой оперной музыки. «Заглянув в прошлое, мы увидим, что Малый оперный театр в свое время

---

[1] Д. Д. Шостакович — С. А. Самосуду, 25 октября 1936 г. В сб.: С. А Самосуд. Статьи Воспоминания. Письма — М · Сов композитор, 1984, с 176

[2] Стенограмма дискуссии об опере И. И. Дзержинского «Тихий Дон».— ЛГАЛИ, ф. 9709, оп 1, ед хр 20, с. 14. Не оставляя усилий, Шостакович в 1938 году рекомендовал также Богословского тогдашнему главному дирижеру Малегота Б. Э. Хайкину: «Принес он мне оперу «Аристократы» по Погодину и играл в присутствии Шостаковича Я попросил оставить мне клавир. Посмотрел оперу. Через день Шостакович снова был у нас в театре. Я сказал, что композитор безусловно талантливый...» (Из письма Б. Э. Хайкина от 21 ноября 1977 г.).

[3] Стенограмма дискуссии об опере И И Дзержинского «Тихий Дон».— ЛГАЛИ, ф. 9709, оп. 1, ед. хр 20, с 14.

не имел никакого творческого лица; в его репертуаре была смесь оперы, опереточных и драматических спектаклей. Но затем Малегот начинает резко менять свое лицо, и сейчас это один из немногих театров, который проводит планируемую борьбу за репертуар, у которого ясно вырисовывается принцип его новой работы по созданию советской оперы и по использованию классического наследия прошлого»[1]. Из осуществленных спектаклей Шостакович выделил «Прыжок через тень» и Джонни наигрывает» Э. Кршенека, «Колумба» Э. Дресселя, «Снегурочку» Н. А. Римского-Корсакова, которые, по его словам, поразили «своей необычной тщательностью и глубиной обработки материала». Специально он останавливался на обзоре поставленных опер советских композиторов, начиная с музыкальной драмы-хроники «За красный Петроград» А. П. Гладковского и Е. В. Пруссака и оперы-оратории «Фронт и тыл» А. П. Гладковского, сыгравших «положительную роль в деле создания советской оперы». Новый период истории театра Шостакович считал с 1932 года, когда «театр совершенно твердо и четко определил собственную позицию... произошла автономия Малегота: театр перестал быть филиалом бывшего Мариинского, стал совершенно самостоятельной творческой единицей, и можно сказать, что с этой поры наступил расцвет его творческой деятельности. В Малеготе действительно можно наблюдать рост наших молодых композиторов, в частности на наших глазах там вырос такой композитор, как Желобинский: в театре были поставлены его оперы «Камаринский мужик» и «Именины». При всей спорности той и другой постановки, в смысле музыкальной стороны мы не можем не отметить, что «Камаринский мужик» является первой оперой на историко-революционную тематику и попытка эта целиком себя оправдала. В Малеготе дебютировал как оперный композитор и Дзержинский, который выступил с оперой «Тихий Дон». Эта опера показала, что наша композиторская молодежь богата талантами, и у нас есть надежда, что вслед за «Тихим Доном» Дзержинский напишет еще лучшую оперу: мы в этом уверены. Наконец, театр повел энергичную работу по созданию балета».

Выразив удовлетворение тем, что достигнуто театром, Шостакович перешел к конкретным задачам. Он подчеркнул необходимость придать привлечению композиторов к работе в театре планомерный характер: «Мы должны знать, что будет дальше, как хочет продолжать театр свою работу, что предполагает делать дальше по строительству того, что нам необыкновенно до-

---

[1] Стенограмма отчета о заседании правления Ленинградской композиторской организации с участием актива 17 декабря 1935 года.— ЛГАЛИ, ф 9709, оп 1, ед хр. 22 Другие высказывания Д Д Шостаковича, далее цитируемые в этой главе, заимствованы из того же источника.

рого... по строительству советского оперного спектакля». Была предложена система рекомендаций Союзом композиторов молодых авторов, и М. И. Чулаки, выступивший с докладом, а также П. Б. Рязанов охарактеризовали трех молодых композиторов — И. Я. Пустыльника, Ю. К. Фарди и В. В. Фризе, сочинявших оперы: все они выступили с краткими отчетами. Прослушиванию и обсуждению партитур Шостакович предложил посвятить специальные заседания, «чтобы всесторонне, вширь и вглубь разобрать произведения». При этом он считал, что новые авторы еще до постановок своих опер должны входить в работу театра: «...пока не особенно часто допускались члены нашего Ленинградского Союза композиторов на репетиции, на производственные совещания Малегота. Желательно эти недостатки устранить». В заключение Шостакович прочитал пространное постановление правления Ленинградской композиторской организации «О роли Ленинградского Малого оперного театра в развитии советской музыкальной культуры». Результатом было то, что в годичный план Малегота вошло шесть новых постановок, в том числе оперы «Девятнадцатый год» А. С. Животова, «Кола Брюньон» Д. Б. Кабалевского, «Мать» В. В. Желобинского, «Поднятая целина» И. И. Дзержинского.

По инициативе Шостаковича активно включился в создание новых советских оперных спектаклей Театр имени С. М. Кирова, этому способствовал энергичный консультант по репертуару Николай Петрович Шастин — эрудированный музыковед, сумевший заинтересовать композиторов оперными планами[1]. По его инициативе театр развернул обширную систему заказов новых опер: В. В. Щербачев писал оперы «Анна Колосова», «Иван Грозный», Г. Н. Попов — «Александр Невский», В. В. Волошинов — «Слава», Ю. К. Фарди — «Щорс», В. В. Желобинский — «Патриоты», В. Н. Трамбицкий — «За жизнь»; Ю. А. Шапорин продолжал оперу «Декабристы», В. П. Соловьев-Седой подал заявку на оперу «Дружба» по роману «Бруски» Ф. И. Панферова, В. Я. Шебалин принял заказ на оперу «Юность маршала». «Зеленую улицу» открыли даже начинающим композиторам-студентам: была принята к постановке опера ученика Д. Д. Шостаковича Юрия Левитина «Монна Марианна» по «Сказкам об Италии» М. Горького, работать над постановкой согласились режиссер Э. Каплан, дирижер И. Шерман, художница В. Ходасевич, балетмейстер В. Чабукиани.

Шостакович, не без влияния успеха оперы «Тихий Дон», в сентябре 1935 года объявил о намерении писать оперу «Поднятая целина», причем либреттистом был назван М. А. Шолохов, который незадолго до того совместно с Николаем Шенгелая создал сценарий для одноименного кинофильма по первой

---

[1] В первые дни Великой Отечественной войны Н. П. Шастин ушел на фронт и погиб. Его имя занесено на памятную мраморную доску в Ленинградском Доме композиторов.

книге романа. 11 апреля 1934 года съемки фильма были прекращены.

Оперный сценарий Шолохов не написал.

Продолжая общаться со своим прежним либреттистом А. Прейсом, Шостакович получил у него для ознакомления либретто по повести «Мать» М. Горького. В Москве он встретился с Всеволодом Ивановым и вместе с ним посетил Вл. И. Немировича-Данченко, увлеченного идеей объединить в одном творческом деле выдающегося писателя и выдающегося композитора. Предполагал писать либретто для Шостаковича Михаил Булгаков.

Планов, прикидок было много, но до основательной работы над музыкой дело не доходило.

Шостакович настойчиво стремился создать героико-революционную оперу. На эту тему первое предложение он получил еще в 1930 году от В. Кубацкого, приславшего либретто А. Крашенинникова «Броненосец „Потемкин"». Занятый тогда балетом «Болт», Шостакович передал либретто на рассмотрение дирекции ленинградских оперных театров и ответил Кубацкому, что для оперы это «либретто очень трудно». Вскоре сюжет был использован поэтом С. Спасским, на либретто которого оперу «Броненосец „Потемкин"» написал Олесь Чишко. А Шостаковичу стал активно подыскивать литературные источники для героико-революционной оперы Николай Шастин. Сохранилось одно из его писем: «Дорогой Дмитрий Дмитриевич! В Публичной библиотеке пока не нашли новеллу из альманаха «Революция». Может быть, она обнаружится у Вас? Посылаю для ознакомления пьесу Н. Д. Волкова «Крылатая победа». В ней есть хорошие зерна. Тонус и язык должны быть, конечно, другие. Хотел бы потом узнать Ваше мнение»[1]. Театр имени С. М. Кирова предпринял попытку привлечь к либреттной работе видных писателей — К. А. Федина, Н. Е. Вирту, но переговоры не увенчались успехом.

Шостаковича не оставляла мысль о киноопере — самостоятельном специфическом жанре, а не пассивной экранизации[2].

В январе 1937 года Театр оперы и балета имени С. М. Кирова заключил с композитором договор на написание оперы «Волочаевские дни». Дело не ограничилось замыслом. Еще до сочинения музыки к одноименному фильму режиссеров Г. Н. и С. Д. Васильевых композитор записал несколько вокальных эскизов, фортепианный фрагмент, сохранившиеся в папке, надписанной им: «„Волочаевские дни" — опера»[3]. Основной эскиз

---

[1] ЛГАЛИ, ф. 9539, оп. 1, ед. хр. 183, с. 95.

[2] В 1940 году он вновь выступил по этому вопросу на совещании по киноопере в Ленинградской композиторской организации.

[3] ГЦММК, ф. 32, № 259.

представляет собой хор «Ветер-ветер носит все живое» — двадцать четыре такта мелодии в духе протяжных русских народных песен:



Изучение архивных материалов показывает, что в течение всего периода работы над фильмом «Волочаевские дни» одноименная опера оставалась в планах композитора. Полтора года Шостакович ожидал либретто. Договор с театром был аннулирован в июне 1938 года, но переговоры об опере продолжались и позднее: вопрос о ней рассматривался дважды в 1939 году, и лишь 9 января 1940 года театр пришел к выводу: «Из-за неудовлетворительного либретто работа прекращена. Либретто требуемого качества нет»[1]. Не получилось и либретто на материале фильма «Великий гражданин», которое ожидали от сценаристов М. Блеймана и М. Большинцова. Музыку к этому фильму Шостакович завершил в последние дни 1937 года. Тогда же он дал согласие принять участие в создании туркменской оперы: привлекла возможность приобщения к неизвестным, еще не разработанным необычным интонационным пластам, понимал общественный характер такой работы. Премьерой оперы Шостаковича предполагалось открыть Туркменский театр оперы и балета. Либретто написала молодой театровед Р. Н. Беньяш, взяв сюжетом сопротивление туркменов захватчикам из эмирской Бухары, поставив в центр оперы, названной «Поэт народа», образ классика туркменской литературы поэта и полководца Сеиди. Шостакович одобрил либретто, предполагал зимой 1938 года приехать в Среднюю Азию для изучения фольклорных источников, но потоком пошли фильмы — «Выборгская сторона», «Друзья», двухсерийная лента «Великий гражданин», «Человек с ружьем» — замысел туркменской оперы не был реализован...

## ГОРИЗОНТЫ «ТРЕТЬЕГО ЖАНРА»

Фильм на современную тему «Встречный» и попытка создания оперы-мультипликации «Сказка о попе и о работнике его Балде» были новыми завоеваниями композитора в киномузыке, объем которой стремительно нарастал. Какие бы серьезные за-

[1] ЛГАЛИ, ф. 9539, оп. 1, ед. хр. 129, с. 6

дачи ни решались в других жанрах, Шостакович сочетал их осуществление с неуклонным вниманием к кинематографу. По количеству оформленных кинолент он уступал лишь И. О. Дунаевскому и Н. Н. Крюкову, избравшему кинематограф своей специальностью, и опережал активно включавшихся в кинодеятельность С. Н. Василенко, В. В. Желобинского, Ю. С. Милютина, Г. Н. Попова, С. С. Прокофьева, В. В. Пушкова, Н. А. Тимофеева, Ю. А. Шапорина, В. Я. Шебалина, В. В. Щербачева.

С «Юности Максима» целенаправленность, специфические черты киноработы Шостаковича утверждаются четко, в тематическом отборе, объеме, характере киномузыки выявляются новые существенные приметы, позволяющие считать пятилетие с 1934 до 1939 года — года завершения двухсерийного фильма «Великий гражданин» — вторым периодом, центральным в его кинотворчестве. Рождавшийся новый музыкальный жанр властно его захватывал. Композитор убедился в открытых киноискусством возможностях массовой пропаганды музыки, воспитательной силе киноискусства, художественной многогранности, далеко не исчерпанной там композиторской изобретательности и фантазии. Не оставалось сомнений, что начавшаяся эра звукового кино открывала новые средства; новое качество приобретали звучащие образы, по-новому осмысливалась их роль. При всей специфике подачи материала, складывавшейся в кино, для Шостаковича здесь была глубокая связь с автономными музыкальными жанрами. Интенсивное развитие звукового кино позволило полно использовать на экране симфоническую, камерную драматургию. Будучи пионером кинопесни, Шостакович сделал ее органическим элементом цельного музыкального развития, вместе с тем не абсолютизируя роль песни.

Фильмы способствовали глубокому выявлению реалистических начал музыки Шостаковича, ее русской национальной природы, направляли к многообразному использованию и тонкой дифференциации всего поля динамики музыки, заостряли изобретательность и «предметность» мелодизма. По меткому выражению С. С. Прокофьева, кинокартины открыли также простор «для «перевернутой» оркестровки, немыслимой в пьесах для симфонического исполнения»[1]. Твердо придерживаясь равновесия, объединения всех звуковых элементов, используя главным образом симфонические и камерно-инструментальные составы, Шостакович отдал дань и оркестровке, столь выразительно охарактеризованной его старшим соратником.

После «Встречного», в годы, когда представление «композитор кино» еще складывалось и режиссерам приходилось затра-

[1] Прокофьев С. С. Музыка к «Александру Невскому».— В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания.—М.: Музгиз, 1961, с. 229

чивать усилия, чтобы приобщить ведущих музыкантов к особенностям киноработы, Шостакович уже обладал тем разносторонним и специфическим комплексом, который впоследствии сформулировал А. И. Хачатурян, писавший, что композитор должен «свободно владеть самыми различными формами — от монументальных симфонических до жанровых, маршевых, танцевальных, песенных и других, включая специфическую для кино «форму» — музыкальную натуру; создавать конкретные музыкальные образы, дополнять характеристики людей и событий; всегда оставаться под контролем основной идеи произведения, то есть писать не просто «хорошую музыку», а музыку, точно попадающую в драматургический фокус каждого кадра; ориентироваться, в каких случаях следует добиваться полного сочетания с изображением и когда можно контрастировать с ним; находить моменты, когда только музыка способна делать большие обобщения и когда, кроме нее, уже исчерпаны все средства воздействия; уметь пользоваться возможностями, предоставленными широким составом оркестра; хорошо знать технику записи, которая, как всякий процесс исполнения, способна усиливать и ослаблять впечатление; помнить, что переделка, дополнения и улучшения после записи невозможны»[1].

Поднятые талантом на высшую ступень, эти качества ввели Шостаковича в коллектив энтузиастов «Ленфильма», в первых рядах которого находились Г. и С. Васильевы, Г. Козинцев, А. Пиотровский, Л. Трауберг, С. Юткевич, Ф. Эрмлер, Л. Арнштам. «Ленфильм» стал для Шостаковича необходимым творческим товариществом, влиявшим на формирование его личности, укреплявшим в нем чувство коллективизма, веру в дружескую общность людей.

Он и поселился осенью 1935 года рядом со студией, в кооперативном доме № 14/16 на Кировском проспекте. Оттуда рукой было подать до «ленфильмовского» здания, переоборудованного из ресторана «Аквариум». Здесь — не только в режиссерских комнатах, но и в тесном коридоре, своего рода киноклубе, Шостакович появлялся часто. «Именно здесь,— писал А. Г. Зархи,— часто рассказывались замыслы, на голову товарищей вываливались сомнения, выносились суждения»[2]. Здесь Ф. Эрмлер, прижимая к стене собеседника, убеждал его, что «он только что снял мусор, хотя назавтра, после бессонной ночи, выяснялось, что это лучшие куски»[3], Здесь Черкасов проигрывал фрагменты ролей, Сергей Герасимов, завидев Шостаковича, «ошеломляя сходством, копировал беседу Пиотровского и Шостаковича»[4].

---

[1] Хачатурян А. Н. Музыка фильма — Искусство кино, 1955, № 11, с. 30—33.

[2] Зархи А. Г. Неповторимость таланта.— Советский экран, 1972, № 19, с. 8.

[3] Там же.

[4] Там же.

Как для тех, кто избрал кино своей профессией, так и для Шостаковича «„Ленфильм“ стал не только местом, где „служили“ или просто работали. Это был одновременно и тот жизненный университет, в котором формировались мы и как художники и как люди»,— вспоминал С. Юткевич.

На «Ленфильме» в процессе роста его молодых мастеров продолжалось формирование эстетики «третьего жанра».

Главной и далеко еще не решенной творческой задачей Шостакович считал расширение выразительных функций киномузыки. Хотя после «Встречного» она освободилась от функции замены текста, элементы иллюстративности все же оставались. В упоминавшемся докладе Шостакович говорил, что «иллюстративную музыку полностью ликвидировать нельзя, но следует считать более правильным, чтобы музыка раскрывала события и отношение к ним автора. Музыка является очень сильным средством эмоционального воздействия, поэтому она не может быть сведена только к иллюстративной»[1]. Усложнение синтеза зрительских и звуковых образов виделось ему по линиям их соответствия и их независимости, противопоставления, системы аналогий и ассоциаций, прямых, косвенных, отнюдь не всегда совпадающих с ассоциациями зрительного ряда, а иногда контрастных ему. Широко применялся принцип внутрикадровой музыки, который С. Эйзенштейн назвал звукозрительным контрапунктом. Понятия сопровождения и действенности в фильмовой музыке сливались: в «Великом гражданине», например, Шостакович использовал звучание клаксонов автомобилей «скорой помощи» в качестве знака катастрофы, и это был прием даже более иллюстративный, нежели те, к которым он прибегал в ранних кинокартинах. Музыка как эмоциональный комментарий выходила за грань показанного в кадрах, принимала на себя функцию нравственной оценки, все смелее выражала отношение композитора к происходившим событиям, становилась своего рода объяснением событий. Выразительная сила музыки порой оказывалась столь значимой, что музыкальная драматургия занимала в общей фильмовой композиции организующее, цементирующее место. Прерываясь и вновь возникая по ходу демонстрации кинокартины, музыка воздействовала не только в реальной слышимости: возникала многосторонняя целостность программных ассоциаций. Этому способствовало мастерство монтажа, включавшего в разных соотношениях остинатность, лейттематизм, переходы, последовательность многих форм — увертюры, песни, симфонической картинности, позволявшего развить вариационность в широком временном пространстве фильма.

[1] Стенограмма доклада Д. Д. Шостаковича в Государственном музыкальном научно-исследовательском институте 9 июня 1937 года, с. 12.— Цит. по: Хоффе И. И. Музыка советского кино, с. 45.

В конечном счете все это формировало общеструктурные черты киномузыки, ее специфическую целостность и единство. «Я всегда,— утверждал Шостакович в цитированном ранее докладе,— старался найти единое развитие... Я всегда старался находить единую мысль...»[1] Вместе с режиссерами он вступал на путь психологического кинематографа, принявшего музыку как непосредственное выражение движения чувств, а не только сюжета. Музыкальная архитектоника, в свою очередь, влияла на визуальную целостность; открывалась общность законов художественной соразмерности музыки и кино, сказавшаяся впоследствии в конструкции замечательных шекспировских лент Г. Козинцева. Вместе с тем в фильмах этого периода, при всем контрапунктическом многообразии связей зрительной и музыкальной драматургии, последняя нигде не главенствовала, оставаясь только частью, хотя и важной, общего комплекса: этот принцип композитор сохранил во всей своей киноработе. После мультипликационного опыта «Сказки о попе и о работнике его Балде» Шостакович нигде и никогда не позволял себе полемизировать с режиссерами, выработал гибкую способность к подчинению. Режиссеров поражало, с какой готовностью гений музыкального искусства шел на уступки. В этом Шостакович отличался от С. С. Прокофьева, приступившего к кинодеятельности в 1933 году и сумевшего продуктивно работать только с С. М. Эйзенштейном, который в фильмах нередко строил зрительный ряд, исходя из музыки; после смерти режиссера кинематографическая деятельность С. С. Прокофьева закончилась[2].

У Шостаковича фантазией всегда руководила функциональность по отношению к кинокадру. Создавалось впечатление, что ограничение не стоило ему усилий, вытекало из его творческой способности вникать в чужой замысел, дополняя, углубляя его. Накала фантазии не снижал заказной характер работы. Шостакович утверждал, что «работа для кино не может обеднить творческий замысел», что «она его обогащает, дает толчок для его расширения и развития»[3]. Такая способность композитора сочинять, сразу ориентируясь в сюжетной драматургии, отвечала условиям и специфике кино с его напряженными темпами; подобно И. О. Дунаевскому Шостакович даже любил эти неизбежные в кино подстегивающие короткие сроки, азартный накал. Но сочинять музыку без предварительного охвата зрительного ряда приходилось все реже. Начинал с чтения сценария, и, по свидетельству Л. О. Арнштама, «скупые пометки на полях сценария становились основой для создания музыкальной драматургии фильма, создания музыкального образа своего, осо-

---

[1] Цит. по: Шоффе Н. Н. Музыка советского кино, с. 45

[2] Всего С. С. Прокофьевым было озвучено восемь фильмов, из них два не вышли на экраны

[3] Шостакович Д. Д. Кино как школа композитора

бого характера и склада»[1]. Затем бегло просматривал картину, иногда наблюдал монтаж, увлеченно подчинялся зрительным впечатлениям, ценил их первое непосредственное воздействие.

Сюжетная наглядность не только не ограничивала, а, наоборот, служила вдохновляющим стимулом, отвечая заложенной в природе его искусства пластической выразительности. Сцены запоминал сразу, с мельчайшими деталями, и они быстро трансформировались в звуковые образы. Просмотрев монтаж, он, судя по сохранившимся нотным рукописям, намечал клавирные эскизы: мелодику, узловые моменты, общий план. С окончанием чистового монтажа «режиссер (вспоминает Л. Трауберг) садился вместе с Шостаковичем к экрану, брал секундомер, определяя, какой длительности необходима музыка, где должны наступить смены ее характера. Все обговаривали точно, и так же точно композитор выполнял заказ». «Он только спрашивал, когда, к какому сроку должно быть сделано, и не было случая, чтобы опоздал, подвел»,— отмечает С. Юткевич. Б. Я. Тилес, дирижировавший записью музыки Шостаковича к многим фильмам, зафиксировал единственный случай, когда автор по ходу репетиции внес поправку в партитуру: поднял звучание флейт на октаву выше в оркестровке песни «Дальневосточная» (фильм «Волочаевские дни»). «Мы, правда, считали, что и начальный вариант великолепен, но автор настоял, и звучность засверкала»[2].

К середине тридцатых годов определились тематические предпочтения Шостаковича-кинокомпозитора. Он избегал кинокомедий — жанра, который талантливо разрабатывал И. О. Дунаевский. Хотя стиль чаплинского комизма заметно обнаруживается в симфонической и театральной музыке Шостаковича, на его киноработу чаплинские ленты, в частности музыка Ч. Чаплина, влияния не оказали. Стороной проходят экранизации классики.

В центре кинотворчества — тема историко-революционная. Не сумев воплотить ее в опере, он в кино создал выдающиеся музыкальные панорамы героического прошлого Родины, полотна огромного общественного накала. Взращенное революцией, его искусство находит в кинематографе богатое поле для осмысления и воплощения великих событий, наблюдавшихся им в юности и запечатлевшихся на всю жизнь в памяти. Общественные деяния, взлеты человеческого духа, народ, творящий революцию, борьба за сохранение и упрочение ее завоеваний — вот темы, на которые откликается композитор.

---

[1] Арнштам Л. О. Дмитрий Шостакович в кино. Рукопись. Предоставлена Л. О. Арнштамом. Частично она опубликована в его статье «Златые горы» (Советский экран, 1971, № 23) и в книге «Музыка героического» (М., Искусство, 1977).

[2] Тилес Б. Я. Воспоминания о Д. Д. Шостаковиче. Рукопись.

За пятилетие с 1934 года на эти темы им написана музыка к десяти фильмам: 1934 год — «Любовь и ненависть», «Юность Максима»[1]; 1934—1935 годы — «Подруги»; 1936—1937 годы — «Возвращение Максима», «Волочаевские дни»; 1937 год — «Великий гражданин»[2]; 1938 год — «Выборгская сторона», «Друзья», «Человек с ружьем»; 1938—1939 годы — «Великий гражданин» (вторая серия).

Из перечисленных лент девять вышли на «Ленфильме» и лишь одна картина — «Любовь и ненависть» — была выпущена другой студией, «Межрабпомфильм», на базе которой в период съемки картины был создан «Союздетфильм». Музыка в картине «Любовь и ненависть» занимала достаточное место, включала пятнадцать номеров. Шостакович считал: «Фильм сделан талантливо и представляет большой интерес для композитора»[3].

Рассказывая о возникновении первой серии «Юность Максима», Л. Трауберг начинает с пейзажных воспоминаний: «Кичась своим городом, с первого своего фильма снимая его пейзажи — Исаакиевский собор, Неву, Невский проспект, позже пряный Ленинград ночлежек, танцулек, увеселительных садов и еще позже — николаевский Петербург с памятниками и фонарями,— мы чурались окраин, того, что стало потом нашим родным. Равнодушно мы проезжали мимо неказистых-таки фабричных заборов, не пленялись заставами и сторонами, не засматривались на пресловутые «Кресты».

---

[1] Приведенные в двух изданиях нотографического справочника, составленного Е. Л. Садовниковым, сведения о времени написания музыки к фильму «Юность Максима» нуждаются в уточнении. В справочнике сочинение музыки отнесено к 1934—1935 годам, тогда как приемка и премьера картины состоялись в декабре 1934 года.

В 1931 году произошло еще одно событие, не нашедшее отражения в литературе о Шостаковиче: снятый по сценарию Л. Арнштама документальный фильм «Анкара — сердце Турции» (режиссер С. Юткевич) проиллюстрирован музыкой Шостаковича – не специально написанной, а подобранной самим композитором из его Первой симфонии То был первый случай использования в кино его симфонических сочинений. Впоследствии, когда композитор не поспевал выполнять кинозаказы, он давал согласие на подобные компиляции, делавшиеся Л. Атовмьяном, А Холодилиным.

[2] В справочнике «Д. Д. Шостакович» время написания музыки — 1938 год — ошибочно. В датировке других фильмов в музыковедческих трудах тоже отсутствует согласованность. Так, в книге Н. И. Иоффе «Музыка советского кино» фильмовая музыка датируется годом выпуска картины, хотя нередко от создания музыки до выпуска фильма на экран проходил значительный промежуток времени, что было, например, с картиной «Выборгская сторона». Точные ориентиры написания музыки можно найти в автографах и письмах Шостаковича, которыми и следует руководствоваться.

[3] Шостакович Д. Д. Счастье познания.— Советское искусство, 1934, 5 ноября.

С режиссером фильма А. Гендельштейном Шостакович творчески встретился спустя три десятилетия, когда Гендельштейн снимал документальную картину «Дмитрий Шостакович» с участием композитора Лента имела большой успех.

Все это было впереди, пришел день, когда Сампсониевский проспект стал нам дороже Невского»[1].

В кинопроизведение пришел рабочий парень с Выборгской стороны — обаятельный Максим.

Поначалу эту роль в первом варианте фильма, имевшем другое название, поручили Эрасту Гарину, только что завоевавшему популярность кинодебютом — ролью адъютанта в картине «Поручик Киже», музыку к которой написал С. С. Прокофьев.

Бывая у Шостаковичей, Гарин с увлечением рассказывал о новой роли. О музыке в фильме пока речи не было, и с предложением о ней к Шостаковичу не обращались. Спустя некоторое время работа над картиной приостановилась. Когда же возвратились к переделанному сценарию, Гарин, занятый в драматическом театре, сниматься не смог и отыскался другой актер, словно рожденный для роли Максима,— Борис Чирков, в таланте которого, по словам Г. Козинцева, «заключался, кроме профессиональных качеств, драгоценный дар: удивительная, чудо какая задушевность»[2].

Чирков часто пел в студии «под гитару. Ни голос, ни еще того менее игра на гитаре не могли бы доставить радости слушателям. Но случилось так, что с первых же нескладных аккордов некрасивое лицо преображалось, негромкий напев одухотворялся чувством»[3]. С таким Максимом «пригород хлынул в фильм»[4], и с ним пестрая, лукавая, простецкая музыка пригорода: «песни, словечки, явки в нищей квартире... Оркестрион в квартире.. гармошка — все это на первых порах без разбора ворвалось в сценарий, стало самим воздухом фильма»[5].

Требовалась песня. Искали ее долго, среди множества бытовых дореволюционных песен. Сам принцип их введения в фильм не был открытием авторов «Юности Максима»; бытовой фольклор прозвучал уже в одной из первых звуковых лент — «Путевке в жизнь», из которой песенка беспризорников «Позабыт-позаброшен» стала популярной.

Новизну Максимовой песенки усматривали в ее характере, роли, месте, драматургическом значении в будущем фильме. Текст бытовой музыки «Златых гор» для Максима мало подходил. В Максиме, каким видел его Г. Козинцев, «ничего деревенского не было»[6]. Искали песню рабочих окраин. «И вот однажды, уже и вера в самое необходимость песни проходила,

---

[1] Трауберг Л. З Рассказы о глубокой юности.— Наука и жизнь, 1967, № 12, с 111.

[2] Козинцев Г. М Здравствуй, Максим! — Неделя, 1967, № 18, 23—29 апр.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Там же.

подвыпивший гармонист заиграл вальс, затянул сиплым голосом:

Крутится, вертится шар голубой,
Крутится, вертится над головой,
Крутится, вертится, хочет упасть
Кавалер барышню хочет украсть . .

Ни секунды сомнений не было. Это была она, любовь мгновенная, с первого взгляда (вернее, слуха). В песне открылся с удивительной полнотой и в словах, и в напеве тот самый истинный и искренний лиризм «копеечного», что определял фильм. Теперь пригород имел свою песню. Впрочем, это была не песня, скорее, голос Максима, совсем юный, мило простецкий, немного лукавый, задушевный» [1].

Со временем выяснилось: спетое гармонистом было вариантом песни композитора Н. А. Титова — «дедушки русского романса». Только она пелась поначалу о шарфе голубом: «Крутится, вертится шарф голубой». Но так или иначе, а песенка сразу стала Максимовой — его музыкальной характеристикой, и Шостаковичу, с его чутьем на типичное в музыке, оставалось довершить режиссерскую инициативу предложением сделать мотив «заставкой», музыкальной темой фильма, а потом и всей трилогии о Максиме. Это встретило сопротивление на предварительном обсуждении плана и сценария фильма: композитор, который во «Встречном» сочинил в качестве лейтмотива бодрую советскую рабочую песню, неожиданно в «Юности Максима» характеризовал героя незамысловатой, даже легкомысленной песенкой под гармошку?.. «Это не отвечало стандартным представлениям»,— вспоминал горячие дебаты директор картины «Ленфильма» Михаил Шостак.

Лишь процесс съемок доказал, что именно эта песенка, по словам Б. Чиркова, «немало помогла режиссерам и мне, актеру, ощутить живой, сердечный, враждебный штампам «твердокаменности» характер нашего героя, человека щедрой и богатой душевной жизни, веселого и ясного ума» [2]. В исполнении Б. Чиркова песенка слилась с образом героя, стала выражением его жизненной силы, обаяния, лукавства, находчивости, непоказной самоотверженности.

В целом же музыке в фильме поначалу отвели скромную роль — наступала реакция на жадное использование звуковых возможностей в первых кинофильмах. Теперь не было необходимости немоту персонажей «прикрывать» музыкой. Слово заняло свое место. Складывалась эстетика драматургии звукового кино с руководящим значением слова и «звучащего» актера. Максим, которому, по словам Г. Козинцева, в фильме «не было удержу» [3], имея «свою» песню, не нуждался в обильном звуко-

[1] Козинцев Г. М. Здравствуй, Максим!

[2] Чирков Б. П. С песней по жизни шагая.— Советская музыка, 1963, № 1, с. 11.

[3] Козинцев Г. М. Здравствуй, Максим!

вом фоне — так решили режиссеры, и Шостакович был с ними согласен не только вследствие своей готовности подчиняться режиссерскому плану. Он и сам приходил к мысли о более тщательном отборе, более скупом распределении музыкального материала, понимая, что не обилие, а абсолютная необходимость музыки решает успех, экономия повышает ее значительность, выразительность, индивидуальный характер. «Мы вместе долго думали, прикидывали,— рассказывает Л. Трауберг.— Когда фильм был почти готов, просмотрев его, Шостакович добавил пролог, напоминавший разящую меткость музыки „Нового Вавилона"». Вместо киноувертюры оперного плана, впервые и с успехом введенной во «Встречном», он на этот раз начал с краткого звучания во вступительных титрах песенки Максима, и затем по контрасту шли кадры встречи Нового года богачами в пьяном угаре лихорадочного веселья. Как и в «Новом Вавилоне», сплетались популярные, самые банальные, легкие мелодии в пестром калейдоскопе, как они могли возникать в отуманенном вином мозгу обывателя. Залихватски звучала полька «Ой-ра» у деревянных духовых, к ней присоединялся краковяк, «Очи черные» — у струнных и тромбона, женский голос напевал вульгарный шлягер «Ой, шарабан мой — американка...» с другими, подчеркнуто пошлыми, скабрезными словами: «Я футболистка, в футбол играю. Свои ворота я защищаю... Мяч проскочил. Я проиграла», и в короткой коде появлялся лихой мотив из оперетты «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха, которая использовалась и в «Новом Вавилоне». Похожим чередованием цитат композитор словно брал реванш за неудачу музыки к тому своему первому фильму, принцип оформления которого не был понят и принят. Режиссерская находка в использовании незамысловатой песенки, оказавшейся самой меткой эмблемой положительного образа, убедила в правильности поисков композитора в фильме «Новый Вавилон», где впервые сопоставление и умелая «полифония» популярных интонаций создали эмоциональный фон времени [1].

Успех «Юности Максима» побудил композитора в последующих фильмах серии — «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона» — не только богато трансформировать песенку «Крутится, вертится шар голубой»: в лирическом плане, в детскую мелодию, в хоровом варианте, но и привлечь более разнообразный, обширный песенный материал, причем для характеристики как положительного, так и отрицательных персонажей, вроде

[1] Чистовой оригинал партитуры пролога к «Юности Максима» сохранился на «Ленфильме», откуда поступил в архив: двадцать одна страница, написанная чернилами зеленого цвета рукой автора (ЛГАЛИ, ф. 4437, оп. 16, ед. хр. 2057). Двадцать четыре страницы эскизов к «Юности Максима» попали в ГЦММК (ф. 32, № 264), где составилось самое обширное собрание автографов шостаковичских фильмов тридцатых годов.

конторщика Дымбы, роль которого блестяще сыграл Михаил Жаров, мастерски исполнявший, подобно Чиркову, бытовые куплеты и песенки; лейтмотивом анархистов сделали мотив «Цыпленок жареный», популярный в мещанских слоях населения в начале века. «Трактирные лубки Енея, галопы и польки Шостаковича, песни Максима, прибаутки Демы — одна линия»[1],— писал впоследствии Козинцев, объясняя фильм.

На сюиты песен «стала падать все большая действенно смысловая нагрузка»[2]. Песенки оказались запрограммированными драматургией сцен, их «действующими лицами»: в обработке Шостакович достиг виртуозной легкости, блеска. Здесь возродилось многое от комедийного озорства его балетов, балетных сюит, от «маскировки» банального в фортепианных Прелюдиях, Первом концерте: в кино сохранялось и продолжалось то, от чего к тому времени он отошел в основных жанрах творчества.

Существенным слоем музыкального оформления Шостакович сделал революционные песни: «Марсельезу», «Варшавянку», «Смело, товарищи, в ногу». Их он ввел в кульминационные массовые сцены борьбы рабочих, на материале этих песен «выстроилась» динамика сцены с баррикадами в «Возвращении Максима» — одной из самых действенных в трилогии. Песни революции впервые звучали с экрана с такой силой, цельностью, словно и предназначались для этого сюжета, были им рождены. Столь обильного использования подобного песенного материала в кинотворчестве Шостаковича и у других композиторов еще не было[3].

Развивая достигнутое во «Встречном», с его использованием песни как лейтмотива, Шостакович и в трилогии о Максиме добивался максимального смыслового сцепления материала. Нельзя согласиться с исследователем киномузыки Э. Л. Фрид, утверждающей, что о «сквозной музыкальной драматургии применительно к трилогии говорить трудно», что музыка в ней «нигде не выполняет функции широкого поэтического обобщения»[4]. Обобщение и развитие достигались Шостаковичем средствами специфическими, необычными, далекими от привычных приемов сквозной драматургии в симфоническом, камерном жанрах. Визуальное единство трилогии определилось «точно решенным центральным образом, который как стержень проходит через всю трилогию, объединяя ее пестрые, разноплановые элементы»[5], а емкий мотив-песенка служит стержнем сквозного развития, стилевой цельности музыки, объединяя ее элементы,

---

[1] Козинцев Г. М. Подготовительные материалы к работе о комическом..., с. 148.

[2] Чирков Б. П. Цит. ст.

[3] Когда «Юность Максима» демонстрировалась в США, фильм рекламировали под названием «„Варшавянка“ с музыкой Шостаковича».

[4] Фрид Э. Л. Цит. кн., с. 75—76.

[5] История советского кино, т. 2, с. 129.

поддерживая, укрепляя логику изложения других песенных мелодий, с кульминационным положением нескольких развернутых узловых музыкальных эпизодов-сцен. Возросло формообразующее значение сопоставлений, чередования песенных и симфонических сцен. Все это рождало слияние зримого и слышимого, внутреннюю обоснованность драматургии.

Фильм «Подруги», хронологически близкий «Юности Максима», был родствен ему и по жанру романтической кинобиографии. Это был своего рода лирический эпос о судьбах трех девочек рабочей окраины, «захотевших с песней выступить в трактире, чтобы помочь оставшейся сиротой подружке, об их первом столкновении с действительностью полицейского государства и кабацкого мира, их дружбе с подпольщиком Андреем и внешне чудаковатым стариком Силычем... Вторая половина фильма посвящалась гражданской войне... И здесь тоже речь шла о трех девочках, ставших комсомолками, об их дружбе и любви»[1]. Одна из первых питерских комсомолок Раиса Васильева была соавтором сценариста и режиссера Лео Арнштама: ее рассказ о собственной жизни он почти без изменений перенес на экран. На этом конкретном материале проводилась обобщающая героическая линия — революция и формирование личности.

Новизне музыкального оформления помогли давнишняя дружба Шостаковича с Арнштамом, особенности творческой психологии этого режиссера.

Все кинодеятели, с которыми сотрудничал Шостакович,— Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Юткевич, Ф. Эрмлер, М. Цехановский, А. Гендельштейн — любили, знали музыку и заинтересованно относились к ее использованию в фильмах. Но Арнштам был среди них единственным профессиональным музыкантом, с консерваторским образованием и опытом пианистической работы; в 1934 году, снимая документальный фильм о столице Турции, Арнштам выступил в Анкаре с сольным концертом. По собственному выражению Арнштама, он и в кино «слышал прежде всего звуком и ритмом». С. Юткевич, организовавший в 1934 году первую на «Ленфильме» творческую мастерскую, жизнь которой и началась с ленты «Подруги», писал, что «Арнштам принадлежит к числу режиссеров, у которых образ возникает, может быть, прежде всего на основе музыкального ощущения. Он, наверно, сначала слышит его, чем видит. Отсюда его повышенное внимание к слову, к ритмическому построению речевого материала, отсюда и глубоко принципиальный и сложный подход»[2] к музыке в художественных кинолентах.

[1] Пиотровский А. И. Первый фильм молодой мастерской.— В кн.: «Подруги».— Л.: Издание киностудии «Ленфильм», 1936, с. 6.

[2] Юткевич С. И. О друзьях и подругах.— В кн.: «Подруги», с. 17.

После предшествовавших встреч в фильмах «Златые горы» и «Встречный», где Арнштам выступал как звукорежиссер, сорежиссер, сложились условия для уверенного осуществления «сложного подхода к звуковой партитуре»[1]. Арнштам так и писал о содружестве с Шостаковичем: «В сущности, только в этой картине воспользовались мы с ним большим опытом, накопившимся у нас в совместной работе над музыкой звуковых фильмов»[2].

Композитор возвратился к насыщенности музыкального оформления и, что важнее, к решительной новизне его стиля.

Думая ежечасно о Четвертой симфонии, делая ее наброски, Шостакович тем охотней переносил в фильм симфоническую специфику. Отражался в нем и назревавший поворот к камерной музыке. В «Подругах» использовались ансамбли разных составов — с участием фортепиано, трубы, ударных, но преимущественно струнный квартет. Для фильма было написано двенадцать квартетных прелюдий, по стилю в известной мере предвосхищавших Первый квартет, звучавших на фонограмме в исполнении Квартета имени Л. С. Ауэра[3]. Такой стиль и состав, по убеждению автора, отвечал лирическому строю кинопроизведения, стремлению его режиссера к тонкому психологизму. Звучал в фильме и орган — в небольшом марше, в ансамбле с трубами; третий раз, после фильма «Златые горы» и Пассакальи из оперы «Катерина Измайлова», Шостакович вводил этот инструмент в драматическую канву, наделяя органные тембры яркими образно-зрительными функциями.

Сам тип, характер музыки отличались от того, что звучало в прежних фильмах, преобладанием психологической трансформации экранного действия, музыки внутренней речи. Стараясь достигнуть структурного единства, присущего самостоятельным, независимым жанрам, композитор все более решительно отходил от однозначности, характерной для фильмовой музыки, ее зависимости от показывающегося на экране. Он пытался создать форму киномузыки, исходящую из диалектики ее элементов,— форму, близкую сюите, с динамикой развития не только внешней канвы событий, но и внутренней жизни героев. Звучание шло цельным потоком, с постепенными эмоциональными переходами из одного состояния в другое: веселое движение детей, гневные интонации протеста, революционный вызов с пением «Замучен тяжелой неволей», печальное ожидание, скорбь в сцене гибели одной из героинь фильма, торжественный

---

[1] Арнштам Л. О «Подруги».— В кн.: «Подруги», с. 9.

[2] Там же.

[3] Ленинградский квартет имени Л. С. Ауэра отличался высоким профессионализмом и был одним из первых пропагандистов камерной музыки Шостаковича. На Всесоюзном конкурсе квартетов 1938 года, в котором участвовали восемь коллективов, он — единственный — включил в соревновательную программу сочинение Шостаковича — Перый квартет — и завоевал почетный диплом.

марш в финале. Соответственно камерность переходила в симфонизм, что и отметил Л. О. Арнштам сразу после выхода фильма: «Мне кажется, что Шостакович построил музыку в картине до конца закономерно. Камерная стилистика первых частей картины с ходом событий все больше и больше растет в симфонизм»[1]. Возникала неведомая прежде последовательность. «В картине «Подруги»,— подчеркивал А. Пиотровский,— достигнуто такое единство музыкальных и зрительных образов, которое редко прежде удавалось в нашей кинематографии»[2]. О том же писал и С. И. Юткевич, указывая на закономерность построения музыки, вошедшей «органической частью в стилистику режиссерского замысла»[3]. Сам композитор в докладе о киномузыке отмечал: «В картине «Подруги» мне удалось найти это единое развитие»[4].

В фильме находчиво решались и другие существенные вопросы звукового оформления. Песня «Замучен тяжелой неволей» стала основой важного в драматургии развернутого симфонизированного эпизода. Примечательно, что хронологически написание этой сцены предшествовало близкому по методу обработки революционной песни эпизоду на баррикадах во второй части трилогии о Максиме. В «Подругах» композитор достиг и высокого уровня хоровой обработки. «Проявилось умение Шостаковича глубоко проникать в характер народного хорового искусства. Типы варьирования, фактура, подголоски воспроизводят подлинно народную манеру исполнения»[5]. Ее великолепно передал хор Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Новшеством было то, что в некоторых сценах музыка использовалась в качестве фона для разговорных сцен. Как и во «Встречном», натуральные звуки иногда заменялись музыкой: шум боя композитор передал эффектом восьми литавр, в ритмическую структуру движения поезда ввел терменвокс[6], исполняющий «Интернационал».

Стиль и уровень музыки к «Подругам» стимулировало совершенствование звукозаписи. В предыдущих фильмах не удавалось добиться необходимой чистоты, тембрового и динамического разнообразия фонограммы. В преддверии «Подруг» композитор писал: «Я много работал в звуковом кино. Но работа моя там меня далеко не удовлетворяет. Прежде всего, несмотря на огромные достижения в области качества записи звука, очень

---

[1] Арнштам Л. О. «Подруги», с. 9.
[2] Пиотровский А. И. Цит. ст., с 7
[3] Юткевич С. И. О друзьях и подругах, с. 17.
[4] Шостакович Д. Д. Цит. стенограмма доклада, с. 12.
[5] Фрид Э. Л. Цит. кн., с. 97.
[6] Этим универсальным электромузыкальным инструментом, изобретенным советским инженером Л. С. Терменом, в двадцатые — тридцатые годы увлекались многие композиторы.

многое звучит еще в кино неважно»[1]. В процессе работы над фильмом был впервые использован аппарат для перезаписи, сложились приемы записи инструментальных ансамблей, рассадки оркестра. Всю сцену с пением «Замучен тяжелой неволей» сразу засняли синхронно. Техническое оборудование ателье, звукорежиссура оказались на уровне, при котором камерные ансамбли воспринимались словно звучащими в акустически совершенном концертном зале.

Работа композитора в этом фильме получила в тридцатые годы заслуженное признание. С. И. Юткевич отнес «Подруг» к одному «из самых лучших образцов киномузыки этого талантливейшего композитора нашей современности»[2].

В дальнейшем оценка изменилась: искусствоведы признавали музыкальное оформление неудачным. Даже в пятидесятые годы, когда место фильма в эволюции советского кино утвердилось, Н. П. Бродянская писала, что «музыка к фильму «Подруги» вызывает недоумение», что она «совершенно противоречит содержанию фильма»[3]. Э. Л. Фрид в своей книге выделила лишь сцену в трактире, назвав ее «подлинно горьковской»[4].

Экранная жизнь фильма не оказалась долгой. Камерный стиль его оформления в кинотворчестве Шостаковича получил продолжение как элемент поздних классически-трагедийных кинополотен, поставленных Григорием Козинцевым. Из нотных автографов Шостакович сохранил прелюдии № 1, 2 и 6 с необычным составом: струнный квартет, фортепиано, труба; впоследствии эти двенадцать страниц партитуры были переданы вместе с другими материалами в Центральный государственный архив литературы и искусства, где и хранятся в фонде Шостаковича[5].

Когда в семидесятые годы на «Ленфильме» стали восстанавливать старые примечательные киноработы и в их числе фильм «Подруги», известному кинокомпозитору Олегу Каравайчуку пришлось на слух с первоначальной фонограммы записать партитуру этой музыки: так была сделана новая фонограмма, с которой фильм появился на экранах.

Самым напряженным и продуктивным в кинобиографии Шостаковича следует считать 1938 год, точнее — промежуток с ноября 1937 года по сентябрь 1938 года, когда он работал над пятью картинами: «Волочаевские дни», «Великий гражданин» (первая серия), «Выборгская сторона», «Друзья», «Человек с ружьем». Сам композитор не находил такой объем обширным,

---

[1] Шостакович Д. Д. Композитор и кино.
[2] Юткевич С. И. О друзьях и подругах, с. 17.
[3] Бродянская Н. П. Музыка Д. Шостаковича к кинофильмам, с. 107.
[4] Фрид Э. Л. Цит. кн., с. 98.
[5] Ф 2048, оп. 1, ед. хр. 58.

ибо вновь, как правило, не насыщал фильмы обильным музыкальным сопровождением.

Из всех лент конца тридцатых годов музыкальные эпизоды имели наибольший вес и значение в «Волочаевских днях» — фильме о гражданской войне на Дальнем Востоке, документально воссоздававшем эпопею народной борьбы. Но и в этой работе, по словам композитора, «музыки было не очень много» [1]. Основная забота, как и в фильме «Встречный», заключалась в создании песни. «Область песенного творчества до сих пор давалась мне с большим трудом» [2],— признавался Д. Шостакович, считая, что, «кроме «Встречного», за всю свою композиторскую жизнь не написал ни одной песни» [3].

Между тем проблемы песенного творчества привлекали его внимание. «Хорошая массовая песня нам дорога отнюдь не меньше хорошей симфонии, хорошей оперы,— писал он в 1935 году и подчеркивал в развитии песенного жанра роль кино: — Звуковое кино может быть подлинным проводником массовой песни. До сих пор кино мало уделяло этому внимания. Случаи с песней во «Встречном» и маршем «Веселых ребят» — единичны. И, как мне кажется, во всяком случае достойны подражания. Тут большую роль должен играть киносценарий, в котором песня играла бы определяющую роль, а не была бы притянута за уши. Но главное слово — за композитором» [4].

К 1938 году, когда выпускались «Волочаевские дни», такое «слово» уже прозвучало достаточно весомо: в кино расцвел талант И. О. Дунаевского. За период с 1934 года по 1937 год он написал четырнадцать музыкальных фильмов с крылатыми песнями. Огромную популярность завоевали песни М. Блантера, братьев Дм. и Дан. Покрасс, Ю. Милютина. Начинал свой песенный путь В. Соловьев-Седой. Все они использовали опыт «Встречного». Утвердился жанр музыкального фильма, в котором, по определению И. О. Дунаевского, «само построение картин, развитие характеров действующих лиц, монтаж — все строилось на музыке, музыка двигала сюжет» [5].

Но оставалась в профессиональной музыке область мало освоенная — героическая песня.

Сценарий фильма «Волочаевские дни» позволял Шостаковичу ввести ее в картину. Увлекла новизна задачи — не только использовать в историко-революционном фильме известные ме-

---

[1] Шостакович Д. Д. Мои ближайшие работы.— Рабочий и театр, 1937, № 11, с. 24.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Шостакович Д. Д. Против дурного вкуса.— Литературный Ленинград, 1935, 2 июля

[5] Дунаевский И. О. Широкие перспективы.— В кн.: И. О. Дунаевский, с. 23.

лодии, но и создать свою, оригинальную. Он стремился доказать, что находка во «Встречном» не исключение в его музыке, что он может писать разного характера песенные мелодии. «Песня в «Волочаевских днях»,— говорил он,— носит совсем другой характер, чем песня во «Встречном». Это в полном смысле героическая песня. Она органически проходит по всей музыке фильма. Она ощущается и в увертюре к фильму, и в финале, и в хоровых сценах. Тема ее чувствуется всюду. В этом большая сложность работы»[1]. Подобно «Встречному», пришлось предпринять много проб. «Я много работал над ней, сделал десять вариантов и только одиннадцатый удовлетворил»,— вспоминал он впоследствии.

Мелодия этой «Партизанской песни» предназначалась первоначально для мужского хора без сопровождения, звучала в увертюре маршевого характера, с пением «Партизанской» отряд покидал село, на ее фоне прощались герои фильма Андрей и Маша. Песня сопровождала партизан в походе, во время боя, когда они громили захватчиков. Финал композитор тоже поначалу построил на теме «Партизанской», отведя ей таким образом роль лейттемы финала:




И все же одной песни оказалось недостаточно: видимо, автор ощущал, что в ней не было необходимой образной многогранности. Второй песней в фильм вошла популярная «По долинам и по взгорьям» под названием «Дальневосточная»: Шостакович ее обработал, оркестровал. Сочинил он и еще две песенные мелодии — лирические, в духе протяжных народных русских крестьянских напевов, грустных и сдержанных. Один из напевов предназначался для баяна и должен был звучать в фонограмме в исполнении талантливого баяниста П. А. Гвоздева:




[1] Шостакович Д. Д. Мои ближайшие работы.




Наличие похожей лирической музыки в сцене Маши и Андрея указывает, что баянная мелодия тоже писалась для этой сцены, но по каким-то причинам не вошла в фильм, как и другой материал в ля миноре. Автографы хранились на «Ленфильме» и были переданы в ЛГАЛИ[1].

По контрасту все номера, характеризующие захватчиков, композитор лишил рельефных мелодических зерен, выдвинул звучание медных духовых с ударными, а развернутый эпизод «Японская атака» (вошедший в фильм в сокращенном виде) построил сплошь на фанфарах, сигналах, с элементами политональности, в стремительном ритме. После антракта ударных в опере «Нос» это был второй случай динамичной картины на простейшем интонационном материале и оркестрованной столь интересно и находчиво, что без музыки утрачивалась полнота зрительного ряда. В финал вошла «Дальневосточная»; она давала эпически мощное, активное заключение — победный итог: сцена со звучанием полного хора и симфонического оркестра была по существу оперной.

Первоначальный оперный замысел, предшествовавший фильму и сопровождавший работу над ним, безусловно повлиял

[1] Ф. 4437, оп. 16, ед. хр. 2073, л. 116—117.

на всю структуру музыки «Волочаевских дней». Если в прежних своих фильмах Шостакович использовал отдельные оперные формы, в частности увертюру во «Встречном», то в «Волочаевских днях» налицо была совокупность признаков, характерных для оперного построения: лейтмотивная роль песен, тональный план, связывавший все положительные образы со сферой фа минора, отрицательные — до мажора, постепенная динамизация музыки к финальным картинам, сопоставление контрастных, законченных сцен типа оперных картин. Очевидно, мысль о песенной опере была не столь далека автору «Леди Макбет» и «Носа», как может казаться. О связи двух работ — неосуществленной оперы и фильма — свидетельствует и тот факт, что впоследствии композитор передал в Государственный центральный музей музыкальной культуры оперные эскизы вместе с черновиком фильмовой музыки «Дальний Восток» (так первоначально называлась кинокартина «Волочаевские дни»): восемнадцать нотных листов песни «По долинам и по взгорьям», эпизода «Японская атака» и первоначального финала [1].

Оркестровые партии и хоровые голоса — сто девяносто страниц — хранятся в Ленинградском государственном архиве литературы и искусства [2].

Время окончания работы композитора над этим фильмом — декабрь 1937 года — устанавливается по его неопубликованному письму к В. Л. Кубацкому [3].

Следующим после «Волочаевских дней» фильмом с музыкой Шостаковича была первая серия дилогии «Великий гражданин». Последовательность подтверждается тремя источниками: во-первых, цитированным письмом композитора от 28 декабря 1937 года; во-вторых, датой студийной записи увертюры к первой серии — 15 декабря 1937 года [4]; в-третьих, составленным Шостаковичем перечнем своих опусов, в котором фильм «Великий гражданин» указан ранее фильма «Друзья» [5]. Следовательно, в «Нотографическом и библиографическом справочнике» в нумерации этих опусов допущена неточность [6].

Из нотного материала первой серии фильма сохранились оркестровые голоса, кроме гобоев, кларнетов, фаготов и первой и второй валторн в увертюре, из второй серии — партии струнных, ударных, тромбонов и тубы [7].

Принцип музыкального оформления, задуманный режиссером Ф. М. Эрмлером, был таков: усилить музыкой начало пове-

---

[1] ГЦММК, ф. 32, № 102

[2] ЛГАЛИ, ф. 4437, оп. 16, ед. хр. 632, 2073.

[3] «Кончил две работы в кино («Волочаевские дни» и «Великий гражданин»)».— Письмо от 28 декабря 1937 года.

[4] Дата проставлена на оркестровых партиях одним из исполнителей.

[5] Архив Д. Д. Шостаковича.— ГЦММК, ф. 32, № 126.

[6] По словарю музыка к «Друзьям» имеет опус 51, а музыка к первой серии фильма «Великий гражданин» — опус 52 (Д Д Шостакович. Нотографический и библиографический справочник, с. 65).

[7] ЛГАЛИ, ф 4437, оп. 16, ед. хр 2072.

ствования и его кульминационные финальные сцены. Из песен использовали две: гимнический «Интернационал» и траурную «Вы жертвою пали». Характер, стиль симфонических номеров был всецело предоставлен на усмотрение композитора, распределившего вместе с режиссером музыку следующим образом: Первая серия. Увертюра, пение рабочими «Интернационала» после собрания, на котором одержана победа над противниками ленинского курса партии. Финал — первомайская демонстрация. Вторая серия. Увертюра на вступительных титрах, траурный марш и заключение.

Наибольшие смысловые нагрузки возлагались на увертюру и финал первой серии и сцену похорон героя фильма Шахова во второй серии.

Из всех фильмовых увертюр Шостаковича, а их ко времени «Великого гражданина» уже было пять, ту, что открывала этот фильм, следует считать наиболее яркой. Ее прототип — не оперные вступления, а героические симфонические увертюры Л. Бетховена с их возвышенностью и энергией.

Финал первой серии целиком строился на эмоциональном воздействии музыкального сопровождения. В сцене, где заговорщики получали инструкции от агента иностранной разведки, а за окнами слышались отзвуки народной демонстрации, музыка Шостаковича «создает образ грозной силы, которая надвигается на оппозиционеров, предвещает их конец»[1]. Траурный марш, написанный для завершающего эпизода фильма «Великий гражданин», перекликался с начальной увертюрой как выражение героического образа Шахова — великого гражданина, погибшего от вражеской пули.

Впервые введенная в фильм «Юность Максима» песня «Вы жертвою пали» вновь зазвучала в «Великом гражданине». Она носила характер марша-шествия, рождала аналогии с траурным маршем из Героической симфонии Л. Бетховена. Придавая большое значение в музыкальном оформлении фильма этому эпизоду, Шостакович написал партитуру необычной для кино длительности: около десяти минут на экране чередовались картины траурного прощания. Художественный совет студии, принимавший картину, решил сократить музыку на одну треть. Режиссер Ф. М. Эрмлер купюры сделать не взялся и «сурово заявил: „Резать музыку Шостаковича — кощунство“»[2]. Перемонтаж произвели без Эрмлера. Был вызван Шостакович, которому указали на необходимость сокращений и продемонстрировали новый вариант. «Когда все было улажено и Дмитрий Шостакович, учитывая требования художественного совета, одоб-

---

[1] История советского кино, т. 2, с. 183.

[2] Менакер И. Рядом с Эрмлером.— В кн: Фридрих Эрмлер — Л.: Искусство, 1974, с 314.

рил сделанные сокращения, в просмотровом зале появился Эрмлер. Он вошел в зал с поднятыми руками. «Клянусь, Митя! Своими руками я к твоей музыке не прикоснулся...» Дмитрий Дмитриевич, успокаивая Эрмлера, обнял его и сказал, что все хорошо»[1]: подчинение интересам фильмовой драматургии оставалось твердым принципом.

Фильм «Друзья», поставленный Л. О. Арнштамом, рассказывал о рождении Советской власти на Северном Кавказе, борьбе горских народов за лучшую жизнь. Общим с «Великим гражданином» было то, что в главном герое — большевике Алексее, роль которого играл Б. А. Бабочкин, угадывались черты С. М. Кирова: кинокартина посвящалась его памяти. По-прежнему Арнштам (являвшийся вместе с Николаем Тихоновым соавтором сценария) предусмотрел обилие музыки разнообразного национального колорита: песни казачьи, кабардинские, осетинские, ингушские. Взявшись за фильм, знал ли их Шостакович в какой-либо степени? В 1931 году, когда он приезжал в Грузию, А. Баланчивадзе водил его в духаны, демонстрируя народные ансамбли, игру на зурне, но интереса он не проявил. Однако в 1937 году, гастролируя в Тбилиси, уже целый вечер провел в обществе молодых музыкантов, певших многоголосные грузинские песни. По свидетельству запевалы этого импровизированного концерта композитора А. Д. Мачавариани, Шостакович слушал пение с увлечением, кое-что просил повторить, пояснить. Не объяснялось ли это предстоящей новой киноработой?

К использованным в фильме «Друзья» народным песням Шостакович добавил и свою музыку, своеобразно сливавшуюся с народными мелодиями, дополнявшую их выразительность. Музыка к фильму характерна соседством и сопоставлением самых разных интонационных пластов, известной даже пестротой насыщенного звукового ряда: он содержал, кроме многих песен, обильные симфонические фрагменты (в том числе и пейзажные), хоровые сцены, фортепианную бытовую музыку, куски «Аппассионаты», похоронные мелодии, отголоски финала Пятой симфонии Шостаковича, батальные звукоизобразительные зарисовки, «Интернационал» в финале. В еще большей степени, чем в «Подругах», музыка служила эмоциональным фоном для речи, сочеталась с шумами на экране[2].

В сентябре 1938 года, будучи в Москве, Шостакович за три дня написал увертюру, два номера и финал к фильму С. И. Юткевича «Человек с ружьем» (его первоначальное название «Ноябрь»), который был уже отснят и выпускался в прокат к двадцать первому юбилею Великой Октябрьской социалистической революции. Партитура и оркестровые партии сохрани-

[1] Менакер И. Рядом с Эрмлером, с. 314.

[2] Когда в семидесятые годы восстановленный фильм «Друзья» Шостакович увидел на телеэкране, он удивленно и радостно заметил: — А ведь это неплохо!

лись[1]. Оркестровым эпизодам композитор дал программные наименования — «Октябрь», «Смольный». Объединяющим лейтмотивным фактором, как в картинах «Встречный» и «Юность Максима», попытались сделать песню. Ее сочинил сорежиссер фильма П. Н. Арманд для обаятельного актера-певца М. Н. Бернеса, назвав «Тучи над городом встали». Шостакович ее гармонизовал и оркестровал. Повторить успех «Юности Максима» не удалось. Хотя песенка приобрела популярность, ее драматургическое значение в фильме оказалось скромнее; она звучала в ля-минорной увертюре: первый раз излагалась валторнами, переходила к скрипкам и виолончелям, потом к флейтам, гобоям и кларнетам на фоне сохранявшегося тревожного ритма.

Важное значение придал Шостакович эпизоду «Октябрь». Краткая, четко маршевая тема трансформируется в фанфары, звучащие не только в этом, но и в следующем эпизоде — «Смольный», где музыка сопровождает героев фильма, направляющихся в штаб революции; симфоническая картина штаба революции вызывает ассоциации с некоторыми страницами Двенадцатой симфонии. Финал без струнных построен на уже знакомой фанфаре и торжественно-хоральной теме, завершающейся гулкими ударами литавр.

К концу тридцатых годов Шостакович ощущал некоторую исчерпанность достигнутого в работе над историко-революционными фильмами. Из единства их тематики сложилось единство черт музыкального стиля: разработка революционной песенности, познание и раскрытие ее драматургических перспектив и возможностей; широкое использование фольклорного бытового материала; освоение специфики песенного творчества и кино как проводника массовой песни; определение эффективных для кинодраматургии приемов симфонизации, камерных и симфонических форм и составов.

Какими бы ни были отличия в музыкальном оформлении каждого из фильмов, их совокупность свидетельствовала о формировании четких элементов музыкально-кинематографической эстетики Шостаковича. Он окончательно преодолел заметную до «Встречного» инерцию немого кинематографа, определил отличия кино от театра, уяснил специфику звуковой ленты, ее место и возможности в комплексе выразительных средств фильма, плодотворно соединил поиски в автономных и прикладных жанрах, без крайностей и колебаний, присущих раннему периоду работы в театре и кино.

Прочно сложившееся единомыслие с режиссерами позволило Арнштаму утверждать: «Его музыка определяла самое смысло-

[1] ЛГАЛИ, ф 4437, оп. 16, ед. хр. 2058.

вое движение фильма и его стилистику не в меньшей степени, чем работа сценариста и режиссера»[1].

Музыка большинства фильмов тридцатых годов записывалась заслуженным коллективом республики — оркестром Ленинградской филармонии под управлением дирижеров Н. С. Рабиновича, Э. П. Грикурова, Б. Я. Тилеса, стоявших у истоков звукозаписи в кино, обладавших чутьем необходимых каждой картине темпов, красок, фразировки; эти дирижеры стали умелыми «посредниками» между звуком и зримой партитурой фильма.

## ЗИГЗАГИ

25 января 1934 года в статье «Творческий рапорт композитора» Шостакович писал: «Я работал в разнообразных жанрах, но все же мало жанров еще мною охвачено. Большой прорыв у меня в области камерной и концертно-эстрадной музыки. Произошло это из-за некоторой недооценки этих жанров. Но время мне настойчиво подсказывает, что эти жанры имеют право и обязаны расти и расцветать. В ближайшее время я посвящу свое творчество именно этим жанрам. Намечены: Сюита для фагота в сопровождении струнного оркестра, Квартет, Концерт для скрипки, ряд вокальных произведений, Танцевальная сюита для джаза»[2].

Осуществление планов было отодвинуто музыкальным оформлением спектакля «Человеческая комедия» по О. Бальзаку в Московском театре имени Евг. Вахтангова, с коллективом которого Шостакович был дружески связан музыкой к «Гамлету». В «Человеческой комедии» играли те же замечательные актеры — А. Горюнов, Р. Симонов, А. Орочко, руководили постановкой Б. Щукин и А. Козловский, исполнявшие в «Гамлете» роли Полония и Горацио. Начав работу в конце 1933 года, Шостакович написал двадцать семь номеров, насытив музыкой все существенные эпизоды действия: «Театр», «Паника на бирже», «Берег Сены», «Шкатулка с бриллиантами», «Полицейский участок», «Скандал». Ряд номеров является редким в творчестве Шостаковича примером искусной стилизации, воссоздающей атмосферу Парижа, каким его описал Бальзак. Таковы Элегия — № 2, Вальс — № 3, две Сарабанды — № 7 и № 27, Гавот — № 18 и особенно обобщающая тема Парижа: ее пластически-театральный характер близок трогательным мотивам Чарли Чаплина и фильма Рене Клера «Под крышами Па-

---

[1] Арнштам Л. О. Бессмертие.— В кн.: Д. Шостакович Статьи и материалы.— М.: Сов. композитор, 1976, с. 117.

[2] Шостакович Д. Д. Творческий рапорт композитора — Красная газ, 1934, 25 янв.

рижа с музыкой А. Бернара и Р. Моретт, популярной в тридцатые годы[1].

Сразу после этой работы Шостакович сделал крутой поворот, обратившись не к симфоническому или камерному жанру, а к джазу. Казалось, что неудача эстрадно-циркового представления «Условно убитый» отвадит его от сочинения джазовой музыки, от легкого жанра. Но спустя два года в советской эстраде и джазовой музыке произошли большие перемены. «Прежний священный ужас перед словом джаз,— отмечал Шостакович,— уступил место подлинной „джаз-вакханалии“»[2]. Направленность советского джаза, создание для него нового репертуара волновали музыкальную общественность, становились первостепенными задачами развития легкой музыки, которую Шостакович ценил с юности, когда с наслаждением слушал цыганские романсы в исполнении отца. В июне 1934 года, концертируя в Баку, Шостакович два вечера подряд провел на концерте цыганского хора, и вновь эта музыка взволновала его столь глубоко, что он сообщал друзьям: «Большой я любитель этого жанра. В силу чувствительности моего характера я еле сдерживал слезы — до того хорошо».

Распространившийся джазовый репертуар казался ему низкопробным. «Во мне,— писал он,— вызывает протест та безвкусная «малинка», которая в течение суток непрерывно несется из всех щелей кафе, ресторанов, пивных, кино, мюзик-холлов»[3]. Просчеты коренились в отсутствии культуры джаза, его подражательности и отрыве от советской песни и инструментальной музыки. «Трагикомическое,— считал Шостакович,— заключается в том, что настоящей-то культурой джаза нам овладеть пока не удалось. Все это в массе малоквалифицированно, если не низкопробно. А часть доверчивой публики наивно восхищается французско-нижегородским блюзом, вдобавок плохо приготовленным»[4].

Не ограничиваясь словами, Шостакович вместе с И. Дунаевским, Н. Малковым, Г. Терпиловским и Б. Фрейдковым вошел в джаз-комиссию, которая провела конкурс-смотр ленинградских джазов. Видимо, это мероприятие побудило его предпринять попытку сочинения джазовой сюиты, заявив: «Я писал и

---

[1] Черновики клавира (семнадцать номеров на двадцати страницах) и партитуры (восемнадцать номеров на пятидесяти страницах) музыки к спектаклю «Человеческая комедия» находятся в ЦГАЛИ (ф 2048, оп. 3, № 33-а), экземпляр партитуры — в музее Театра имени Евг. Вахтангова.

Частично музыка из спектакля «Человеческая комедия» вошла в Третью балетную сюиту, партитура которой была опубликована в 1952 году (Шесть пьес из Третьей балетной сюиты.— М · Музгиз, 1952).

[2] Шостакович Д. Д. Счастье познания.

[3] Там же.

[4] Там же

буду писать для джаза»[1]. Сюита для джаз-оркестра (1934 год) сложилась из трех танцев: Вальса, Польки и Фокстрота. По автографам видно, что сочинение шло быстро, сразу в партитуре, с минимумом переделок[2].

Строго говоря, специфически джазовым был лишь медленный Фокстрот. Вальс и Полька — типичные примеры русской танцевальности. Старинный распевный Вальс близок вальсу из кинофильма «Златые горы», оркестровка с главенством трубы вызывает ассоциации с вальсами, игравшимися на балах и праздничных гуляньях духовыми оркестрами. Музыка Польки юмористична. В оркестровке Сюиты композитор придерживался джазовых составов тридцатых годов: три саксофона, две трубы, один тромбон, банджо и гавайская гитара, ударные, рояль в ударной функции, скрипка и контрабас в роли вспомогательной струнной краски.

Поначалу на автографе автор обозначил порядковый опус Сюиты — 38, вслед за опусом музыки к «Человеческой комедии»; позднее Сюита вошла в список сочинений, не имеющих хронологической нумерации. По примеру Шостаковича джазовую сюиту написал А. Животов — обе сюиты вызвали одобрительный отзыв В. Щербачева, выступившего на джазовой дискуссии в 1934 году.

Летом того года Шостакович вместе с Ниной Васильевной отправился в Поленово: с шестого июля до начала августа провел в старой поленовской усадьбе, переоборудованной в дом отдыха Большого театра. «Супруги Шостакович всегда были вместе и знакомств не искали. Дмитрий Дмитриевич обожал волейбол, но чаще не играл, а судил игру, сидя на ветке большой сосны»[3]. Почти ежедневно ходили в Тарусу, за письмами и на рынок: часа по два туда и обратно. «При моей неподвижности — это подвиг»,— писал Шостакович. Работалось плохо, потому хандрил и жаловался: «У меня полный упадок сил. От невыносимейшей скуки, которая здесь царит, я совершенно заболеваю». Раздражали мелочи: «Папирос нигде нету. Курю трубку. Скоро кончится табак и придется курить махорку... Немецким языком не занимаюсь. Музыки не сочиняю». И спустя дней десять еще определеннее: «Сочинять я ничего не могу. А так как ничего не делать тоже не могу, то стал ежедневно сочинять по одной фуге. Написал уже три штуки. Очень плохо получилось. Из-за этого чувствую себя несчастным. В общем, гораздо приятнее работать запоем, много, без передышки, чем ничего не делать и „отдыхать“».

Отдушиной стали встречи с жившим в Поленове Виктором Львовичем Кубацким. Ученик прославленного русского виолончелиста А. А. Брандукова, с 1914 года концертмейстер Боль-

---

[1] Шостакович Д. Д. Будем трубачами великой эпохи.
[2] Архив Д. Д. Шостаковича — ГЦММК, ф. 32, № 72.
[3] Кубацкая М. В Воспоминания (рукопись).

шого театра, Кубацкий в послеоктябрьское время по предложению А. В. Луначарского занялся спасением старинных смычковых инструментов, с мандатом А. В. Луначарского и ВЧК объездил многие районы страны и из собранных скрипок, виолончелей Амати, Гварнери, Страдивари создал уникальную Государственную коллекцию редких и древних инструментов. Чувство общественного долга, огромная энергия и широкая доброжелательность сблизили Кубацкого с Шостаковичем с конца двадцатых годов, с премьеры октетных пьес. С тех лет Кубацкий оказывал Шостаковичу материальную помощь, организовывал его концертные выступления, пропагандируя талант своего молодого друга.

В Поленове Кубацкий уговаривал его сочинять Виолончельную сонату: приводил многие аргументы, вспоминал Виолончельную сонату С. В. Рахманинова, которую играл вскоре после ее написания, толковал о виолончельной фактуре, специфике инструмента.

Но к работе Шостакович не приступал.

Оживление наступило в Москве, где Шостакович задержался в августе, ожидая открытия Первого Всесоюзного съезда писателей, на который получил приглашение от Максима Горького.

Поначалу поселился вместе с Ниной Васильевной в квартире В. Шебалина, отдыхавшего в Крыму. Из-за семейной размолвки Нина Васильевна возвратилась в Ленинград. «Я живу один в квартире,— сообщал 17 августа.— Все разъехались. Ухожу с утра, прихожу поздно... Ночами мне не спится. Начал работать».

«Начал работать» — значило, что в стенах чужого жилья, в полном одиночестве, травмированный житейской неурядицей, 15 августа стал писать Виолончельную сонату. Как всегда, в период переживаний трудился яростно, не разгибаясь, без малейших задержек и сомнений. За два дня была написана вся первая часть.

Сонату завершил 19 сентября и сразу же встретился с Кубацким, проиграл ему Сонату по автографу, приготовленному для издательства[1]. Для Кубацкого был сделан автограф на шестнадцати полулистах желтоватой бумаги. Он отличается от партитурной записи процесса непосредственного творчества твердым, четким почерком, небольшим числом исправлений и должен быть причислен к вторичным, так называемым «дарственным автографам», всегда более поздним по датировке и

[1] Двадцать пять партитурных страниц хранятся в ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 25.

предназначенным обычно в качестве подарка близкому человеку [1].

В сольную партию Виолончельной сонаты автор просил Кубацкого внести перед ее публикацией необходимые исполнительские уточнения, что и было сделано, но в другом, изготовленном переписчиком экземпляре; подаренный автограф остался неприкосновенным [2].

Посвящение Сонаты В. Л. Кубацкому появилось перед премьерой, состоявшейся 25 декабря 1934 года в Малом зале Ленинградской филармонии. Играли Кубацкий и автор. Успех не был значительным.

Вскоре вместе с автором Сонату сыграл А. Лившиц — из оркестра Ленинградского Малого оперного театра, виолончелист, которого композитор приметил и выделил еще во время подготовки оперы «Леди Макбет». Третьим исполнителем стал известный в Ленинграде в тридцатые годы солист филармонии Арнольд Феркельман; с ним Шостакович стал постоянно выступать в камерных вечерах, исполняя не только свою, но и классические виолончельные сонаты.

Повторные исполнения Виолончельной сонаты Шостаковича как автором совместно с названными виолончелистами, так и дуэтами А. Каменский — А. Бычков, И. Рензин — Э. Фишман способствовали появлению в прессе ряда положительных отзывов. Заинтересовался Сонатой Мясковский, 29 марта 1935 года лаконично записал в дневнике: «Смотрел Виолончельную сонату Шостаковича — превосходно» [3]. Одобрение вызывала классичность стиля Сонаты. Лирика преодолела гротеск. Ушли беспокойство, резкие контрасты. В мелодике зазвучало сходное с распевами виолончельных сочинений П. И. Чайковского, с душевностью И. С. Тургенева, чьи сочинения перечитал в Поленове. Было в музыке Шостаковича и нечто общее с фортепианным циклом «Детская музыка», написанным Прокофьевым в том же Поленове, когда, возвратившись на Родину после длительного пребывания за рубежом, он здесь, на берегу Оки, словно припал к родной земле.

---

[1] Такого рода автографы Шостакович писал и прежде — Прелюдии в альбомы соученицы Марианны Граменицкой, сестры Зои; к роду дарственного автографа следует отнести рукопись Прелюдий 1919—1920 годов, переданную на хранение Г. Я. Юдину. Виолончельная соната была, однако, первым большим сочинением, специально переписанным и подаренным в знак благодарности и творческой сопричастности к работе; впоследствии он специально помечал автографы различных своих сочинений, которые передавал родным — И. А. Шостакович, М. Д. Шостакович, Н. В. Шостакович, друзьям — музыкантам Л. Т. Атовмьяну, В. В. Борисовскому, М. С. Вайнбергу, И Д. Гликману, Ф. С. Дружинину, Е А. Мравинскому, Д. Ф. Ойстраху, П. Б. Рязанову, Г. В. Свиридову, И. И. Соллертинскому, Г. И. Уствольской, Д. М. Цыганову, И. З. Шварцу, В. Я. Шебалину, В. П. Ширинскому, С. П. Ширинскому, М. О. Штейнбергу...

[2] Находится у М. В. Кубацкой.

[3] Выписки из дневника. Публикация О. П. Ламм.— Музыкальная жизнь, 1981, № 7, с. 18

Композиторы разных характеров и судеб — Шостакович и Прокофьев — в равной мере «через» Поленово пришли к душевному просветлению. Сонату Шостаковича восприняли симптомом демократизации, прояснения стиля, соглашаясь с автором, решившимся после премьеры заявить: «В отношении «чистоты языка» мне представляется некоторым достижением Виолончельная соната»[1]. Образное содержание, настроение каждой ее части сжато, но точно изложил А. Н. Должанский — один из первых шостаковичеведов, специально изучавший и анализировавший Виолончельную сонату.

В первой ее части слышится биение чуткого сердца, которое «бережет свое счастье в беспокойной обстановке потаенных угроз. Счастье и тревога сливаются воедино...»[2]. Вторая часть — редкий пример зрелищной музыки у Шостаковича, быть может, отзвук шумных базаров в Тарусе, которые наблюдал с удовольствием — картины пестрые, беспечные. В следующем затем Ларго «в тихом, но напряженном пении виолончели печаль одиночества и безответный призыв сменяются скорбным повествованием...»[3]. Финал прост: радость человека и смирение ради высшего смысла жизни — творчества.

Лирическое начало, исповедальность, характерные для этого сочинения, стройность формы, отшлифованность фактуры, мастерство виолончельной и фортепианной партий, их ансамблевое единство поставили Шостаковича после Сонаты в ряд композиторов, от которых многого ожидали в камерных жанрах, тогда еще скудно представленных в советской музыке. Виолончельную сонату считали «первой ласточкой», предвещавшей, как впоследствии определял исследователь камерно-инструментальной музыки Л. Н. Раабен, «подлинную эволюцию жанра инструментального ансамбля в творчестве Шостаковича»[4].

Сам композитор, закончив Сонату, рассматривал свое произведение в ряду других камерных сочинений ленинградских композиторов, и на пороге 1935 года объявил: «Все эти вещи являются частичным осуществлением плана написания инструментальных произведений, могущих пополнить репертуар наших исполнителей»[5]. В апреле 1935 года он сообщал, что начал струнный квартет и затем предполагает написать скрипичную сонату. Назывались им и фортепианные фуги, возможно, те, что сочинил в Поленове, когда никак не получалась задуманная комическая опера.

---

[1] Шостакович Д. Д. Год после «Леди Макбет».— Красная газ. (веч. вып.), 1935, 14 янв.

[2] Должанский А. Н. Избранные статьи — Л.: Музыка, 1973, с. 121, 122.

[3] Там же, с. 122.

[4] Раабен Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка, с. 49.

[5] Шостакович Д. Д. Будем трубачами великой эпохи.

Во многом стимулировал такую работу Второй Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, к подготовке которого Шостаковича привлекли непосредственно. Он занялся новой для него деятельностью с неутомимым рвением: с утра и до вечера слушал молодых музыкантов в Малом зале имени А. К. Глазунова, даже на мейерхольдовскую премьеру «Пиковой дамы» пришел ко второму акту. 5 апреля объявил: «Хочу успеть написать несколько пьес, могущих быть исполненными на конкурсе» [1].

В программу соревнований включили обязательное произведение советского автора. «Мясковский, Кабалевский, Хачатурян, Шостакович — звучали у некоторых участников конкурса» [2],— отмечал рецензент. Выделилась интерпретация шести прелюдий Шостаковича из тридцать четвертого опуса молодым ленинградским пианистом, учеником Л. В. Николаева А. Е. Геронимусом. Впервые фортепианный учитель Шостаковича включил его сочинения в свой педагогический репертуар, признав их ценность для воспитания начинающих концертантов. Молодой пианист подчеркивал лирическую сторону прелюдий, придал их исполнению несколько иную, по сравнению с известной по концертным выступлениям самого композитора, трактовку. После прослушивания, встретившись за фортепиано с Л. Николаевым и А. Геронимусом, Шостакович согласился с правомерностью интерпретации, отличающейся от авторской.

На конкурсе он услышал плеяду замечательных инструменталистов — будущих выдающихся деятелей исполнительского искусства: Д. Ойстраха, Я. Флиера, М. Гринберг. «Юный скрипач,— писал он об Ойстрахе,— буквально поразил членов жюри, слушателей и меня в том числе своим мастерством. С необычайной легкостью, виртуозно играл он... и каждый, кто находился в зале, понял, что присутствует при рождении большого мастера» [3].

Особенностью конкурса было участие исполнителей на духовых инструментах, «что «уравнивало в правах» артистов, учившихся и формировавшихся с перспективой сольного исполнительства, и оркестровых музыкантов, дарование и мастерство которых обычно нивелируется в условиях ансамблевой игры в больших коллективах. Это было подлинным новаторством в музыкально-конкурсной практике и сыграло действенную роль в подъеме музыкально-исполнительской культуры в целом» [4]. Шостакович ощущал важность создания современного репертуара для духовиков и обещал: «Я непременно займусь сейчас

---

[1] Шостакович Д. Д. Балет и музыка.— Вечерняя Москва, 1935, 5 апр.

[2] Богданов-Березовский В. М. На конкурсе.— Рабочий и театр, 1935, № 6, с. 8.

[3] Цит. по: Юзефович В. А Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом.— М.: Сов. композитор, 1978, с. 35.

[4] Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с. 182.

сочинением пьес, которые могли бы пополнить репертуар наших исполнителей. И в первую голову — пьес для духовиков. Их литература бедна и неинтересна... Нет нужды лишний раз доказывать бесспорное право «медной и деревянной семьи» на место на концертной эстраде»[1].

Однако вместо обещанных пьес он в конце 1934 года, после Виолончельной сонаты, в трудных условиях перегрузки киноработой, согласился писать для Малегота балет. Отказаться не считал возможным. Настойчивый во всем, что касалось творчества, убежденный в важности воплощения хореографией современной темы, хотел взять реванш за неудачу «Болта». Имело значение и то, что предстоящая работа была связана с творческой судьбой Ф. В. Лопухова и молодой балетной труппы Малегота. После провала «Болта» Лопухов ушел из Театра имени С. М. Кирова. С. А. Самосуд поручил ему организовать в Малеготе, где прежде существовала лишь небольшая группа танцовщиков, участвовавших в балетных сценах опер и оперетт, балетный коллектив. Возник вопрос о репертуаре, который не повторял бы прославленные постановки Кировского театра с его танцовщиками-корифеями. «Мысль о комедийном характере... репертуара была подсказана С. М. Кировым,— читаем в воспоминаниях Федора Лопухова.— Возможность повести новорожденный балет по своему пути — пути комедии — пришлась нам всем по вкусу. Она полностью размежевывала Малый оперный театр с ГАТОБом и открывала новые сферы»[2].

Либретто нового балета в соавторстве с Ф. Лопуховым написал неутомимый А. Пиотровский, руководивший в это время литературной частью Малегота. Сюжет и драматические перипетии были водевильно простыми. Шостакович излагал их так: «...Группа советских артистов едет на Кубань, где она встречается с кубанскими колхозниками. Эта встреча происходит впервые. Колхозники, полагая сперва в артистах людей какой-то иной, незнакомой сферы, не знают, как и с какой стороны к ним подойти. И артисты не сразу находят с колхозниками общий язык. Очень скоро, впрочем, обе стороны выясняют массу общих точек соприкосновения. Те и другие строят социалистическую жизнь: первые в колхозе, другие на фронте искусства. Любовные перипетии, возникшие на лоне кубанской природы, еще больше сближают обе бригады, колхозную и актерскую»[3]. При сходной элементарности сюжетных положений, отличие от предыдущих балетных либретто с музыкой Шостаковича заключалось в отсутствии сатиры, гротеска. Соллертинский отмечал: «Если в предшествующих балетах наиболее силь-

---

[1] Шостакович Д. Д. Балет и музыка.
[2] Лопухов Федор. Шестьдесят лет в балете, с. 259.
[3] Д. Шостакович о времени и о себе, с. 51.

ной стороной были гротескно-сатирические зарисовки, то в «Светлом ручье» царит неподдельно молодое веселье, звонкий смех»[1]. Направленность сюжета должна была доказать неосновательность упреков в преувеличении негативного в балете «Болт». «В «Светлом ручье»,— писал Лопухов,— хотелось показать, что ошибки «Болта» — пройденный этап, посвятить музыку и танец положительным героям, воспеть радость их жизни, их светлый, предвещающий счастье труд»[2].

Учитывая упреки в некоторой усложненности музыки, раздававшиеся в период подготовки предыдущих балетов со стороны танцовщиков и оркестрантов, Шостакович, по собственному определению, «намеренно старался найти легкий и простой язык, одинаково доступный зрителю и исполнителю»[3]. Приемы пантомимы, развитые в «Золотом веке», были если не вовсе отброшены, то решительно ограничены[4]. Музыка возвращала к классическому балету, некоторые номера перекликались с наследием П. И. Чайковского, например великолепное виолончельное соло — танец влюбленных, имевшее образцом виолончельное соло в сцене нереид из балета «Спящая красавица», восхищавшего Шостаковича с консерваторских времен. Танец в его классических формах вновь занимал ведущее место — вальсы, танцевальные вариации, адажио, характерные национальные пляски. После ряда лет, когда ревнительнице классического танца А. Я. Вагановой приходилось конфликтовать с Ф. В. Лопуховым, отстаивая традиции, теперь балетмейстер сам их продолжал в современном балетном спектакле с помощью молодого композитора, еще недавно считавшегося низвергателем классики, а ныне объявлявшего: «Считаю глубоко неправильными попытки подменять настоящий балет неким суррогатом драматизированной пантомимы... Откровенно говоря, глядя всякий раз на так называемую «чистую пантомиму», я не могу отделаться от ощущения, что предо мной происходит раз-

---

[1] Соллертинский И. И. Светлый ручей.— Советское искусство, 1935, 5 дек.

[2] Лопухов Федор. Цит. кн., с. 272, 273. Такая установка отвечала сложившемуся убеждению Шостаковича о том, что большие, исторические события балету все-таки неподвластны. В 1932 году, когда свежи были неудачи «Золотого века» и «Болта», он говорил на обсуждении балета Б. В. Асафьева «Пламя Парижа»: «Может быть, я заблуждаюсь и раньше или позже изменю свое мнение, но я считаю, что средствами балета изобразить такие высокие явления, как революция, пока невозможно. Когда об этом совершенно серьезно и академично говорят, я удивляюсь. Может быть, для этого нужно появиться... балетному Глинке или Бетховену, но это я должен увидеть: разговоры не убеждают». (Стенограмма выступления «О постановке балета «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева в Лен. гос. театре оперы и балета. ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 3, д. 63.)

[3] Шостакович Д. Д. Балет и музыка.

[4] Характеризуя тогдашнюю постановку балета «Пламя Парижа», Шостакович — что показательно — критиковал именно пантомимные куски и утверждал, что «в уровне танцев, по сравнению с балетами, поставленными до «Пламени Парижа», шаг вперед налицо» (Цит. стенограмма выступления «О постановке балета «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева...»).

говор глухонемых... Как в опере не обойтись без пения (тоже ведь условность!), так и не выкинешь танца из балета. Не бороться с этой условностью надо, а оправдать ее»[1].

Музыка балета рождалась туго. Дело было не только в коротких сроках работы, совпадавшей со сроками сдачи музыки к фильмам. Объявленная Шостаковичем задача драматургически «оправдать» условные формы классики в современном балете не получалась. «Облегченные» сюжет, либретто не помогали ее решению. Выходила не развернутая цельная драматургия, какой Шостакович добивался во всех жанрах, а музыкальный дивертисмент, чередование номеров.

В архивах сохранились многие их черновики, варианты клавира, партитура — материал, позволяющий в определенной степени судить и о содержании работы автора и постановочного коллектива, и о ее сроках.

Специфичность заключалась в том, что после написания либретто музыка строилась по прямым и точным указаниям постановщика, вплоть до сопровождения движений танцовщиков. Виолончельное соло — танец влюбленных — композитор сочинял даже в присутствии Лопухова, «исходя из моих объяснений о том, как будет строиться адажио... Я показывал Шостаковичу и движения»[2]. Диктовались не только объем и характер каждого номера, но иногда даже оркестровка в такого рода записках на самих черновиках клавира: «Дорогой Дмитрий Дмитриевич! Кода очень хорошая. Не забудьте при инструментовке того, что это финальная часть II акта. Значит, искрометно-бравурно. Извините, что напоминаю. Уважающий Вас Федор Лопухов»[3]. Много работали над танцами Зины и Петра, финалом третьего акта, хороводной музыкой — эти автографы Шостакович сохранил, а музыку Адажио Зины и Петра считал удачной по мелодизму и прозрачной оркестровке.

Последовательность работы от акта к акту соблюсти не удавалось. По клавирным эскизам видно, что на одном авральном этапе были записаны: Танец-экзамен, Фа-мажорный вальс (впоследствии ставший популярным по фортепианному циклу «Танцы кукол»), Увертюра, Вариации, «Качели» из третьего акта, финальная кода — двадцать семь листов мелодического основания, иногда с записями оркестровки на полях[4].

Не укладываясь в сроки, Шостакович стал вводить в новый балет свою прежнюю танцевальную музыку. Из джазовой сюиты взял Вальс, из балета «Болт» — укороченный финал второго действия, приспособив его совсем для иной ситуации. Ста-

[1] Шостакович Д. Д. Балет и музыка.
[2] Лопухов Федор. Хореографические откровенности.— М.: Искусство, 1972, с. 133
[3] Архив Д. Д. Шостаковича — ГЦММК, ф. № 32, № 63.
[4] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 56.

раясь улучшить, усовершенствовать драматургическую канву, постановщик много раз переставлял, «перекраивал» номера. Последовательность, намеченная автором в клавире (сорок четыре номера), в партитуре изменилась существенно.

В январе приступили к репетициям. Состав исполнителей подобрался удачный: талантливые Г. Исаева, Н. Зубковский, Е. Лопухова, Ф. Балабина, А. Лопухов, П. Гусев, одну из комедийных ролей готовил популярный ленинградский комик М. Ростовцев. Дирижировать взялся Павел Фельдт, консерваторский товарищ Шостаковича. «Светлый ручей» был дирижерским дебютом Фельдта: специализируясь в области хореографии, он впоследствии многое сделал для роста советского балета.

Лопухов репетировал активно, но постановочный план потребовал многих коррективов и новых перестроек музыки, так что Шостаковичу приходилось заниматься ею и в начале 1935 года.

Спектакль не ладился. Премьера несколько раз откладывалась. Даже точного названия новому балету не могли найти: сначала объявили — «Две сильфиды», потом «Причуды», «Кубань» и только за неделю до премьеры нашли удовлетворительный вариант — «Светлый ручей», по названию колхоза, где происходило действие. Волнения за эту работу, важную для Шостаковича после предыдущих двух неудач в балетном жанре, были настолько велики, что Софья Васильевна опасалась за здоровье сына.

Поездка в Турцию почти на полтора месяца резко переключила интересы, освежила новыми впечатлениями: то было второе его зарубежное путешествие после Шопеновского конкурса 1927 года, с промежутком в восемь лет. Из Москвы, где собиралась группа, Юрий Никольский, встретившись по просьбе Софьи Васильевны с Шостаковичем, писал ей успокоительно, что «это свидание с ним еще раз убедило меня, что Ваши опасения о состоянии его здоровья и душевном состоянии не очень основательны... В этот вечер он был именно таким, каким я его всегда знал и каким я его люблю. Он сыграл нам свою Виолончельную сонату, а в разговорах о музыке сообщил очень много интересного. Вот увидите — поедет он в Турцию, поразвлечется и приедет бодрым, здоровым и веселым. Перед отъездом я надеюсь, что еще увижу его. Будьте совершенно за него спокойны» [1].

Поездке придавалось важное значение в деле укрепления дружеских отношений между Советским Союзом и Турцией. Впервые за рубежом демонстрировались достижения почти всех областей музыкального искусства и выступала делегация, составленная из самых талантливых и знаменитых деятелей советской культуры. В делегацию входили певцы В. Барсова,

---

[1] Цит. письмо от 2 апреля 1935 года.

М. Максакова, А. Пирогов, П. Норцов, солисты балета Н. Дудинская, А. Мессерер, пианист Л. Оборин, скрипач Д. Ойстрах, дирижер Л. Штейнберг, пианист-аккомпаниатор А. Макаров. Только с Дудинской и Обориным Шостакович встречался прежде, с остальными участниками познакомился в Москве, в совместных сборах, на предварительных репетициях. Тогда, вспоминал Ойстрах, он «узнал многие замечательные качества Дмитрия Дмитриевича — его редкую доброту, теплоту к людям, необыкновенную скромность» [1].

В Турции Шостакович должен был выступать как пианист и знакомить слушателей со своими сочинениями, с тем чтобы составилось представление об уровне творчества советской композиторской молодежи. Имелось также в виду, что знакомство с неизвестной страной, ее культурой, бытом, фольклором может обогатить композитора и послужить стимулом для его работы.

Из Москвы отправились в Одессу, а оттуда на специальном пароходе в Стамбул, где делегацию встретил посол СССР в Турции Л. М. Карахан. Общение с ним, подобно встречам с советским полпредом в Польше П. Л. Войковым во время Шопеновского конкурса 1927 года, произвело на молодого музыканта неизгладимое впечатление. Л. М. Карахан, дипломат чичеринской школы, обаятельный, жизнерадостный человек, был глубоким знатоком искусства и музыки. Шостаковичу он приготовил сюрприз — долгоиграющую пластинку — тогда новинку — с записью Первой симфонии в исполнении оркестра Нью-йоркской филармонии под управлением Артуро Тосканини. Карахан принял на себя всю заботу о гостях, организацию концертов, встреч. Шостаковича вместе с Обориным поместили в стамбульской гостинице «Пана Палас», в № 147; оттуда открывалась красивейшая панорама бухты Золотой Рог. Но в гостинице удавалось отдохнуть лишь несколько часов. «Все было внове, впервые для нас,— вспоминает Н. М. Дудинская.— За молодежью оставалось жадное восприятие необычного. Тесные улочки древнего Эминеню (Старого города), шумный торговый порт Каракей, сады на побережье Мраморного моря... Колорит Стамбула. Тяготение к европейской культуре и вместе с тем приверженность национальным обычаям. Всего было не охватить за пять недель, но мы старались, не давая себе отдыха. Шостакович был самым неутомимым, отдаваясь впечатлениям с детской непосредственностью: ему на все хватало времени».

Утро посвящалось репетициям и встречам, вечера — концертам и приемам. У Шостаковича их оказалось много: его программа вышла за грань предварительно намеченного — помимо участия в общих концертах он с Обориным (игравшим партию второго рояля) выступил в Анкаре, в зале консерватории, ис-

[1] Цит. по: Юзефович В. А. Давид Ойстрах, с. 218.

полнив Первый фортепианный концерт, Прелюдии, отрывки из балета «Болт». Молодые турецкие композиторы Гасан Фарид Альнар и Джемаль Решид познакомили его со своими произведениями и с национальными инструментами. Альнар — ровесник Шостаковича, автор Турецкой сюиты и Романтической увертюры — виртуозно играл на народном смычковом инструменте — кануне: он держал его на коленях, и надетый на палец наперсток с отростком, бегая по двадцатипятижильным струнам, рождал чарующие мелодии. Своими симфоническими произведениями — «Легендой о Бебеке», «Солнечными пейзажами», поэмами «Карагоз» — мастерски дирижировал Решид. Он показал Шостаковичу также партитуры пяти опер — «Ян Марек», «Султан Сем», «Очарованная», «Зейбек», «Деревенская трагедия»; первая из них была написана, когда композитору минуло восемнадцать лет. Интерес Шостаковича вызвал Решид-пианист — ученик Маргариты Лонг, после занятий с которой он с 1923 года стал преподавать фортепиано в Стамбульской консерватории; заботясь о пополнении репертуара формировавшейся турецкой школы фортепиано, Решид написал Первый хроматический концерт и на национальные темы «Турецкие сцены» для фортепиано. Их Решид сыграл Шостаковичу и Оборину.

Как признавался Шостакович, он хотел уловить в Турции необычный для него музыкальный колорит — это было главным: его по-прежнему интересовали новые интонационные источники, конкретные проявления национальных особенностей в искусстве. С этой целью он знакомился с турецкой живописью, заметив, что и у художников «в интерпретации родного пейзажа, ...трактовке жанровых и типических сцен и характеров... уловил то своеобразно-национальное, что является залогом плодотворного развития их искусства в будущем». Восхищенные таким интересом, турецкие композиторы подарили Шостаковичу «большое собрание народных песен, записанных собирателями фольклора. Уже первое знакомство с этими песнями показало... сколько неразработанного богатства таится в нотных листах»[1]. Хотя в свою музыку это богатство Шостакович не перенес, оно несомненно способствовало расширению его интонационных горизонтов.

Как пианисту, Шостаковичу за пять недель пришлось выступать двадцать три раза в Анкаре, Измире, Стамбуле. Трижды делегацию принимал первый президент республики Кемаль Ататюрк — «отец турок», как его называли в народе, проводивший политику добрососедства с нашей страной. Президент выказал искреннее расположение посланцам советского искусства и говорил, что он рад близкому знакомству артистической молодежи Советской России и Турции.

---

[1] Д. Шостакович о времени и о себе, с. 54, 55.

Пресса, подводя итоги поездки, отмечала, что «горячие симпатии вызвали выступления талантливого композитора Шостаковича»[1], что его искусство пользовалось большим и заслуженным признанием[2]. С этих пор, с турецкой поездки, путешествия превращались для Шостаковича в нечто более широкое, нежели гастрольные концерты,— в форму общения с людьми, познания природы, способ не только музыкального, но духовного развития.

24 мая композитор возвратился в Ленинград и включился в последние репетиции балета «Светлый ручей». Через пять дней состоялся общественный просмотр, 4 июня — премьера, завершившая очередной сезон Малегота[3]. Она вызвала интерес и как первая работа на советскую тему молодой балетной труппы, и как единственный крупный после «Леди Макбет» театральный опус Шостаковича, продолжившего поиск в хореографии вместе с Лопуховым.

Оценка либретто была почти единодушно отрицательной. Соллертинский назвал его беспомощным, водевильным, без танцевального действия; композитору вновь досталось за либреттную снисходительность.

Мнения о музыке разделились. Балетмейстер Р. В. Захаров, музыковеды В. М. Богданов-Березовский, Г. А. Поляновский хвалили безоговорочно. Богданов-Березовский считал даже, что только «музыка Д. Шостаковича в большой мере «спасает» спектакль, поднимая его тонус, придавая ему настроение праздничности»[4]. В статье о четырехлетней работе Ленинградской композиторской организации говорилось, что «новый балет Д. Шостаковича «Светлый ручей»... является произведением... показывающим творческую инициативу и изобретательность автора»[5]. Н. Мясковскому музыка показалась банальной. Искусствовед Д. Тальников находил, что она «не соотнесена органи-

---

[1] Арканов Б. С. Триумфальная поездка.— Известия, 1935, 7 мая.

[2] Об этом говорил в беседе с корреспондентом «Правды» Л. П. Штейнберг — старейший участник делегации. См.: Советские артисты в Турции.— Правда, 1935, 7 мая.

[3] В ряде источников ошибочно указано, что премьера балета «Светлый ручей» состоялась 4 апреля 1935 года: 1) Д. Д. Шостакович. Нотографический и библиографический справочник, с. 52; 2) Творчество русских композиторов.— История музыки народов СССР, т. 2, с. 78; 3) Репертуар театра (1918—1967).— В сб: Ленинградский государственный ордена Ленина академический Малый театр оперы и балета.— Л.: Музыка, 1968, с. 168; 4) Премьеры Малого оперного театра за 20 лет.— В сб.: Двадцать лет Государственного академического Малого оперного театра.— Л.: издание Малого оперного театра, 1939, с. 80. Однако в том же сборнике В. Д. Метальников в статье «Балет в Малом оперном театре» называет верную дату премьеры — 4 июня 1935 года (с. 23).

[4] Богданов-Березовский В. М. Первая репетиция.— Красная газ, 1935, 8 июня.

[5] Иохельсон В. В. Цит. ст., с. 12.

чески с тематикой балета и не строится на музыкальных характеристиках живых действующих образов спектакля», что «в музыке нет общей танцевально-симфонической идеи... она мозаична, состоит из отдельных музыкальных номеров, смонтирована чисто внешне»[1]. Соллертинский отмечал остроумие, театральность, эффектность партитуры, критиковал ее за поверхностность, повторение одинаковых приемов, перенесение сюда кусков из балета «Болт» и приходил к выводу: «„Светлый ручей"— не из лучших по музыке балетов Шостаковича»[2].

У публики «Светлый ручей» имел успех, проходил с аншлагами: нравились занимательность, доступность музыки и танцев, участие даровитых артистов, нарядность декораций, выполненных М. П. Бобышовым.

После ленинградской премьеры Лопухова пригласили поставить «Светлый ручей» в Большом театре, где премьера состоялась 30 ноября 1935 года; танцевали З. Васильева, П. Гусев, А. Ермолаев, Л. Поспехин, И. Моисеев. Хотя Лопухов лишь перенес на московскую сцену первоначальную хореографию, оценка этих спектаклей оказалась более высокой, главным образом вследствие «блестящей и темпераментной трактовки музыки Шостаковича дирижером Ю. Ф. Файером»[3], нашедшим «тот виртуозный принцип исполнения, благодаря которому партитура «Светлого ручья» впервые засверкала богатейшими оркестровыми красками. Исчезла мозаичность, был отыскан ритмический нерв каждого музыкального куска, безукоризненно распланированы звучности, мощные нагнетания и кульминационные пункты»[4]. По мнению Соллертинского, Файеру удалось даже «нащупать узлы симфонического развития музыкального действия, которые, казалось, раньше отсутствовали в партитуре „Светлого ручья"»[5], в этом плане выделялся Вальс — инструментальный антракт второго действия.

После трех балетов складывалось впечатление о некоей музыкально-хореографической системе Шостаковича: о ней тоже писал Соллертинский, указывая на доходчивость музыки, коренящуюся в ее бытовых интонациях, структурный лаконизм, смягчение ее гротескно-сатирических элементов, на достигнутую композитором органическую танцевальность мелодизма, ритмическую изобретательность и остроту, тембровую красочность, меткость танцев-характеристик. Шостакович опровергал «привычные романтические представления о балете, используя, казалось бы, взаимоисключающие жанровые особенности смеж-

---

[1] Тальников Д. Опыт советского балета.— Литературная газ., 1936, 10 янв.

[2] Светлый ручей. Цит. по кн.: Соллертинский И. И. Статьи о балете — Л.: Музыка, 1973, с. 116.

[3] Соллертинский И. И. Светлый ручей.— Советское искусство, 1935, 5 дек.

[4] Там же.

[5] Там же.

ных искусств — плакатно-политической сатиры, мюзик-холла и джаза, насыщая действие музыкой спортивных аттракционов или современных кинокартин...»[1]. Именно такой отказ от романтической балетной эстетики объединял музыку балетов, но, в отличие от «Золотого века» и «Болта», партитура балета «Светлый ручей», «была и в самом деле светлой,— писал впоследствии Ю. Ф. Файер.— Она несла удивительно яркую оркестровую звучность, простую, чистую мелодику, четкую ритмику. Что касается ее танцевальности, то, вообще говоря, музыка Шостаковича часто пронизана почти зримым движением и настолько действенным развитием, что так и видишь ее воплощенной в танце... Она была по-хорошему озорна и иронична в одних эпизодах и полна лиризма в других... Что-то в этой музыке было от легких оперетт... Разнохарактерные музыкальные эпизоды в балете чередовались с калейдоскопической быстротой, создавая острый, буффонадный ритм всего спектакля. Эта буффонада, нарочитость, несерьезность ситуаций, где одни герои занимаются шутливым розыгрышем, подшучиванием над смешными сторонами других, подчеркивалась утрированными интонациями, в которых можно было уловить элементы бытовой музыки того времени.

Хороши были лирические эпизоды, очаровывавшие и нас, исполнителей, и публику.

...На репетициях все — и оркестранты, и я сам — увлекались музыкой балета. Ощущая ее многочисленные достоинства, я старался выявить их как можно ярче.

«Светлый ручей» — одно из самых радостных сочинений композитора»[2].

Впоследствии ряд номеров балета «Светлый ручей» вошел в балетные сюиты и в фортепианный цикл «Танцы кукол»: для этих опусов автор переменил лишь тональности и некоторые названия. Вальс, звучавший в «Светлом ручье» в до мажорной тональности, в «Танцах кукол» транспонировал в ми-бемоль мажор. Полька из си-бемоль мажора перешла в до мажор. Танец двух подруг получил название «Романс».

За два послепремьерных месяца — декабрь 1935 года и январь 1936 года — «Светлый ручей» прошел в Большом театре

---

[1] Катонова С. В. Музыка советского балета.— Л.: Сов. композитор, 1980, с. 54.

[2] Файер Ю. Ф. О себе, о музыке, о балете.— М.: Сов. композитор, 1970, с. 303, 304.

Композитор высоко оценил работу дирижера. «Когда я после первой репетиции с оркестром вернулся домой, то нашел записку от Д. Д. Шостаковича, который, оказывается, незаметно устроившись где-то в темноте зала, наблюдал за нашей работой над партитурой,— вспоминал Ю. Файер.— Записка была очень теплой, Дмитрий Дмитриевич благодарил за внимательное отношение к его музыке и радовался тому, как она звучала» (с. 304, 305).

одиннадцать раз, что уже само по себе свидетельствовало об успехе. В Ленинградском отделении Союза композиторов предполагали провести дискуссию о балетах Шостаковича, рассмотреть его опыт в этом жанре.

Однако достигнутое уже не радовало его.

Накапливалось недовольство собой, суматошной жизнью с частыми отвлечениями от сочинения музыки, с лихорадочной быстротой работы, обусловленной не только интенсивностью воображения, но и определенными сжатыми сроками заказов.

Результативность творчества тоже казалась ему недостаточной: после «Леди Макбет Мценского уезда» и до «Светлого ручья», предпринимая множество проб, он смог обнародовать два фортепианных сочинения, музыку к «Человеческой комедии», звучавшую исключительно в театре, Виолончельную сонату, да в титрах фильма «Юность Максима» он скромно значился автором музыки пролога! Одолевали неуверенность, мысли о недостатке воли, отсутствии самодисциплины, снижении требовательности, страх кажущейся композиторской исчерпанности — страх, который возникал не раз в переломные периоды, после завершения фундаментальных работ, когда уставшее воображение умолкало.

Он хотел, не отвлекаясь, управлять вдохновением, направить фантазию в продуманное русло, хотел улучшить материальную сторону повседневного быта, быть независимым от матери, которую продолжал любить, но которая все-таки стесняла молодых супругов. Семейное существование молодых супругов протекало не всегда ладно; возникали неизбежные на общем пути расхождения, бытовавший в ту пору взгляд на свободное устройство брака вступал в противоречие с традициями рода, воспитанием. К увлечениям, казавшимся снисходительному Соллертинскому невинными, Шостакович склонен был относиться с необычайной серьезностью. Ему страстно хотелось иметь детей, а их не было.

На творческое состояние композитора влияли отзывы критики о его стиле. Даже Б. Бриттен замечал впоследствии, что Шостакович совершенно не поддавался классификации[1]. Характерные черты и качества его фильмовой музыки еще не анализировались, и раздавались голоса, что требования кинематографии о приспособлении музыки к изображению препятствуют формированию стиля композитора. Произведения Шостаковича в других жанрах, за исключением Виолончельной сонаты, служили подчас материалом для резких выводов. Дмитрий Толстой передает примечательный эпизод, происшедший в доме его отца — писателя Алексея Толстого, где Сергей Прокофьев, прослушав Первый фортепианный концерт Шостаковича, коротко

---

[1] См. высказывания Б. Бриттена в разделе «Современники о Д. Д. Шостаковиче» в сб. «Дмитрий Шостакович» (М.: Сов. композитор, 1967, с. 82).

резюмировал: «Стилистически пестро». В докладе о советском симфонизме, представлявшем обобщение тенденций его развития, музыковед И. Я. Рыжкин в качестве отрицательного примера приводил использование Шостаковичем бытовой музыки в балете «Болт». Композитор В. А. Белый отмечал: «Метания Шостаковича от конструктивного языка через использование «блатных» песен к финалу «Леди Макбет», навеянному реалистическими традициями «кучкистов»,— это метания композитора в поисках выразительного языка, недостаток которого является слабым местом Шостаковича. За острой ритмической изобретательностью все же не могут быть скрыты мелодическая сухость и конструктивность его языка, преобладающие в большинстве его произведений; в них не чувствуется эмоциональной плотности, которая подкрепила бы эти конструктивные образы»[1].

«Путь развития его идет сложнейшими зигзагами»[2],— писал в 1934 году о Шостаковиче Б. В. Асафьев.

Не оставляя критику без внимания, композитор пытался сам определить некоторые проблемы стиля, свое к ним отношение. Он заявлял в апреле 1935 года: «Сейчас передо мной стоит основная задача — найти собственный, простой и выразительный музыкальный язык»[3]. Вместе с тем его настораживала опасность эпигонства, упрощенчества, возвращения к рапмовскому примитивизму и догматизму. Об этом он высказывался неоднократно: «Надо категорически провести грань между простотой и упрощенчеством. Нечего греха таить — иной раз понятие простоты подменяется упрощенчеством»[4]. «Иногда борьба за простоту языка понимается несколько поверхностно. Часто «простота» переходит в эпигонство... И формализм и эпигонство — злейшие враги советской музыкальной культуры»[5]. «Мне было бы очень неприятно, если бы мои попытки в этом направлении (простоты.— *С. Х.*) привели к эпигонству»[6]. А «Светлый ручей» давал к этому некоторые основания, да и в Виолончельной сонате он находил приметы стилевых компромиссов, достигавшихся с легкостью. Попадал ли он в плодотворную, перспективную колею, подчиняясь уже известным эстетическим нормам? В каком направлении следовало двигаться, чтобы созданное обладало убеждающей силой?

---

[1] Дискуссия о советском симфонизме.— Советская музыка, 1935, № 5, с. 36.

[2] Асафьев Б. В. Критические статьи и рецензии, с. 243.

[3] Шостакович Д. Д. Мой творческий путь.— Известия, 1935, 4 апр.

[4] Шостакович Д. Д. Год после «Леди Макбет».

[5] Шостакович Д. Д. Мой творческий путь.

[6] Шостакович Д. Д. О своем творчестве.— Советское искусство, 1935, 28 марта.

Проблема овладения жанрами была решена. Он не терял жадного интереса ко всем областям, которым служила музыка. Он показал пример преодоления жанровых ограничений, композиторской специализации. Не оставалось сомнений в том, что его разносторонняя деятельность повысила общественную, социальную роль творцов музыки в советской культуре, способствовала демократизации музыкального искусства. Но уже четыре года отделяли Шостаковича от Третьей симфонии; следующее симфоническое сочинение, объявленное в 1932 году, не осуществилось.

Мощный творческий инстинкт и разум снова, как это уже и прежде происходило, предостерегали его.

Осенью 1934 года Шостакович объявил: «На будущее время пожелание самому себе: упорядочить свою работу. Очень уж хаотично развивалась она до сих пор»[1].

В преддверии 1935 года, заканчивая партитуру «Светлого ручья», он откровенно делился: «В отношении своей работы... доминирует ощущение, что главное осталось несделанным»[2].

---

[1] Шостакович Д. Д. Счастье познания.
[2] Шостакович Д. Д. Будем трубачами великой эпохи.

# К ВЕРШИНАМ СИМФОНИЗМА

*...Всегда мне хотелось работать над созданием музыки, отражающей нашу эпоху, мысли и чувства советского человека.*

*Д. Д. Шостакович*



## ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ

Новая симфония была задумана весной 1934 года. В прессе появилось сообщение: Шостакович предполагает создать симфонию на тему об обороне страны.

Тема была актуальной. Тучи фашизма сгущались над миром. «Мы все знаем, что враг протягивает к нам свою лапу, враг хочет уничтожить наши завоевания на фронте революции, на фронте культуры, работниками которой мы являемся, на фронте строительства и на всех фронтах и достижениях нашей страны,— говорил Шостакович, выступая перед ленинградскими композиторами.— Тут не может быть разных точек зрения на тему, что нам нужно быть бдительными, нужно быть всем начеку, чтобы не дать врагу уничтожить те великие завоевания, которые мы сделали за время от Октябрьской революции до наших дней. Обязанность наша, как композиторов, заключается в том, что мы нашим творчеством должны поднимать обороноспособность страны, должны нашими произведениями, песнями и маршами помочь бойцам Красной Армии защищать нас в случае нападения врага и поэтому всемерно нужно развить у нас военную работу»[1].

Для работы над военной симфонией правление композиторской организации направило Шостаковича в Кронштадт, на крейсер «Аврора». На корабле он записал эскизы первой части. Предполагаемое симфоническое произведение было включено в концертные циклы Ленинградской филармонии сезона 1934/35 года.

Однако работа затормозилась. Фрагменты не складывались. Шостакович писал: «Это должна быть монументальная программная вещь больших мыслей и больших страстей. И, следовательно, большой ответственности. Многие годы я вынашиваю ее. И все же до сих пор еще не нащупал ее формы и «технологию». Сделанные ранее наброски и заготовки меня не удовле-

[1] Стенографический отчет заседания правления Ленинградской композиторской организации с активом, посвященного итогам работы над советской оперой.— ЛГАЛИ, ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 22, с. 7.

творяют. Придется начинать с самого начала»[1]. В поисках технологии новой монументальной симфонии детально изучал Третью симфонию Г. Малера, поражавшую уже своей необычной грандиозной формой шестичастного цикла общей продолжительностью полтора часа. И. И. Соллертинский ассоциировал первую часть Третьей симфонии с гигантским шествием, «открываемым рельефной темой восьми валторн в унисон, с трагическими взлетами, с нагнетаниями, доводимыми до кульминационных пунктов нечеловеческой силы, с патетическими речитативами валторн или солирующих тромбонов...»[2]. Такая характеристика, видимо, была близка Шостаковичу. Сделанные им выписки из Третьей симфонии Г. Малера свидетельствуют о том, что он обращал внимание на те особенности, о которых писал его друг[3].

Зимой 1935 года Шостакович участвовал в дискуссии о советском симфонизме, проходившей в Москве три дня — с 4 по 6 февраля. Это было одно из самых значительных выступлений молодого композитора, намечавшее направленность дальнейшей работы. Откровенно он подчеркивал сложность проблем на этапе становления симфонического жанра, опасность решения их стандартными «рецептами», выступал против преувеличения достоинств отдельных произведений, критикуя, в частности, Третью и Пятую симфонии Л. К. Книппера за «разжеванность языка», убогость и примитивность стиля. Он смело утверждал, что «...советского симфонизма не существует. Надо быть скромным и признать, что мы не имеем еще музыкальных произведений, в развернутой форме отражающих стилевые, идейно-эмоциональные разрезы нашей жизни, причем отражающих в прекрасной форме... Надо признать, что в нашей симфонической музыке мы имеем лишь некоторые тенденции к образованию нового музыкального мышления, робкие наметки будущего стиля...»[4].

Шостакович призывал воспринять опыт и достижения советской литературы, где близкие, сходные проблемы уже нашли осуществление в произведениях М. Горького и других мастеров слова. Музыка от литературы отставала и, по мнению Шостаковича, «вряд ли мы можем указать на такого, о котором мы могли бы сказать безусловно: да, это ведущий, на его творчество мы можем ориентироваться, как, скажем, советская литература ориентируется на творчество и критическую деятель-

---

[1] Шостакович Д. Д. Будем трубачами великой эпохи.

[2] Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды — Л.: Музгиз, 1956, с. 295

[3] Частично выписки Шостаковича сохранились.— ГЦММК, ф 32 ЦГАЛИ, ф 2048, оп 1, ед хр. 64

[4] Дискуссия о советском симфонизме

Другие, не оговоренные сносками высказывания Д. Д. Шостаковича, цитируемые в этой главе, заимствованы из того же источника.

ность такого гигантского мастера, как Максим Горький. Наша советская музыка такого композитора не имеет».

Рассматривая развитие современного художественного творчества, он видел приметы сближения процессов литературы и музыки, начинавшегося в советской музыке неуклонного движения к лирико-психологическому симфонизму.

Для него не оставалось сомнения, что тематика и стиль его Второй и Третьей симфоний — пройденный этап не только собственного творчества, но и советского симфонизма в целом: метафорически обобщенный стиль изжил себя. Человек как символ, некая абстракция уходил из произведений искусства, чтобы стать в новых сочинениях индивидуальностью. Укреплялось более глубокое понимание сюжетности, без использования в симфониях упрощенных текстов хоровых эпизодов. Ставился вопрос о сюжетности «чистого» симфонизма. «Было время,— утверждал Шостакович,— когда он (вопрос о сюжетности.— *С. Х.*) сильно упрощался. . . .Теперь стали говорить серьезно, что дело не в одних стихах, но и в музыке».

Признав ограниченность недавних своих симфонических опытов, композитор ратовал за расширение содержания и стилевых источников советского симфонизма. С этой целью он обращал внимание на изучение зарубежного симфонизма, настаивал на необходимости выявления музыкознанием качественных отличий советского симфонизма от симфонизма западного. «Безусловно, качественное отличие есть, и мы его чувствуем и ощущаем. Но четкого конкретного анализа в этом отношении мы не имеем... Мы, к сожалению, очень плохо знаем западный симфонизм».

Отталкиваясь от Малера, он говорил о лирической исповедальной симфонии с устремлением во внутренний мир современника. «Хорошо было бы написать новую симфонию,— признавался он.— Правда, эта задача трудна, но ведь это не значит, что она не выполнима». Пробы продолжали предприниматься. Соллертинский, лучше кого бы то ни было знавший о замыслах Шостаковича, на дискуссии о советском симфонизме говорил: «С большим интересом ожидается нами появление Четвертой симфонии Шостаковича» и пояснял определенно: «. . .это произведение будет на большую дистанцию от тех трех симфоний, которые Шостакович написал раньше. Но симфония пока еще находится в эмбриональном состоянии. . .»[1]

Спустя два месяца после дискуссии — в апреле 1935 года композитор объявил: «Сейчас у меня на очереди большой труд — Четвертая симфония... Весь бывший у меня музыкальный материал для этого произведения теперь мною забракован. Симфония пишется заново. Так как это для меня чрезвычайно

[1] Выступление на дискуссии 1935 года о советском симфонизме.— Цит. по сб: Памяти И. И Соллертинского.— Л.: Сов. композитор, 1978, с. 193.

сложная и ответственная задача, я хочу сперва написать несколько сочинений камерного и инструментального стиля»[1].

Намеченное вылилось в Пять фрагментов для оркестра (соч. 42), использованного «как сумма различных ансамблей, индивидуально выбранных для каждой из пяти частей»[2],— типичный цикл эскизов достаточно завершенного характера, опыт испытания прежде всего мелодических возможностей оркестровых групп. Вот как представлены в партитуре эти группы: фрагмент № 1 — флейта-пикколо, гобой, английский рожок, кларнет-пикколо, фагот, контрафагот, две валторны, арфа; № 2 — флейта-пикколо, флейта, гобой, кларнет-пикколо, кларнет, фагот, труба, две валторны, тромбон, туба, арфа, контрабасы; № 3 — арфа и струнные; № 4 — гобой, кларнет, фагот, валторна, струнные; № 5 — флейта, кларнет, бас-кларнет, малый барабан, скрипка, контрабас. Темповые характеристики фрагментов: № 1 — Модерато, 12/8; № 2 — Анданте, 2/4; № 3 — Ларго, С; № 4 — Модерато, С; № 5 — Аллегретто, 3/4[3].

Все Пять фрагментов были написаны в один день — 9 июня 1935 года в Ленинграде и в автографе помечены сочинением № 43; порядковый № 42 определился позднее[4].

Летом 1935 года Шостакович решительно ничем не в состоянии был заниматься, кроме бесчисленных камерных и симфонических отрывков, в русло которых вошла и музыка к фильму «Подруги».

Осенью того же года он в очередной раз приступил к написанию Четвертой симфонии, твердо решив, какие бы трудности его ни ожидали, довести работу до завершения, осуществить фундаментальное полотно, еще весной обещанное как «своего рода кредо творческой работы»[5].

Начав писать симфонию 13 сентября 1935 года, он к концу года полностью закончил первую и в основном вторую части. Писал быстро, порой даже судорожно, выкидывая целые страницы и заменяя их новыми; почерк клавирных эскизов неустойчивый, беглый: воображение обгоняло запись, ноты опережали перо, лавиной стекая на бумагу[6].

В январе 1936 года вместе с коллективом Ленинградского академического Малого оперного театра Шостакович выехал в Москву, где театр показывал две свои лучшие советские по-

---

[1] Шостакович Д. Д. Балет и музыка

[2] Денисов Э. В. Об оркестровке Д. Шостаковича — В кн.: Дмитрий Шостакович, с. 493.

[3] В нотографическом и библиографическом справочнике темпы второго, третьего, четвертого и пятого фрагментов указаны неверно: составитель переписал темпы, ошибочно обозначенные на архивной папке, не заглянув в автограф партитуры

[4] Премьера этого сочинения состоялась 26 апреля 1965 года по инициативе и под управлением Н. Н. Блажкова.

[5] Шостакович Д. Д. Мой творческий путь.

[6] Из черновиков сохранились клавирные эскизы, партитура первой части без окончания (ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 54).

становки — «Леди Макбет Мценского уезда» и «Тихий Дон». Одновременно «Леди Макбет» продолжала идти на сцене филиала Большого театра Союза ССР.

Появившиеся в прессе отклики на гастроли Малого оперного театра не оставляли сомнений в положительной оценке оперы «Тихий Дон» и отрицательной — оперы «Леди Макбет Мценского уезда», которой была посвящена статья «Сумбур вместо музыки», опубликованная 28 января 1936 года. Вслед за ней (6 февраля 1936 года) появилась статья «Балетная фальшь», резко критиковавшая балет «Светлый ручей» и его постановку в Большом театре.

Многие годы спустя, подводя в «Истории музыки народов СССР» итоги развития советской музыки в тридцатых годах, Ю. В. Келдыш об этих постановках и вызванных ими статьях и выступлениях писал: «Несмотря на ряд верных критических замечаний и соображений общего принципиального порядка, резко безапелляционные оценки творческих явлений, содержавшиеся в этих статьях, были необоснованными и несправедливыми.

...Статьи 1936 года послужили источником узкого и одностороннего понимания таких важнейших принципиальных вопросов советского искусства, как вопрос об отношении к классическому наследству, проблема традиций и новаторства. Традиции музыкальной классики рассматривались не как основа для дальнейшего развития, а в качестве некоего неизменного норматива, за пределы которого нельзя было выходить. Подобный подход сковывал новаторские искания, парализовывал творческую инициативу композиторов...

Эти догматические установки не могли приостановить рост советского музыкального искусства, но они несомненно осложняли его развитие, вызывали ряд коллизий, приводили к значительным смещениям в оценках» [1].

О коллизиях и смещениях в оценке явлений музыки свидетельствовали развернувшиеся острые споры и дискуссии того времени.

Они начались в Ленинградской композиторской организации сперва на двухдневном заседании пленума секции критики и теории, затем на четырехдневном совещании пленума правления, на котором выступили восемнадцать ораторов, в том числе: М. Штейнберг, М. Гнесин, М. Друскин, А. Каменский, С. Гинзбург, И. Соллертинский, Ю. Тюлин, М. Чулаки. На собрании молодых композиторов О. Барамишвили, Н. Леви, И. Пустыльник отстаивали положительное значение оперы Шостаковича. И. Пустыльник заявил, что «Леди Макбет» на определенном

[1] Келдыш Ю. В. Итоги развития советской музыки в 30-х годах.— В кн.: История музыки народов СССР, т. 2, с. 473.

этапе была огромным сдвигом не только для Шостаковича, но и для всей советской музыкальной культуры» [1].

Но преобладали суждения другого рода. Отношение к недавним творениям Шостаковича выявило сложившиеся к тому периоду разные направления композиторской работы и педагогики: у П. Б. Рязанова и его учеников — с основой на массовые жанры и простоту мелодического строя, у В. В. Щербачева и его последователей — с ориентацией на достижения новой зарубежной музыки; учитель Шостаковича М. О. Штейнберг боролся за сохранение академических традиций. С болью он говорил об уходе Шостаковича от консерваторского академизма: «Драма Шостаковича — это моя личная драма, и я не могу безучастно отнестись к тому, что переживает в своем творчестве мой ученик. В целом ряде выступлений указывается на Первую симфонию Шостаковича как на одно из его лучших произведений, но никто не вспоминает о том, что эта симфония написана им в классе консерватории. Первая симфония — это максимальное выражение его таланта, полученное в результате учебы в консерватории. Меня очень огорчило выступление Шостаковича в печати, в котором он заявлял, что в консерватории ему только «мешали сочинять»...[2]»

М. О. Штейнберг утверждал, что, выйдя из консерватории, Шостакович пошел по новому, ошибочному направлению и «предельным выражением «нового» направления Шостаковича явились «Афоризмы»[3]. Вторую оперу своего бывшего ученика М. О. Штейнберг оценивал так: «„Леди Макбет“ произвела на меня очень большое впечатление. Анализируя свои впечатления, я пришел к выводу, что опера действует в совокупности художественно-драматически и музыкально... Музыкально действует исключительно четвертый акт, за исключением сцены с Сонеткой. Принимая во внимание этот четвертый акт и некоторые другие моменты, я воспринимал создание „Леди Макбет“ как некий, пока еще незначительный поворот к более простому, ясному языку, и это меня искренне радовало. Но, говоря о сюжете, я лично не понимал, почему молодой композитор выбрал для своей оперы сюжет, где действуют не люди, а сплошь звери»[4].

Выражая мнение старшего композиторского поколения, Х. С. Кушнарев выдвигал тезис о двух Шостаковичах, «взаимно исключающих друг друга. Один — глубокий пессимист, замечающий лишь отрицательное, скептически издевающийся над жизнью, другой — мягкий, человеческий художник»[5].

---

[1] Творческая дискуссия в Ленинградском Союзе советских композиторов.— Советская музыка, 1936, № 5, с. 37.
[2] Там же, с. 38.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Там же, с. 61.

И. И. Дзержинский полагал, что «первый — тот, которого мы знаем по Первой симфонии, по некоторым прелюдиям, по работе в ТРАМе и в кино, по тем значительным эпизодам, которые имеются в «Леди Макбет»,— этот Шостакович — хороший, чуткий, мягкий художник лирического склада. Но мы знаем другого Шостаковича — внешнего, любящего блеснуть пустым эффектным жестом, за которым не кроется никакого содержания»[1].

Б. В. Асафьев, не присутствовавший на обсуждениях, прислал письмо: «Мне кажется, что с моей стороны не будет преувеличением сказать, что от большинства людей, бережно относившихся к его исключительному дарованию, едва ли ускользнули нездоровые и опасные уклоны в его творчестве и, особенно, циничность, грубый натурализм и издевка. Меня лично всегда поражало в Шостаковиче сочетание моцартовской легкости и — в самом лучшем смысле — беспечного легкомыслия и юности с далеко не юным, жестоким и грубым «вкусом» к патологическим состояниям за счет раскрытия личности. Далеко не сочувствуя таким «росчеркам пера» Шостаковича и в «Леди Макбет», я принял эту оперу из удивления перед ярким талантом. Но и сейчас, вновь и вновь прочитывая «Леди Макбет», я ощущаю в ней, в сравнении с уродливой — гротескной — «игрой масок» в «Носе», несомненное стремление со стороны композитора преодолеть кошмары прошлого в создании нового в его творчестве женского образа. Через этот образ, через раскрытие глубины страдания женской души Шостакович безусловно искал выхода к эмоциональному наполнению своей музыки. Бытовая драма давала ему импульс, но вместе с тем сугубо жестокий облик российской обывательщины соблазнил его на грубо натуралистический показ проявления взаимного издевательства...»[2]

И. И. Соллертинский сперва выступил на ленинградской дискуссии, по определению Н. А. Малько, «серьезно, умно, талантливо»[3], так что Малько считал, что «Соллертинский может очень помочь Шостаковичу»[4], но затем занялся уклончивым рассмотрением общих вопросов: «...я считал это произведение («Леди Макбет») одним из образцов высокой советской оперы, произведением, принадлежащим перу автора, который обладает огромным талантом, является самым талантливым автором не только в Советском Союзе, но и в Европе, применительно к по-

---

[1] Творческая дискуссия в Ленинградском Союзе советских композиторов, с 33.

[2] Асафьев Б. В. Волнующие вопросы.— Советская музыка, 1936, № 5, с. 26.

[3] Письмо Н. А Малько дирижеру И Э. Шерману от 21 ноября 1936 года.— В кн.: Н А. Малько. Воспоминания Статьи. Письма, с. 272.

[4] Там же.

колению рождения с 1900 по 1910 год... Мне казалось, что оно по своей идеологии не может быть признано экспериментом, что оно носит характер трагической сатиры на прошлое.

Мы до сих пор автоматически или бессознательно совершали деление (может быть, это было унаследовано со времен РАПМа) на массовую музыкальную литературу (песни, комсомольские пляски, марши для духового оркестра) и высокую музыкальную литературу (симфонии, опера, балетные партитуры, квартеты). Когда мы подходили к оценкам массовой литературы, мы оставляли свой собственный эстетический критерий, мы становились на точку зрения этих самых масс. Когда же мы подходили к литературе иного жанра, мы становились на другую точку зрения, выдвигая вперед наш собственный эстетический критерий. Это критерий определенной группы, определенной части советской художественной интеллигенции, которая именно в «Леди Макбет» видела наиболее серьезное и примечательное достижение этого второго, высокого пути оперной литературы»[1].

Соллертинский обещал «заняться прежде всего пересмотром своих взглядов и концепций, со временем дать монографию о Шостаковиче, правильно характеризующую его творческий путь»[2].

В Московской организации почти никто не поддержал молодого композитора Бориса Мокроусова, заявившего, что он шестнадцать раз слушал «Леди Макбет» и продолжает восхищаться этой оперой. Собрание дало ей отрицательную оценку.

Обобщая критику музыки Шостаковича, с обширной статьей в журнале «Советская музыка» выступил П. Б. Рязанов, занимавший в те годы видное музыкально-общественное положение[3]. Его выводы были таковы: 1. «Натуралистические тенденции и гротеск в творчестве Шостаковича развились под непосредственным воздействием и дореволюционной русской музыки, и современного западноевропейского творчества»[4]. Они связаны со стремлением «создать отрицательные обрисовки социальных типов или положений, с ораторской риторикой отдельных программных сочинений на революционную тематику, с образцами «индустриального натурализма», вроде «Пасифика» Онеггера». 2. Сумбур в музыке Шостаковича должно по-

---

[1] Творческая дискуссия в Ленинградском Союзе советских композиторов, с. 44.

[2] Там же.

[3] Помимо активной композиторской работы и педагогической деятельности в Ленинградской, Бакинской и Тбилисской консерваториях, Рязанов был деканом композиторского факультета ленинградского вуза, ответственным редактором нотных отделов издательства «Тритон» и Ленинградского отделения Музгиза.

[4] Рязанов П. Б. Задачи советского композитора — Советская музыка, 1936, № 5, с. 17. Другие высказывания П. Б. Рязанова заимствованы из того же источника.

нимать, как «механическое соединение двух исторически сложившихся интонационных систем... взаимно исключающих друг друга». Рязанов имел в виду тонально-ладовую систему и атонализм, в частности додекафонию А. Шёнберга, к сторонникам которой он отнес Шостаковича. З. «Пессимизм, определяющий характер оперы в целом, оказался чуждым широкой массе советских слушателей... та безысходность, та моральная подавленность тона, которая заключается даже в лучших страницах оперы — в четвертом акте,— по всей видимости, противоречит принципам, исходя из которых советский художник должен был бы трактовать подобную тему».

Шостакович в обсуждениях не участвовал — не потому, что хотел уйти от них или пренебрегал общественным мнением. Никогда не собиравший о себе похвальных рецензий, он составил альбом отчетов о критических собраниях, с большой тщательностью, в хронологической последовательности, кое-что подчеркнув, пометив точные даты и номера газет и журналов: получилось девяносто страниц вырезок[1].

Упреки в формализме не были для него внове. Еще в 1930 году В. М. Богданов-Березовский, находя элементы формализма в опере «Нос», отмечал «явно наметившийся после создания «Носа» решительный отход Шостаковича от замкнутой сферы сухого формализма, от рассудочно-афористического изложения»[2]. Год спустя, после выпуска кинофильма «Одна», другой рецензент того же журнала писал: «Музыка к фильму в целом — интересное достижение талантливого композитора, еще не окончательно отбросившего груз формалистических увлечений, но старающегося все же от них освободиться»[3].

Композитор отвечал с убежденностью: «Эти упреки я ни в какой степени не принимал и не принимаю. Формалистом я никогда не был и не буду. Шельмовать же какое бы то ни было произведение как формалистическое на том основании, что язык этого сочинения сложен, иной раз не сразу понятен, является недопустимым легкомыслием...»[4]

Суровую критику 1936 года Шостакович воспринял мужественно. Был сдержан и пережитым делился мало. Месяц пробыл в Москве, встречаясь с друзьями — Шебалиным, Обориным, Анной Вильямс, Татьяной Гливенко, посещал Тухачевского, который «не изменил своего восторженного отношения ни к опере, ни к Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу. Наоборот,

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 159 (статьи с 19 января по 23 февраля 1936 года).

[2] Богданов-Березовский В. М. Музыка за год.— Рабочий и театр, 1930, № 37, с. 8.

[3] Голубов В. «Одна».— Рабочий и театр, 1931, № 17, с. 6.

[4] Шостакович Д. Д. Мой творческий путь.

он всячески старался поддержать, подбодрить Шостаковича...»[1]. Об этом же вспоминает близкая к семье Тухачевского Л. В. Гусева, встречавшая там Шостаковича: «И надо было видеть, с каким сочувствием отнесся к нему Михаил Николаевич! Они надолго удалились вдвоем в кабинет. Не знаю, о чем там разговаривали, но из кабинета Шостакович вышел обновленным человеком. Решительно шагнул к роялю и начал импровизировать. Михаил Николаевич весь обратился в слух. Он не отрывал восхищенного взгляда от друга, в которого верил и которому сумел внушить веру в самого себя»[2].

В апреле, когда прошел запал дискуссий, Шостакович как бы подвел для себя их итог с редкой откровенностью в письме А. М. Баланчивадзе, выступившему в Тбилиси в защиту «Леди Макбет»: «Спасибо тебе. Я за это время очень много пережил и передумал. Пока додумался до следующего: «Леди Макбет» при всех ее больших недостатках является для меня таким сочинением, которому я никак не могу перегрызть горло. Вполне возможно, что я неправ и что у меня не хватает, право, на это мужества. Но мне кажется, что надо иметь мужество не только на убийство своих вещей, но и на их защиту. Так как второе сейчас невозможно и бесполезно, то я и ничего не предпринимаю в этой области. Во всяком случае, я опять много и упорно думаю над всем происшедшим. Главное — это честность. Но многое ли и надолго ли этого у меня хватит? Если ты когда-нибудь узнаешь, что «отмежевался» от «Леди Макбет», то знай, что я это проделал на 100 % честно. Но думаю, что это произойдет очень не скоро. Вряд ли раньше лет 5—6, я ведь тяжелодум и очень честен в своем творчестве»[3].

Отмежевания не произошло.

Шостакович продолжал поиски в различных жанрах. К нему обратился с творческим предложением популярный драматический актер-чтец А. Н. Глумов, известный своими музыкально-литературными постановками «Эгмонт» Гёте (с музыкой Бетховена) и «Пер Гюнт» Ибсена (с музыкой Грига). Шостакович близко наблюдал работу Шебалина над драматической симфонией «Ленин», которую его друг сочинял по плану Глумова, составленному на основе одноименной поэмы Маяковского, и присутствовал на ленинградской премьере этого сочинения в Большом зале филармонии; хором и оркестром дирижировал Гаук.

Глумов задумал триумфально-торжественную ораторию, текст которой согласился написать Ромен Роллан, но при этом «он ставил вопрос о композиторе и явно намекал, что был бы заинтересован работать с Д. Д. Шостаковичем»[4]. У наркома

---

[1] Кагаловский Л. И. Душевная щедрость — В кн.: Маршал Тухачевский, с. 225.

[2] Гусева Л. В. Весь для людей.— В кн.: Маршал Тухачевский, с. 156.

[3] Цит. по сб.: Андрей Баланчивадзе, с. 15—16.

[4] Глумов А. Н. Нестертые строки.— М.: ВТО, 1977, с. 298, 299.

просвещения А. С. Бубнова Глумов получил обещание на командировку к писателю в Швейцарию. Кандидатура Шостаковича и его поездка к Роллану тоже были одобрены [1].

К двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького, в Зеленом театре, где эпизодически шли оперные спектакли, решили поставить драматическое представление. П. И. Новицкий — историк Театра имени Евг. Вахтангова — предложил пьесу Ромена Роллана «Лилюли» — сатиру-памфлет против войны. Исходили из того, что Роллан, недавно посетивший СССР, мечтал увидеть эту пьесу на сцене советского театра, писал, что ему нужен «особенный театр, труппа, постановщик — молодой и смелый» [2]. Режиссер Алексей Дмитриевич Попов, тогда разворачивавший работу в Театре Красной Армии, предложил Шостаковича в качестве композитора. За организационную сторону взялся С. Подольский, с которым Шостакович встречался в Ленинградском ТРАМе.

Участники постановки собирались в Москве, в квартире Новицкого, обсуждая план и детали зрелища, как синтеза театра, музыки, кино. «Дмитрий Дмитриевич говорил мало. Он слушал. Помню горящие глаза и напряженно-спокойное лицо. Совсем недавно он пережил трудные времена. Быть может, тогда, как от искры, рождалась в нем роллановская сила духа» [3].

Из Австралии сообщили об огромном успехе Первой симфонии под управлением А. Тосканини. С. Юткевич предложил принять участие в работе над созданием кинофильма «Шахтеры». Энергично шли съемки и монтаж второй части трилогии о Максиме — «Возвращение Максима»: режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, звукооператоры И. Волк и Г. Хуторянский постоянно общались с композитором. 9 февраля 1936 года состоялся выпуск фильма «Подруги».

Согласием ответил Шостакович на предложение В. Кубацкого о совместных концертах: «Что касается турне, то я не возражаю. Давайте «турнем». С вами ездить будет веселее и приятнее, чем одному или с кем-то другим» [4].

Возвратившись в Ленинград, Шостакович в апреле продолжал сочинение Четвертой симфонии. От этой главной задачи не отступил. Сконцентрировал на ней все силы. «Напряженная творческая работа дает мне радость и утешение»,— писал В. Кубацкому. Переживания как-то высветили смысл, стиль, характер произведения, его место в эволюции композитора.

---

[1] Глумов А. Н Нестертые строки, с. 299.

[2] Цит. по ст.: Подольский С. «Я к критике отношусь с большим уважением» — Советская музыка, 1974, № 9, с. 54.

[3] Там же.

[4] Письмо В. Л. Кубацкому от 27 апреля 1936 года. Предоставлено М. В. Кубацкой.

Связь с театром, которая ощущалась во многих сочинениях, окружающих «Нос», «Леди Макбет», замечалась в Четвертой симфонии, но уже не «зрительно», как было в Первомайской симфонии. Грандиозная драма была полна резких контрастов, ошеломляющих своей неожиданностью и возникавших в едином потоке, где за «театральными масками открывались живые люди с их переживаниями и чувствами, тревогами и надеждами»[1].

Уже «Леди Макбет» с ее необычными трагедийными симфоническими эпизодами позволила считать ее даже «произведением целиком симфоническим, в котором вокал играет подчиненную роль»[2]. Теперь достигнутое в «Леди Макбет» продолжалось и углублялось. Новая Симфония с той же эмоциональной, психологической направленностью, с той же свободой эмоционального накала возвращала к вечным вопросам жизни и решала их с особой, симфонической многосложностью.

Приняв «факел» Малера, Шостакович ощутил, понял и воспринял звучавшую в симфонизме Малера жестокую картину мира в начале века. Ему оказалось близким то, что «образы, окутанные тревогой, были воздвигнуты рядом с изображениями жизни духа, души Малера, которая окружает, проникает и ярко освещает эти жестокие картины сиянием напрасных надежд о жизни»[3]. В себе самом он почувствовал малеровский «конфликт между любовью к жизни и отвращением к ней... эту двойственность видения»[4], нервную интенсивность, отчаяние и жажду очищения.

Пример Малера оправдал для Шостаковича романтизм как мироощущение, не только ставшее близким ему лично, но сохраняющее актуальность для общества. Романтизм означал прежде всего свободу экспрессии, оправдание импровизационного потока без ограничительных рамок, масштабность формы, трактовку частей цикла, отличавшуюся от классической. Малеровский романтизм направлял к психологии гротеска, сближению его с лирикой, к чаплинскому трагическому комизму, к пониманию этического значения музыки[5].

Не без влияния Малера Шостакович утверждался в психологической трактовке тембра в качестве выразителя драмати-

---

[1] Николаев А. А. Премьера Четвертой.— Советская музыка, 1962, № 3, с. 119.

[2] Черемухин М. М. К вопросу о советском симфонизме.— Советская музыка, 1935, № 7—8, с. 31.

[3] Бернстайн Л. Малер — его время пришло.— Советская музыка, 1968, № 3, с. 114.

[4] Там же.

[5] «Что пленяет в его музыке? Прежде всего — глубокая человечность. Малер понимал глубокое этическое значение музыки Он проникал в самые сокровенные тайники человеческого сознания, его волновали самые высокие мировые идеалы»,— так Шостакович излагал свое неизменное отношение к Малеру в предисловии к сборнику его писем и воспоминаний о нем (М.: Музыка, 1964, с. 7).

ческого содержания. И все же малеровское у Шостаковича, даже в самой «малеровской» Четвертой симфонии, не определяло стиль, а лишь дополняло его, помогало его оформлению.

Сама форма Симфонии, при всей многослойности, подчинялась своей, шостаковичской, логике. В период дискуссии о симфонизме он говорил музыковеду Евгению Браудо, что в симфоническом построении для него не имеет существенного значения форма сонатного аллегро, рондо. Существенно выявление диалектического противоречия в целых больших кусках произведения, позволяющее по-новому освещать музыкальный материал.

Четвертая симфония давала тому красноречивое подтверждение. Сонатная форма трансформировалась в сторону импровизационного укрупнения, усложнения. Лаконичность «расплавилась», строгий расчет отстранился. Содержание выражалось в форме с напластованиями, сплетениями, параллелизмами, «взрываясь» не раз и не два волнами кульминаций. От классического контраста частей Шостакович отказывается. В первой части говорится главное. Это сонатное аллегро с многосложным разветвлением тем, с достаточно независимыми разделами не имеет равных в творчестве Шостаковича по образной насыщенности, по масштабам. «Основные события развертываются в обширной разработке, на которую падает «центр тяжести» музыкальной формы. Тематический материал экспозиции изменяется в ней до неузнаваемости... Ведущее значение в становлении музыкальной формы приобретают мощные нагнетания... Сильное впечатление оставляет стремительное фугато, подобное стихийному вихрю. Энергичным оркестровым tutti противостоит предельно скупое изложение эпизодов «оцепенения» с выразительными речитативами солирующих инструментов. В сжатой репризе ...главная партия звучит более мощно и напряженно, а основная тема побочной, порученная солирующей скрипке, приобретает особую утонченность»[1]. Вторая часть — необходимое интермеццо — развивает психологические мотивы первой, ее лирическую сферу: лирика словно сопротивляется навязчивым идеям, драматизму и смятению, но победить их не может и подчиняется их силе. Финал еще более сгущает темные краски, обрушивает на слушателя еще более многозначный калейдоскоп эмоциональных состояний — скорбь и бесстрастие, иронию, простодушие: проходит череда фрагментов с ясными бытовыми, танцевальными первоисточниками — вальс, полька, марш, галоп, но над всем главенствует траурная музыка, как трагическое начало и итог, не разрешающие напряжения; в коде происходит просветляющее растворение, но даже покой заставляет трепетать нервы.

---

[1] История музыки народов СССР.— М.: Сов. композитор, 1970, т. 2, с. 165.

Внутренняя сущность произведения после обнародования Симфонии поставила перед исследователями ряд вопросов, связанных с направленностью, кардинальными особенностями шостаковичского творчества, с эволюцией личности, характера композитора, его отношения к жизни. При том, что бóльшая часть симфонии писалась, когда ничто не предвещало критики 1936 года, когда успехи и благополучие казались несокрушимыми, согласие упрочилось в семейной жизни и ничто не нарушало радости творчества, неожиданными представлялись источники трагической исповеди, в которой не было разницы между мраком первой части и финалом, созданным уже после критической волны.

Музыка показывала, что, как и у Моцарта, с которым именно с той поры все чаще сравнивают Шостаковича, страдание возникало не только извне, переходные этапы обуславливались внутренней логикой творческого развития, внутренними душевными потрясениями, требовавшими выхода и находившими его в музыке трагического накала. Музыка отражала и предвосхищала шостаковичскую судьбу: бури в лучах солнца. Героем симфонии стал прежде всего сам композитор, с его сущностью, не подчинявшейся одной формуле, иконописной однозначности, с его тогдашними противоречиями — беспощадностью и состраданием, духовностью и чувственностью, мужеством и смирением, честолюбием и гордостью, общительностью и одиночеством. Шостакович больше не противостоял, да и не хотел противостоять натиску переживаний и передавал их в музыке. Едва ли знал он тогда утверждение Огюста Ренуара, что «произведение искусства должно налететь на зрителя, охватить его целиком и унести с собой»[1], но, подобно Ренуару, Шостакович через произведение втягивал людей в свою одержимость. Когда он спустя много-много лет отозвался о Четвертой симфонии как «мании грандиоза», он, несомненно, имел в виду такое безудержное изъявление чувств, такую исступленную исповедальность, какая характерна для Достоевского с его постижением многоликости человека.

Однако в музыке Шостаковича не узнавались события или канва его жизни. Это не было субъективностью лирика, лишь в собственных чувствах видящего отражение мира, а было субъективностью охвата пластов, узловых для человечества: в этом субъективность Шостаковича была близка боли Достоевского.

В таком экспрессивном насыщении музыки слышалось и предчувствие грядущих бедствий, ужас перед ними: по времени написания Симфония всего лишь на год предшествовала трагическому панно «Герника» Пабло Пикассо, которое было посвящено уничтоженному фашистской авиацией древнему испанскому городу: единая мысль нашла отражение в творчестве

---

[1] Цит. по: Виленкин В. Я. Амадео Модильяни.— М.: Искусство, 1970, с. 118.

двух великих художников XX века. Вместе с тем музыка Шостаковича выходила за грань хронологических отрезков времени. Отметая сюжетность, она выражала общечеловеческое; вечную борьбу со злом.

Огромной оказалась роль этого сочинения в эволюции симфонического творчества Шостаковича. С необычайной щедростью, смелостью и полнотой он как бы исследовал, проверил здесь многое из того, что утвердилось в его симфонизме, а кое-что, испытав, отбросил или в дальнейшем использовал в редких, исключительных случаях.

Обращение к трехчастной конструкции продолжилось в Шестой симфонии, в Седьмой же и Восьмой он вновь поставил фундаментом основные в концепции крайние части, как массивные опоры. Внушительные масштабы формы, ее временная протяженность (шестьдесят минут звучания) стали обычными, повторившись и даже расширившись в Седьмой, Восьмой, Одиннадцатой симфониях [1].

Отныне устойчивым, типичным, неизменным свойством симфонического стиля становится полифоничность в широком смысле — не как прием, жанр или излюбленный принцип неоклассицизма XX века, а как многосложность чувств, оттенков экспрессии. С полной свободой композитор чередует, смешивает, сочетает разные принципы развития тематического материала: разработочность, развертывание, контрастные сопоставления, вариационность, имитации...

В арсенал выразительных средств устойчиво входит парадоксальность контрастов, метафор, эстетика неожиданностей, ошеломляющих внезапностей.

По сравнению с предыдущими сочинениями, новые грани открываются в шостаковичском гротеске. Гротеск, заостряя отчаяние, становится надличностным, связан и соседствует с лирикой, как бы дополняя, оттеняя ее шостаковичскую специфику — чувство чистое, сдержанное, без малейшей сентиментальности, расслабленности, с неизменной внутренней дисциплиной.

При исключительной насыщенности и богатстве тематизма слуховое восприятие улавливает во всех частях наличие интонационных глубинных соотношений, отнюдь не броских, адресованных чуткому слуху с целостным охватом: это тоже становится типичным стилевым качеством.

В конце концов отказавшись от сюжетных проб, Шостакович освобождается в Четвертой симфонии от программных оков: открывается череда симфоний Шостаковича, где обобщение поднимается на философскую высоту.

---

[1] Для сравнения напомним: продолжительность Первой симфонии — тридцать три минуты, Второй — двадцать минут, Третьей — тридцать.

27 апреля 1936 года Шостакович сообщал В. Кубацкому: «Вчера закончил симфонию. Думаю без особого перерыва приняться за струнный квартет». С Шебалиным делился: «Я почти кончил свою симфонию. Сейчас я оркеструю финал (3-я часть). Когда закончу, то, если будет возможность, приеду в Москву показать тебе и еще кому-нибудь» [1].

20 мая 1936 года Четвертая симфония — колоссальное полотно — была завершена. Монументальную симфонию, о которой Шостакович объявил в феврале предыдущего 1935 года на дискуссии о советском симфонизме, он написал спустя пятнадцать месяцев.

К творческой радости окончания масштабной симфонии прибавилось отцовское счастье: исполнилось горячее желание Шостаковича иметь детей. 30 мая 1936 года Нина Васильевна родила дочь Галину. Понимая, что значило это семейное событие для Шостаковича, В. Э. Мейерхольд написал ему: «Мне очень хочется взглянуть на дочку Вашу. Простите, что мы до сих пор не поздравили ни Вас, ни жену Вашу с великой семейной радостью. Поздравляем. Будьте счастливы. Целую Вас» [2].

Два детища — дочь и новая Симфония — вернули уравновешенность. Тяжесть прежних скрываемых переживаний сбросил. Чувствовал, что преодолел, осилил трудный жизненный и творческий перевал.

Стал готовить Симфонию для предварительных показов на двух фортепиано, вместе с В. В. Желобинским, проявлявшим интерес к его творчеству. Партитуру передал Фрицу Штидри, с которым его сблизили успех исполнения Первого фортепианного концерта, а также увлечение симфонизмом Малера: в Венской опере Штидри был ассистентом Малера и в дирижировании считался его последователем. Именно Штидри принадлежала заслуга распространения симфоний Малера в Ленинграде, концерты Штидри помогали Шостаковичу в симфонических поисках. Имя Штидри пользовалось популярностью: в общей сложности он уже дал в Ленинграде почти полтораста концертов. Под его руководством в качестве дирижера оркестр Ленинградской филармонии удостоился звания заслуженного коллектива республики: при награждении учитывались и достижения оркестра и его дирижера в распространении советской музыки. Таким образом, были все основания считать, что Штидри поймет и убедительно представит публике новое сочинение.

---

[1] Из письма В. Я. Шебалину от 17 апреля 1936 года.— В кн.: Виссарион Яковлевич Шебалин. Статьи. Воспоминания. Материалы.— М.: Сов. композитор, 1970, с. 310. Аналогичные сведения содержит цитированное апрельское письмо к А. М. Баланчивадзе: «Сочинять уже кончил. Сейчас оркеструю. Думаю, что в неделю закончу, так как обычно музыка у меня ненамного обгоняет оркестровку».

[2] Письмо к Д. Д. Шостаковичу от 13 ноября 1936 года.— В кн.: В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи Беседы.— М.: Искусство, 1968, 2-я часть, с. 372.

Отто Клемперер, приехав в Ленинград, попросил Шостаковича сыграть ему симфонию: встреча произошла у Шостаковича, в квартире на Кировском проспекте, в присутствии Ф. Штидри, И. Соллертинского, И. Гликмана. Гликману запомнилось «выражение лица Клемперера во время игры Шостаковича: Клемперер был восхищен Симфонией и попросил передать ему право зарубежной премьеры. Он рассказывал, с каким успехом объездил всю Америку с программой, в которую входили Балетные сюиты и Фортепианный концерт Шостаковича».

В конце августа, чтобы справиться с неимоверным волнением в связи с премьерой, Шостакович уехал в Одессу.

Возвратился в сентябре отдохнувший, окрепший.

В Ленинграде его ожидало предложение главного режиссера Театра драмы имени А. С. Пушкина Б. М. Сушкевича написать музыку к новой пьесе известного драматурга Александра Афиногенова «Салют, Испания!».

Шостакович хорошо знал поставленную в начале тридцатых годов пьесу того же автора «Страх» — о судьбе ученых, посвятивших себя служению советской науке: пьеса продолжительное время шла в том же театре. Композитора занимала проведенная драматургом в «Страхе» психологическая концепция «страха — бесстрашия» с ее преломлением в реальных ситуациях.

Тема нового произведения была животрепещущей. Советский народ помогал республиканской Испании сражаться с фашизмом. Вместе с испанскими патриотами боролись и советские добровольцы, среди них военный переводчик Елена Константиновская, с которой Шостакович дружил, делился замыслами: свидетельством тому остались два десятка подробных писем [1].

Далекая Испания привлекала живое внимание советских писателей. Пьесу «Салют, Испания!» Афиногенов написал «одним духом в двенадцать дней» [2]. Назвал ее романтической драмой: образы были обобщенными, открыто публицистическими, действие эффектно зрелищным, динамичным. В центре находились главные действующие лица — борцы-республиканцы, Мать, отдающая Родине трех своих дочерей, и Долорес — бесстрашная Пассионария, призывающая народ на борьбу. Характеризуя пьесу, видный литературовед и критик А. В. Караганов

---

[1] Много лет спустя, когда Е. Е. Константиновская возглавила кафедру иностранных языков Ленинградской консерватории, Шостакович написал предисловие к ее учебному пособию для студентов музыкальных вузов, изучавших английский язык.

[2] Письмо А. Н. Афиногенова к Б. В. Щукину от 7 января 1937 года.— В кн.: Афиногенов А. Избранное в 2-х томах.— М.: Искусство, 1977, т. 2, с. 80.

отмечал: «Афиногенов рассматривал свою пьесу как боевой отклик на события, как оружие сценической агитации. Яркие контрасты, резкие линии характеров, напряженный ритм действия, народные сцены, рисуемые с плакатной обобщенностью и размахом,— все должно было служить агитационным целям, возбуждению горячих и активных чувств. Драматург... хочет передать крупным планом драму Испании, порыв народа, атмосферу и напряжение борьбы. ...Романтический строй пьесы создается всеми ее компонентами... Митинговая патетичность монологов, острая афористичность реплик, плакатная обнаженность словесных поединков драматургически оправданы тем, что действие пьесы происходит либо на поле боя, либо на улице, в толпе... Пьесе веришь, как взволнованной митинговой речи...»[1].

Ставить пьесу собирались Николай Петров и Сергей Радлов — драматические режиссеры, которых Шостакович хорошо знал и по их работе в оперном театре: С. Э. Радлов осуществил несколько постановок опер В. Моцарта, Р. Вагнера в Театре имени С. М. Кирова, Н. В. Петров по приглашению С. А. Самосуда был режиссером одной из первых советских опер А. П. Гладковского и Е. В. Пруссака «За красный Петроград» в Малом оперном театре. Д. Д. Шостаковича сблизило с Петровым совместное участие в представлении «Условно убитый»: музыка композитора помогала режиссеру ставить спектакль «увлеченно, со свойственной ему музыкальностью»[2].

В драматургии нового спектакля о борьбе испанских антифашистов музыка должна была занять важное место: она являлась необходимым элементом испанского колорита, возникала в узловых эпизодах действия; автор ремарками давал конкретные указания композитору, предложил стихи для музыки.

Спектакль готовился ударным темпом, отвечавшим излюбленному Шостаковичем энергичному методу работы. 26 октября 1936 года в театре ознакомились с постановлением управления по делам искусств при Ленинградском городском Совете: «1. Поручить Государственному академическому театру драмы постановку пьесы А. Н. Афиногенова «Салют, Испания!».

2. Признать необходимым показать этот спектакль трудящимся Ленинграда к открытию съезда Советов.

3. Считать работу над этим спектаклем важнейшим общественно-политическим заданием, стоящим перед театром, и обязать руководство театра обеспечить его осуществление в указанный срок и на должной художественной высоте всеми творческими и техническими силами.

4. Считать работу над этим спектаклем делом одинаково важным и ответственным для всех ленинградских театров и

---

[1] Караганов А. В. Драматургия социалистического созидания.— В кн.: Афиногенов А. Избранное, т. 1, с 31.

[2] Гершуни Е. П. Многогранный талант.— В кн.: Петров Н. В. Я буду режиссером.— М.: ВТО, 1969, с. 154.

обязать их оказывать Государственному академическому театру драмы максимальное содействие в его осуществлении всеми имеющимися в их распоряжении средствами.

5. Предложить Государственному академическому театру драмы начать репетиции не позднее 1 ноября, организовав читку пьесы для всего состава театра, представив в управление график работы и не прерывая репетиций в выходные и праздничные дни. Предложить театру до 5 ноября представить на утверждение макет и эскизы костюмов.

6. Утвердить режиссерами спектакля заслуженного артиста республики С. Э. Радлова и заслуженного деятеля искусств РСФСР Н. В. Петрова.

Одобрить приглашение Д. Д. Шостаковича в качестве композитора спектакля»[1].

На всю работу отводилось меньше месяца. 30 октября Афиногенов прочитал пьесу в театре и высказал некоторые предложения не только режиссерам, но и композитору, художнику Н. П. Акимову. Через неделю Акимов показал Шостаковичу интересные наброски декораций: берег моря, казарма, пейзаж с Кремлем, окопы, руины. Воображению был дан толчок. До 16 ноября было двенадцать репетиций. Часть из них шла с музыкой, а к 19 ноября, когда провели смотр грима и костюмов, все музыкальное оформление было отработано. Оно состояло из нескольких пластов. Первый — песенный. «Счастливые и на войне умирают с песней»,— говорила одна из героинь драмы Анита. Шостакович ввел ряд испанских революционных песен, в том числе популярную песню «Мы идем», представив ее и как марш, и как лирическую песню. На текст драматурга он написал чудесную песню о Розите — героической испанке, погибшей в бою. Ее пел старик певец (эту роль исполнял солист Театра имени С. М. Кирова Борис Фрейдков, с которым Шостакович концертировал вместе в 1934 году):

Время и жизнь торопливо бегут,
Многое в жизни нашей будет забыто,
Но никогда не забудем мы
Имени твоего, Розита...

Песенка явилась опытом оригинальной стилизации, с чутким проникновением в характер народной песенности, но без цитирования фольклорных источников. Сохранился полный пятистраничный чистовой автограф «Песни о Розите» с фортепианным аккомпанементом, записанный Шостаковичем 24 августа 1939 года и подаренный младшей сестре ко дню ее рождения. В этом ценном автографе «Песня» транспонирована из си минора в фа-диез минор для удобства исполнения Зоей Дмитриевной, занимавшейся тогда пением.

---

[1] ЛГАЛИ, ф. 9734, оп. 1, ед. хр. 103.

Средний куплет отличается самóй интонационной структурой, с расширением, усилением экспрессии. Завершение «Песни» — интонационно и ритмически смягченный вариант начала, модуляция к наступающей по ходу действия тишине в картине (по ремарке Афиногенова): «В свете полной луны и далекого зарева пожара мы различаем пустое поле, поросшее кустарником и невысокими деревцами. Гитара поет в воздухе»[1].

Кроме «Песни о Розите» существенным музыкальным пластом драмы были марши. В первой картине звучал марш офицерских колонн, с барабанным боем. После пламенной речи Долорес Ибаррури и ее слов: «Лучше умереть стоя, чем жить на коленях!» — труба подавала сигнал, знаменосцы поднимали стяги и отряды республиканцев двигались под революционный марш.

В эпилоге возникал, разрастался траурный марш из Третьей симфонии Бетховена и открывалась громадная площадь Мадрида, прекрасная, несмотря на разрушения. Хоронили героиню Лючию. Раздавалась громкая команда: «Полки революционной Испании! К походному маршу!» Гремели барабаны. Уже не гитары, а медь оркестра звенела в маршевой музыке колонн.

23 ноября 1936 года состоялась премьера; «в классический, отливающий золотом россиевский зал Ленинградского академического театра драмы словно донесся запах гари разбомбленных зданий, скрежещущий вой фашистских «хейнкелей» и хриплое «Но пасаран» смертельно раненных бойцов из дальних кварталов Университетского городка и Карабанчеля, где шли ожесточенные бои с франкистами...»[2]

Композитор разделил заслуженное одобрение со всем постановочным коллективом, в котором выделялись исполнительницы главных ролей: Долорес — артистка Е. Т. Жихарева, мать — Е. П. Корчагина-Александровская, Лючия — Е. П. Карякина, Конча — В. А. Усачева, Розита — А. Н. Парамонова.

Поразил контраст между стилем музыки спектакля и оперы «Леди Макбет»: густая трагическая краска уступила место прозрачной акварели. «Эту... глубокую и такую ясную музыку, теплую и простую... написал тот самый композитор, который недавно создал трагическую «Катерину Измайлову». Как будто совсем другой музыкант!»[3] — писал А. Глумов, чутко прислушивавшийся к музыке композитора, от которого все еще надеялся получить театрально-драматическую ораторию. Всегда характерное для Шостаковича многообразие палитры, жанровая гибкость, являвшиеся в его понимании непременным и естественным условием профессионализма, после недавних критических выступлений по его адресу воспринимались словно нечто новое в творчестве композитора.

---

[1] Афиногенов А. Н. Избранное, т. 1, с. 94.

[2] Дрейден С. Д. Спектакли. Роли. Судьбы.— М.: Искусство, 1978, с. 413.

[3] Глумов А. Н. Нестертые строки, с 310

Спектакль шел весь сезон с аншлагами: за три месяца он значился в афишах тридцать шесть раз, больше, чем «Маскарад», «Лес» и «Петр I» — самые популярные постановки театра.

Афиногенов строил планы привлечения композитора к музыкальному оформлению других своих пьес: признание спектакля «Салют, Испания!» воодушевило талантливого и продуктивного драматурга.

Шостакович хотя и не придавал этой работе, подобно другим заказам драматических театров, особого значения, все же с добрым чувством вспоминал спектакль, его музыку.

Репетиции Четвертой симфонии осенью 1936 года не ладились. Срок контракта Штидри, приглашенного для временного руководства оркестром, истекал. В филармонии раздавались голоса, что вновь оркестр заставляют играть формалистическую музыку. Ознакомление с партитурой, по свидетельству участника репетиций скрипача М. С. Шака, «началось не с проигрывания всем оркестром, а только струнной группой. В зале сидел худенький молодой человек, еще не имевший в наших глазах большого симфонического авторитета. И в поздние времена, поднятый на высоту всемирного признания, предпочитал не вмешиваться в работу оркестра, а уж тогда, в явно накалявшейся атмосфере, сидел тихо и робко. Низко склонившись над партитурой и водя по ней пальцем, Фриц Штидри то и дело нетерпеливо спрашивал у автора, проверяя текст: „Верно? Так?" Оркестр останавливался, следовал быстрый ответ: „Верно! Верно!"»

Приехали Андрей Баланчивадзе, чтобы поддержать друга, Александр Гаук, чтобы ознакомиться с сочинением, которым предполагал дирижировать. Провели две общие репетиции, ограничившись изучением первой части. «Исполнение было сумбурное... Штидри явно не понимал музыки, а оркестр играл грязно. Впечатление было тяжелое»[1]. На репетициях присутствовал директор филармонии И. М. Рензин — соученик Шостаковича по классу Л. В. Николаева. Рензин не скрывал озабоченности, связанной с премьерой. Л. В. Данилевич пишет, что в судьбе Четвертой симфонии имело значение отрицательное мнение П. М. Керженцева, председателя Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР в 1936—1938 годах[2].

На второй репетиции Шостакович Симфонию с исполнения снял. Как всегда, в том, что относилось к его творчеству, действовал без колебаний, решительно: рисковать не хотел.

[1] Гаук А. В. Творческие встречи.— В сб.: Александр Васильевич Гаук.— М.: Сов. композитор, 1975, с. 223.

[2] См.: Данилевич Л. В. Наш современник: Творчество Шостаковича.— М: Музыка, 1965, с. 49.

В Москву В. Шебалину пошла телеграмма, отменявшая приезд на премьеру московских музыкантов, Вс. Мейерхольда.

Рукопись партитуры Шостакович передал А. В. Гауку. Московские музыканты знакомились с ней довольно широко. Так, 22 декабря 1936 года в кружке П. А. Ламма, в ее восьмиручном исполнении участвовал Н. Я. Мясковский, проницательно отметив: «Сочинение изумительное: «новый мир», хотя и не всегда из доброкачественного материала. Поразительное чувство меры и колоссальное дыхание»[1]. А. И. Хачатурян вспоминал, как, приехав в Москву, Шостакович сыграл Симфонию ему и Н. В. Макаровой на плохоньком пианино в общежитии Московской консерватории. Видимо, надежд на исполнение автор все-таки не терял.

Впоследствии он часто сокрушался, что у Гаука чемодан, где хранилась рукопись партитуры, во время войны пропал[2]. В 1961 году, когда приняли решение исполнить Симфонию, обнаружили лишь оркестровые партии; по ним Л. Т. Атовмьян восстановил партитуру. Просмотрев ее, автор не внес никаких исправлений, оставил начальный текст в неприкосновенности[3].

...Неудача с исполнением Четвертой симфонии не обескуражила композитора. Он сознавал, что дело не только в отношении к ней дирижера, оркестра, дирекции филармонии. Была куда более глубокая причина: стиль симфонического высказывания, остро напряженное обнаружение чувств, еще непривычное для самого автора. Шагнув этой симфонией далеко вперед, он должен был иметь время, чтобы осмыслить рывок.

Подбадриваемый Г. Козинцевым и Л. Траубергом, в конце 1936 — начале 1937 года Шостакович сочинил тридцать один номер для фильма «Возвращение Максима».

Продолжалось сближение с актерами МХАТа. Укрепилась дружба с Борисом Ливановым: следил за всеми его работами, особенно в кино, восхищался фильмом «Депутат Балтики», в котором Ливанов играл роль Бочарова, и написал ему подробное письмо с разбором роли. Свежести чувств не терял, восторженно заключая письмо: «Когда я смотрю Черкасова в роли Полежаева, я все время поражаюсь его таланту, его мастерству, ни минуты не забывая о таланте и мастерстве. Когда я смотрю тебя, я обо всем забываю... Я горд за человечество, породившее такое изумительное явление...»[4].

---

[1] Выписки из дневника, с. 18.

[2] Опубликованная в 1975 году в сб. «Александр Васильевич Гаук» его заметка о Четвертой симфонии, датированная 20 января 1962 года, вносит сомнения в этот факт. В заметке сказано: «Последние годы я часто смотрел эту партитуру... Все же я не взялся за нее со всей решимостью...» (с. 223). Пока местонахождение партитуры не выявлено.

[3] Премьера состоялась 30 декабря 1961 года в Большом зале Московской консерватории.

[4] Цит. по кн.: Борис Ливанов.— М.: ВТО, 1983, с. 58.

Закономерно влекло к Пушкину: классическая русская литература всегда была важным элементом духовного развития композитора. В трудные 1936—1937 годы Пушкин давал ему возможность высказать не только личную боль, но то, что волновало многих,— поведать о месте художника в обществе, истоках творчества, мужества, непреклонности. Был у Шостаковича и профессиональный, технологический интерес: ранее он мало занимался вокальной миниатюрой, жанром романса, предпочитая монументальные формы: ведь до сорок шестого опуса им были написаны лишь музыка к двум басням Крылова да лаконичные шесть романсов на слова японских поэтов.

Исследователь советского романса В. А. Васина-Гроссман рассматривает эти предшествующие два опыта композитора как предысторию камерно-вокального жанра в творчестве Шостаковича: «История его начинается с 1936 года, когда были созданы Четыре пушкинских романса, опус 46»[1]. Теперь он испытывал себя, по существу, в мало изведанной области, вступая в опасное «соперничество» с пушкинской романсной лирикой М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова, Ц. А. Кюи, А. К. Глазунова, что при его неизменном стремлении к новым рубежам было важным стимулом творчества.

В 1937 году отмечалось столетие со дня гибели великого поэта. К юбилейной дате композиторы готовили на пушкинские тексты новые сочинения, обращались к вокальным жанрам. Б. А. Арапов создал цикл на стихи Пушкина для голоса и симфонического оркестра, В. М. Дешевов — несколько романсов, объединив общим названием «Лицейские годы Пушкина», двенадцать романсов написал В. Я. Шебалин, пять — Ю. А. Шапорин[2].

Шостакович, как и Шебалин, наметил цикл из двенадцати романсов, но, в отличие от друга, остановившегося на текстах, получивших неоднократное музыкальное изложение, выбрал стихи, которые композиторами использовались редко; лишь один романс написан был на текст, получивший до Шостаковича яркое воплощение в музыке,— «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...» (вспомним популярный романс А. С. Даргомыжского «Юноша и дева»).

Работу над циклом композитор начал 1 августа 1936 года с романса «Бесы» («Мчатся тучи, вьются тучи») для высокого

---

[1] Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса.— М.: Музыка, 1968, с. 250.

[2] Первый и лучший из них, философский — «Зачем крутится ветр в овраге» на одну из строф неоконченной поэмы Пушкина «Езерский» со словами «Гордись: таков и ты, поэт» посвящен Шостаковичу.

голоса с фортепиано: набросав две страницы, сочинение приостановил[1]. Стал писать для баса «Возрождение»:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней.

Это могло стать естественным вступлением цикла. Драма намечалась, и наступал контраст — небольшая зарисовка пастелью — «Юношу, горько рыдая...» — звучание без обострений, смена мягко колышущихся красок: изящный лирический образ любви. Иные композиторы распевали этот лаконичный текст. Шостакович расширил его образный смысл, создал элегическую сцену. И далее звучало горькое «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...»), полное тревоги, заканчивающееся воспоминаниями о силе, гордости, отваге юных дней. Четвертый, заключительный романс «Стансы» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...») венчало четверостишие о победе молодости над смертью. Такая философская кульминация цикла предвещала Сюиту для баса и фортепиано на стихи Микеланджело Буонарроти, написанную в 1974 году.

Четыре романса выстраивались в логичную форму вокальной симфониетты с простой и прочной «кладкой» каждого номера. Форма четко очерчивалась, тяготея к сквозному строению или к безрепризной трехчастности соответственно архитектонике стихотворений.

В эволюции стиля, выразительных средств композитора пушкинский цикл обнаружил существенные особенности. Пользуясь определением Б. В. Асафьева, можно сказать, что произошла выжимка мелодического сока из пушкинского стиха. Напряженность вокального мелоса того периода, когда создавалась «Леди Макбет», смягчилась. Ничто не напоминало театральную декламацию. Преобладала повествовательность. Стих подсказал Шостаковичу сравнительную плавность звуковой линии, небольшой интонационный ее диапазон. На смену резким изгибам, угловатости пришла «волнистость» линии, с частыми повторами, с интонированием на одной центральной ноте, с обрамлением и концовкой. Преобладание инструментальных принципов развития отнюдь не снижало музыкальную выразительность, помогло рельефной подаче слова. Складывалось специфическое шостаковичское романсное интонирование, с антипатией к глад-

[1] Автограф в ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 47.

кой «красивости», с единством вокала и инструментального сопровождения.

Фортепиано приняло на себя функции гармонической опоры, выявления ладовой структуры, ритмической пульсации. Внимание автора направлялось не на эффект единичного аккорда, а на логику движения гармонии, подчиненной стремлению к мелодически-линеарной структуре. Во всем действовала красота естественного самоограничения. Музыкант благоговейно шел вслед за поэтом и достиг единства поэзии и музыки, позволившего М. В. Юдиной утверждать: «Во всеуслышание скажу, что музыка Дмитрия Шостаковича на слова Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» являет собой поразительный образец полнейшего духовного равенства, алмазный сплав слова и звука» [1].

«Стансы» композитор закончил 2 января 1937 года: дата указана на автографе.

Объявляя о планах написать двенадцать романсов на тексты А. С. Пушкина, он указал, что обнародует цикл только после его полного завершения. Четыре романса послал для исполнения А. И. Батурину — так и обозначено на первом листе чистового автографа, судя по почерку, рукой С. В. Шостакович: «Передать Александру Иосифовичу Батурину» [2]. Автограф (двенадцать страниц текста) содержит ряд темповых уточнений и деталей, частично принадлежащих автору, частично — исполнителю. Рукой Шостаковича вписаны общие темповые ремарки: их цель — достигнуть с помощью темповых сдвигов разнообразия декламации.

В Ленинграде удалось обнаружить еще один автограф романсов, находившийся в архиве певца В. Легкова и затем поступивший в музей «Музы не молчали», организованный учащимися 235-й школы. Этот автограф тоже содержит следы работы с певцом, и здесь особенно много темповых уточнений, деталей, кроме того, размечен хронометраж каждого номера. В «Стансах» недостает заключительной строки.

К пушкинской дате 1937 года романсы не исполнялись и не публиковались, хотя издательства выпустили много циклов, принадлежавших перу других композиторов: В. Дешевова, Ю. Кочурова, В. Шебалина, С. Фейнберга. Шостаковичское сочинение в пушкинскую годовщину 1937 года прошло незамеченным [3].

---

[1] Юдина М. В. Воспоминания о Болеславе Леопольдовиче Яворском — В кн · Б. Яворский, т. 1, с. 212.

[2] ГЦММК, ф. 32, № 89.

[3] Музыкальный фонд стараниями Л. Атовмьяна впервые опубликовал романсы в 1943 году, повторив издание спустя два года. В 1960 году двухтысячным тиражом романсы на стихи А. С. Пушкина выпустило издательство «Советский композитор», а в 1974 году издательство «Музыка» включило их в том вокальных сочинений Д. Д. Шостаковича.

Ближайшее время показало значение этой работы. Первый основательный опыт на материале классической поэзии подводил к классической вершине симфонизма: Пушкин помог созреванию Пятой симфонии.

Как ни далеко по жанру, по масштабу стояли скромные романсы от монументальной симфонии, они содержали ее зерна, приметы ее ладоинтонационного языка, ее концепции. Через Пушкина композитор в самый трудный период осознал, насколько важно художнику противостоять силам уничтожения, опираясь на Пушкина сохранял накал творческих усилий, глубину познания самого себя, непредвзятость и высоту художественных постижений. Вчитываясь в стихотворения поэта, Шостакович проникся его светлым мироощущением, гармонией, совершенством пропорций — и это передавалось музыке.

## ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

18 апреля 1937 года Шостакович записал начальные страницы Пятой симфонии.

Интенсивная работа продолжалась в апреле и мае в Гаспре. Этот колоритный крымский уголок нравился Шостаковичу, всегда возбуждал в нем чувства светлые, теплые: память о жизни с Борисом Кустодиевым, любви к Татьяне Гливенко. Весной, когда Ленинград омывался дождями, в Гаспре было сухо, солнечно, с окрестных гор дули мягкие ветры. В немноголюдном доме, в отведенной Шостаковичу на первом этаже комнатке, работалось хорошо.

«Рождению Пятой симфонии предшествовала длительная внутренняя подготовка»[1],— многозначительно обронил композитор, когда создание Симфонии осталось позади. Творчество осозналось не только личной потребностью, но прежде всего общественным долгом. Обстановка повысила чувство ответственности. Беспокойство, переживания двигали композиторскую энергию. Борьбу против зла он вел Симфонией, подобно Скрябину не теряя веры, что искусство, обращенное к человечеству, может поколебать зло. Зная теперь, что не огражден от горестей жизни, он твердо был убежден, что может управлять судьбой, возвыситься над обстоятельствами, подчинить их творчеству, знал, что неистовая работа определяет смысл его существования.

Состояние душевной концентрации, раскованности напоминало двенадцатилетней давности времена работы над Первой симфонией, с которой Пятая многим перекликалась. В душе вновь возникали пушкинские «виденья первоначальных, чистых дней», их «непреклонность и терпенье».

---

[1] Шостакович Д. Д. Мой творческий ответ.— Вечерняя Москва, 1938, 25 янв.

Четвертая симфония освободила от чрезмерного трагического перенапряжения. Если параллелью Четвертой симфонии мог быть обнаженный трагизм «Братьев Карамазовых», то Пятая озарялась решительной верой в человека, звучавшей у Достоевского, как и во всей классической русской литературе: «...Я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей. А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются. Но как мне не веровать: я видел истину,— не то, что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки. Я видел ее в такой восполненной целости, что не могу поверить, чтоб ее не могло быть у людей»[1].

В Гаспре Шостакович записал три части Симфонии на большого формата вместительные нотные листы, подаренные когда-то А. Коутсом. Сочинение шло ошеломительно быстро: Ларго заняло всего три дня.

2 июня выехал из Гаспры в Москву. Оттуда послал поздравительную телеграмму Л. В. Николаеву, награжденному орденом Трудового Красного Знамени в связи с семидесятипятилетием Ленинградской консерватории.

Шостаковича среди награжденных не было.

В Москве он сыграл три части Симфонии Н. С. Жиляеву: то была их последняя встреча.

В Ленинграде ожидала семейная беда: Мария, потеряв мужа, была вынуждена уехать в Среднюю Азию. Софья Михайловна Варзар стала работать возле Караганды, бухгалтером. Л. В. Николаев сочувственно писал Софье Васильевне: «При тех теплых дружеских отношениях, которые уже так много лет существуют между Вашей семьей и мною, каждая Ваша радость и каждое Ваше горе находят самый горячий отклик в моем сердце»[2]. Как всегда, когда не покидала тревога, Шостакович обращался к неистовой работе. Но финал задержало бурное и длительное собрание Ленинградской композиторской организации: оно продолжалось 22, 25 июня и 3 июля. Отчитывалось правление. Д. Шостаковича избрали в президиум, ожидали его выступления. В докладе В. Е. Иохельсона о нем говорилось: «Шостакович был и остался художником, который имеет все основания на глубочайшее доверие наше не только к его дарованию, но и к его творческим устремлениям»[3]. Х. С. Кушнарев обратил внимание, выступая в прениях, на

---

[1] Достоевский Ф. М. Сон смешного человека — Собр. соч М.: ГИХЛ, 1958, т. 10, с 440.

[2] Цит по сб: Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников Письма — Л · Сов композитор, 1979, с. 209.

[3] Материалы Ленинградского отделения Союза советских композиторов — ЛГАЛИ, ф. 9709, оп 1, ед. хр. 37, с. 26.

ненормальность сложившегося положения, при котором члены организации не знали ни Четвертой, ни Пятой симфоний Шостаковича. Прослушивание последней внесли в планы.

Ранней осенью в Ленинградском отделении Союза композиторов, на улице Зодчего Росси, собрался почти весь состав композиторской организации. Пришли друзья юности Шостаковича — Марианна Граменицкая, Борис Битов, Андрей Дидерихс, другие соученики по классу И. Гляссера. Вел заседание И. Дунаевский. Играли Симфонию в четыре руки автор и Никита Богословский. Евгений Мравинский в окружении молодых композиторов следил за музыкой по рукописной партитуре.

В Симфонии поразило многое. Очевиден был разительный ее контраст предыдущему симфоническому сочинению. «Просто удивительно,— писал позднее Б. Бриттен,— как один и тот же человек мог написать оба эти сочинения — Четвертую, идейно насыщенную, полную силы, бьющей через край, от избытка чувств порой доходящую до неистовства, однако с постоянно сдерживающей эти чувства музыкальной душой, и Пятую — где нет ни одного пустого или бесцельного мазка, на редкость сдержанную, классическую, аккуратную, несмотря на всю ее внутреннюю энергию»[1].

По воспоминаниям присутствовавших на первом прослушивании, во время обсуждения сразу подчеркивалось то, о чем впоследствии всегда писали, сравнивая два рядом стоящих полотна: «Бурный поток, бушующий в Четвертой симфонии, входит в Пятой в свои берега... Композитор достигает ясности стиля... В Четвертой еще нет этого качества»[2]. И поистине удивительным было, «что в течение года с небольшим, разделяющего эти произведения, Шостакович сделал такой громадный шаг вперед в овладении высотами симфонического мышления»[3].

После Первой симфонии Пятая была следующей, цикл которой полностью отвечал классическим канонам: развернутая первая часть с основной образной нагрузкой, безоблачное скерцо, медленная часть, полная трагической силы — одна из элегий, симфонически драматизированная, и оптимистический финал. Шостакович так и пояснял: «Пятая симфония написана по образцам классической симфонической музыки в обычной четырехчастной форме»[4]. Масштабы тоже соответствовали традициям: сорок пять минут звучания. По сходству с Четвертой, хора не было, необходимости в пояснительном значении слова не ощущалось. «Это типично оркестровое произведение,— писал автор,— где, как мне кажется, сделан по сравнению с моими

---

[1] Бриттен Б. Современники о Д. Д. Шостаковиче.— В кн.: Дмитрий Шостакович, с. 83.

[2] Мартынов И. И. Четвертая симфония Шостаковича — Музыкальная жизнь, 1962, № 4, с. 5.

[3] Там же.

[4] Шостакович Д. Д. Мой творческий ответ.

предыдущими вещами шаг вперед в области оркестрового мышления»[1].

Симфония выявила характерные приметы стиля композитора в самом полном комплексе: ее сразу можно было считать своего рода энциклопедией стиля, который отныне и навсегда стали называть шостаковичским и у которого вскоре появились многочисленные последователи.

Именно в эту пору соединились индивидуальные интонационные ресурсы, индивидуальный стиль с классической нормативностью, осознанными принципами единства, экономии, соразмерности. Когда его искусство наполнилось мудростью пережитого, возникло неизбежно то, что можно назвать проецированием классического в современное: вечная связь времен, без которой не создается новая великая музыка. Такое единство на высокой ступени мастерства определило решающие черты произведения, с тех пор ставшие предметом восхищенного изучения. Впервые не раздавались упреки в скудости, сухости мелоса, которые были слышны на дискуссии о советском симфонизме в 1935 году. Те поиски новизны и силы своего мелодизма, которые Шостакович вел беспрерывно, впитывая разные источники, цитируя, трансформируя бытовой словарь эпохи, обращаясь к «космически» абстрактным интонационным потокам во Второй и Третьей симфониях, к омузыкаленной речи в опере «Нос», привели в Пятой симфонии к решительному скачку в новое качество, к свободной интонационной структуре необычайной выразительности. Происходит огромная концентрация мелодической экспрессии. Именно Пятая выдвинула на первый план необыкновенную силу тематических элементов, твердо установила типичные черты шостаковичской мелодики, способность к длительному развертыванию линий, пластике мелодической протяженности. Никогда прежде не удавалось композитору создать в одном сочинении такое обилие масштабных, выпуклых мелодий, сплавляющих выразительность дробных интонаций в завершенный поток речи. Все Ларго воспринималось непрерывной песнью скорбного и умиротворенного сердца, бетховенским по истокам пением, говорящим о печали и надежде: по выразительности Ларго выдвинулось как центр концепции.

Обогащенную структуру мелодики Шостакович не ограничил выразительностью ее плавных конструкций, которые он тоже обострил различными приемами, многими неожиданностями. Широта и острота интервалики, «укрупнение» ее границ, заметные в мелодике Скрябина, Прокофьева, у Шостаковича оказались нормой. Отмечая характерное для его мелодики «господство очень широких ходов или скачков подряд в одном

---

[1] Шостакович Д. Д. Мой творческий ответ.

направлении»[1], Л. Мазель впоследствии приводил в пример лирическую тему побочной партии первой части Симфонии, где «на небольшом протяжении сконцентрированы ход на ундецимy, три октавных хода, два хода на септиму и, кроме того, имеются ходы подряд в одном направлении на октаву и на септиму, на две кварты. . .»[2].

В тематизме Симфонии последовательно выявляются те черты мелодической структуры, которые становятся характерными и для современной мелодики, а именно: «. . .свободное объединение в одной линии оборотов, принадлежащих настолько отдаленным тональностям, что с позиции классической мелодии они могли бы показаться чуждыми, несовместимыми друг с другом. Во-вторых, более тесная связь мелодии с сопровождением, с собственно гармоническим развитием, логика которого «оправдывает» все крутые ладотональные повороты мелодического голоса»[3].

Ладовая новизна, прежде обескураживавшая музыкантов, вызывавшая упреки в формализме, рационализме, отнюдь не отбрасывала классические принципы. Композитор действовал в установившихся границах: не порывая с тональной системой, не создавая новых ладовых структур, расширял рамки мажоро-минора, диатонических мелодических ладов, словно бы смешивал разные лады, свободно пользуясь многообразными повышениями, понижениями. По мнению Л. А. Мазеля, содержащемуся в его анализе сочинений тридцатых — начала сороковых годов, в это время «самые значительные достижения Шостаковича в ладовой сфере заключаются в углублении и обострении минорной выразительности»[4]; имеются в виду выразительность понижений минора, использование фригийского лада с пониженной еще и четвертой ступенью. Позднее об этом писал А. Н. Должанский, разрабатывая классификацию шостаковичской ладовой специфики[5].

Решительное расширение ладовой структуры не могло, само собой понятно, не связаться с гармонией. Процесс стирания различий между гомофонным и полифоническим типом изложения, происходивший с самых ранних сочинений, в Пятой симфонии определился четко. Весомость тематизма дала прочную опору линеарному началу, глубинным связям горизонтали и вертикали. Л. А. Мазель доказал это на примере анализа уже

---

[1] Мазель Л. А. Заметки о музыкальном языке Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович, с. 310.

[2] Там же.

[3] Головинский Г. Л. Что происходит с мелодией сейчас (Соотношение мелодии с гармонией в новой музыке).— В кн.: Книга о музыке.— М.: Сов композитор, 1975, с. 93.

[4] Мазель Л. А. Заметки о музыкальном языке Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович, с. 321.

[5] Должанский А. Н. Александрийские пентахорды Шостаковича: О ладовой основе сочинений Прокофьева и Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович, с. 400—405, 431, 432.



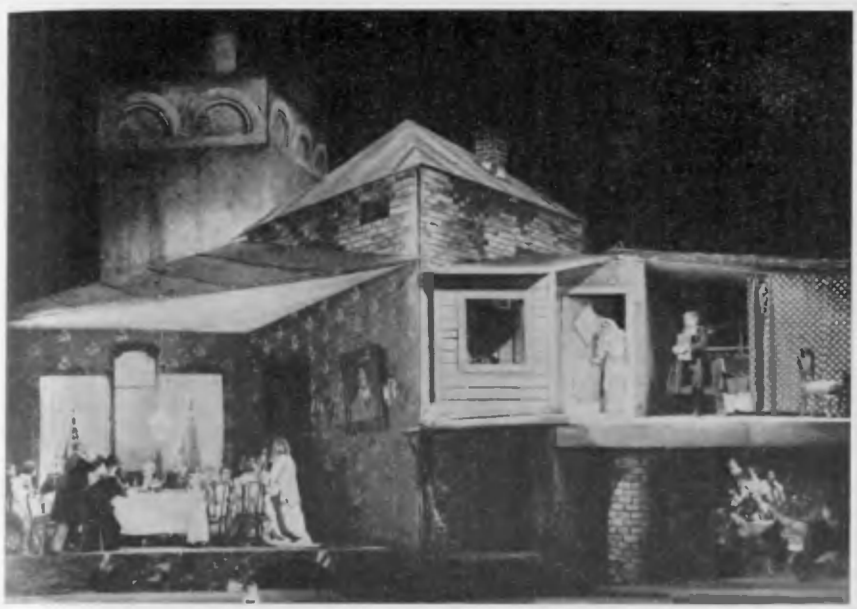
На премьере оперных сцен «Сказка о попе и о работнике его Балде» в Ленинградском Малом оперном театре 25 сентября 1980 года



С А. Б. Мариенгофом и А Б Никритиной 1933 год



П И Засецкий — исполнитель партии Сергея в спектакле Ленинградского Малого оперного театра «Леди Макбет Мценского уезда». 1934 год



Сцена свадьбы из оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Декорации художника В В Дмитриева



Ленинград Дмитровский переулок, дом № 3 Здесь, в квартире третьего этажа, композитор жил с семьей в 1934—1935 годах и сюда приезжал к матери в послевоенные годы



Д Д Шостакович позирует художникам

Елена Константиновская



Силуэт Д Д Шостаковича





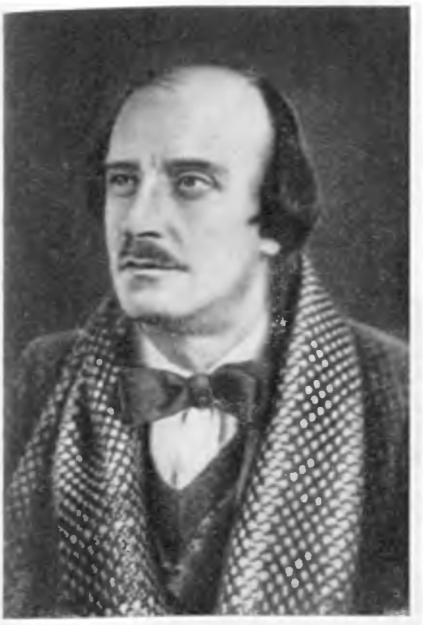
В. Л. Кубацкий



Поленово



На футбольном матче в Стамбуле. 1935 год



Ф. В. Лопухов — постановщик балетов «Болт» и «Светлый ручей»




Афиша премьеры балета «Светлый ручей». Художник М. П. Бобышов



В Сиверской
под Ленинградом,
в доме отдыха РАБИС
Сидят в первом ряду:
Д Шостакович,
В Сердечков,
Ю Эйдлин, Ю Тюлин,
во втором ряду.
В Римский-Корсаков,
Б Майзель,
Л Эйдлин,
Н Коган-Сердечкова,
В Сорокин,
С Кессельман,
П. Соллертинский
(крайний справа)
1935 год



Ленинград. Дом № 14
по Кировскому проспекту,
где сочинялись Четвертая
и Пятая симфонии



В. Я Шебалин

П И Демидова с Галей Шостакович. 1937 год



ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ
БОЛЬШОЙ ЗАЛ

# ДЕКАДА СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

## ПЯТЫЙ КОНЦЕРТ

*21 ноября 1937 г.*

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР ФИЛАРМОНИИ
(Заслуженный коллектив Республики)

Дирижер
Евгений Александрович
МРАВИНСКИЙ

Солист-орденоносец
Лев ОБОРИН

## ПРОГРАММА

*I Отделение*

ШОСТАКОВИЧ — Пятая симфония
Moderato
Allegretto
Largo
Allegro

Новая симфония Шостаковича (Род. в 1906 г.)—последнее по времени создания произведение композитора. В симфонии—четыре части. Первая часть разворачивается в сдержанном движении. Это — драматическое повествование, в изложении которого автор достигает огромной силы. Музыка второй части—танцевального склада, своего рода менует, не лишенный элементов стилизации (в сфере романтического симфонизма Шуберта-Малера).

Третья часть—медленная, проникнутая глубоким чувством, лирико-драматического характера. В своем развитии музыка этой части поднимается до сильнейшего эмоционального напряжения. Финал, последняя часть симфонии звучит победоносно и жизнеутверждающе.

Симфония в целом как бы повествует о длительной душевной борьбе, завершающейся победой.

*II Отделение*

ХАЧАТУРЯН—Концерт для ф-но с оркестром
Исп. Лев ОБОРИН

Концерт А. И. Хачатуряна (род. в 1904 г.) для ф-п. с оркестром, написанный в 1936 г., состоит из трех частей.

Первая часть концерта написана в форме своеобразно трактованного сонатного Allegro. Первая тема носит торжественный, победный характер. Вторая тема — мягкая, лирическая. Coda, заключение первой части, представляет собой виртуозное фортепианное соло.

Вторая часть концерта — большая, лирическая песня. Широкая, певучая мелодия достигает большого воодушевления. Музыка этой части имеет глубокий, сосредоточенный характер серьезного, и вместе с тем не лишенного мечтательности, размышления.

Третья часть — задорный бурный финал. Легкая, грациозная тема весело и непринужденно стремится вперед. Острый, четкий ритм придает этой части танцевальный характер.

В середине финала есть большой эпизод, импровизационного склада, записанный в манере навеянной персидскими народными распевами.

В конце третьей части концерта появляется торжественная, ликующая главная тема первой части, остроумно сплетающаяся с веселой, бойкой темой финала. Это и формально тематически и по существу объединяет весь концерт, имеющий в целом чрезвычайно радостный, оптимистический характер.

АСАФЬЕВ—Антракт из балета „Пламя Парижа".

Музыка балета „Пламя Парижа" построена на материале песен эпохи буржуазной революции во Франции 1879 года. Балет представляет собой значительную веху не только в истории советского балета, но и на пути симфонизации танцевальной музыки. Исполняемый отрывок представляет собой вступление к IV действию.

Ленгорлит 20-XI 37 г. 18544 - 800 Арт. Печ. Труд

Программа первого исполнения Пятой симфонии 1937 год



Педагоги композиторского факультета Ленинградской консерватории.
Стоят (слева направо): Л. Е. Аб, С. Н. Соловьев, Ю Н Тюлин,
Х. С. Кушнарев, Д. Д Шостакович,
М. А. Юдин, Н. З Хейфец.
Сидят: Н. В. Фомин, А. М. Житомирский, Л В. Николаев,
М. О. Штейнберг, Р. И. Мервольф,
М. Ф. Гнесин. 1937 год



С учениками В. Н. Флейшманом
и Ю. А. Левитиным



В классе инструментовки

С А М Баланчивадзе в Тбилиси 1939 год





С. Квартетом имени А. К. Глазунова. 1940 год



С. Квартетом имени Л. Бетховена. 1940



Д. Д. Шостакович среди членов жюри конкурса на лучшее исполнение вокальных сочинений М. П. Мусоргского.
Ленинград. Эрмитажный театр. 17 апреля 1939 года



За шахматами



Д Д Шостакович
Рис Н П Акимова

Д Д Шостакович исполняет Первый фортепианный концерт






Фотография, подаренная матери, когда ей исполнилось 62 года

первой темы Пятой симфонии, где горизонталь образует гармоническую последовательность, содержит гармонический абрис. И в других случаях Шостакович насыщал мелодию гармоническим содержанием и, наоборот, гармонию мелодизировал. Вертикаль и горизонталь вступают в столь тесные взаимоотношения, что грани между ними стираются.

Черты мелодического мышления четко соотнесены с формой и оркестровкой.

Оркестровка Пятой симфонии характеризуется, по сравнению с Четвертой, бóльшим равновесием между медными и струнными инструментами с перевесом в сторону струнных: в Ларго медная группа вообще отсутствует. Тембровые выделения подчинены существенным моментам развития, из них вытекают, ими диктуются. От неуемной щедрости балетных партитур Шостакович обратился к экономии тембров. Оркестровая драматургия определена общей драматургической направленностью формы. Интонационное напряжение создается сочетанием мелодического рельефа и его оркестрового обрамления. Устойчиво определяется и сам состав оркестра. Пройдя через разные пробы (до четверного в Четвертой симфонии), Шостакович теперь придерживался тройного состава — он утверждался именно с Пятой симфонии. Как в ладовой организации материала, так и в оркестровке без ломки, в рамках общепринятых составов композитор варьировал, раздвигал тембровые возможности, часто за счет солирующих голосов, применения фортепиано (примечательно, что, введя его в партитуру Первой симфонии, Шостакович затем обходился без фортепиано во Второй, Третьей, Четвертой симфониях и вновь его включил в партитуру Пятой). При этом возрастало значение не только тембровой расчлененности, но и тембровой слитности, чередования больших тембровых пластов; в кульминационных фрагментах преобладал прием использования инструментов в самых высоких экспрессивных регистрах, без басовой или с незначительной басовой поддержкой (примеров таких в Симфонии немало).

Ее форма знаменовала упорядочение, систематизацию прежних осуществлений, достижение строго логической монументальности.

Отметим типичные для Пятой симфонии черты формообразования сохраняющиеся и развивающиеся в дальнейшем творчестве Шостаковича.

Возрастает значение эпиграфа-вступления. В Четвертой симфонии это был жесткий, судорожный мотив, здесь — суровая, величавая мощь запева.

В первой части выдвигается роль экспозиции, увеличиваются ее объем, эмоциональная целостность, что оттеняется и оркестровкой (звучание струнных в экспозиции). Преодолеваются структурные границы между главной и побочной пар-

тиями; противопоставляются не столько они, сколько значительные разделы как в экспозиции, так и в разработке[1]. Качественно изменяется реприза, превращаясь в кульминационный пункт драматургии с продолжением тематического развития: иногда тема приобретает новый образный смысл, что приводит к дальнейшему углублению конфликтно-драматургических черт цикла.

Развитие не прекращается и в коде. И здесь продолжаются тематические трансформации, ладовые преобразования тем, их динамизация средствами оркестровки.

В финале Пятой симфонии активного конфликта, как в финале предыдущей Симфонии, автор не дал. Финал упростился. «На большом дыхании Шостакович ведет нас к ослепительному свету, в котором исчезают все горестные переживания, все трагические конфликты трудного предшествующего пути» (Д. Кабалевский). Вывод звучал подчеркнуто позитивно. «В центре замысла своего произведения я поставил человека со всеми его переживаниями,— пояснял Шостакович,— и финал Симфонии разрешает трагедийно-напряженные моменты первых частей в жизнерадостном, оптимистическом плане»[2].

Такой финал подчеркивал классические истоки, классическую преемственность; в его лапидарности наиболее четко проявилась тенденция: создавая свободный тип трактовки сонатной формы, не отходить от классической основы.

Летом 1937 года началась подготовка к декаде советской музыки в ознаменование двадцатилетия Великой Октябрьской социалистической революции.

Симфонию включили в программу декады.

В августе Фриц Штидри уехал за рубеж. Сменивший его М. Штейман не был способен на должном уровне представить новое сложное сочинение. Исполнение поручили Евгению Мравинскому. Шостакович едва был с ним знаком: в консерваторию Мравинский поступил в 1924 году, когда Шостакович обучался на последнем курсе; балеты Шостаковича в Ленинграде и Москве шли под управлением А. Гаука, П. Фельдта, Ю. Файера, симфонии «ставили» Н. Малько, А. Гаук. Мравинский находился в тени. Индивидуальность его формировалась медленно: в 1937 году ему было тридцать четыре года, но за филармоническим пультом он появлялся не часто. Замкнутый, сомневающийся в своих силах, он на этот раз принял предложение представить публике новую симфонию Шостаковича без колебаний. Вспоминая необычную для себя решительность, дирижер впоследствии и сам не мог ее психологически объяснить.

---

[1] Марш «злой силы» в Пятой симфонии предвосхищал разработку первой части Седьмой симфонии — «эпизод нашествия», ставший потрясающей картиной войны.

[2] Шостакович Д. Д. Мой творческий ответ.

«До сих пор не могу понять,— писал он в 1966 году,— как это я осмелился принять такое предложение без особых колебаний и раздумий. Если бы мне сделали его сейчас, то я бы долго размышлял, сомневался и, может быть, в конце концов не решился. Ведь на карту была поставлена не только моя репутация, но и — что гораздо важнее — судьба нового, никому еще не известного произведения композитора, который недавно подвергся жесточайшим нападкам за оперу «Леди Макбет Мценского уезда» и снял с исполнения свою Четвертую симфонию»[1].

Почти два года музыка Шостаковича не звучала в Большом зале. Часть оркестрантов относилась к ней с настороженностью. Дисциплина оркестра без волевого главного дирижера снижалась. Репертуар филармонии вызывал критику прессы. Сменилось руководство филармонии: молодой композитор Михаил Чулаки, ставший директором, только-только входил в дело, намечая привлечь к работе И. И. Соллертинского, композиторскую и музыкально-исполнительскую молодежь.

Без колебаний М. И. Чулаки распределил ответственные программы между тремя дирижерами, начинавшими активную концертную деятельность: Е. А. Мравинским, Н. С. Рабиновичем и К. И. Элиасбергом.

Весь сентябрь Шостакович жил только судьбой Симфонии. Сочинение музыки к фильму «Волочаевские дни» отодвигал. От других заказов отказывался, ссылаясь на занятость.

Большую часть времени проводил в филармонии. Играл Симфонию. Мравинский слушал и спрашивал.

На согласие дирижера дебютировать с Пятой симфонией повлияла надежда получить в процессе исполнительской работы помощь от автора, опереться на его знания и опыт. Однако «первые встречи с Шостаковичем,— читаем в воспоминаниях Мравинского,— нанесли моим надеждам сильный удар. Сколько я ни расспрашивал композитора, мне почти ничего не удалось «вытянуть» из него»[2]. Метод кропотливого Мравинского поначалу настораживал Шостаковича. «Мне показалось, что он слишком много копается в мелочах, слишком много внимания уделяет частностям, и мне показалось, что это повредит общему плану, общему замыслу. О каждом такте, о каждой мысли Мравинский учинял мне подлинный допрос, требуя от меня ответ на все возникавшие у него сомнения»[3].

«Так вот, с Пятой симфонией,— признается Мравинский,— я поначалу ничего не мог добиться, даже указаний о темпах. Тогда мне пришлось пойти на хитрость. Во время работы за роялем с автором я нарочно брал явно неверные темпы. Дмит-

[1] Мравинский Е. А. Тридцать лет с музыкой Шостаковича, с. 112.
[2] Там же, с 113.
[3] Смена, 1938, 18 окт.

рий Дмитриевич сердился, останавливал меня и указывал нужный темп. Вскоре он «раскусил» мою тактику и стал сам кое-что подсказывать»[1]. При этом композитор избегал «литературной» конкретизации содержания, образных пояснений.

Только на пятый репетиционный день Шостакович перестал тревожиться за исполнение, поняв, что и «такой метод является безусловно правильным...», что «дирижер не должен петь, подобно соловью»[2]. Сочинение «собиралось» в единое целое; Мравинский за пультом отнюдь не был теоретизирующим музыкантом — из тщательного изучения материала рождалось исполнение артистическое, мощное. Шостакович стал с необычной для него активностью вникать в репетиционный процесс, отбросил стеснение, указывал детали, своим слуховым контролем помогал добиваться точного баланса звучности.

Репетиции продолжались пять дней. Из служебного кабинета М. И. Чулаки дверь вела непосредственно на хоры Большого зала, и он вместе с помощником, композитором И. Г. Адмони, с увлечением следил за постепенным «построением» формы.

Чем ближе подходило время премьеры, тем теснее сближались композитор и дирижер, росло доверие Шостаковича, тем яснее он ощущал, что благодаря Пятой нашел «своего» дирижера, творческого единомышленника. Для Малько, Гаука его музыка была лишь частью — и далеко не главной — репертуара. Мравинский рождался в качестве симфонического дирижера с музыкой Шостаковича, и тот энтузиазм, который он вкладывал в этот дебют, жажда проникновения говорили Шостаковичу, что дирижер действительно сможет принять, усвоить и передать людям мир его музыки.

На открытии декады советской музыки 16 ноября 1937 года Шостакович сыграл Фортепианный концерт. Дирижировал Н. С. Рабинович. В той же программе исполнялись фрагменты из оперы «Мать» В. В. Желобинского, заключительный хор из «Симфонического монумента» М. Ф. Гнесина, Восемнадцатая симфония Н. Я. Мясковского и песня «Парад» В. П. Соловьева-Седого. Пятую симфонию включили в программу концерта 21 ноября наряду с Антрактом из балета «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева и Фортепианным концертом А. И. Хачатуряна в исполнении Л. Н. Оборина.

Пояснение к программе, просмотренное и одобренное автором, трактовало Симфонию крайне лаконично и скромно: «Новая Симфония Шостаковича (род. в 1906 г.) — последнее по времени создания произведение композитора. В Симфонии четыре части. Первая часть разворачивается в сдержанном дви-

---

[1] Мравинский Е. А. Тридцать лет с музыкой Шостаковича, с. 113.
[2] Смена, 1938, 18 окт.

жении. Это — драматическое повествование, в изложении которого автор достигает огромной силы. Музыка второй части — танцевального склада, своего рода менуэт, не лишенный элементов стилизации (в сфере романтического симфонизма Шуберта — Малера). Третья часть — медленная, проникнутая глубоким чувством лирико-драматического характера. В своем развитии музыка этой части поднимается до сильнейшего эмоционального напряжения. Финал, последняя часть Симфонии, звучит победоносно и жизнеутверждающе. Симфония в целом как бы повествует о длительной душевной борьбе, завершающейся победой»[1].

«Зал был переполнен и возбужден... Всех волновали вопросы: куда пошел Шостакович... какое впечатление произведет его новое произведение,— вспоминал В. Богданов-Березовский.— Помнится, Мравинский вышел в тот вечер на эстраду стремительной, уверенной походкой, с совершенно непроницаемым видом. Он стал за пульт столь спокойно и властно, что в оркестре и публике воцарилось доверие к «звуковому слову», которое он должен был произнести. С первых же звуков доверие полностью оправдалось. Элемент сенсационности, ощущавшийся в ожидании, исчез. Все поняли: родилось большое, философски глубокое, выстраданное произведение огромной воздействующей силы, в котором мастерство измеряется не совершенством отделки, не богатством фактуры, сразу покоряющих слушателей, а значительностью идейного содержания концепции.

Мравинский с настораживающей многозначительностью очерчивал резкие и широкие взлеты и падения секстовых скачков мелодии сосредоточенного вступления, уверенно вел обострившееся внимание аудитории в сложный интонационный лабиринт драматического речитатива первой темы. Волевой импульс начала экспозиции предопределял силу и размах последующих звуковых нарастаний, придавал дальнейшему мотивному и ритмическому развитию большое симфоническое дыхание. В побочной партии дирижер оттенил своеобразие лиризма Шостаковича, задушевного, но очень сдержанного, точно подернутого дымкой печали, сквозящей в светлых инструментальных соло на фоне мягко отбиваемого монотонного аккомпанемента струнных инструментов и арфы.

Разработку Мравинский раскрывал на непрерывном нарастании драматизма вплоть до частичной кульминации — жестко и напряженно звучащего марша, в котором сдерживались и темп, и звучность, что придавало исполнению трагедийный характер. Тем самым подчеркивалось смысловое значение репризы как решающей кульминации трагико-лирической кон-

[1] Из программы концерта 21 ноября 1937 г.— Изд. Ленинградской филармонии.

цовки части с проникновенной репликой трубы и неспешно восходящими гаммами челесты, роняющей короткие, невибрирующие звуки, точно падающие из глаз слезинки.

Во второй части Симфонии Мравинский подчеркивал ритмическую упругость, танцевальный характер музыки и некоторую ее угловатость (более всего в эпизоде, напоминающем григовский Танец Анитры). Это были своего рода зарисовки внешних сторон объективной действительности, противопоставленных внутреннему миру художника и преломленных в его сознании не без оттенка гротеска. Интермедийное, внешне контрастное назначение второй части становилось очевидным с самых первых тактов третьей части, которую Мравинский и тогда, и позже трактовал в качестве центральной по драматургическому значению в цикле»[1]. Дирижер следовал указанию автора, которого более всего удовлетворяла музыка третьей части, где, он считал, удалось достигнуть идеальной цельности, «дать медленное и неуклонное движение от начала до конца»[2].

«Во время финала многие слушатели один за другим начали непроизвольно подниматься со своих мест. Так бывало только на спектаклях Ермоловой. Музыка какой-то поистине электрической силой заставила к концу встать весь зал. Головокружительный грохот оваций сотряс колонны белого филармонического зала, и Мравинский поднял партитуру высоко над головой, как бы указывая, что не ему, дирижеру, принадлежит эта буря рукоплесканий и криков и не оркестру, а музыке — музыке! — создателю Пятой симфонии Шостаковичу»[3].

Признание было полным. Овации продолжались полчаса. Публика не расходилась. Алиса Шебалина, приехавшая с мужем из Москвы на премьеру, ограждая Шостаковича от неугомонных поклонников, провела его через служебный ход, и Шостакович вместе с Шебалиными уехал на случайной автомашине домой.

Всю ночь в семье обсуждали радостное событие. Из филармонии позвонили в Детское Село Алексею Толстому, присутствовавшему на премьере: волновались, совпадает ли оценка прессы с признанием концертного зала? «Сажусь писать статью»,— ответил Толстой и стал знакомиться с партитурой[4]. От-

---

[1] Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с. 188, 189.

[2] Шостакович Д. Д. Творческие поиски, планы, мечты.— Вечерняя Москва, 1940, 11 декабря.

[3] Глумов А. Н. Цит. кн., с. 316.

[4] Толстой А. Н. Пятая симфония Шостаковича — Известия, 1937. 28 дек. В. И. Музалевский вспоминал некоторые колоритные детали этой писательской рецензии: «По просьбе А. Н. Толстого редакция ...направила меня к нему... в качестве консультанта-музыковеда. Мы направились в Детское Село с одним из журналистов. Алексей Николаевич принял нас во втором этаже своего комфортабельного особняка.. Он находился под сильным впечатлением от накануне прослушанной Симфонии, считая ее исполнение большим событием современной музыкальной жизни... Толстой не только хорошо распознал гуманистическую идейно-философскую концепцию музыки,

зыв Толстого появился в газете «Известия»: «Огромный, утверждающий нашу действительность оптимизм Шостаковича был понят и принят широкой массой советского слушателя... Перед нами реалистическое большое искусство нашей эпохи...

Слава нашей эпохе, что она обеими пригоршнями швыряет в мир такое величие звуков и мыслей... Слава нашему народу, рождающему таких художников».

С неменьшим успехом прошли повторные исполнения, вызывая энтузиазм слушателей: выдающийся певец — семидесятилетний Иван Ершов, когда-то возмущавшийся новациями балета «Золотой век», опустился в артистической на колени перед изумленным Шостаковичем. На банкете работников искусств в Европейской гостинице А. Н. Толстой произнес тост: «За того из нас, кого уже можно назвать гением!»

В Ленинград, чтобы послушать Пятую симфонию, приезжали музыканты из других городов страны, композитор А. Н. Александров за четыре месяца посетил шесть ее исполнений. Организовали исполнение Симфонии для партийного актива Ленинграда. Музыковеду Л. А. Энтелису поручили произнести вступительное слово. Шостакович сыграл ему Симфонию, пояснил ее структуру и образный строй; на концерте для партактива впервые было сформулировано определение этого сочинения, ставшее его эмблемой: оптимистическая трагедия [1].

Пошел поток статей-откликов в газетах и журналах Советского Союза. Писали не только музыканты. Впервые в истории советского искусства на столь сложное монументальное симфоническое полотно откликнулись писатели, художники, летчики — люди разных профессий и уровня музыкальной подготовки, но одинаково захваченные музыкой Шостаковича. Впервые Пятая выявила качество, ставшее с тех пор характерным для многих сочинений композитора, — способность высокого обобщения средствами музыки самых острых, злободневных проблем времени.

Статьи музыкантов еще не содержали подробных анализов. «Пятая симфония Шостаковича — произведение, обладающее такой силой непосредственного воздействия, что сейчас трудно и преждевременно давать сколько-нибудь подробный его анализ: слишком многое нужно в нем продумать и прочувство-

---

но и верно обрисовал характер образов всех ее частей. Он тут же изложил план рецензии, советуясь со мной в деталях оценок, расспрашивая о группах или соло инструментов, исполнявших те или иные темы. К концу беседы из набросков газетного выступления писателя выступало содержательное целое». (Музалевский В. И. Записки музыканта.— Л.: Музыка, 1969, с. 113).

[1] Необычный показ произвел на автора такое впечатление, что спустя три года он вспомнил о нем, высказав в печати пожелание, «чтобы чаще практиковался показ перед партийной аудиторией новых музыкальных произведений» (Цит. по кн.: Д. Шостакович о времени и о себе, с. 81).

вать,— отмечали композиторы Ан. Александров и В. Нечаев.— Но совершенно ясно: Шостакович совершил в Пятой симфонии крутой принципиальный поворот... и, следуя по новому для него пути... создал самое яркое свое сочинение»[1]. Мысль о его принципиальной новизне, отграничение Пятой от предшествующих сочинений, от оперы «Леди Макбет» содержались и в статье Алексея Толстого, считавшего, что «упадочность «Леди Макбет», ирония, неизвестно на что направленная, вернее, ирония как стилистический прием эстетствующего натурализма, выверты и внешние эффекты — все это отброшено Шостаковичем, все это далеко за горами...»[2]. Генрих Нейгауз писал: «Шостакович, который в молодости отдал такую обильную дань сатире, гротеску, который мог доводить слушателя до боли и возмущения, сейчас создал глубочайшую трагедийную музыку, человечную и простую; он, который так часто говорил «нет», сказал теперь «да» и как сказал!»[3]. Михаил Чулаки определил в новизне стиля «...ряд новых для Шостаковича качеств симфонии: напевность, близость к русскому народному творчеству, простоту языка, монолитность оркестрового воплощения»[4].

Симфонию толковали как ответ на предшествующую критику. «Чувствуется, что Шостакович многое пережил и передумал»,— замечал Михаил Громов, знаменитый летчик, большой любитель музыки[5]. Автор подтверждал эту точку зрения: «Если мне действительно удалось воплотить в музыкальных образах все то, что было продумано и прочувствовано мною после критических статей «Правды», если требовательный слушатель ощутит в моей музыке поворот в сторону большей доходчивости и простоты, я буду удовлетворен»[6].

Автобиографичность произведения не вызывала сомнений. Музыковед Евгений Браудо недвусмысленно утверждал в прессе, что «новая Симфония Шостаковича носит ярко выраженный биографический характер»[7]. Об этом писал и музыковед Георгий Хубов, поясняя, что Симфония «задумана как большая лирическая трагедия, с явными (не скрываемыми самим автором) чертами автобиографичности»[8].

Автобиографичность, однако, не воспринималась внешней событийностью, аналогичной исповедям Р. Шумана, Ф. Листа, Г. Берлиоза: непосредственный биографический материал Шо-

---

[1] Александров Ан. Н., Нечаев В. В. Пятая симфония Д. Шостаковича: Впечатления слушателей.— Музыка, 1937, 26 ноября.

[2] Толстой А. Н. Цит. ст.

[3] Нейгауз Г. Г. Пятая симфония.— Вечерняя Москва, 1938, 31 янв.

[4] Чулаки М. И. Выдающееся произведение.— Смена, 1937, 23 дек.

[5] Громов М. М. Заметки слушателя.— Советская музыка, 1938, № 3, с. 29.

[6] Шостакович Д. Д. Мой творческий ответ.

[7] Браудо Е. М. Пятая симфония Шостаковича.— Рабочая Москва. 1938, 1 февр.

[8] Хубов Г. Н. Пятая симфония Шостаковича.— Советская музыка, 1938, № 3, с. 17.

стакович не использовал. Музыка рождалась из ощущения связи своей судьбы с общечеловеческой. «Ясно и убедительно доходит до слушателя — верно подчеркивал М. М. Громов,— самая идея Симфонии — через преодоление одиночества и страдания — к радости и жизнеутверждению... В Пятой симфонии Шостаковича живы традиции „философского симфонизма“»[1]. Шостакович создавал портрет всеобщий. Люди тридцатых годов узнавали себя, воспринимая не только высказанное музыкой, но общее ее ощущение. Поэтому А. Н. Толстой, В. С. Кетлинская (в романе «Дни нашей жизни»), поэт С. М. Городецкий, посвятивший Симфонии стихотворение, Г. Г. Нейгауз одинаково по смыслу определили тему произведения: становление личности, преодоление трагического. А. Н. Толстой писал: «В условиях строящегося социализма широко и глубоко взятая тема становления личности приобретает огромный смысл и значение. Вот почему новое произведение композитора Шостаковича — Пятая симфония — так глубоко волнует советского слушателя»[2].

Как интерпретатор, знавший сочинение лучше кого бы то ни было, Мравинский выступил в печати с кратким, но весьма многозначительным истолкованием содержания Симфонии и ее места в истории современности: «Пятая симфония Д. Шостаковича — это самое выдающееся произведение из всех, созданных за последние двадцать лет. Я считаю, что эта Симфония — явление мирового значения. Она потрясает силой и глубиной философского замысла, воплощенного в строгих, подлинно классических по своей простоте и величию формах»[3].

Раздавались поначалу и критические голоса, касавшиеся общего аспекта произведения и его отдельных частей. «...Музыканты «традиционной складки» не улавливали отдельные характернейшие элементы ее языка, ритмоинтонационной, полифонической, гармонической, оркестровой фактуры»[4]. Сказывалась непривычность стилевой новизны и уровня драматического напряжения. Как вспоминал В. Богданов-Березовский, «не побоялся признаться в «особом личном мнении» даже И. О. Дунаевский, при всей своей неповторимо яркой творческой одаренности придерживавшийся канонических норм и в музыкальном вкусе, и в технических навыках»[5]. В Московском отделении Союза композиторов при обсуждении Симфонии с критиче-

---

[1] Громов М. М. Цит. ст.
[2] Толстой А. Н. Цит. ст.
[3] Мравинский Е. А. Произведение потрясающей силы.— Смена, 1937, 23 декабря. В том же месяце в Ленинграде на дискуссии о Пятой симфонии Мравинский выступил с ее подробным анализом.
[4] Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с. 190.
[5] Там же.

скими замечаниями выступили композиторы В. И. Мурадели, Н. К. Чемберджи, критик А. А. Острецов, который писал: «Пафос страдания в ряде мест доведен до натуралистического крика и вопля. В некоторых эпизодах музыка способна вызвать почти физическое ощущение боли»[1]. Наибольшие колебания оценок вызвали Ларго и финал. Г. Н. Хубов утверждал: «Проблема становления личности, если брать ее в аспекте подлинной трагедии с ведущей жизнеутверждающей идеей, разрешена в Симфонии Шостаковича (Ларго и финал), в сущности, лишь формально или, во всяком случае, неорганично, с большой натяжкой»[2]. О финале И. В. Нестьев писал, что в нем «теряется ощущение человечности, живой эмоции, столь ярко выраженной в первых трех частях», и опасался, что композитору и после Пятой симфонии угрожает «опасность преувеличения замкнутых субъективных переживаний человека, опасность излишней обостренности в раскрытии их»[3]. В таком же духе высказывался в печати Л. В. Данилевич[4].

А. А. Фадеев занес в свой дневник после премьеры: «Конец звучит не как выход (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то»[5]. Именно из-за недостатков вывода-«выхода» у этого редкостной чуткости слушателя и осталось преобладающее ощущение: «Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая. Вызывает чувства тяжелые»[6]. М. М. Громов критиковал финал за излишнюю шумливость. Н. Я. Мясковский написал в письме Н. А. Малько, продолжавшему интересоваться всем, что выходило из-под пера Шостаковича: «Вполне малеровское скерцо (блестяще, но крикливо оркестрованное) и задорно-хлесткий финал (ре-мажорное трезвучие на трех страницах партитуры)»[7].

Е. А. Мравинский считал, что, хотя «Шостакович прилагает большие усилия, чтобы финал стал утверждением объективного положительного вывода... это утверждение достигается в значительной степени внешними приемами»[8]. В финале «оптимизм, которым был пронизан тон исполнения, производил впечатление некоторой неподготовленности, не воспринимался как органическое разрешение конфликта»[9]. Суть, по мнению А. Н. Алек-

---

[1] Острецов А. А. Пятая симфония Шостаковича — Советское искусство, 1938, 2 февр.

[2] Хубов Г. Н Пятая симфония Шостаковича

[3] Нестьев И В. Пятая симфония Д. Шостаковича — Комсомольская правда, 1938, 3 февр.

[4] Данилевич Л В. Путь композитора.— Советское искусство, 1938, 14 февр.

[5] Фадеев А. А. Субъективные заметки «За тридцать лет» — М.: Сов. писатель, 1957, с. 891.

[6] Там же.

[7] Письмо Н. Я Мясковского Н. А. Малько от 10 февраля 1938 г — В кн.: Н. А. Малько, с. 281.

[8] Мравинский Е А Произведение потрясающей силы.

[9] Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства, с 189.

сандрова, заключалась в том, что вывод «слишком обнажил намерение автора кончить беспредельным ликованием, а не привел это ликование, как действительно логически неизбежно наступившее»[1].

Попытка автора защитить финал, утверждая, что «в соответствии с основной темой произведения финал его является ответом на все вопросы, поставленные в первых частях»[2], оказалась безуспешной.

Опасаясь чрезмерных восхвалений Симфонии, ажиотажа вокруг нее, И. О. Дунаевский обратился в правление Ленинградской композиторской организации с назидательным письмом:

«Союз и его руководство плелись в хвосте общественного мнения и не смогли в иных случаях четко определить или в случае нужды противопоставить свое мнение установившимся традиционным отношениям к тому или иному произведению.

Я привожу яркий пример с Пятой симфонией Шостаковича. Может быть, я пока выскажу свое личное мнение, но я вынужден сказать, что вокруг этого произведения происходят нездоровые явления ажиотажа, даже в известной степени психоза, который в наших условиях может сослужить плохую службу и произведению, и автору, его написавшему.

...Барабанным треском и боем всех трубачей и барабанщиков, шествующих впереди автора и его произведения, заглушается здоровое или, во всяком случае, законное чувство сомнения или отрицательной критики, которое может вызвать даже самое талантливое произведение.

...Безмерное и безапелляционное присвоение титула гениальности — все это кружит голову, у значительной части нашей музыкальной общественности создает нездоровый «бум» и мешает советской общественности разбираться в подлинной ценности и подлинном качестве того или иного произведения.

Блестящее мастерство Пятой симфонии, ее высокий и подлинный профессионализм не исключает того, что в этом произведении, являющемся несомненно переломным для творчества Шостаковича, далеко еще не намечены те здоровые пути, по которым должна развиваться советская симфоническая музыка.

За трескотней и шумихой мы можем прозевать самое главное — здоровое влияние на автора и воспитание его в духе стоящих перед советской музыкой задач, уже не говоря о том, что мы смело можем стать перед уродливыми фактами подавления отрицательной критики как критики невежественных и непонимающих людей. Так уже было в творчестве Шостаковича, так может повториться вновь.

...Поэтому, основываясь на этом ярком примере, я настаиваю на углублении руководства творческой жизнью нашей организации...

Композитор будет творить потому, что это есть потребность его жизни. Долг руководства поставить все творческие явления на их места, а не предоставлять творческому самотеку.

Председатель Ленинградского
Союза композиторов
*И. О. Дунаевский*

Ленинград. 29 января 1938 года»[3].

---

[1] Александров А. Н. О Пятой симфонии Д. Шостаковича.— Цит. по сб. Александров А. Н Воспоминания. Статьи. Письма.— М: Сов. композитор, 1979, с. 111.

[2] Шостакович Д. Д. Мой творческий ответ.

[3] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 160. с. 1—3.

В дальнейшей судьбе произведения важную роль сыграл его первый интерпретатор Е. А. Мравинский. После Ленинграда он исполнил сочинение в Москве. Успех повторился. «...Он опустил палочку, и Большой зал забушевал,— вспоминал Д. Ф. Ойстрах.— Все поднялись с мест, ринулись к сцене, восторженные крики слились в единый гул. Я отлично помню, как импозантный, величественный, седой встал со своего места Владимир Иванович Немирович-Данченко, с распростертыми руками подошел к эстраде и долго аплодировал» [1].

О заслуге Мравинского автор высказался с категорической определенностью: «Первое исполнение музыкального произведения почти всегда или очень часто бывает решающим для его судьбы. Я считаю, что в том благоприятном приеме, который встретила Пятая симфония, очень большая заслуга Е. Мравинского, ее первого интерпретатора» [2].

Дирижер включил Симфонию в программу своего выступления на Первом Всесоюзном конкурсе дирижеров в октябре 1938 года, продолжая уточнять исполнительские контуры: на этот раз играл Государственный симфонический оркестр СССР. Уровень исполнения был настолько высоким, что Г. Г. Нейгауз на следующий день после окончания конкурса в статье «Пять лауреатов», подытоживая его результаты, писал: «Единогласно отмечалось исключительно удачное исполнение Мравинским Пятой симфонии Шостаковича — исполнение, которое оставило чрезвычайно глубокое впечатление у членов жюри и у публики» [3]. Вслед за этой статьей Г. Г. Нейгауз опубликовал отдельную зарисовку о молодом дирижере, вновь выделяя интерпретацию им Пятой симфонии: «Самым большим достижением Мравинского, бесспорно, является исполнение Пятой симфонии Шостаковича... В трактовке Мравинского Пятая симфония Шостаковича предстала во всем своем исключительном мастерстве, прозвучав с огромной силой и убедительностью. После выступления Мравинского всем стало ясно, что разнородные части этой Симфонии образуют единое художественное целое, как это бывает в подлинно выдающихся произведениях искусства...

Мравинский подчеркивает лирические стороны произведения, и Симфония от этого, несомненно, выигрывает. Раньше многим казалось, например, что Скерцо несколько выпадает из общего плана вещи. Сейчас стало ясно, что все части Симфонии абсолютно едины.

Особенно сильное впечатление производит в исполнении Мравинского третья часть Симфонии Шостаковича. Мне кажется, что со времени симфоний Бетховена и Чайковского не было музыки столь сильной и глубокой. Какими-то своими осо-

---

[1] Цит. по: Юзефович В. А. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом, с. 312.

[2] Смена, 1938, 18 окт.

[3] Нейгауз Г. Г. Пять лауреатов — Известия, 1938, 17 окт.

бенностями Пятая симфония Шостаковича напоминает античное искусство. И эти ее качества Мравинский сумел прекрасно обнаружить»[1]. Выдающийся музыкант-исполнитель приходил к выводу: «...именно это исполнение окончательно убедило... в том, что произведение Шостаковича гениально»[2].

Счастливым оказалось совпадение: обратившись к классическим закономерностям, найдя форму и стиль, отвечавшие внутреннему побуждению и удовлетворявшие насущным требованиям реализма, перейдя от страстного, безудержного потока к самодисциплине, подчеркнувшей мощь его фантазии, Шостакович обрел дирижера, которому отвечали именно такие качества. Пятая симфония словно сочинялась для Мравинского, для выявления такой исполнительской индивидуальности. Ни предыдущую Четвертую, ни «Леди Макбет» не смог бы Мравинский так передать, как Пятую, да и никогда не пытался, как не стал и интерпретатором сюжетных вокально-инструментальных симфонических полотен, начиная с Тринадцатой симфонии: путь Мравинского шел с «чистым» бессюжетным симфонизмом зрелого Шостаковича.

После Ленинграда Пятая симфония под управлением А. Гаука прозвучала в Москве, Харькове, Архангельске, Хабаровске. Наблюдая автора, Гаук «почувствовал, что он стал совсем другим по сравнению с тем, каким знал его раньше. В глазах светилась уверенность в своих силах и своей правоте. Он принимал свой успех как вполне заслуженный и естественный»[3]. Шостакович ездил и на тбилисскую премьеру, проведенную с большим успехом Н. Рабиновичем[4].

В Москве до февраля 1938 года Симфония исполнялась пять раз: ни одного концерта не пропустил Н. Я. Мясковский, мнением которого Шостакович особенно дорожил. В этот период биографии произведения, когда в результате ряда концертных исполнений оно уже было, что называется, «на слуху», появилась возможность профессионально обстоятельных, серьезных оценок. Мясковский высказал автору и изложил в письме к Н. А. Малько несколько веских соображений. Для самого плодовитого советского симфониста, признанного мастера этого жанра и опытнейшего педагога, не оставалось сомнений, что «это инструментально великолепная Симфония; она действи-

---

[1] Нейгауз Г. Г. Евгений Мравинский.— Советское искусство, 1938, 18 окт.

[2] Там же.

[3] Гаук А. В. Д. Д. Шостакович.— В сб.: Александр Васильевич Гаук, с. 130.

[4] На этом концерте присутствовал вместе с женой-пианисткой известный советский полководец маршал А. И. Егоров — тогда командующий Закавказским военным округом. Как и Тухачевский тяготевший к музыке, даже обучавшийся в молодости в Киевской консерватории пению, А. И. Егоров стал горячим сторонником творчества Шостаковича.

тельно оркестрово живет и притом весьма серьезна и напряженна»[1]. Стилистического единства Мясковский в Симфонии не находил, отделяя художественный уровень первой и третьей частей от Скерцо и финала; это и создавало, считал он, некоторый стилистический разнобой[2]. Мясковский не принял сохранявшийся в Пятой симфонии малеровский принцип стилевых контрастов в пределах одного сочинения, отстранение от конфликта в Скерцо с его неожиданной легкостью.

14 ноября 1938 года Мравинский дирижировал Пятой симфонией в Большом зале Московской консерватории, 30 ноября того же года — в концерте, завершавшем декаду советской музыки в Большом театре Союза ССР. В феврале 1939 года Симфонию повторили в Ленинграде, летом того же года она прозвучала в Кисловодске.

После Всесоюзного конкурса дирижеров Е. А. Мравинский был утвержден главным дирижером заслуженного коллектива республики — оркестра Ленинградской филармонии: решающую роль сыграл триумф Пятой, которая с тех пор постоянно звучала под его управлением[3].

В апреле 1938 года сделали запись Симфонии. Партитуру отправили Тосканини, Стоковскому, Клемперу. 17 июня 1939 года она прозвучала в Париже, в концертах цикла «Песни мира», под управлением Роже Дезормьера[4]. На следующий день в газете «Юманите» появилась статья, характерная для отношения к творчеству Шостаковича за рубежом в это время. Отмечалось, что «Шостакович не испорчен современными веяниями», что он обращается к Чайковскому и, «благодаря своей простоте, благодаря новому мышлению, заставляет по-новому жить, казалось бы, давно уже потускневшие образы»[5]. Обозревая в совокупности ряд сочинений композитора, прозвучавших во Франции в тридцатые годы и вызвавших разного рода суждения, газета приходила к выводу, что «более нельзя отрицать в Шостаковиче искру гения»[6].

«Нью-Йорк геральд трибюн» и ряд других американских газет поместили благоприятные отзывы о первом исполнении

---

[1] Письмо Н. Я. Мясковского Н. А. Малько от 10 февраля 1938 года.— В кн.: Н. А. Малько, с. 280.

[2] Там же.

[3] За сорок лет (1937—1977) только в Ленинграде — 138 раз, превзойдя по популярности все другие симфонии Шостаковича. В 1977 году было отмечено сорокалетие первого исполнения Пятой симфонии: ее играли участники премьеры.

[4] Внимание Дезормьера к музыке Шостаковича привлек еще в 1935 году Сергей Прокофьев, рекомендуя включить в программы Первую и Третью симфонии. Участие Прокофьева в распространении во Франции Первой фортепианной сонаты, во Франции и Англии — Пьес для октета, Первого фортепианного концерта несомненно подготовило триумфальный успех в этих странах Пятой симфонии.

[5] Цит по: Шнеерсон Г. М. Музыкальная жизнь на Западе (по страницам зарубежной печати) — Советская музыка, 1938, № 8, с. 102.

[6] Там же.

Симфонии в Нью-Йорке симфоническим оркестром Национальной радиокорпорации под управлением Артура Родзинского, в Бостоне — под управлением Р. Бургина; в Лондоне организовали прослушивание присланной из Ленинграда записи: оно собрало шестьсот человек и предварялось сообщением дирижера Э. Кларка. Дирижер Т. Иенсен явился первым интерпретатором Симфонии в Дании и скандинавских странах. Неутомимый Л. Стоковский сделал свою запись на грампластинки с филадельфийским оркестром.

Произведение Шостаковича утвердилось как совершенно исключительное симфоническое полотно в мировой музыке, в советском музыкальном творчестве, где ничто с ним не могло сравниться.

С появлением этого сочинения завершилось становление советского симфонизма, полное трудных опытов, преодоления социологических упрощений, описательности, примитивной сюжетности.

Активность в симфоническом жанре нарастала у многих композиторов. «По сравнению с музыкой предшествовавших лет в симфоническом творчестве тридцатых годов заметно обогащается круг образов. Особенно яркими и эмоционально насыщенными становятся образы народа»[1]. Не только симфония Шостаковича, но и другие симфонические сочинения этого периода насыщаются лирико-психологическим содержанием, причем «трактовка лирических образов приобретает существенно иной характер, чем во многих симфониях двадцатых годов: строй лирических чувств становится более общезначимым; наличие ясно ощутимых положительных идеалов придает музыке жизнеутверждающий характер»[2].

Напряженным поиском характеризовались созданные с 1933 по 1937 год четыре симфонии Н. Я. Мясковского — Пятнадцатая, Шестнадцатая, Семнадцатая, Восемнадцатая. Путь, который представлялся плодотворным выдающемуся мастеру, связывался с народной, с современной массовой песенностью: происходила ее своеобразная переработка, усложнение, испытание возможностей симфонизации. В близком русле действовал В. Шебалин в Перекопской симфонии (1935), использовав в ней свою малопопулярную «Песню Третьей Крымской дивизии». В. Щербачев ярко возрождал в Ижорской симфонии традиции картинно-программного симфонизма, с темой: питерский завод за тридцать лет, с 1905 года.

Песенность, программность воспринимались знамением времени, естественным ответом на требования демократизации

---

[1] История русской советской музыки. 1935—1941 — М.: Музгиз, 1959, т. 2, с. 378.

[2] Там же, с. 379.

жанра, и это не могло не сказаться на симфоническом творчестве молодых тогда Д. Б. Кабалевского — автора трех симфоний, А. И. Хачатуряна (Первая симфония, 1934—1935), Т. Н. Хренникова, представившего Первую симфонию в качестве дипломной работы к окончанию консерватории (исполнена в 1935 году). Это были яркие заявки больших талантов, ощущавших актуальность симфонических обобщений и подходивших к ним со своих позиций, обусловленных индивидуальными особенностями роста.

Став важнейшей вехой творческой биографии Шостаковича, Пятая симфония дала мощные ориентиры движению всей советской инструментальной музыки, обратив ее к смелой конфликтной драматургии. Эта симфония поставила Шостаковича в ряд великих деятелей русского и мирового симфонизма.

Опера «Леди Макбет Мценского уезда» была началом нового периода творчества Шостаковича, знаменовала зрелость; Четвертая и Пятая симфонии определили решительный переход к трагедийно-симфоническому мышлению во всем его многообразии.

# ПРЕДВОЕННОЕ ТРЕХЛЕТИЕ

*...Живые традиции и подлинное новаторство составляют диалектическое единство, ибо корни того и другого — в окружающей современной жизни.*

*Д. Д. Шостакович*



## СОЗДАВАЯ ШКОЛУ

Весной 1937 года Шостаковича пригласили преподавать в Ленинградской консерватории.

Безотказная консультационная работа, которую он вел в композиторской организации, советы, помощь, в которых он никому не отказывал, а главное, единодушное признание его мастерства вели к педагогике; не раз возникали недоумения, почему он остается вне вуза, не имеет возможности планомерно передавать свои знания и опыт, воспитывать молодых композиторов. Весьма активная студенческая композиторская среда, состоявшая из профессионально инициативных Г. Свиридова, Б. Клюзнера, Т. Оганесяна, В. Сорокина, О. Евлахова, обращалась к консерваторскому руководству с вопросом о приглашении в вуз Шостаковича. Но осторожность долго побеждала: композиторские классы и предметы вели маститые М. Штейнберг, М. Гнесин, Х. Кушнарев, П. Рязанов, Б. Асафьев, М. Юдин, В. Щербачев — привлечение молодых проходило осмотрительно. Да и сам Шостакович, поглощенный «Леди Макбет», обилием других работ, подходивший к фундаментальным симфоническим задачам, непоседливый, не отказывавшийся от концертных поездок, опасался себя связывать дисциплиной учебного процесса. Понимая свое профессиональное превосходство над сверстниками-композиторами, он все-таки не представлял, сможет ли поставить себя по отношению к ним учителем, считал себя по характеру мягким для наставнического управления целой группой молодежи.

Решение ускорили события 1936 года. Уменьшился поток заказов — и освободилось время. Появилась насущная необходимость пусть и небольшого, но постоянного заработка, на который могла бы ориентироваться семья как на материальную базу. Переживания, размышления о собственном творчестве, колебания общественных оценок высветили, изменили многое в его взглядах, становившихся все более устойчивыми, все менее доверчиво подчиненными тенденциям момента,— все это тоже подводило к педагогической профессии.

Кризис консерваторского композиторского образования, о котором стоял вопрос еще два года назад на совещании в Ленинградской композиторской организации, продолжался и осо-

бенно ощущался на кафедре М. О. Штейнберга, остававшегося хранителем традиций школы Н. А. Римского-Корсакова. Требовалось пополнение, приток новых молодых сил, которые могли бы не только доказать своим примером творческую и педагогическую преемственность, но и влить свежую струю в традиционные методы и приемы.

Шостакович являлся наилучшей кандидатурой, не вызывавшей возражений ни у «академистов» — М. Штейнберга, М. Гнесина, ни у П. Рязанова, В. Щербачева, стремившихся к обновлению образования.

Предложение исходило от М. О. Штейнберга, инициативу приглашения в консерваторию взял на себя ректор Борис Иванович Загурский, предварительно попросив В. К. Сорокина, консультировавшегося у Шостаковича, позондировать почву.

Риск был очевиден. Когда в апреле Загурский, разыскав Шостаковича у Софьи Васильевны в Дмитровском переулке, высказал ему пожелание видеть его в числе консерваторских преподавателей, Шостакович еще только начал Пятую симфонию и никому о ней не говорил; романсы на стихи А. С. Пушкина оставались необнародованными; о маленьких фрагментах для оркестра, предшествовавших Четвертой симфонии, никто тоже не знал; музыка к кинофильмам «Подруги» и «Возвращение Максима» и к пьесе А. Афиногенова «Салют, Испания!» самостоятельного значения не имела. За Шостаковичем еще сохранялась репутация талантливого композитора, пишущего музыку сложную для восприятия, склонного к формальным экспериментам. Но Загурский не колебался. «И в высказываниях и в решениях Загурского всегда живо ощущалась его недюжинная индивидуальность, чуждавшаяся готовых шаблонов и штампов, неподвластная моде или модным веяниям»[1],— вспоминал Шостакович много лет спустя, когда Загурского уже не было в живых.

Пройдя основательную музыковедческую школу у Б. В. Асафьева, Загурский, писал Шостакович, «обладал прочно сложившимся эстетическим вкусом»[2]; понимая музыку Шостаковича, он убеждал его прийти в свою alma mater, чтобы повысить ее престиж. Одновременно Загурский обратился с предложением о преподавании к И. И. Соллертинскому, В. В. Софроницкому. Все трое ответили согласием.

Вхождение Шостаковича облегчалось тем, что профессор П. Б. Рязанов на время переезжал в Тбилиси и его многочисленный класс предстояло распределить среди других педагогов кафедры композиции. Двух своих студентов-второкурсников — Г. Свиридова и О. Евлахова — Рязанов рекомендовал Д. Шостаковичу.

---

[1] Шостакович Д. Д. Памяти Бориса Ивановича Загурского.— В кн.: Воспоминания о Б. И. Загурском — Л.: Музыка, 1971, с. 17.

[2] Там же.

«Ранней весной 1937 года, в один из дождливых ленинградских вечеров, когда учебный год еще был в самом разгаре, наш заботливый профессор представил нас будущему руководителю,— читаем в заметках О. Евлахова.— «Передача» состоялась на квартире у С. В. Шостакович... Дмитрий Дмитриевич много расспрашивал о нас П. Б. Рязанова, заставил нас поиграть свои сочинения, оживленно беседовал на самые различные темы, интересовался нашими музыкальными вкусами и пристрастиями» [1].

Б. Загурский подписал приказ о зачислении Д. Шостаковича на должность исполняющего обязанности профессора, и новый педагог появился в консерватории, в классе № 36, где когда-то преподавал Н. А. Римский-Корсаков и куда еще недавно Шостакович-студент приходил на уроки к М. О. Штейнбергу. Расположенный на третьем этаже, в маленьком коридоре, этот класс был отдален от других учебных помещений. Окна выходили во двор. Шум не достигал уютной комнаты с двумя роялями, красным ковром у окон, копиями с репинских портретов Римского-Корсакова и Лядова на стенах.

Была договоренность, что, помимо преподавания композиции, Шостакович станет вести занятия по инструментовке: он не решался сразу принять ответственность за большое число студентов-композиторов, в инструментовке чувствовал себя более уверенно, да и Штейнберг, как заведующий кафедрой композиции, тоже предпочитал вводить в дело начинающего педагога исподволь.

В помощь Шостаковичу придали двух ассистентов: В. Н. Копанского — по инструментовке и И. Б. Финкельштейна — по сочинению; последний только что закончил консерваторию у М. Ф. Гнесина и успешно дебютировал на композиторском поприще Скрипичным концертом, исполненным в Москве скрипачом М. Д. Владимирским в сопровождении оркестра под управлением Н. Г. Рахлина. Концерт этот Шостакович хорошо знал, так как Финкельштейн пользовался в работе и его советами. По инструментовке, кроме учеников его композиторского класса, изъявили желание заниматься у Шостаковича ученики М. Ф. Гнесина — Г. В. Тихомиров, М. А. Матвеев, А. С. Леман, В. А. Маклаков, годом позже — В. А. Тигранян, М. Б. Левиев (ученики Х. С. Кушнарева) и Б. Л. Клюзнер (ученик М. Ф. Гнесина).

Класс сочинения стал быстро разрастаться: в него вступили Ю. А. Левитин, В. И. Флейшман, А. М. Лобковский, И. Г. Бол-

[1] Здесь и далее заметки О. А. Евлахова «Класс композиции Д. Д. Шостаковича» цитируются по рукописи, предоставленной А. С. Гуриной-Евлаховой. Вариант статьи опубликован в сб.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях, с. 198—204.

дырев, О. П. Добрый, М. А. Кацнельсон, Б. А. Толмачев, Г. И. Уствольская. Класс был открытым: появлялись здесь и учащиеся других педагогов.

Таким образом, у Шостаковича оказалось столько педагогической работы, что он был вынужден приходить в консерваторию дважды в неделю и проводить в тридцать шестом классе по пять-семь часов.

Работа осложнялась невысоким профессиональным уровнем большинства учеников: только Г. Свиридов и О. Евлахов прошли достаточную предварительную композиторскую подготовку. Ю. Левитин переключился на композицию, закончив фортепианный факультет, М. Кацнельсон был скрипачом, А. Лобковский обучался в экономическом техникуме, работал на заводе и только по совету Шостаковича решился поступить в консерваторию.

Как и во все свои дела, Шостакович ввел в педагогический процесс организационную аккуратность и даже педантичность. Приходил на занятия первым и ожидал учеников. При их появлении вскакивал и шел навстречу, каждому пожимая руку и каждого называя по имени-отчеству и только на «вы». Уже сама эта естественная учтивость, старомодно-петроградская воспитанность действовали дисциплинирующе.

Ничего как будто не требуя, никогда не прибегая ни к каким административным мерам, Шостакович быстро сцементировал класс как слаженный рабочий коллектив.

Как складывалась и какой была его методика? Как он преподавал?

Один из его близких и первых учеников Орест Евлахов, впоследствии занимавшийся методологией преподавания композиции, считал, что «какой-либо педагогической системы, разработанной и продуманной, у Дмитрия Дмитриевича в первые годы его педагогической деятельности не было». И это верно, если считать системой последовательно ремесленное, часто по необходимости элементарное и тщательное «научение» технологии, детальные исправления приносимых сочинений.

Этого Шостакович не делал или почти не делал. Вспоминая занятия, он сам настойчиво подчеркивал отсутствие в них, как он говорил, «школьного» характера: «уроков в «школьном» смысле этого слова не было. Были беседы об эстетике, о значении музыки в жизни нашего общества, о содержании музыкальных произведений, о форме, о великих традициях классиков, о подлинной современности» [1].

Но вот что примечательно: именно в его классе в первые же годы сформировались профессионалы-композиторы, уверенно владевшие навыками любой композиторской работы, сочинявшие много, активно и по-разному, со свободным, ничем не ско-

---

[1] Шостакович Д. Д. О моем ученике.— В кн.: Гусин И. Л. Орест Евлахов.— Л.: Сов. композитор, 1964, с. 4.

ванным выявлением индивидуальности. Несмотря на кажущееся отсутствие направленности, преподавание Шостаковича с его начальных педагогических шагов имело систему, но не ремесленную, а систему-кодекс отношения к жизни, искусству, миссии композитора, личностного поведения, профессиональной ответственности. Уроки поднимали самосознание, духовный уровень учеников, понимание, по словам Шостаковича, «великого этического значения музыкального искусства» [1].

Подобно каждому большому художнику, почувствовав на определенном этапе деятельности потребность в молодых последователях, единомышленниках (Евлахов замечал, что «общение с молодежью в то время сделалось в какой-то степени для Шостаковича душевной потребностью, необходимостью»), Шостакович с его органической скромностью избежал опасности менторства, авторитарности, от которых сам в свое время страдал у Гляссера. Ученики находились в положении коллег, сподвижников. С полным доверием Шостакович вводил их в свой музыкальный мир, в создание музыки. В этом заключалась основа. Сразу воспитывались композиторские черты по простому завету Римского-Корсакова: «Практика есть лучшее средство научиться». Практику он считал и мерилом одаренности. Потому — а не только вследствие доброты своей — Шостакович никому из желающих в приеме в свой класс не отказывал. Сам блестяще одаренный памятью, слухом, он значения природных задатков не преувеличивал, интуитивно ощущал, что в сочинении творческие данные у композитора могут развиться совсем неожиданно и что здесь особенно велика роль интеллекта, воли, личностных свойств, роль времени и терпения. Потому-то Шостакович не позволял себе решительных осуждающих оценок, бережно искал, выдвигал в сочинениях лучшее, пестовал лучшее, как бы высвечивал сильные стороны ученика. «Уже тогда мы ощущали его необыкновенную психологическую чуткость. За первый год я написала много музыки — камерной, фортепианной. Воспринималась она трудно: все было «наоборот». Весной на экзамене я так волновалась, что стояла на одной ноге. Огромная комиссия решила: переведем и посмотрим, что будет дальше. Дмитрий Дмитриевич ощутил мое смятение, успокоил, помог, направил...» (Г. И. Уствольская).

Не скудость таланта доставляла ему боль, а небрежность, дилетантизм, лень — здесь он бывал строг, и ученики безошибочно чувствовали это по темневшим за стеклами очков глазам, сжатым губам; когда становилось невмоготу, он мог неожиданно вскочить, выйти с ассистентом в коридор и «разрядиться» в какой-либо остроте, анекдоте, подходящем к случаю. Спасительное чувство юмора, не покидавшее в любых ситуациях,

[1] Шостакович Д. Д. О моем ученике, с. 4

помогало и в педагогике. А. М. Лобковский рассказывал: «Я был музыкально недостаточно подготовлен. Мне было стыдно за то, что учителю приходится копаться в моей Поэме, и весь я молчаливо сжимался, так что Шостакович однажды спросил: «Разве я не должен делать замечаний?» И услышал в ответ мальчишеское: «Нот много, а я один». Заразительно рассмеявшись, он стал повторять в своей обычной отрывистой манере: «Нот много, а я один, нот много, а я один, нот много, а я один» — и продолжал смеяться так весело и добродушно, что я обрел душевное равновесие. Он сказал: надо сделать то-то и так-то, не объясняя почему, но я все понял. Дело пошло. Поэму вскоре исполнили по Ленинградскому радио с большим успехом, а я получил первый в жизни композиторский гонорар».

Следуя советам С. И. Танеева, указывавшего на значение «педагогики примера», Шостакович прежде всего, не стесняясь и никогда не подчеркивая своего «я», действовал примером собственной продуктивности, неутомимости — тем, что он называл прилежностью. Требовал, чтобы и ученики смело бросались в море работы: у него нельзя было писать мало, скупо, медленно. «Дважды в неделю нужно было показывать музыку. Откажешься — неловко, другой раз откажешься — совсем неловко, — вспоминал А. М. Лобковский. — Появлялось ощущение, что сочинять нужно каждый день. Вырабатывалась рабочая привычка». Он не признавал, вернее, считал непрофессиональным длительные сомнения в выборе инструмента в оркестровке, бесконечные переделки. В классе оркестровки давал задание и садился сам за работу, выполняя то же задание, что и студенты. Конечно, справлялся первым, а дальше неизбежно выяснялось, кто может быстрее, лучше; все работы, в том числе и его собственная, сравнивались. Кара Караев вспоминает одно из занятий у Шостаковича в Московской консерватории, когда учитель сочинил в классе разработку первой части струнного квартета по модуляционному плану студента, с заданным количеством тактов: «Присутствовавшие просто ахнули от восторга, ибо на наших глазах, буквально за несколько минут, была создана прекрасная музыка» [1].

Темы композиторских работ не ограничивались. Его не волновало отсутствие последовательности в овладении разными жанрами или «замахи» студентов на то, к чему они еще не были подготовлены [2]. Не позволял он себе вмешиваться и в отбор интонационного материала, допускал широкую амплитуду ассоциаций, не требовал ранней цельности мелодического языка — помнил, как трудно эта цельность ему давалась; про-

---

[1] Караев К. Шостаковичу — 60.— Советская музыка, 1966, № 9, с. 10.

[2] «Опыт Шостаковича, приучающего студентов уже с первых курсов работать в самых различных областях, должен быть учтен теми профессорами, которые несколько односторонне воспитывают студентов»,— писал Б. Загурский 21 мая 1938 года в одном из консерваторских отчетов (ЛГК. Личное дело Д. Д. Шостаковича).

игрывая ученические сочинения, обращал внимание на возможности разработки материала, развития его из тематических «зерен», их выпуклость, яркость, какими бы ни были источники. С осторожностью относился к вокальным работам, считая их всегда трудными и на свой опыт не опирался: ссылался чаще всего на музыку Верди, чтобы показать выразительные возможности пения; ученики так и не узнали шостаковичских пушкинских романсов. Молчал о «Леди Макбет». Только опера «Нос» иногда звучала, когда рассматривались задачи сатирической оперы.

Было заметно, что, не признавая абсолютных норм мастерства, проявляя терпимость и даже снисходительность, он радовался приметам ритмической фантазии, чуткости к форме — не элементарной, а складывающейся из внутренних закономерностей развития.

В классе, вспоминал О. Евлахов, шла «напряженная работа: Г. Свиридов писал цикл романсов на стихи М. Лермонтова и струнную симфонию, Ю. Левитин — оперу «Монна Марианна» (по мотивам «Сказок об Италии» М. Горького), И. Болдырев — кантату «Песнь о Гайавате», В. Флейшман — оперу «Скрипка Ротшильда» (по рассказу А. Чехова), я — фортепианный концерт». Масштабы студенческих планов нарастали; к 1940 году кафедра утвердила такой внушительный перечень: И. Добрый — Сюита для струнного квартета, Г. Свиридов — окончание Симфонии и Фортепианный концерт, Г. Уствольская — Композиционные упражнения, Ю. Левитин — Фортепианный квинтет, В. Флейшман — завершение оперы «Скрипка Ротшильда» и симфоническое произведение, А. Лобковский — Прелюдии для фортепиано и инструментальная пьеса, М. Кацнельсон — цикл романсов на стихи В. Маяковского, Б. Толмачев — Поэма для оркестра, И. Болдырев — вокальный цикл для голоса, хора и оркестра.

Сложилось содружество студентов — композиторов и режиссеров, занимавшихся в классе оперной режиссуры под руководством известного мастера музыкального театра Э. И. Каплана: оперные опыты учеников Шостаковича стали консультировать студенты режиссерского отделения, и это помогло созданию талантливых опер «Скрипка Ротшильда» В. Флейшмана, «Монна Марианна» Ю. Левитина.

«Занятия всегда проходили оживленно и многолюдно. Сочинение, написанное кем-либо из нас, подвергалось коллективному обсуждению, причем Дмитрий Дмитриевич стремился развить самокритичность вкуса и эстетических оценок у учеников»[1]. Сам он, замечали ученики, «мгновенно понимал, что хочет сказать молодой композитор. Это проникновение в замысел уче-

[1] Евлахов О. А. Класс композиции Д. Д. Шостаковича.

ника было поразительно и поистине безошибочно. Он неизменно и быстро отыскивал „скрытую пружину", которая заключалась в корявой порой музыке молодого композитора, и всегда точно предсказывал путь к ее „раскрепощению"». Его огромное мастерство и высокая композиторская техника «позволяли с легкостью находить уязвимые места... несколькими мастерскими штрихами улучшать форму, драматургию произведения. Случалось, что, слушая первую часть симфонии или концерта, он давал неожиданный совет — одну из тем этой части использовать в коде финала, еще не существовавшего. Часто он раскрывал нам глаза на возможность образного переосмысления тематического материала, на умение подать этот материал в различных фазах произведения в новом гармоническом или интонационном освещении... Зная огромное количество примеров из мировой музыки, он всегда ссылался на творчество классиков, показывал, как строится форма или как развивается тематический материал. Про себя он говорил, что, если у него самого что-либо не выходит, он открывает партитуры Чайковского и смотрит, как решается там аналогичная творческая задача»[1]. Когда-то, критикуя обучение в консерватории, Шостакович обращал внимание на низкий уровень владения полифонией, пренебрежение полифонией у молодых композиторов, теперь от своих учеников требовал основательных знаний в этой области и выражал удовольствие, когда ему приносили и показывали произведения, обнаруживавшие владение полифонической фактурой.

Сам пианист, он не терпел и пренебрежения к фортепиано. «На первой же встрече в консерватории,— рассказывал О. Евлахов,— Дмитрий Дмитриевич засадил Свиридова и меня за рояль и попросил играть в четыре руки (это была одна из симфоний Моцарта). Помню, что мы очень робели и, будучи вообще недурными пианистами, сыграли первую часть симфонии довольно гладко, но совершенно невыразительно и сухо, что вызвало иронически-добродушную реплику педагога: „Вы очень чисто, очень чисто играете!"». Когда впоследствии в преподавании профессор О. Евлахов настаивал на исполнительской практике композиторов, он повторял убеждение своего учителя, считавшего, что развитие студентов, в слабой степени владеющих инструментом, в особенности фортепиано, проходит медленнее и более сложно, чем тех, кто любит и умеет играть, выступать на эстраде, что исполнение в концерте молодым композитором какого-либо классического сочинения дает ему неизмеримо больше для понимания композиторских закономерностей, чем детальный анализ «на глаз» и «на слух» в классе композиции. В беседе с молодыми композиторами в 1955 году Шостакович вновь к этому возвратился, ссылаясь на собственный опыт: «Воспитанию молодых музыкантов в большой сте-

---

[1] Евлахов О. А. Класс композиции Д. Д. Шостаковича.

пени содействует проигрывание классической музыки в четыре руки, изучение партитур... Я много занимался на рояле и научился довольно свободно читать с листа. Очень советую молодым композиторам обязательно приучить себя к этому. Игра на рояле должна входить в ежедневное расписание занятий каждого композитора» [1].

Игра на рояле давала возможность и в классе как бы мускульно осязать музыку. Шостакович любил играть ученикам. Обычно усаживался за четырехручную игру вместе с И. Б. Финкельштейном— отличным пианистом, учеником С. И. Савшинского — и всегда исполнял басовую партию, считая ее более важной, весомой и трудной. Он играл с листа любые сочинения, любого стиля — ему помогал здесь не только пианизм, но и быстрота композиторского охвата, способность мгновенного «перевоплощения», при которой чужой стиль как бы становился своим и игравший предвосхищал логику развития музыки.

«Иногда в исполнении участвовал кто-либо из студентов, прочие следили по партитуре: интересные и поучительные места отмечались профессором особо» [2]. Для этих проигрываний Шостакович сам с удовольствием приготавливал четырехручные переложения новых партитур, присылаемых ему из Москвы П. А. Ламмом. Студентам запомнились также переложения Симфонии псалмов И. Ф. Стравинского и Девятой симфонии Г. Малера, сопровождавшиеся меткими пояснениями.

С молодости будучи композитором «пристрастным», изучая все, но отнюдь не все принимая, он и в дальнейшем сохранял предпочтения и антипатии, сказывавшиеся в педагогике. Его отличала исключительная чуткость к естественности эмоциональных порывов, их глубине, к значительности и органичности исходных позиций авторов. Равнодушным оставляла декоративность, стилизация, внешняя живописность, искусственно привязываемая к музыке философичность. Как вспоминает И. Б. Финкельштейн, чаще и больше всего анализировалась в классе музыка Бетховена, Брамса, Малера, Чайковского. Евлахов рисует более разнообразную панораму: «Литература изучалась самая различная: здесь были симфонии Моцарта, Шумана, Чайковского, Брамса, Бетховена, Бородина, Малера, Танеева, симфонические поэмы Р. Штрауса (особенно запомнилось исполнение в четыре руки «Дон-Жуана»), фортепианные произведения и концерты Прокофьева, симфонические произведения Глинки, «Отелло» Верди и многое другое».

Уроки шли с устоявшейся аккуратностью. Переносы занятий не признавались. Даже после ошеломляющей премьеры Пятой

[1] Шостакович Д. Д. Беседа с молодыми композиторами.— Советская музыка, 1955, № 10, с. 10.

[2] Свиридов Г. В. Шостаковичу — 60 — Советская музыка, 1966, № 9, с. 7, 8.

симфонии студенты, все-таки сомневавшиеся, нужно ли следующим утром являться в класс, увидели Шостаковича ровно в девять утра за фортепиано, проигрывающим «Раймонду» А. К. Глазунова и занимались в этот день, хотя жаждали поговорить о вчерашней премьере.

Если Шостаковичу доводилось уезжать, он обязательно возмещал пропущенные дни: обычно телеграммами извещал студентов о дне и часе предстоящего занятия в консерватории, не допуская, чтобы они приходили напрасно или тратили время на ожидание. Старейшие ученики Левитин, Евлахов сохранили такие телеграммы довоенной поры — трогательный знак внимания Шостаковича к студентам.

Немногословный, не склонный к душевным излияниям, он со студентами быстро и естественно устанавливал дружеские отношения, не ограничивавшиеся рамками классных занятий. Ученики становились одной семьей, сближались с профессором, что отнюдь не снижало их почтения, уважения, восхищения.

Обожая учителя, они привыкли по малейшим признакам понимать его настроение, похвалу или укор, одобрение или неудовольствие, чувствовали, когда он хвалит, чтобы помочь, когда лишь снисходителен, когда искренне восхищен.

Группа молодых людей, среди которых были совсем разные по характеру — деловитые и робкие, деликатные и напористые, скромные и тщеславные, развитые и ограниченные, с разной мерой одаренности,— объединялась, сплачивалась прежде всего под ненавязчивым, но весьма последовательным и ощутимым влиянием шостаковичской личности, в которой при необычайной внешней мягкости было, однако, по-своему властное. А, главное, Шостакович учил своим творчеством. Закончив очередное сочинение, он тотчас же приносил его в класс или приглашал учеников к себе домой, чтобы поиграть, посоветоваться. Перед ними представал коллега, которого они должны были судить, и они хорошо знали, что Шостаковичу с его умом и чуткостью нельзя было лгать или курить фимиам. Репетируя в филармонии как пианист — соло или ансамбли,— он тоже усаживал в зале учеников для проверки и корректировки звучности. На репетициях симфонических премьер ученики располагались рядом с учителем, чтобы не только слушать, но и сверять услышанное с партитурой. «Вспоминается большое количество репетиций Шестой симфонии, когда мы, сидя рядом с автором, следили за работой оркестра по рукописной партитуре»[1]. Вникая таким образом в «лабораторный процесс» сочинения и исполнения, молодые композиторы не только проникались интонационным строем шостаковичской музыки, но и усваивали шостаковичские приемы оркестровки.

Возвращаясь с репетиций, Шостакович любил зазвать учеников к себе и «угостить» интересным знакомством. Все уче-

---

[1] Евлахов О. А. Класс композиции Д. Д. Шостаковича.

ники познакомились с Иваном Ивановичем Соллертинским, привыкли к его едкому остроумию, парадоксам мысли; чтобы «не ударить лицом в грязь» перед таким эрудитом, приходилось побольше читать, следить за художественной жизнью. Однажды Шостакович привел Евлахова к Юрию Шапорину, чтобы послушать вместе, как Шапорин сам исполнит посвященный им Шостаковичу романс на стихи А. С. Пушкина. Встречались студенты и с Мравинским, Гауком, дружили с Оборным, Поповым; Шебалина Шостакович рекомендовал как старшего советчика, показывая ему вместе со студентами их работы. Когда представлялась возможность, посылал своих учеников в Москву к Б. Яворскому.

В Ленинграде постоянно общались с М. Гнесиным и его учениками. Как вспоминал Шостакович, «наши классы часто встречались... Это способствовало расширению их кругозора, помогало набирать разные художественные впечатления... Такая была тогда в консерватории атмосфера»[1].

В трудные тридцатые годы ученики ощущали и весомую материальную помощь учителя, но так, что тот, кому он помогал, часто и не подозревал, от кого исходила поддержка: не только благодарности избегал этот человек — его душевная тонкость требовала беречь самолюбие другого. Не умевший притворяться, он в этих случаях придумывал невероятные, но всегда правдоподобные «инсценировки».

Серьезно заболел Евлахов. Грозила опасность полной инвалидности. В Куйбышевской больнице, на Литейном проспекте, по инициативе Шостаковича был собран консилиум. Сидел в передней, ожидая приговора. Решили, что больному может помочь длительное, не менее полугода, пребывание в Крыму. Денег у студента не было. На следующий день Шостакович в очередной раз навестил его в больнице. Принес с собой ведомость с какими-то печатями и сообщил, что Евлахову, как отличному студенту, профком выделил на поездку пятьсот рублей. Попросил Евлахова расписаться в ведомости. Вручил деньги. Проводил ученика в Крым. Вдогонку послал ему ободряющее письмецо:

13. IV.1940. Ленинград.

Дорогой Орест Александрович!

Только вчера я вернулся домой после длительного и утомительного пребывания в Киеве и в Москве. Узнал от Аделаиды Семеновны, что Вы благополучно добрались до Ливадии и не без некоторых трудов водворились на месте. Надо полагать, что теперь Ваше здоровье наладится.

С конца апреля я предполагаю быть в Крыму, в Гаспре. Это примерно 10—12 километров от Ливадии. Если Вы будете себя чувствовать хорошо и Вас не будут утомлять визиты, то я буду к Вам заезжать.

---

[1] Шостакович Д. Д. К 50-летию Г. В. Свиридова.— Советская музыка, 1965, № 12, с. 21.

С 15-го снова начинаю ходить в консерваторию. Лобковский и Левитин жаждут устроить классный концерт, но у меня почему-то мало энтузиазма к этому начинанию.

Поправляйтесь скорее.

Жму руку. До скорого свидания.

*Д Шостакович*

Через полгода, возвратившись из Крыма, Евлахов благодарил недоумевающий профком: не было их дара, не было ведомости. Все придумал Шостакович, чтобы спокойнее вручить свои деньги, не стеснять ученика, не заставлять копить по крохам деньги для возвращения долга.

Не без юмора относился учитель к романтическим похождениям холостых студентов, умел выслушать, сочувствовать, иногда и дать совет, но в семейных отношениях легкости не признавал, а любовь к детям и заботу о них считал законом элементарной порядочности.

Каждый учебный год завершался классным показом сочинений, готовившимся тщательно, с волнением, подобно ответственному концерту. К оценкам учитель относился спокойно и даже равнодушно; снисходительный и терпеливый в классной работе, он становился строгим на публичных обсуждениях, не допуская для своих студентов никаких натяжек и послаблений: его выводы бывали обычно самыми беспощадными. Когда рекомендовали на именную стипендию его третьекурсников А. Лобковского и Б. Толмачева, он заявил: «Выдвижение на именную стипендию преждевременно»[1]. Возник спор о критериях, и он вновь высказался решительно: «Дорога на именную стипендию открыта всем студентам. Студенты Лобковский и Толмачев в будущем могут быть кандидатами, но не теперь»[2].

Обид не бывало. При любых обстоятельствах решали его самообладание, такт, чуткость, интеллигентность — свет, который исходил от его личности. Коллега, друг, он всегда оставался для учеников вершиной, недосягаемым образцом.

В июне, закончив учебный год, ученики собирались на квартире учителя, как правило, без стеснительного женского общества: даже Нина Васильевна, любительница застолья, на этот вечер исчезала. Студенческая братия отводила душу. Шутили. Шалили. Гоняли мяч через все комнаты при судействе Шостаковича. Не было общества более веселого, дружеского, простого, чем на этих традиционных веселых пирушках по случаю окончания еще одного трудового года. 23 мая 1939 года студенты сообща отметили присвоение Шостаковичу звания профессора.

Захваченный педагогикой, он стремился установить тесные связи композиторской организации и консерватории, сблизить

---

[1] Цит. по протоколу пленума композиторского факультета Ленинградской консерватории.— ЛГАЛИ, ф. 7441, оп. 4, ед. хр 303, с 20.

[2] Там же.

их на основе преемственности и заявлял: «Мы должны бороться за поднятие авторитета учебы в консерватории наших молодых композиторов»[1]. От прежних заблуждений отмежевался: «Я помню, что у меня под влиянием некоторых педагогов были в свое время такие настроения, что консерватория не только не приносит пользу, но чуть ли не погубила меня как композитора. Должен сказать, что сейчас, когда я стал старше, я понял всю пользу, принесенную мне консерваторией, и с благодарностью вспоминаю все, что я там получил. Совершенно несомненно, что все профессиональные навыки, которые у меня есть, я приобрел только в консерватории... Считаю, что президиум Союза должен твердо выразить свое отношение к учебе, без которой не может сформироваться профессиональный композитор. Несомненно, президиум отделения Союза композиторов недостаточное внимание уделял вопросам учебы и подготовки композиторских кадров, но обстановка Союза, якобы подрывающая дисциплину консерватории, вряд ли существует»[2].

После выступления Шостаковича Ю. Н. Тюлин предложил проводить выездные сессии правления творческого Союза в консерватории, привлечь членов композиторской организации к участию в экзаменационных комиссиях, провести цикл композиторских вечеров в консерватории.

Первое выездное заседание правления состоялось в консерватории 10 февраля 1940 года. Должны были обсуждаться сочинения учеников Д. Шостаковича, Х. Кушнарева, М. Гнесина, М. Штейнберга, М. Юдина, но подготовились лишь немногие студенты, и основное внимание было уделено показам Симфонии И. Болдырева, отрывков из оперы «Скрипка Ротшильда» В. Флейшмана. Шостакович представил краткую характеристику студентов. Об Игоре Болдыреве сказал: «Он еще не нашел свой композиторский язык, его музыкальное мышление не обладает достаточной ясностью и четкостью. Тем не менее он делает в этом отношении большие успехи. Это один из лучших студентов моего класса... Симфония является работой за второй курс... Сейчас почти закончил балетную сюиту, в которой заметны значительные сдвиги к большей ясности и прозрачности музыкального мышления...»[3] В связи с оперой «Скрипка Ротшильда» В. Флейшмана Шостакович рассказал о содружестве студентов его класса со студентами режиссерского отделения, объяснил, почему студент третьего курса принялся сочинять

---

[1] Протоколы заседаний президиума Ленинградского отделения Союза советских композиторов и материалы к ним.— ЛГАЛИ, ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 37, с. 3.

[2] Там же.

[3] Там же, ед. хр. 39-а, с. 6.

оперу: «Каждый студент-композитор должен уметь писать оперы, должен знать, как это делается» [1].

Прослушанные сочинения вызвали довольно суровую критику: сюжет, избранный Флейшманом, подавлял черной краской, в Симфонии Болдырева сочли бледным и скудным мелодический материал. Оживленной дискуссии на первом заседании не получилось: для обеих организаций такие формы общения были еще непривычны, требовалась тщательная подготовка, и Шостакович, подводя первый итог, был самокритичен: «Считаю, что организационной части сегодняшней встречи не было уделено достаточно внимания ни со стороны консерватории, ни со стороны Союза композиторов. Я чувствую свою вину как представитель обеих организаций. Я бы приветствовал метод показа по классам, причем показа и плохих и хороших работ за все годы. Нужно выделить двух ответственных лиц от консерватории и композиторской организации... Нужно устроить сессию примерно на пять заседаний» [2].

Следующую встречу подготовили и провели 3 марта 1940 года. Ее результат был более значительным: помимо показов студенческих работ, возникла дискуссия по коренным вопросам не только композиторского образования, но и самой направленности творчества. Выступления учеников Шостаковича Г. Свиридова, В. Флейшмана, А. Лобковского выделились самостоятельностью, смелостью: не школяры, а серьезные музыканты говорили об использовании фольклора, о новаторстве; вносились предложения, касавшиеся организации учебного процесса на композиторском факультете.

Шостакович в этот раз не выступал. Он был удовлетворен профессиональным ростом учеников, полезным характером обсуждения.

С этого времени он все основательнее входит в повседневные дела кафедры композиции, становится надежной опорой Штейнбергу, помогает наполнению кафедральной жизни творческим содержанием. В каждое заседание вносит Шостакович искреннюю заинтересованность, активность. Сохранились стенограммы обсуждения либретто оперы «1812 год» молодого композитора Георгия Тихомирова, занимавшегося в аспирантуре под руководством М. Ф. Гнесина, с конкретными деловыми замечаниями Шостаковича, свидетельствующими о внимательном прочтении либретто [3].

---

[1] Протоколы заседаний президиума Ленинградского отделения Союза советских композиторов и материалы к ним.— ЛГАЛИ, ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 39-а, с. 6.

[2] Там же.

[3] «Либретто... слишком длинно. Мне кажется лишним эпилог. Можно было бы спокойно обойтись без него. Недостатком также является наличие действующих лиц без «биографий», т. е. появление которых не оправдано, не объяснено предыдущим действием. Таков Бургонь. Неясно, откуда он появился. Несколько слов, сказанных в первой картине о нем, не спасают

В феврале 1941 года композитор-педагог Бакинской консерватории Б. И. Зейдман сыграл на заседании кафедры свою Симфонию, навеянную поэмой «Хосров и Ширин» Низами, и это дало повод Шостаковичу высказаться о принципах использования фольклорного материала, против распространенного в ту пору метода цитирования, «фольклорной транскрипции» [1].

Способствуя тесным контактам композиторского и исполнительских факультетов, он участвовал в работе кружка современной музыки для студентов-пианистов: «В десятом «николаевском» классе он сидел, окруженный студентами, говорил и играл наизусть огромное число сочинений,— вспоминает пианист Р. Д. Поджаров.— Это были вещи С. Прокофьева, В. Шебалина, М. Штейнберга; особенно нас поразило исполнение наизусть почти всей Ижорской симфонии В. Щербачева».

Успехи преподавания Шостаковича нашли общественное признание. В конце 1937 года в Ленинградской филармонии, в том же концерте, где исполнялась его Пятая симфония, прозвучал Фортепианный концерт Г. Свиридова: это был дебют не только начинающего композитора, но и Шостаковича-педагога. Касаясь достижений Г. Свиридова, журнал «Советская музыка» отмечал, что «творческий рост его заметен... особенно с того времени, как он начал работать под руководством Шостаковича» [2].

Сочинения его учеников звучат на каждом смотре советской музыки. В мае 1941 года, например, на концертах выездного пленума оргкомитета Союза советских композиторов в Ленинграде исполнялись Симфония для струнного оркестра Г. Свиридова, посвященный Шостаковичу Фортепианный концерт О. Евлахова, Струнный квартет Ю. Левитина. Заговорили о таланте Г. Уствольской. Складывался не обычный класс, а школа с едиными эстетическими принципами, разносторонним профессиональным современным уровнем творчества.

Отсвет шостаковичского стиля ощущался у всех учеников. Период подражания был неизбежен при столь тесном соприко-

---

положения» (Протоколы заседаний кафедр и совета композиторского факультета Ленинградской консерватории.— ЛГАЛИ, ф. 7441, оп. 4, ед. хр. 303, с. 6).

[1] Автор, говорил Шостакович, «был захлестнут азербайджанской музыкой, не сумев показать своей индивидуальности... пошел по проторенной дорожке. ...Не видно подлинного лица самого автора, автор кажется скорее грамотным транскриптором, нежели творцом» (Протоколы заседаний кафедр и совета композиторского факультета.— ЛГАЛИ, ф. 7441, оп. 4, ед. хр. 303, с. 17). Позиция была последовательной. В 1938 году, назвав грузинский балет А. Баланчивадзе «Сердце гор» одним из лучших советских балетов, Шостакович подчеркнул в нем весомую драматургическую функцию фольклорного материала (Шостакович Д. Д. Выдающееся произведение.— Советское искусство, 1938, 30 июля).

[2] Вайнкоп Ю. Я. Две симфонии.— Советская музыка, 1941, № 5, с. 22.

сновении, при магнетизме личности учителя, поражающей силе недавней Пятой симфонии. «Финал Симфонии Свиридова напоминает по замыслу финал Пятой симфонии Шостаковича»[1],— отмечали после смотра 1941 года.

В дальнейшем некоторые ученики сохранили зависимость от стиля Шостаковича надолго, другие — Г. Уствольская, Г. Свиридов — пошли своим путем, иногда существенно отличным от шостаковичского; неизбежно вступали в свои права иные влияния, крепли собственные вкусы, черты, формировались личные композиторские почерки. Но это не мешало сохранять чувство единой «композиторской семьи Шостаковича».

Таким образом, к сороковым годам утвердилось его педагогическое место в петербургско-ленинградской композиторской школе. Он стал третьим в той педагогической цепи, начало которой положил Н. А. Римский-Корсаков, а продолжение дал М. О. Штейнберг — учитель Шостаковича. Методы «педагогического поведения» были у них различными, но едиными оставались этические предпосылки воспитания, профессионализм школы, которую Шостакович поднимал на новую ступень своим преподаванием, примером личного творчества.

## ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ

Душевной широтой и отзывчивостью Нина Васильевна привлекала людей. Те, кто помогал ей в бытовых заботах, в хозяйстве, дом не покидали: жили здесь до старости, считая себя членами семьи.

С рождением дочери Галины к Шостаковичам от Варзаров, с набережной Красного Флота, переселилась Прасковья Ивановна Демидова, крестьянка Тверской губернии, когда-то приехавшая в Петербург на заработки, нянчившая в младенчестве Нину Васильевну и с тех пор связавшая себя с ее судьбой.

С водворением Паши обязанностью другого близкого человека, Фени Кожуновой, остались стряпня, уборка, уход за домашними животными, без которых Шостаковичи не обходились, культивируя эту привязанность, унаследованную от прадеда Петра Шостаковича.

В квартире на Кировском проспекте стало тесновато: три небольшие, неудобно расположенные комнаты вмещали семью, но не оставляли Шостаковичу места для спокойной работы. Нашли четырехкомнатную квартиру на Большой Пушкарской улице, в угловом доме под № 23/59[2]. Пока там делали ремонт, Шостакович с женой временно поселились в гостинице «Асто-

---

[1] Вайнкоп Ю. Я. Две симфонии, с. 22.

[2] После войны, когда выстроили на Пушкарской несколько новых домов, нумерация изменилась на 29/37, а номер квартиры сохранился прежним — 5.

рия», а Пашу с Галиной поместили на набережной Красного Флота, у родителей жены.

После ремонта квартира на Пушкарской получилась просторная, по тем временам даже роскошная; иронический Соллертинский окрестил ее «дворцом». Кухня сообщалась с большой каменной лоджией. Прилегающую комнату отвели под спальню, рядом во внушительном кабинете поставили письменный стол и рояль, из кабинета дверь вела в столовую, оттуда в детскую. Узкий длинный коридор окаймлял комнаты так, что в любую из них можно было пройти, минуя кабинет, не мешая работе. В коридоре Нина Васильевна, увлекавшаяся фотографией, устроила маленькую фотолабораторию.

Обставить такую квартиру было нелегко. Стулья для столовой раздобыла Софья Михайловна. В стеклянном книжном шкафу без разбора разместили ноты, книги, рукописи. Для спальни приобрели две кровати красного дерева, трюмо с тусклым зеркалом. В кабинете поставили старинные часы — подарок В. В. Варзара. Били они на удивление звонко, но композитор привык к этому периодически и настойчиво возникавшему «аккомпанементу».

Устраивались на Пушкарской Шостаковичи прочно, надолго; жили, как всегда, открытым домом — в этом шостаковичские и варзаровские традиции совпадали.

В круг друзей Нины Васильевны вошла Надежда Николаевна Кошеверова — кинорежиссер, с которой Шостакович познакомился на «Ленфильме». Сын ее Николай был сверстником Галины, муж, кинооператор Андрей Николаевич Москвин, снимал фильмы с музыкой Д. Шостаковича. Продолжалась дружба с Евгенией Владимировной Шнеерсон, когда-то обучавшейся вместе с Ниной Васильевной в школе. Закончив институт искусств, Шнеерсон работала в Ленинградском радиокомитете, а когда открылся филармонический зал имени М. И. Глинки, Евгения Владимировна на долгие годы стала его художественным руководителем.

Летние месяцы семья проводила в селе Даймище, под станцией Сиверская, обычно вместе с семьями И. В. Варзар и Е. В. Шнеерсон. Шостакович предпочитал отдыхать дома: посещал футбольные матчи, приходил даже на тренировки спортсменов; вместе со спортивным репортером Аркадием Клячкиным его часто видели то на стадионе имени В. И. Ленина, то на небольшом профсоюзном стадионе на Аптекарском острове. Почти на все матчи с участием ленинградских команд ездил с футболистами. «И не только в Москву, подумаешь, одна ночь в «Стреле», а и в Киев, и в Тбилиси,— вспоминали знаменитые футболисты Петр и Николай Дементьевы.— Для вдохновения команды ездил, страдал за нее. А это ведь не так, как сейчас — сутками в поездах тряслись... А может, и для своего вдохнове-

ния ездил...»[1]. В Москве Шебалин старался заранее припасти билеты: просить об этом Шостакович стеснялся, и бывало его замечали у стадионов, отрывисто объявлявшего: «Десятку за билет, десятку за билет». Страсти к футболу отдавался безраздельно, наслаждаясь азартом борьбы, мужеством, ловкостью, атлетизмом; скрупулезно изучал футбольные правила, записался в школу судей, вел годовые таблицы футбольных и хоккейных розыгрышей, был в курсе всех событий в любимых командах — ленинградском «Динамо», «Зените»[2].

Большое удовольствие доставляла ему езда на автомобиле: нравилось ощущение движения, процесс управления послушным механизмом. Едва только поправились материальные дела, приобрел автомобиль М-1, получил водительские права; шостаковичскую «эмку» стали отличать в Ленинграде по тихому ходу вдоль тротуаров. Но рассеянность все-таки иногда подводила. Галина Шостакович вспоминает проделанный отцом на новой машине длительный путь с включенным ручным тормозом, пока, въехав во двор, не услышал голоса мальчишек: «Эй, очкарик, у тебя горит!».

Трудовой режим оставался неизменным. В любой день поднимался спозаранку в шесть часов утра, принимал ванну, одевал костюм (халатов не терпел) и принимался за сочинение. Писал быстро, низко склонившись над нотным листом, для отдыха выбегал из кабинета, перебрасывался парой слов и вновь усаживался до обеда, подававшегося ровно в два часа дня. Как бы ни работалось, не позволял себе задержаться: точность была знаком внимания к труду тех, кто заботился о нем.

После Пятой симфонии приступить сразу к капитальному новому сочинению не было душевных ресурсов. Требовалась передышка. Осилив вершину, он почувствовал, насколько устал, каким глубоким было нервное потрясение последних лет.

«Целый год после сдачи Пятой симфонии я почти ничего не делал»,— признавался Шостакович в интервью для газеты «Известия»[3]. Продолжал жить этим произведением. Если прежде, завершив новое, торопился освободиться от его образов, перейти к иному, контрастному, то стремительный запал Пятой симфонии, сочиненной всего за три месяца, его не покидал, эта музыка сохранялась в воображении. Он не мог от нее отойти, и все, что он делал в 1937 году и начале 1938 года, несло отсвет этого произведения. Ближе всего к Пятой симфонии оказалась му-

---

[1] Цит. по ст.: Дементьевы.— Газ Футбол. Хоккей, 1981, 20 дек.

[2] Однажды после успешного воскресного матча Шостакович устроил для ленинградской команды «Динамо» во главе с Валентином Васильевичем Федоровым праздничный обед на Пушкарской и играл футболистам отрывки из своего «футбольного» балета «Золотой век». Рекомендуя Шебалину капитана ленинградского «Динамо» В. В. Федорова как своего друга, предупреждал: «В. В. Федоров в высшей степени превосходный человек и один из лучших левых хавбеков Советского Союза. Так что при встрече с ним не обижай его, так как я дорожу хорошими с ним отношениями».

[3] Новые работы композитора Д. Шостаковича.— Известия, 1938, 20 сент.

зыка первой серии фильма «Великий гражданин», где в увертюре тема явно интонационно связана с Пятой симфонией. Варианты увертюры вызывали ассоциации с лирической темой третьей части, главной темой финала Пятой симфонии.

В обоих сочинениях — Симфонии и музыке к фильму — шла речь о героической личности, ее становлении в трудной борьбе — эта вечная тема искусства становилась темой, разрабатывавшейся Шостаковичем в разных музыкальных жанрах.

15 апреля 1938 года он наметил план вокальной симфонии с текстом из поэмы В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», из стихов народных поэтов Сулеймана Стальского и Джамбула Джабаева. 20 сентября 1938 года, в один и тот же день, две заметки оповещали об этой работе: «Моя работа над Ленинской симфонией» в «Литературной газете» и «Симфония памяти В. И. Ленина» в газете «Советское искусство».

Из пояснений видно, что предполагался состав — оркестр, хор и солисты. Разностильность текста его не смущала, считал, что «внутреннее художественное единство текста заключается прежде всего в том чувстве, которым дышит каждое народное слово о Ленине» и что «музыка симфонии — единая по замыслу и средствам выражения»[1] объединит текст.

Новым было намерение использовать в Симфонии, как сообщал композитор, не только слова народных песен о Ленине, но и их мелодии: проблема фольклорного материала в крупных симфонических формах продолжала волновать его еще задолго до Одиннадцатой симфонии, и он полагал, что решить ее можно в произведении большого общественного звучания.

Как всегда, когда работа шла медленно, возникали параллельные замыслы, вызванные изучавшимися литературными источниками. Прочитав у Маяковского строки о В. И. Ленине, слушающем «Интернационал», который звучал со Спасской башни, захотел просмотреть имеющиеся редакции музыки гимна. Не удовлетворенный их качеством, написал свой вариант оркестровки. Эта работа явилась знаком возраставшего внимания к революционной песне, что позже нашло отражение в Десяти поэмах для смешанного хора на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX столетия, в Одиннадцатой симфонии. Оригинальная современная инструментовка «Интернационала» для большого симфонического оркестра и хора подчеркнула величественный характер песни. Композитором была поставлена ремарка — «величественно»: так и играл гимн оркестр Ленинградской филармонии, открывая этой музыкой каждый концертный сезон.

---

[1] Шостакович Д. Д. Моя работа над Ленинской симфонией.— Литературная газета, 1938, 20 сент.

В 1938 году Шостакович, объявив о намерении написать оперу на текст «Маскарада», принял также от Театра имени С. М. Кирова заказ на балет «Лермонтов» по сценарию литературоведа И. С. Зильберштейна и балетмейстера Л. М. Лавровского. Договор заключил 3 июня 1938 года и вскоре появилась информация в прессе, что он «приступил к работе над балетом»[1]. Партитуру Шостакович должен был сдать через год, к июню 1939 года, но не представил ни строчки. Осенью он объявил еще об одном крутом повороте — к оперетте; отказавшись в 1931 году от написания оперетты «Негр» по либретто А. Мариенгофа и Б. Гусмана, он теперь увлекся сатирическим романом И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» — о похождениях обаятельного комбинатора Остапа Бендера. В прессе сообщалось, что Шостакович «пишет оперетту „Двенадцать стульев“»[2].

Переходы, переключения от одного замысла к другому не мешали концертным выступлениям. Их вновь стало много. Не раз повторяя в гастрольных поездках свои Фортепианный концерт, Прелюдии, Шостакович в то же время охотно играл и в ансамблях. Вместе с виолончелистом Арнольдом Феркельманом приготовил программу из трех сонат для виолончели и фортепиано — Э. Грига, С. Рахманинова и собственной. Совместные концерты прошли в Москве и Ленинграде. С Владимиром Софроницким в Малом зале имени А. К. Глазунова сыграли Вариации на тему из четырех нот Л. В. Николаева.

Ничего не упускалось в явлениях музыкального творчества и исполнительства. Брался за перо, высказывая критические суждения о новых постановках. Неизменная любовь к операм Верди вызвала публичное резкое осуждение премьеры оперы «Отелло» в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова: дирижеру С. В. Ельцину досталось за равнодушие, вялость, скуку, расслабленность[3]. Письма к Шебалину полны размышлений о новых сочинениях: Двадцать первой симфонии, романсах Н. Я. Мясковского, «Александре Невском», Семи песнях С. С. Прокофьева, Скрипичном концерте В. Я. Шебалина. В его поле зрения все, что пишется ленинградскими композиторами. Удивителен неиссякаемый восторг продолжающихся открытий в классике: прослушав дважды в Большом зале Ленинградской филармонии «Реквием» Г. Берлиоза, пишет Шебалину о «потрясении, поразившем до глубины души, и настоятельно советует другу «подогнать свои ленинградские дела так, чтобы быть в Ленинграде и прослушать это произведение. Получишь огромное впечатление».

---

[1] Советское искусство, 1938. 2 июля.

[2] Хроника Над чем работают советские композиторы.— Советская музыка, 1939, № 9—10, с. 136.

[3] Шостакович Д. Д. Премьера «Отелло».— Советское искусство, 1939, 4 янв.

В письмах Шебалину, перед которым раскрывался откровенно, много рассуждений, новостей, живописных зарисовок, которые только при поверхностном прочтении кажутся внешне бытовыми. В них прежняя детская наивность сочетается с острой психологической наблюдательностью. Вот ленинградских музыкантов взбудораживает трагедия в семье композитора Ж. Автор интересных опер, этот композитор личным поведением вызывал негодование коллег. Осуждение разделял Соллертинский. Взволнованный Шостакович пишет о трагедии Ж. в стиле Достоевского с обстоятельностью, напоминающей страницы «Братьев Карамазовых». Чтобы понять и помочь, едет в больницу навестить жену Ж. и его самого, по словам Шостаковича, «всеми забытого и презираемого». Взвешивает на суде совести доводы «за» и «против». И признается Шебалину: «Сгоряча я сделал некий вывод. Я писал — он законченный негодяй или сумасшедший. Должен заявить, что скороспелые суждения иногда бывают несправедливыми... После происшедшего я поддался первому порыву. Порыв прошел и настало время анализа...» Анализ привел к выводу: «Считаю свою предыдущую оценку неправильной. Слишком легко и просто рассуждать. После моей беседы с И. И. Соллертинским последний также несколько сбавил свой гнев... Во мне умер и прокурор и адвокат». Чувства людские сложнее схем, приговоров. Все та же проблема справедливости волновала его и в творчестве и в оценке людей. Известный ленинградский адвокат Я. С. Киселев вспоминал его, как слушателя судебных процессов — об убийстве ребенка матерью, о растратах в одном из учреждений искусства; с горячей заинтересованностью наблюдал поединки обвинения и защиты, борьбу умов и находчивости: суд воспринимал живым трагическим театром.

Сочувствие принимало реальные формы: с той поры вошли в его жизнь хлопоты об облегчении, по его мнению, несправедливо осужденных, на которые не жалел сил и времени.

Ответа на нравственные проблемы искал в литературе, расширяя круг чтения, обращаясь к лирической поэзии, современному историческому роману. Перед поездкой в Москву нетерпеливо просит Шебалина, имевшего обширную библиотеку, припасти для него книги А. Мюссе: «Мне очень бы хотелось почитать А. Мюссе». Глубокий психологизм восхищает его в романах Лиона Фейхтвангера: впечатлениями делится с друзьями, рекомендуя книги немецкого писателя.

Не только музыка Шостаковича — его личность продолжает привлекать интерес людей, с ним соприкасающихся, в особенности писателей, пытающихся понять психологическую суть такого характера. Мариэтта Шагинян, познакомившись с ним, помечает в дневнике: «Впечатление от его личности еще более сильное, чем от его музыки, — очень хороший, чистый, непо-

средственный, без фальши, но есть много от польского национального характера ...»[1]. По ее просьбе М. М. Зощенко вновь подробно высказывает свое суждение — результат длительных наблюдений: подчеркивает многосложность шостаковичской натуры, связанной с его искусством: «Вам казалось, что он — «хрупкий, ломкий, уходящий в себя, бесконечно непосредственный и чистый ребенок». Это так. Но, если б это было только так, то огромного искусства (как у него) не получилось бы. Он именно то, что Вы говорите, плюс к тому — жесткий, едкий, чрезвычайно умный, пожалуй, сильный, деспотичный и не совсем добрый (хотя от ума добрый). Вот в каком сочетании надо его увидеть. И тогда в какой-то мере можно понять его искусство»[2].

Не кто иной, как Зощенко, с его проникновением, обостренным любовью к Шостаковичу, замечал не сглаженные годами, а, наоборот, усиливавшиеся противоречия характера, внутреннюю борьбу: «В нем — огромные противоречия. В нем — одно зачеркивает другое. Это — конфликт в высшей степени»[3].

Жизненный опыт помогал теперь Шостаковичу более тонко понимать людей. Прочными становились новые дружеские связи. Вспоминая впоследствии эти годы, он выделял Арама Ильича Хачатуряна, с которым сблизился после ленинградской премьеры его Первой симфонии в Большом зале филармонии. Написанная в ознаменование пятнадцатилетия Советской власти в Армении, эта симфония покорила Шостаковича, по его определению, «дыханием свежести, выразительностью и новизной мелодики, богатством красок, наконец, мощным темпераментом. Мы были свидетелями рождения композитора, обладающего смелым и самостоятельным мышлением, своим взглядом на мир, умеющего, несмотря на молодые годы, мастерски решать сложнейшие проблемы симфонического развития, инструментовки. Словом, ни у кого не осталось сомнений: в наше искусство пришел яркий, самобытный и сильный талант, которому суждено было открыть новые горизонты в музыкальном искусстве XX века»[4].

А. И. Хачатурян оказался косвенно причастным к кратковременному возвращению Шостаковича к джазу. Как это произошло, рассказывает М. И. Блантер: «Я был в восторге от Пятой симфонии, но с Шостаковичем знаком не был. Помог повод. Меня назначили художественным руководителем организованного в 1936 году Государственного джаз-оркестра. Стояла задача создать серьезный, высокого уровня джазовый коллек-

---

[1] Из дневника. Цит. по: Шагинян М. С. 50 писем Д. Д. Шостаковича, с. 130.

[2] Из письма М. М. Зощенко к М. С. Шагинян. Цит. по: Шагинян М. С. 50 писем Д. Д. Шостаковича, с. 131.

[3] Там же.

[4] Шостакович Д. Д. Праздничное искусство.— В кн.: Арам Хачатурян.— М.: Сов. композитор, 1975, с. 15.

тив, приближающийся к симфоническому. Отпустили средства. Предоставили залы. Но не хватало советского джазового репертуара. Решили привлечь к его созданию «серьезных» композиторов: Прокофьева, Шостаковича. Прокофьев пришел на репетицию и остался нами доволен. К Шостаковичу я решил поехать и, робея, запасся одобрением и рекомендательным письмом Арама Хачатуряна, чем вызвал у Шостаковича взрыв бурного веселья: его позабавила рекомендация композитору, которого он знал по песням».

Считая Блантера опытным автором легкой музыки, Шостакович проиграл ему отрывки из музыки к фильму «Человек с ружьем» и обработку песни «Тучи над городом встали». Беседуя, выяснили, что Блантер — приятель знаменитых футболистов, завзятый болельщик футбола: вместе отправились на матч. А спустя несколько дней, не откладывая новое дело в долгий ящик, Шостакович специально поехал в Москву, на репетицию джаза. «Сыграли мы ему прелюд Рахманинова, несколько других инструментальных пьес, в частности кое-что из нашей джаз-оркестротеки, — рассказывал дирижер В. Кнушевицкий. — Шостаковичу понравился оркестр, и он очень быстро написал нам Сюиту для джаза»[1]. Ее включили в большую концертную программу, с которой оркестр выступил в Кремле и в Колонном зале Дома Союзов. В программу вошли песни И. Дунаевского, С. Каца, братьев Покрасс, джазовая обработка Прелюда до-диез минор Рахманинова, Рапсодия В. Кнушевицкого. Впервые прозвучала тогда песня «Катюша» Матвея Блантера, вскоре ставшая всенародно популярной. О Сюите Шостаковича в прессе говорилось: «Трехчастная Сюита (Скерцо, Колыбельная, Серенада) написана просто и обаятельно, с живым юмором, остроумна и безупречна по вкусу... Джаз звучит легко и прозрачно»[2]. Автору, присутствовавшему на концерте, исполнение понравилось, он выделил трубача-солиста В. Сафонова. И все же в репертуаре Сюита не удержалась. «Инструментовка прозрачная, изумительно звучала, — вспоминал Блантер, — но сама музыка все-таки не была джазовой, да и подача ее в чисто концертном плане не благоприятствовала успеху».

Не считая прикладных работ, только Первый квартет оказался реально звучавшей новой музыкой 1938 года. Мысль о нем давно занимала Шостаковича, да и участники Квартета имени А. К. Глазунова, с которыми постоянно встречался в консерватории, теребили его просьбами о сочинении для пополнения их репертуара. «Мы столько раз тревожили

[1] Цит. по кн: Баташев А. Н. Советский джаз.— М.: Музыка, 1972, с 80.

[2] Крамской А. Концерт Государственного джаза СССР.— Советское искусство, 1939, 16 февр.

Д. Д. Шостаковича бесконечными вопросами: «Когда Вы напишете долгожданный и обещанный нам квартет?» — что в конце концов, встречаясь с нами и, видимо, избегая обычных вопросов, он бросал на ходу: «Напишу, напишу» — и исчезал»[1]. Наконец, 30 мая, стал писать Квартет, без определенного плана, в виде упражнения, как обычно делал в промежутках между большими работами или когда они не ладились и требовалась «разминка». Непреодолимая привычка к работе находила выход в таких писаниях, тут же рвавшихся на мелкие кусочки и летевших в мусорную корзину (чтобы кто-нибудь не вздумал их оттуда извлечь, имел обыкновение сам выбрасывать содержимое корзины).

С Квартетом получилось иначе. «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 ее закончить и выпустить... Но потом работа над Квартетом меня очень увлекла, и я написал его чрезвычайно быстро»[2]. Сохранился клавир, эскизы всех четырех частей, тридцать четыре нотные страницы, записанные почти начисто, с датой окончания работы — 17 июля[3]. В партитуре первая часть и финал поменялись местами: для цельности цикла автор счел целесообразным юмористическое Аллегро в народном духе, с которого начал работу, поставить финалом, а открыть Квартет нежным поэтическим Модерато.

Строй Квартета связался с душевным состоянием Шостаковича в то счастливое лето полного семейного согласия. Может быть, единственный раз в жизни возникшая увлеченность сочинением не выключила его из окружающих дел и забот. Семейные радости перенеслись в музыку Квартета, светлую, солнечную. Один из первых ее рецензентов М. С. Пекелис сразу предположил ее близость образам детства[4]. Впоследствии сам автор это подтвердил, указав: «Сочиняя свой Первый струнный квартет, я стремился передать в нем образы детства, несколько наивные, светлые, весенние настроения»[5]. Слушателей и толкователей Квартета он считал необходимым предупредить: «Не следует искать особой глубины в этом первом моем квартетном опусе»[6]. И. И. Мартынов верно определил, что «непосредственность и поэтическая наивность придают музыке Квартета особое очарование... Музыка озарена мягким рассеянным светом, полна сдержанности и изящества выражения»[7]. Этот

---

[1] Из записи беседы автора с виолончелистом Д. Я. Могилевским.
[2] Новые работы композитора Д. Шостаковича.— Известия, 1938, 20 сент.
[3] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 26.
[4] Пекелис М. С. Квартет Шостаковича.— Известия, 1938, 20 ноября.
[5] Шостакович Д. Д. О подлинной и мнимой программности.— Советская музыка, 1951, № 5, с. 77.
[6] Новые работы композитора Д. Шостаковича
[7] Мартынов И. И. Дмитрий Шостакович, с. 54

тон пронизывает все части, начиная с безмятежного Moderato, где все ясно, естественно, сердечно, просто — мелодическое движение, гармонический колорит, великолепные тематические находки. Контрастности между частями нет. Значительно место танцевальных интонаций: менуэтных — в первой и второй частях, вальсовой — в скерцо. Заметны интонационные связи между частями, подчеркивающие общность образного строя. Прозрачна фактура, с искусными диалогами и ансамблевыми сочетаниями струнных, с развитой подголосочной полифонией. Обнаруживается пристрастие к сольным высказываниям инструментов, к использованию высоких регистров. Привольно входят в музыку элементы русской народной лирики, спокойная напевность, что накладывает отпечаток на форму Квартета, словно «сцепленную» из свободно развертывающихся звеньев.

Скромный «весенний» Квартет содержит, подобно Пятой симфонии, ряд примет мелодического стиля, с этих лет характерного для Шостаковича; элементы его неповторимо индивидуального мелодизма из маленького Квартета переходят в последующие сочинения, а иногда даже в них повторяются. Таково, например, сходство интонационных ячеек альтовой мелодии второй части Квартета, написанной в форме вариаций, с темой финала Второй фортепианной сонаты (1942 год), также в вариационной форме и в том же темпе Модерато.




Первое исполнение Квартета состоялось в Ленинграде 10 октября 1938 года. Играл Квартет имени А. К. Глазунова: И. А. Лукашевский — первая скрипка, Г. И. Гинзбург — вторая скрипка, А. М. Рывкин — альт, Д. Я. Могилевский — виолончель[1]. Эта премьера положила начало исполнению квартетных произведений композитора и осталась памятной страницей в биографии музыкального коллектива, знакомого Шостаковичу с 1919 года, когда сразу «квартет зарекомендовал себя

[1] В «Истории русской советской музыки» (М.: Музгиз, 1959, т. 2, с. 433) премьера ошибочно приписана Квартету имени Л. Бетховена. В «Нотографическом и библиографическом справочнике» неточны сведения об участниках Квартета имени А. К. Глазунова (с 63).

как энергичный пропагандист музыкального наследия, активный строитель новой музыкальной культуры»[1]. Шостакович помнил, как в первые послеоктябрьские годы квартет отправлялся в рабочие и красноармейские клубы от подъезда консерватории «на простой телеге, на которой в кресле восседал шеф квартета А. Глазунов, а у его ног — участники ансамбля»[2]. С «глазуновцами» связывала Шостаковича и совместная педагогическая работа в консерватории — И. А. Лукашевский, А. М. Рывкин, Д. Я. Могилевский приступили к преподаванию почти одновременно с ним, — и совместная деятельность в Союзе композиторов по пропаганде новой квартетной музыки. Исполнение «глазуновцами» произведений советских композиторов: Второго квартета М. О. Штейнберга, Армянского квартета Л. Л. Штрейхер — ассистентки по классу композиции консерватории, Квартета П. Б. Рязанова, Второго квартета А. Ф. Пащенко — способствовало росту интереса Шостаковича к этому жанру. Преобладающие черты игры — лиричность, динамика, очень согласованная и яркая, точность охвата формы, пиано, «обладающее особой звуковой прелестью»[3], — помогли «глазуновцам» выявить мелодическое богатство квартетного первенца Шостаковича: в его музыку они привносили мягкость, пластичность.

Через месяц, 16 ноября 1938 года, Квартет сыграли в Малом зале Московской консерватории «бетховенцы» — Д. М. Цыганов, В. П. Ширинский, В. В. Борисовский С. П. Ширинский — с этого исполнения верные друзья-соратники композитора и лучшие истолкователи большинства его квартетов.

После ленинградской и московской премьер, исполнений на радио, издания в 1939 году партитуры и голосов появились зарубежные отзывы. Американские музыканты сочли, что «новое сочинение — весьма желательное добавление к квартетной литературе», что «это исключительно привлекательная пьеса, она полна мелодий, обладает очарованием и тонкостью чувства. Отдельные части Квартета очень хорошо связаны между собою, в нем прекрасно использованы тембровые различия инструментов»[4]. Важным было суждение, что «Квартет совершенно свободен от элементов театральности, которые можно обнаружить в других сочинениях Шостаковича»[5].

Исполнения и отзывы убедили его, что он может и должен писать для квартета, писать камерную музыку, возвратиться к ней.

Наметилось соревнование в исполнении шостаковичских ка-

---

[1] Музыкальный Ленинград — Л.: Музгиз, 1958, с. 193.
[2] Там же.
[3] Музыкальный Ленинград, с. 194.
[4] Цит. по: Хроника зарубежной музыкальной жизни.— Советская музыка, 1941, № 5, с. 106.
[5] Там же.

мерных сочинений: их ждали и «глазуновцы» и «бетховенцы», претендуя на право премьеры, да и другие ансамбли.

Возрастает интерес Шостаковича к квартетному исполнительству. Как раз в 1938 году он входит в жюри Всесоюзного конкурса квартетов, что дает возможность на протяжении короткого времени и освежить в памяти образцы квартетной литературы и познакомиться с лучшими исполнительскими коллективами, об игре которых он высказывается в печати[1].

Осенью 1938 года стали известны планы переезда Шостаковича в Москву: его звали туда В. Шебалин, Л. Оборин, там обосновались дирижер А. Гаук, по-прежнему проявлявший большой интерес к его творчеству, С. Самосуд, Н. Смолич; москвичкой стала сестра Зоя, у которой теперь Софья Васильевна проводила много времени, помогая растить внука Николая.

Побывав в очередной раз в Москве у Яворского, Шостакович показал ему романсы на стихи А. С. Пушкина, попросил проконсультировать ученика. Разговор был долгим и о многом.

28 ноября 1938 года огорченный И. И. Соллертинский писал И. Ф. Дерзаевой: «Д. Д. Шостакович собирается переезжать с семейством в Москву «насовсем», что очень огорчает его почитателей и почитательниц»[2]. Ученики собрались в кабинете ректора консерватории, и А. Лобковский произнес горячую речь, убеждая учителя не покидать консерваторию и Ленинград.

15 апреля 1939 года композитор приступил к новой симфонии, причем начал ее не с Аллегро, а с медленной части.

Привычный «аврал» на этот раз не получался. Наряду с сочинением репетировал с А. Феркельманом виолончельные сонаты для концерта в Москве. Выехал 17 апреля, но только на один день. Шебалина предупреждал: «Ужасно жалею, что не могу побыть в Москве подольше». В Ленинград звала Симфония.

Лето 1939 года семья провела под Лугой, сняв в аренду деревенский домик. 28 августа Шостакович в газете «Ленинградская правда» пояснил, что «Шестая симфония будет отличаться от настроений и эмоционального тонуса Пятой симфонии, для которой были характерны моменты трагизма и напряжен-

[1] Выделив квартеты Большого театра и имени Комитаса, Шостакович писал о них: «Эти квартеты являются подлинными победителями конкурса, оставившими позади себя остальных участников. Артисты квартета ГАБТа отличаются высокими индивидуальными качествами и составляют вместе первоклассный ансамбль, показавший большую музыкальную культуру. В их программе очень хорошо прозвучали квартеты Дебюсси, советского композитора Нечаева и, что очень ценно, квартет Гайдна, чьи произведения наряду с моцартовскими, составляют обычно наиболее уязвимое место в репертуаре квартетных ансамблей» (Вечерняя Москва, 1938, 21 ноября).

[2] Подлинник письма в личном архиве И. Ф. Дерзаевой.

ности. В последней Симфонии преобладает музыка созерцательного и лирического плана. В ней мне хотелось передать настроения весны, радости, молодости»[1]. Иными словами, как и после Первой симфонии, Шостакович вновь стремился уйти от инерции успеха, пробудить вдохновение новой, контрастной задачей. Безоглядного поглощения творчеством не было. Концертные, повседневные дела не откладывались. 23 сентября Шостакович уехал в Москву, чтобы на следующий день посмотреть футбольный матч между московским и ленинградским «Динамо». 25 сентября отправился на гастроли в Свердловск играть Фортепианный концерт и только 6 октября смог снова приняться за Симфонию. Первыми ее услышали ученики в тридцать шестом классе. Шостакович сыграл две части, а через некоторое время и третью, записанную обычной для композитора однострочной «основой» партитуры. Чистовой экземпляр приготовил незадолго до ноябрьских праздников и сразу передал Е. Мравинскому[2].

За прошедшие после Пятой симфонии два года дирижер приобрел немалую концертную практику, установил полный контакт с руководимым оркестром, потому подготовка Симфонии прошла в невиданно короткие для обычно неторопливого Мравинского сроки. Они обусловливались и тем, что Симфонию включили в программу Третьей декады советской музыки, проводившейся в ноябре — декабре.

5 ноября, в канун праздника двадцать второй годовщины Великого Октября, в Большом зале Ленинградской филармонии состоялась премьера.

В Москве Симфонию вскоре сыграл Государственный симфонический оркестр Союза ССР, дирижировал также Е. А. Мравинский.

В обоих случаях единодушие в высказываниях касалось только уровня исполнения, признанного безукоризненным: «Этим исполнением Мравинский доказал, что в его лице мы имеем первоклассного дирижера европейского значения»[3].

Музыка Симфонии разочаровала. Все было в ней необычно и неожиданно.

Шостакович возвратился к трехчастному циклу, но, поскольку Четвертая симфония не была тогда известна, возвращение воспринималось первым для композитора испытанием возможностей такой структуры. По пути классических образцов он не пошел. Три части следовали не в привычной после-

---

[1] Новые работы Д. Шостаковича.— Ленинградская правда, 1939, 28 августа.

[2] Позднее сделал переложение Ларго для двух фортепиано: автограф — двенадцать листов — в ГЦММК, ф. 32, № 67. Полное четырехручное переложение Симфонии, выполненное при жизни автора его учеником Б. И. Тищенко, издано в 1975 году.

[3] Данилевич Л. В. После декады.— Советская музыка, 1939, № 12, с. 47.

довательности. Уже в начальной части продолжилось намеченное в Пятой симфонии тяготение Шостаковича к замедлению темпов — неторопливому течению сонатной формы. Она перестает быть принадлежностью быстрых частей цикла, лишается четких конструктивных очертаний, приобретает особый вид; определенность создается не внешней расчлененностью, а самой сутью музыкального строя.

Начавшись мужественной темой-эпиграфом, Ларго течет затем подчеркнуто неторопливо, вызывая ассоциации с полифонией Баха, отзвуки которой появятся вслед за Шестой симфонией и в Квинтете. Господствует суровое самоуглубление. Усложняющееся изложение, сильная экспрессия вызваны одной мыслью — самосозерцанием человека, отрешенного от реальности. Ясности Ларго Пятой симфонии здесь противопоставлены отказ от активности, трагическое одиночество. Интонации музыки наталкивают и на ассоциации с фольклорными крестьянскими плачами, с характером реквиема-прощания: потому в литературе о Шостаковиче высказано предположение, что Ларго связано с намечавшейся в 1938 году Симфонией памяти В. И. Ленина, которая должна была содержать картину всенародной скорби. Хронологическая близость обеих работ, быстрота сочинения Ларго дают некоторое основание для предположения и о том, что Ларго могло первоначально складывается как реквиемная часть симфонии о В. И. Ленине.

После Пятой симфонии Шостакович продолжает поиски мелодической красоты, цельности, методов интонационного развития — в этом смысле Ларго перекликается с медленными бесконечными мотивными напластованиями поздних квартетов, с их скорбным инструментальным пением. На склоне лет, поясняя творческий процесс, Шостакович указывал, что обычно еще до нотной записи представляет в воображении всю музыку, как бы в сжатом, концентрированном виде. При сочинении Ларго, надо полагать, сила эмоции вызывала свободный импровизационный мелодический поток: отсюда и ряд необычных смещений в композиции этой части, трансформации ее мотивной структуры — все это рождено самозабвенной импровизацией, сметающей ограничения.

Скерцо, поставленное вслед за Ларго, ошеломляет странным, холодным весельем отчаяния, моторной «пляской смерти». Оставив за два года до того сочинение по пушкинским «Бесам», Шостакович теперь возрождает этот образ в симфоническом Скерцо — предвестнике механизированных образов, появляющихся в Седьмой, Восьмой симфониях. Господствует бездушный гротеск — символическая картина призраков, терзающих человека.

И сразу, как финал, почти в том же быстром темпе — переход к открытому, сочному веселью — танцевальная бытовая

стихия, впитанная Шостаковичем с детства: ритмы галопа, вальса, марша. Нет и следа печали, тревог: все звучит легко, солнечно, все блестит и сверкает. Здесь музыка наиболее доступна и наименее оригинальна. Используются методы, появлявшиеся ранее в Первом фортепианном концерте, прелюдиях, балетах — блистательное обыгрывание бытового материала, отголосков мелодических образов Россини, обращение к ясному, уравновешенному миру Гайдна, Моцарта. Никаких сложностей в форме — рондо-сонатной.

Так смело и щедро объединяются три совсем разнородных части, между которыми нет эмоциональных соприкосновений, — как бы нарочитая независимость, контраст. Такого рода соединение привычней было бы назвать сюитой, но Шостакович уже со Второй симфонии провозглашает, а в Шестой полемически подтверждает широкое понимание симфонического жанра — по количеству частей, по их масштабам, последовательности, соотношениям, переходам, по трактовке первой части, скерцо, роли финала — обновляется сама диалектика жанра.

Поставленные втупик, критики сразу после премьеры, да и позднее, судили симфонию, «примеряя» к ней привычные параметры; по-разному решали вопрос о ее содержании, не понимали подчеркнутого отстранения от масштабной конфликтности. Настроенные на «волну» Пятой, они чуяли здесь подвох, скрытую, а может, — в Скерцо — и явную иронию молодого человека, чью «колючесть» знали. Он, который, казалось, утвердился в большом симфоническом стиле, снова удивлял крутыми сменами, риском, от идеальных пропорций Пятой перейдя к подчеркнутой диспропорции Шестой, словно специально делал не то, к чему привыкли, чего от него ожидали.

Не улавливалась концепция Симфонии. «От такого блестяще одаренного мастера, признанного широкими кругами слушателей, вполне естественно ждут глубоких мыслей, значительных художественных замыслов. В Шестой симфонии их не оказалось. Блеск и изысканность оркестровки не смогли скрыть отсутствие цельной симфонической концепции»[1] — это суждение содержалось в редакционной статье журнала «Советская музыка» в декабре, после московского показа.

Смысл построения Симфонии с изменением привычного порядка частей не казался логичным. «Создавалось ощущение, что Шостакович, выразив в Пятой симфонии свои трагические переживания, получил теперь возможность размышлять спокойно... без мучительных сомнений и рефлексии. Вот почему это Ларго воспринималось не как повторение Пятой симфонии, но как закономерное продолжение ее»[2]. Зато вторая часть — Аллегро, писал Л. Данилевич, «выбила слушателей

---

[1] Третья декада советской музыки.— Советская музыка, 1939, № 12, с. 45.

[2] Данилевич Л. В. После декады, с. 54—55.

из колеи, произведя впечатление чего-то совсем неожиданного и не вполне ясного. В ней было много блеска, но блеска холодного и внешнего. Третья часть (Престо) оказалась более ясной и захватывающей... Однако и в ней не было даже намека на связь с содержанием Ларго... Казалось, что исполнено не одно, а два самостоятельных произведения... Каждое... представляет несомненный интерес. Но связать их в единое целое — невозможно»[1].

На отношение к Шестой симфонии, помимо вопросов музыкального характера, влияли факторы гораздо более значительные. Международные события того времени не располагали к восприятию легкой «игры» неожиданностей в искусстве. 1 сентября 1939 года фашистская Германия напала на Польшу, и началась вторая мировая война. Фашистские полчища продвигались по польской земле к рубежам Родины. Тучи сгущались. А Шостакович словно их не замечал.

Чтобы разобраться в Шестой симфонии, в Москве решили устроить обсуждение. Автор его не хотел. Между ним и Шебалиным, являвшимся председателем Московского композиторского союза, шла переписка. «Композиторы возмущены моей Симфонией, — писал он другу. — Что ж делать: не угодил я, очевидно. Как ни стараюсь не очень огорчаться этим обстоятельством, однако все же кошки скребут душу».

Шебалин посылает ему телеграмму о назначенном прослушивании, и Шостакович тотчас же отвечает: «Ужасно меня огорчила твоя последняя телеграмма. Очевидно, если решили делать «прослушивание», то мое дело дрянь».

Однако уже к середине 1940 года выяснилось, что «при всех спорах, вызванных первыми исполнениями этой Симфонии, она завоевала прочное признание как одно из наиболее интересных явлений советской симфонической музыки»[2]. Срок понадобился небольшой — всего пять-шесть месяцев.

Е. А. Мравинский настойчиво продолжал включать ее в свои программы.

Среди зарубежных дирижеров особенно восторженное отношение к Симфонии было у Леопольда Стоковского, неоднократно выступавшего с ней в течение 1940 года и написавшего пояснение, в котором говорилось: «С каждой новой симфонией Шостакович проявляет себя как растущий мастер, беспрерывно развивающий свою творческую фантазию и музыкальное самосознание. В Шестой симфонии он достиг новых глубин — особенно в первой части. Тут встречаются гармонические последовательности и мелодические обороты замечательной выра-

---

[1] Данилевич Л. В. После декады, с. 54—55.

[2] Вайнкоп Ю. Я. Ленинградские композиторы за работой.— Советская музыка, 1940, № 8, с. 36.

зительности, очень оригинальные по звучанию. При первом прослушивании они звучат странно и даже непонятно, их значение как бы скрыто от нас. Но после того, как эта музыка прослушана в третий, в четвертый раз, становится ясной и ее необыкновенная глубина выразительности...»[1].

Под управлением Л. Стоковского Шестая симфония имела выдающийся успех.

## КВИНТЕТ

В 1940 году Шостакович написал Фортепианный квинтет — произведение этапное в эволюции композитора и всей советской камерно-инструментальной музыки.

Квинтетом был увенчан тот подъем камерно-инструментального творчества, который начался с 1934 года, когда был исполнен первый из четырех квартетов Н. Я. Мясковского, соч. 33. «Появление этого квартетного цикла, имевшего выдающийся успех, в значительной степени определило поворот внимания многих наших композиторов к квартетному жанру, одно время незаслуженно почти забытому»[2]. Композиторы упорно овладевали камерным складом мышления. К 1940 году Мясковский имел в своем портфеле пять квартетов, в их числе лучший — Пятый, «в котором как бы возвратил квартетному стилю его «исконные» лирические качества... нашел такой лирический строй и такие выразительные средства, которые были подхвачены и развиты во многих камерных произведениях советских композиторов»[3]. Ученик Н. Я. Мясковского В. Я. Шебалин заявил себя мастером камерного искусства и в то время, когда Шостакович только начинал серьезную камерную работу, сочинил уже три квартета, позволившие Б. В. Асафьеву назвать Шебалина человеком «глубокой завязи мысли» с «роденовской по углубленности сосредоточенностью и проницательностью»[4]. Камерные сочинения Мясковского и Шебалина развивали и обогащали традиции классического искусства. Другие композиторы шли вслед за ними, умножая камерную, прежде всего квартетную, литературу; среди них были и ученики Шостаковича, его молодые коллеги; в 1939 году удачные квартеты сочинили Б. Гольц, В. Желобинский, М. Кацнельсон, В. Маклаков, к лету 1940 года в Ленинграде работали над квартетами А. Браиловский, В. Волошинов, Ю. Кочуров, Х. Кушнарев, А. Цурмилен. «Взволнованность чувств, искренность, теплота,

---

[1] Цит. по: Шнеерсон Г. М. Леопольд Стоковский.— Советская музыка, 1941, № 5, с. 105.

[2] Кабалевский Д. Б. Девятый квартет.— В кн.: Мясковский Н. Я. Статьи. Письма. Воспоминания, т. 1, с. 131.

[3] Раабен Л. Н. Цит. кн., с. 57, 59.

[4] См.: Очерки советского музыкального творчества.— М.; Л. Музгиз, 1947, с. 74.

мелодичность, разнообразие настроений — все эти черты квартетного творчества свидетельствовали о бесспорных достижениях камерной инструментальной музыки для ансамблей»[1].

Детские и юношеские пробы Шостаковича — Трио, соч. 8, Три пьесы для виолончели и фортепиано, соч. 9, Две пьесы для струнного октета, соч. 11, — явились результатом терпеливой работы. Он писал их с тем же увлечением, с каким оркестровал небольшие вещи классиков, романсы Н. А. Римского-Корсакова: ученик консерватории овладевал искусством ансамблевого письма. Планы в области камерной музыки, о которых Шостакович объявил после «Леди Макбет», осуществились лишь частично: выделилась Виолончельная соната. Прошло четыре года, пока не появился Первый квартет — поэтичное интермеццо, своего рода отдых после Пятой симфонии. К этому времени он уже чувствовал непреоборимую потребность в гибкой камерной композиции, в ее полифонии, выражающей многосложность мысли, в интеллектуальной лирике, в которой ему так долго отказывали. Теперь, когда прозвучала Пятая симфония и был признан удачей скромный «весенний» Квартет, очередное и большое камерное полотно назрело.

С просьбами о подобном произведении обращались к композитору два замечательных коллектива — квартеты имени А. К. Глазунова и Л. Бетховена.

Укрепившаяся дружба с обоими коллективами после Первого квартета обязывала Шостаковича откликнуться на их настойчивое желание, отвечавшее его собственному.

Судя по воспоминаниям руководителя Квартета имени Л. Бетховена Д. М. Цыганова, композитор решил писать Квинтет уже в 1939 году: «Ответ Дмитрия Дмитриевича был радостен для нас: «Напишу Квинтет непременно и обязательно вместе с Вами сыграю его...». Это было в 1939 году»[2]. Подходящее время у композитора нашлось летом 1940 года. В июне Шостакович возвратился из Гаспры с законченной оркестровкой оперы «Борис Годунов», занимался подготовкой студентов к экзамену, а также иными текущими делами в консерватории. Для летнего отдыха ему предоставили в аренду двухэтажный деревянный дом в поселке Келломяки, как тогда назывался поселок Комарово. Эта живописная лесная территория у Финского залива, в пятидесяти километрах от Ленинграда, начинала осваиваться, дачников было немного, и Шостаковичи жили уединенно. Работалось хорошо, спокойно.

---

[1] История русской советской музыки, т. 2, с. 19.

[2] Цыганов Д. М. Полвека вместе.— Сов. музыка, 1976, № 9, с. 29. Цитируемые в дальнейшем из той же статьи высказывания Д. Цыганова сносками не оговариваются.

Почему же для фундаментального камерного опыта композитор избрал не квартет, в котором имел недавнюю успешную практику, а фортепианный квинтет?

В упоминавшихся воспоминаниях Д. Цыганов пишет, что именно о таком произведении просили «бетховенцы»: «После выдающегося успеха Первого квартета Шостаковича мы просили его написать фортепианный квинтет». Имелось в виду авторское участие в исполнении: Шостакович продолжал выступать на концертной эстраде и нуждался в обновлении репертуара, которое показало бы эволюцию его творчества. Фортепианного концерта и Прелюдий для этого уже явно не хватало. Квинтет, следовательно, удовлетворял и назревшей потребности камерного творчества, и целям артистической деятельности.

Однако для такого выбора было и другое основание: характер, масштаб, стиль музыки, складывавшейся в его воображении. Композитор и в камерной музыке стремился к симфонизации. Участие фортепиано обогащало не только тембровые возможности камерной драматургии — само содержание могло стать более напряженным, фактурно объемным, ярким. Квинтет впервые декларирует ведущее качество камерной музыки Шостаковича: равнозначность ее содержания, драматургии с симфонической музыкой. Никакого ограничения, никакой прикрепленности к одной сфере чувств. Квинтет содержит и философскую мысль (Фуга), и юмор (Скерцо), и романтическую лирику (Интермеццо), причем каждое состояние — в движении, симфоническом, по сути, развитии внутренних психологических состояний и эмоций.

Сохранившиеся автографы, архивные документы о ходе сочинения мало что говорят. Из эскизов осталась лишь четвертая часть: четыре страницы клавира с разметкой инструментовки на полях[1]. Видимо, в этой работе, столь основательно подготовленной предыдущими творческими достижениями, особенно ясно проявилась суть его метода, которую впоследствии он сам лаконично сформулировал: «Пишу я быстро... Я долго думаю...» Произведение долго вынашивалось, возможно, с 1939 года, когда он твердо пообещал Д. Цыганову: «Напишу квинтет». Привыкший внутренним слухом охватывать сложные симфонические партитуры и писать их сразу, он квинтетную звучность представлял словно архитектурный проект: всю логику развития. Эту завидную способность внутренней концентрации именно на примере Квинтета сразу заметил С. С. Прокофьев. «Я не знаю, как сочиняет Шостакович, — удивлялся Прокофьев, — большинство из нас сочиняет за фортепиано; но, мне кажется, что, работая над Квинтетом, он многое обдумывал, не подходя к роялю... Композитор не «подбирает» материал, не соединяет «кусочки», а сразу намечает

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 27.

линии развития... и мы ясно ощущаем все основные линии, весь «скелет», по которому построено произведение»[1].

Чистовая партитура была завершена 14 сентября 1940 года в Ленинграде. В ней семьдесят восемь страниц, аккуратно пронумерованных, с некоторыми зачеркиваниями, как обычно и бывало во вторичных послеэскизных авторских записях[2]. По этому экземпляру сразу была сделана копия. Уже 1 октября Шостакович сыграл Квинтет на заседании кафедры М. Штейнберга: как всегда, торопился поделиться новым, услышать отклик коллег, «проверить» музыку.

М. Штейнберг был потрясен сочинением. Новаторская классичность Квинтета представлялась последователю Римского-Корсакова идеалом современной музыки, современной камерной полифонии; об этом он взволнованно говорил на заседании, поддержанный другими педагогами. Сразу и точно были уловлены и определены основные свойства Квинтета — его близость Пятой симфонии в решении вечной темы искусства: борьба и преодоления, становление личности. Пятичастная конструкция позволяла развернуть богатую цепь картин и состояний. Цельности способствовала «форма внутри формы»: Прелюд и Фуга составляли единое начало Квинтета, Скерцо — его среднюю, резко контрастную часть, а Интермеццо и Финал своеобразным дуэтом завершали строение.

Ассоциации с музыкой Баха возникали с первых тактов Прелюдии с ее величавой, суровой, возвышенной лирикой. Трехчастная классическая форма прелюдии содержит приметы органной звучности, прозрачность квартетной фактуры и прямо вводит в фугу, где Шостаковичу удается избежать малейшего намека на схоластические закономерности: полифония наполнена живым чувством, выстроена с редкой органичностью, легкостью и смелостью, что сказывается уже в отборе темы: протяжной, напевной, в характере русской народной песни. Из этой темы «выбирается» импульс полифонического движения, искусного, даже изощренного и вместе с тем естественного. Старинной форме современный композитор придает конкретную образность, близкую человеку двадцатого века. Скерцо остроумно, просто, жизнерадостно, юмористично; как и в некоторых симфонических скерцо, фортепиано здесь отдано главное, в сочетании и сопоставлениях с разработкой струнных. Интермеццо тоже в основе следует классическим образцам; неожиданность его в том, что Шостакович предстает как лирик, тяготеющий к мягким краскам, эмоциям. Из этой атмосферы рождается финал с двумя близкими темами, оригиналь-

[1] Цит. по: Обсуждение Четвертой декады советской музыки.— Советская музыка, 1941, № 2, с. 71. Дальнейшие цитируемые высказывания С. Прокофьева заимствованы из того же источника.

[2] ГЦММК, ф. 32, № 11.

ными и свежими по ладовому строю, с яркими колористическими эффектами — «отблески счастья, завоеванного в жизни, спокойная радость, полнота чувства, воплощенные в гармонически прекрасных образах»[1].

Не оставалось сомнений, что композитор мастерски овладел полифоническими формами. Их строгость не сковывала его, а, наоборот, давала желанную опору глубокому, внутренне цельному размышлению, способствовала объективности тона высказывания. Их определенные, выработанные временем закономерности наталкивают слушателя на соответствующие ассоциации, помогают раскрытию полноты философского образа[2].

С Квинтетом усиливается национальная почвенность музыки Шостаковича. Мир Мусоргского, язык Мусоргского, постигнутый в процессе оркестровки «Бориса Годунова», хронологически близкой Квинтету, сказался в мелодизме этого камерно-философского сочинения. Его прочным интонационным фундаментом стало переосмысленное в народном духе мелодическое развертывание; тему фуги В. П. Бобровский метко назвал «равнинной».

Уже при первых прослушиваниях было также отмечено, что камерная специфика далась Шостаковичу с легкостью. «...Знание выразительных возможностей каждого инструмента, — писал Д. М. Цыганов, — его «духа», атмосферы его звучания позволяло Шостаковичу находить все новые и новые интересные тембры и звукосочетания». Требовательный к камерному умению и изобретению С. С. Прокофьев подчеркнул, что «Шостакович мыслил свое произведение именно для этого состава инструментов. То, что он помещает четыре голоса квартета в середине, а два голоса фортепиано располагает один вверху, другой внизу, — производит впечатление секстетности и сразу дает необычайную ясность и совершенно новый характер звучности».

Камерность сочинения утверждала уравновешенность, психологическую насыщенность, неторопливую обстоятельность мысли[3].

---

[1] Мартынов И. И. Дмитрий Шостакович, с. 69

[2] Именно Фугу — смысловой стержень сочинения — С. Прокофьев после московского исполнения назвал «самой лучшей и самой интересной частью Квинтета» и пояснял почему: «Потому что Бах так многообразно писал фуги, и другие композиторы прибавили к этому так много своего, что за последнее время казалось уже совершенно невозможным написать фугу, которая звучала бы ново и интересно. Я видел за границей людей, которые принимали самые отчаянные меры, чтобы создать фугу более или менее оригинальную по звучанию. Редко кому это удавалось — у Хиндемита в сонатах есть кое-что интересное в этом направлении. Надо отдать честь Шостаковичу: в его фуге, по общему впечатлению, необычайно много нового».

[3] Отсюда вытекало обилие сдержанных темпов — то, что Прокофьев счел «недосмотром», вызывающим, как он заметил, «некоторое чувство утомления, ощущаемое в четвертой и пятой частях».

Многозначительным было завершение Квинтета — краткий вывод: улыбка мудрости, чуть ироническая, с облачком светлой грусти, смывшей горечь.

Первым документом, оценившим Квинтет, было записанное в протоколе заседания кафедры М. Штейнберга решение: «Признать Квинтет Д. Д. Шостаковича выдающимся произведением советской камерной литературы. Подробно обсудить Квинтет после прослушивания его в конкретном звучании (концертном)»[1].

За подготовку исполнения тотчас же принялись «бетховенцы» и «глазуновцы». Автор включился в работу с первых репетиций, и ансамблисты ощутили его ненавязчивое главенство. По словам Д. М. Цыганова, «уже со времени репетиций Фортепианного квинтета Шостакович стремился придерживаться определенной системы в работе с нами». Она включала три звена. «Прежде всего он исполнял свое новое произведение на рояле по партитуре, потом давал нам голоса и всегда очень просил не начинать играть без него». Отделка шла в процессе общих репетиций.

Было замечено, что «за всей мягкостью, ненавязчивостью замечаний Шостаковича стояла глубочайшая убежденность во всем, что касалось проблем интерпретации его произведений... Репетиционный процесс нужен был ему не для того, чтобы проверить или тем более изменить какие-либо детали нового произведения... Он необходим был ему, чтобы приблизить исполнителей к своему представлению о характере звучания музыки»[2]. Неутомимо добивался он такого приближения. «Репетиции, — вспоминал Д. Цыганов, — никогда не становились для него тягостной обязанностью». Артист-композитор наслаждался вторым рождением музыки, сам находил в своем создании новые грани. Как-то он признался «бетховенцам», что «более всего наслаждения получает от процесса подготовки к премьере»; ее участники всегда замечали, что он «оживлялся, загорались его глаза, уходили на время все недуги».

Квинтет был включен в программу Четвертой декады советской музыки, проводившейся в Москве с 16 ноября по 5 декабря 1940 года, в Ленинграде — во второй половине декабря.

Размах этого предвоенного смотра был огромным. Декада проходила в ста городах страны. Из новинок исполнялись Двадцатая и Двадцать первая симфонии и Шестой квартет Н. Мясковского, Скрипичный концерт А. Хачатуряна, Четвертый квартет и Скрипичный концерт В. Шебалина, Фортепианный концерт Л. Вишкарева, Вторая симфония М. Гозенпуда,

---

[1] Протоколы заседаний кафедр и совета композиторского факультета Ленинградской консерватории.— ЛГАЛИ, ф. 7441, оп. 4, ед. хр. 303, с. 7.

[2] Цыганов Д. М. Полвека вместе

Симфония Н. Ракова, сюиты Д. Кабалевского, Л. Книппера, Н. Чемберджи, Фортепианный концерт В. Юровского, многие сочинения, созданные в национальных республиках.

Творчество Шостаковича заняло в программах центральное место. Первую симфонию повторяли в Ташкенте и Фрунзе. Пятую играли впервые в Ашхабаде, Шестую — в Харькове, Минске, Тбилиси. В Ленинграде из пяти симфонических концертов декады один целиком посвятили Шостаковичу, и кроме того, в другом концерте были сыграны Первая симфония Шостаковича и Симфония для струнного оркестра Г. Свиридова. «Соседство» в одном концерте произведений учителя и ученика вновь показало значение формировавшейся школы Шостаковича. Впоследствии А. Н. Сохор в биографическом труде о Свиридове достоинства и недостатки Симфонии для струнного оркестра объяснял происхождением «от сходных образов музыки Шостаковича» и приходил к выводу: «Симфония для струнного оркестра показала значительный рост профессионального мастерства Свиридова, достигнутый в классе Шостаковича. В границах сравнительно небольших по объему частей (по размерам его Симфония приближается к симфониетте) Свиридов добился стройности формы, сжатости изложения»[1]. Памятен был этот концерт и участием молодого дирижера Эдуарда Грикурова, до того знакомого слушателям в качестве руководителя Оркестра русских народных инструментов имени В. В. Андреева и в качестве дирижера в оперном театре. С этого выступления началась деятельность Э. П. Грикурова по интерпретации музыки Шостаковича.

Авторские вечера Шостаковича состоялись в зале Московского Политехнического музея, Малом зале Ленинградской филармонии. Два певца представили романсы на стихи А. С. Пушкина: в Москве — А. Батурин, в Ленинграде — В. Арканов. Автор играл Фортепианные прелюдии. Е. Мравинский (в Ленинграде) и А. Гаук (в Москве) дирижировали Пятой симфонией. Квартет имени Бетховена исполнил Первый квартет. Сам автор отмечал: «В декаде мои сочинения представлены довольно разносторонне» — и подчеркивал: «Это как своего рода творческий отчет»[2].

Премьера Квинтета состоялась в Москве 23 ноября[3], в Ленинграде — 15 декабря. Откликов было много. Рецензии опубликовали композиторы, музыковеды — В. Богданов-Березовский, А. Шавердян, М. Пекелис, В. Музалевский, Г. Поляновский, К. Корчмарев, М. Гринберг, Д. Житомирский, Ю. Вайнкоп, С. Грес, И. Мартынов, М. Зорохович. Общий вывод был единодушным: «Немногие произведения искусства встречали

---

[1] Сохор А. Н. Георгий Свиридов — М.: Сов. композитор, 1972, с. 34

[2] Шостакович Д. Д. Творческий отчет. Четвертая декада советской музыки (Однодневная газета), 1940, дек.

[3] В том же концерте прозвучали Шестой квартет Н. Мясковского и Четвертый квартет В. Шебалина.

столь непосредственный отклик, как Фортепианный квинтет Шостаковича. Уже первые исполнения явились настоящим триумфом композитора. Слушатели были увлечены бесчисленными красотами, высокой вдохновенностью музыки. Не было, да и не могло быть, равнодушных и неприемлющих новое сочинение, — слишком очевидны были его громадные художественные достоинства» [1].

Наряду с восторженными характеристиками, близкими утверждениям М. Шагинян, усмотревшей в Квинтете «портрет эпохи», «полный, совершенный голос современности» [2], высказывались отдельные критические замечания. М. Друскин в очерке, написаном для «Учебника истории музыки народов СССР», считал, что в Квинтете только «начинается борьба за простоту и тематическую содержательность фактуры, за лаконическую выразительность, за мастерство и выпуклость формы» [3]. С оценкой произведения, данной М. Шагинян, полемизировал в докладе об итогах Четвертой декады советской музыки С. Шлифштейн, выступавший на обсуждении в Московском Союзе композиторов [4]. На этом обсуждении счел необходимым изложить соображения, которые, как ему казалось, могли иметь значение для творчества молодого композитора, и С. Прокофьев [5]. Он находил в Квинтете тенденции, уводившие от всегда свойственного Шостаковичу «броска» (по терминологии Прокофьева), то есть смелости поиска. О тематическом материале Квинтета он замечал: «Меня немного огорчило в первой части пользование баховскими и добаховскими оборотами. Это не ново, и, мне кажется, в качестве основной фигуры надо было взять что-то другое; тут есть какая-то небрежность в подходе: «Бах так писал, это хорошо, значит, возьму эту фигуру». Было бы лучше обойти это и поставить себе цель сочинить другую фигуру. Тогда первая часть стала бы гораздо более оригинальной по материалу». В четвертой части, по словам Прокофьева, «генделевский прием, использованный здесь,— длительная бесконечная мелодия на

---

[1] Мартынов И. И. Дмитрий Шостакович, с. 65, 66.

[2] Шагинян М. С. Квинтет Д. Шостаковича.— Литературная газета, 1940, 1 дек.

[3] Друскин М. С. Советская фортепианная музыка — Советская музыка, 1941, № 1, с. 48, 49.

[4] Итоги декады — Советская музыка, 1941, № 2, с. 37. Статья основана на стенограмме доклада об итогах Четвертой декады.

[5] Спустя четыре десятилетия, характеризуя не изгладившееся из памяти выступление С. Прокофьева как пример его принципиальности, Д. Кабалевский писал: «После первого исполнения фортепианного квинтета Шостаковича Прокофьев в присутствии автора резко раскритиковал это, явно не понравившееся ему произведение и заодно обрушился на всех, кто его хвалил» (Кабалевский Д. Б. Чудесная дружба.— В кн.: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка, с. 5).

пиццикато в басу — был бы очень хорошим изобретением во времена Генделя», а в зарубежной музыке двадцатых — тридцатых годов нашего века стал штампом. «Шостакович при своем колоссальном изобретательстве, так широко проявившемся в Квинтете, мог бы избежать здесь этого приема. И когда в какой-то момент четвертой части генделевский бас вдруг умолкает — сразу начинается хорошая музыка, потому что начинается настоящий Шостакович...»

Новое сочинение вызвало также размышления о новом качестве творческой психологии молодого композитора — его ранняя мудрость настораживала Прокофьева, строгая взвешенность формы Квинтета казалась чрезмерной и потому опасной: «...если бы Шостаковичу было шестьдесят лет, то для человека, умудренного годами, эта привычка взвешивать каждую ноту была бы, может быть, замечательным достоинством; но сейчас она грозит перейти в недостаток. Поэтому мне жаль, что в Квинтете недостает устремлений и порывов, хотя в целом я считаю его замечательным произведением». С. Прокофьеву отвечал Г. Нейгауз, попытавшийся проанализировать, суммировать в связи с Квинтетом психологические черты и место в историческом процессе музыки Шостаковича.

Нейгауз писал: «Шостаковича иногда упрекают в том, что в творчестве его нет достаточно молодости, несмотря на его молодые годы. Да, если его сравнить с Шуманом, этим «вечным юношей» в музыке, то упрек правилен. Но нельзя же «отвлечься» от разделяющего их времени, огромного по содержанию пережитого в нем. Да, у Шостаковича меньше иллюзий, больше скептицизма, меньше восторга, но больше знания, он, может быть, не дает чувствам полной воли, но зато и ум его никогда не дремлет. Наше искусство стало старше, зрелее, это не значит, что оно стало суше и холоднее».

Три особенности подчеркивались: «Во-первых: эта музыка утверждает примат (первенство) мысли над всеми другими проявлениями человеческого духа — чувствами (эмоциями), ощущениями, настроениями вплоть до так называемых «нервов». Мне иногда кажется, что еще не было музыки, в которой человеческий ум, его сила, сказывались бы так ярко...

Во-вторых: целое удивительным образом господствует над частями и деталями... Трудно себе представить более совершенную форму». Преодолелась «малеровская формальная гигантомания, возникшая из насилия некоторых литературно-идейных начал над чисто-музыкальными». Нейгауз утверждал, что «в этой музыке нет ни тени субъективизма, видения мира из своего угла... Она с одинаковой силой отображает и внутренний и внешний мир человека («я» в мире и «мир» во мне). Наряду с торжественными монологами, с песнями одиночества, которые, пожалуй, со времен Бетховена так не звучали в музыке, наряду с философской созерцательностью (буквально «слышишь» напряжение мысли), наряду с глубокой сосредо-

точенной скорбью, — сколько ликования, веселья, юмора, сколько задора, сколько «улицы», «толпы» в этой музыке. Рядом с жалостью — насмешка, рядом с нежностью — едкое остроумие. Да, все это именно так и бывает у людей»[1].

Проскальзывавшие у оппонентов Квинтета после его первых исполнений опасения в том, окажется ли замечательное произведение доходчивым, не оправдались. Квинтет имел успех в разных аудиториях. С 1941 года начались концертные поездки квартетов имени Бетховена и имени Глазунова совместно с автором. Квинтет неизменно включали в репертуар, Скерцо из него иногда повторялось по требованию слушателей. Ноты запрашивали периферийные квартеты, и уже в начале того же года Московский Союз композиторов издал Квинтет в количестве трехсот экземпляров.

Сочинение надолго сохранило жанровую поучительность для композиторов, склонных к камерному творчеству, как пример возрождения традиций мастеров восемнадцатого века, преобразования их формообразующих принципов, искусного расширения границ и качеств квинтетной звучности, ее максимальной мелодической наполненности и, главное, эмоциональности полифонии: еще раз была доказана современность линеарного мышления, полифонической графики.

Успех привел к результату, существенному для общественного признания композитора: за Квинтет он был удостоен Государственной премии первой степени. 16 марта 1941 года было опубликовано постановление Совета Народных Комиссаров Союза ССР, в котором из советской музыкальной литературы периода с 1934 года отмечались высшими премиями Двадцать первая симфония Н. Я. Мясковского, кантата «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина и Квинтет Д. Д. Шостаковича.

Государственная премия 1941 года была первой из последующих присужденных ему Государственных премий за разные сочинения и второй в его жизни наградой Отечества после ордена Трудового Красного Знамени, которым он был отмечен в 1940 году за заслуги в создании киномузыки.

Всю денежную часть Государственной премии он роздал нуждавшимся в материальной помощи. Получив тридцать седьмое письмо об оказании помощи, он пришел в консерваторию удрученный. Признался ученикам: «Деньги кончились». Последней, кому Шостакович смог с душевной щедростью оказать поддержку из денег этой премии, была вдова украинского композитора В. С. Косенко.

---

[1] Нейгауз Г. Г. Дмитрий Шостакович.— Цит. по кн.: Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям.— М.. Сов. композитор, 1983, с 184, 185.

## ОБРАЩЕНИЕ К МУСОРГСКОМУ И ШЕКСПИРУ

С успехом Пятой симфонии, Квартета, Квинтета, утверждением в репертуаре Шестой симфонии к Шостаковичу пришла прочная мировая известность. Его произведения за рубежом — уже не единичные новинки, а непременная часть концертной жизни. Он признан одним из лидеров современной музыки, олицетворяющим направленность и искания советского музыкального творчества. Правда, в характеристиках нет единодушия. Его независимость от новейших изысков, возвращение к вечным темам-проблемам, составлявшим суть классического искусства, наметившаяся близость Бетховену, Чайковскому — все это вызывает разные суждения и оценки. Но неизменным остается жгучий интерес к его музыке, ее устойчивое признание. Возникает род соревнования за право первого исполнения шостаковичских симфоний; их запрашивают, стараются первыми заполучить самые выдающиеся зарубежные дирижеры.

Ведущая роль в распространении музыки Шостаковича за рубежом принадлежит в это время Леопольду Стоковскому. Ему еще нет шестидесяти лет. Он полон кипучей энергии и пользуется огромной популярностью, завоеванной деятельностью в разных сферах музыки: дирижировании, сочинении, киномузыке, музыкальной публицистике. Стоковский восторженно принял творчество Шостаковича с Первой симфонии, которую исполнил с успехом в США. В его репертуар прочно входят Третья симфония, Первый фортепианный концерт, он перекладывает для оркестра Фортепианные прелюдии. Пятая симфония исполняется им постоянно. В опубликованном пояснении он подчеркивает новизну этой музыки, «отмеченной типично славянскими чертами», Шостаковича называет «одним из прекрасных талантов нашего времени»[1].

Приверженность к Шостаковичу сохраняет Н. А. Малько: где бы он ни концертировал, в программах — балетные сюиты, Первая, Пятая симфонии. Пропагандируют творчество Шостаковича Бруно Вальтер, Артуро Тосканини, Генри Вуд.

Примечательно при этом, что за рубежом музыка Шостаковича сразу и безоговорочно воспринимается типично славянской, русской. Не новизна ее подчеркивается, а традиционные истоки в русском симфонизме XIX века. Когда Сергей Кусевицкий продирижировал в Бостоне Пятой симфонией, о ней написали: «Шостакович звучал по-славянски в гораздо большей степени, чем это нам когда-либо приходилось слышать до сих пор. Он по праву встал рядом с Мусоргским, Чайковским и Бородиным... В медленной части, как и в первой, композитор, казалось, особенно сильно ощущает национальные связи, соединяющие его

---

[1] Цит. по: Шнеерсон Г. М. Леопольд Стоковский.

с музыкальными предшественниками»[1]. Эта трактовка исходила из твердого убеждения С. А. Кусевицкого: «Шостакович неотделим от русского народа, и его творческая мощь неистощима, как сама земля»[2].

Квартет вызывал ассоциации с праздничными масленичными напевами. О корнях Квартета писали: «Шостакович, по-видимому, находит источник вдохновения в русской народной музыке»[3]. Известный английский музыкальный критик Бэзил Мейн, комментируя Первую симфонию в соотношении с последующими сочинениями композитора, называл Шостаковича прямым потомком школы Римского-Корсакова[4].

В предвоенную пору в Ленинградской композиторской организации сложилось ядро композиторов и музыковедов, объединенными усилиями поднявших творческую жизнь на высокий уровень. Активными общественниками проявили себя М. И. Чулаки, В. В. Щербачев, В. К. Томилин, Л. М. Круц, Ю. Я. Вайнкоп. Правление организации возглавлял И. О. Дунаевский. Шостаковичу нравилось работать на общественном поприще вместе с Дунаевским — выдающимся мастером легкого жанра, отличавшимся острым умом и искренней благожелательностью. Они подружились.

Организаторская работа Шостаковича становится все более авторитетной, а главное, систематической, планомерной — можно сказать, что и эта грань его таланта, как и само творчество, поднимается на следующую высокую ступень. Уходят молодая запальчивость и крайности. Понимание людей и событий делают его сдержанней, спокойней, суждения становятся уравновешенней, более строгими и деловитыми, конкретными.

Как безошибочного ценителя, его направляют на творческие пленумы в Киев, Тбилиси и он выступает там с развернутыми характеристиками прослушанных произведений, пытаясь делать принципиальные выводы, обращаясь к историческим параллелям и ассоциациям. Зрелость мышления сказывается в точности лаконичных определений, умении доказывать правоту в споре убедительной аргументацией, защищать несправедливо критикуемое. В Киеве, например, он пространно высказывается о десятке сочинений, что называется, «на лету» схватывая суть и оперы В. Я. Иориша «Поэтова доля», и романсов, виолончельной сонаты Ф. Е Козицкого, «Пастелей» К. Ф. Данькевича, оперы «Перекоп» Ю. С. Мейтуса, В. П. Рыбальченко, М. Д. Тица,

[1] Крисчен сайенс монитор, 1940, 4 дек.
[2] Цит. по: Лейхтентрит Г. Сергей Кусевицкий.— Кембридж, 1947, с. 180.
[3] Нью-Йорк таймс, 1940, 4 дек.
[4] Мюзикал опинион, 1940, № 7.

симфонии Б. Н. Лятошинского. Выступление содержит, по крайней мере, три положения, к которым Шостакович станет возвращаться в дальнейшей своей публицистике. Об ошибочности разделения критики на профессиональную и непрофессиональную: «Кто такие советские композиторы? Это — сыны народа, для которого мы все сочиняем музыку и во имя которого мы работаем, и разделение критики на профессиональную и непрофессиональную в корне неправильно... Должно быть больше строгости к самому себе в отборе музыкального материала, больше строгости к нашей музыкальной критике, которая иной раз расхваливает плохие сочинения. Больше принципиальности со стороны наших критиков» [1].

О высоком понимании ремесла: «Много жонглируют словом «мастерство». Оркестр звучит — и уже мастер. Жонглировать этим термином не стоит. Украинские композиторы владеют ремесленной частью творчества: оркестровкой, гармонизацией, умением подать материал, разработать его... В Москве и Ленинграде мы частенько отстаем в этой области... Я за ремесло» [2].

Вновь и неизменно волнует его понимание народности в искусстве: «Есть творческое однообразие в том, что мы слушали. В чем причина? Может быть, примитивно решение вопроса о народности. Берется народная тема, а творческого отношения к фольклорному материалу нет... Частенько я не вижу, где композитор, а где сотрудник фольклорного отдела Академии наук или этнограф... Чайковский несомненно является национальным русским композитором, но не только потому, что в финале Четвертой симфонии имеется обработка «Во поле березонька стояла». Национальность Чайковского гораздо шире, глубже, выразительнее и убедительнее... Я даже не считаю лучшей страницей Чайковского обработку «Во поле березонька стояла», хотя это сделано с творческим темпераментом... Не следует считать, что народность произведения это обязательное использование фольклора... Ограниченный подход к фольклору сильно вредит многим произведениям» [3].

Будучи членом правления композиторской организации, он еженедельно появлялся на улице Зодчего Росси: это было правилом, сколь напряженной и трудной творческой работой ни занимался; по архивным документам складывается ясное представление о последовательном, безотказном, деловом участии Шостаковича в заседаниях правления, его непременных выступлениях почти на всех совещаниях. С волнением читаются эти протоколы — свидетельства общественной деятельности музыканта мировой славы. Сохранившийся протокол заседания пра-

---

[1] Из стенограммы выездного пленума оргкомитета Союза советских композиторов в гор. Киеве с 28 марта по 5 апреля 1940 г.— ЛГАЛИ, ф. 9709, оп 1, д 39.

[2] Там же.

[3] Там же.

вления от 12 февраля 1941 года зафиксировал участие Шостаковича в приеме в члены Союза композиторов В. Л. Витлина, А. С. Лемана, В. А. Маклакова, Б. Ф. Смирнова, Н. П. Шастина. Через неделю обсуждаются вопросы о работе Дома творчества и о государственных заказах композиторам. В сентябре 1939 года при Ленинградском Союзе композиторов было учреждено отделение Музыкального фонда. В связи с его первым отчетом Шостакович предостерегал: «Я всегда возражал против превращения Союза композиторов в организацию социального обеспечения»[1]. Стыдливой абстрактной доброты он не признавал. Творческую продуктивность ставил в центр деятельности Музыкального фонда, как он говорил, «политики Музыкального фонда»: «Тем товарищам, которые безусловно принесут огромную пользу советской музыкальной культуре, помогать материально нужно, и правильно поступает Ленинградская композиторская организация, принципиально проводящая эту линию»[2].

Установилась координация планов Всесоюзного радио и композиторской организации, создавалась система творческих заказов новых произведений для исполнения музыкальными коллективами Радиокомитета. Шостакович участвовал в отборе сочинений: прослушал новые работы В. Салманова, В. Шера, Б. Клюзнера, Б. Гольца, В. Томилина, В. Дешевова, М. Феркельмана, И. Финкельштейна, Г. Свиридова, В. Волошинова. Состоялось обсуждение, и он высказался о сочинениях молодых композиторов с заметным критическим запалом[3].

В октябре 1940 года президиум правления рассмотрел филармонический план пропаганды сочинений советских композиторов в сезоне 1940/41 года. И. И. Соллертинский, выступивший с докладом, назвал двадцать два симфонических вечера, в том числе исполнение Первой, Пятой, Шестой симфоний и Первого фортепианного концерта Шостаковича. Не удовлетворенный программами, Шостакович потребовал: «Надо повторить в этом сезоне Симфонию Чулаки, исполненную один раз: это серьезное произведение. Необходимо учесть в плане Первую симфонию Хренникова»[4].

Весной 1939 года отмечалось столетие со дня рождения М. П. Мусоргского. Шостакович возглавил юбилейный организационный комитет. Была поставлена цель сделать юбилей всенародным праздником музыки Мусоргского, разъясняя ее нова-

---

[1] Протоколы заседаний президиума Ленинградской композиторской организации и материалы к ним.— ЛГАЛИ, ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 37, с. 18.
[2] Там же.
[3] Там же, с. 24.
[4] Там же, с. 4.

торское значение, величие личности композитора. «Мусоргский — это великая фигура нашей Родины» [1],— подчеркивал Шостакович, открывая первое заседание оргкомитета.

В юбилейную программу включили сто пятьдесят лекций о Мусоргском, конкурс на лучшее исполнение его вокальных сочинений; решили ходатайствовать о переименовании Среднего проспекта Васильевского острова в проспект Мусоргского, об установлении Мусоргскому памятника. Два заседания оргкомитета посвятили подготовке к проведению юбилейного концерта в Большом зале Ленинградской филармонии. «Наше пожелание,— заявил Шостакович,— сделать концерт общегородским, а не только филармоническим концертом, привлечь... и собрать лучших исполнителей всего города» [2]. Он рассматривает перечень концертных номеров, вникает во все детали. Члены оргкомитета предлагают поручить доклад И. И. Соллертинскому,— блестящему оратору, способному увлечь аудиторию. Шостакович возражает, не опасаясь обидеть друга, считает, что выступление А. В. Оссовского о Мусоргском окажется более фундаментальным: «Доклад, я думаю, надо сделать длительностью на час... Александр Вячеславович Оссовский может отнестись со всей серьезностью, и мне кажется, что надо просить Александра Вячеславовича сделать этот доклад» [3]. Сцену в корчме из оперы «Борис Годунов» Шостакович заменил сценой под Кромами. Своей рукой записал концертную программу, казавшуюся ему достаточно полной панорамой творчества Мусоргского: Первое отделение. Полонез из «Бориса Годунова». Вступление к опере «Хованщина». Романсы «Забытый», «Трепак», «Блоха». Дуэт Хиври и Поповича и Гопак из «Сорочинской ярмарки». Второе отделение. Сцена под Кромами, «Ночь на Лысой горе», Турецкий марш.

Три дня в конце марта Шостакович провел на репетициях праздничного концерта и за подготовкой своего вступительного слова. В апреле занялся конкурсом вокалистов, в программу которого по его предложению включили романс «Листья шумели уныло» из сборника «Юные годы»: этот романс он считал шедевром молодого Мусоргского. С 15 по 17 апреля Шостакович присутствовал на конкурсе: перед ним прошли лучшие романсы и песни Мусоргского, заново ощутил он силу его вокальной речи.

Участие в юбилейных торжествах было толчком, импульсом, отвечавшим назревшему стремлению, опираясь на Мусоргского, возвратиться к опере, к музыкальному театру. Появилась потребность спокойного, тщательного и глубокого творческого соприкосновения с Мусоргским в работе, позволяющей вникнуть в «секреты» его музыкальной правды.

---

[1] Стенограмма заседания организационного комитета по празднованию юбилея М. П. Мусоргского.— ЛГАЛИ, ф. 9496, оп. 1, ед. хр. 78, с. 10.

[2] Цит. стенограмма заседания оргкомитета, с. 10.

[3] Там же, с. 13.

Едва только схлынули юбилейные события, «переполненный» музыкой Мусоргского Шостакович начинает оркестровать оперу «Борис Годунов». Впервые берется за чужое сочинение, вторгается в чужое творчество, позволяя себе своеобразное соавторство. С этих пор он станет так делать, когда чужую музыку будет ощущать словно своей, органически себе свойственной: даст свои оркестровки оперы «Хованщина», «Песен и плясок смерти» М. П. Мусоргского.

Замысел оркестровки «Бориса Годунова» — единственной оперы, оркестрованной самим Мусоргским, полностью им законченной, был особенно смелым. Театры с успехом использовали оркестровку Н. А. Римского-Корсакова — великого мастера оркестра. Еще близко было в памяти выступление в ее защиту А. К. Глазунова, когда Б. В. Асафьев стал доказывать достоинства авторской версии, возрожденной в Мариинском театре. Возникал вопрос: нужна ли новая, современная проба? Возникла необходимость определения собственной позиции, которая оправдала бы смелость и трудность сопоставления с Мусоргским и Римским-Корсаковым.

Работа захватила Шостаковича. Осенью 1939 года закрепил ее переговорами с Большим театром, где новинкой заинтересовался С. А. Самосуд, и Театром имени С. М. Кирова, переговоры с которым начал 24 ноября. В Ленинграде постановку взялись осуществить дирижер А. М. Пазовский, режиссер Л. В. Баратов и художник Ф. Ф. Федоровский.

Несмотря на необычность и новизну такого рода работы, Шостакович не испытывал колебаний. Уже первый опыт творческого соприкосновения с Мусоргским выявил взгляды Шостаковича на границы редактирования, переоркестровки классических сочинений, вытекавшие из восторженного отношения к новаторскому стилю Мусоргского. Впоследствии, отвечая на вопросы музыковеда В. А. Гуревича, изучавшего шостаковичскую версию «Хованщины», композитор вспомнил и о своей работе над оркестровкой «Бориса Годунова» и определил ряд исходных положений такой редактуры.

Первое из них касалось отношения к оркестру Мусоргского. Шостакович говорил: «Мусоргский чутко ощущал сольные тембры, великолепно оркестровал тихую музыку, но тутти его звучат плохо. А. К. Глазунов рассказывал мне, как Мусоргский играл колокольный звон из «Бориса». Рассказанное не соответствует написанному Асафьевым, который считает, что звон-де звучит слабо потому, что народ подневольно приветствует Бориса. Неверное обобщение. Объяснение проще: Мусоргский не умел должным образом оркестровать тутти, кульминации, громкие места, не владел таким мастерством. Если бы Мусоргский обучался оркестровке, он инструментовал бы замечательно, но этой школы композитор не прошел.

«Бориса Годунова» в авторской оркестровке я слушал несколько раз. Сам взялся за оркестровку оперы в 1940 году. Некоторые страницы оркестровки Мусоргского я просто переписывал — так это прекрасно. И все же в целом новая попытка казалась мне оправданной»[1].

В оркестровке Римского-Корсакова Шостакович считал не всегда удачными тутти и оговаривал: «Я не ставил задачи полемизировать с ним»[2]. Но редактирования Римского-Корсакова он в целом не воспринимал и следовал авторскому тексту, оригиналам Мусоргского. Оркестровал по клавиру, составленному П. А. Ламмом. Известный текстолог и специалист по наследию Мусоргского П. А. Ламм еще в начале тридцатых годов по рукописным материалам восстановил и издал подлинный авторский клавир «Бориса Годунова», с которым Шостакович был хорошо знаком, так как, будучи в приятельских отношениях с П. А. Ламмом и неоднократно бывая в его доме, подробно знал о его важных исследованиях. Шостакович считал возможным и правильным делать оркестровку полного текста, с незначительными коррективами.

К «Борису Годунову» относилось еще одно важное утверждение Шостаковича в той же беседе: «Оперный оркестр XX века должен быть по значению вровень с певцами, а не являться пятой кулисой»[3]. Отсюда понятно расширение оркестрового состава в «Борисе Годунове», смелая и красочная его оркестровка. И наконец, он связывал приобщение к стилю Мусоргского с оркестровкой собственных сочинений, указывая совершенно определенно: «Думаю, что такая связь есть, может быть, потому, что Мусоргский — самый близкий мне композитор»[4].

Сохранилась вся чистовая партитура «Бориса Годунова», записанная Шостаковичем, с обозначением дат работы. Первое действие закончил 21 января 1940 года в Ленинграде, предварительную редакцию второго действия — 4 февраля, основную редакцию — 4 марта 1940 года, третье действие оркестровал меньше чем за месяц, к 1 апреля, четвертое действие заняло апрель. На всем протяжении работы он вел переписку с С. Самосудом, а также В. Шебалиным, Н. Смоличем, советуясь по многим деталям оркестровки с учетом специфики звучания на театральной сцене, соотношений вокала и оркестра. Дотошность предельна. Так, сообща с Самосудом решается вопрос о передаче слов Шуйского «Да здравствует царь Борис Федорович» хору, чтобы трубы, не заглушая пенне, могли играть ярко и громко, а «здравица» была слышна. В последней картине, которую считал «одним из превосходнейших кусков „Бориса Го-

---

[1] Цит. по записи беседы Д. Д. Шостаковича с музыковедом В. А. Гуревичем 25 июля 1971 года, проверенной и подписанной Шостаковичем.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

дунова"»[1], возникло затруднение в фа-диез-минорном эпизоде:




Оркестровка в авторской тональности не позволяла достигнуть необходимого бурного характера и большой силы звука за счет включения нижнего регистра струнных. «Вот мне сегодня захотелось транспонировать на полтона выше,— сообщал Шостакович Шебалину,—... в этом случае первые и вторые скрипки могут играть:




В фа-диез миноре, как известно, они этой фразы сыграть не могут. Как твое будет на этот счет мнение? Стоит ли так поступать или не стоит? Вообще должен сказать, что вся эта сцена написана здорово, но очень не оркестрово. Обилие быстрого и громкого движения в нижнем и среднем регистрах ставит оркестратора в тяжелое положение. Ведь известно, что в оркестре нет громких и одновременно подвижных среднего и нижнего регистра... если тут давать длинные ноты у меди, то движения совершенно не будет слышно. Прямое горе! Если у тебя будет время, то сообщи свои соображения по этому вопросу...»

Шебалин тотчас же высказал свои замечания, не советуя транспонировать, чтобы не нарушать авторский тональный колорит.

С Самосудом дебатировался также отбор для оркестровки предварительной и основной редакций второго акта. «Очевидно, что «для потомства»,— считал Шостакович,— надо сынструментовать обе редакции, но для данного театра, для данного спектакля надо остановиться на одной из них» и, вникая и сравнивая, высказал такие аргументированные соображения: «За первую редакцию говорит то обстоятельство, что там нет «песни про комара»... и также нет «игры в хлест»... Эти два куска, будучи, с моей точки зрения, малоинтересными по музыке, недостаточно правдивы и сценически. Как-то не вяжется с моим сознанием такое утешение Ксении, только что потерявшей жениха. Малоинтересен также и доклад Федора «о попиньке». Мне

[1] Письмо Д. Д. Шостаковича В. Я. Шебалину от 18 мая 1940 года.

кажется, что эти три эпизода сильно удлиняют великолепный второй акт. Зато все остальное (беседа с Шуйским и весь конец) лучше в основной редакции. Особенно хорош в основной редакции рассказ Шуйского об убитом царевиче»[1]. В конце концов Шостакович представил Самосуду оба варианта и уже в феврале нетерпеливо интересовался: «пробовали Вы в оркестре пролог и первое действие?»[2]. Очень хотелось «проверить» сделанное в живом звучании.

Н. Смолич сообщил Шостаковичу соображения о режиссуре спектакля, требовавшей некоторых текстологических перестановок. На это Шостакович не согласился, разъяснив Смоличу, что изменения не может поставить своей задачей: «Если я пойду за Вашими указаниями, то мне многое пришлось бы пересочинять. А этого я совершенно не хочу делать, хотя это и является в высшей степени интересной задачей для композитора».

10 мая 1940 года партитура была закончена, за две недели Шостакович написал клавир. 29 мая приехал с женой в Москву. Встретив С. А. Самосуда, рассказал ему об окончании работы, и тот сразу же предложил расписать партии и провести несколько пробных репетиций с оркестром Большого театра. Дирижер был под большим впечатлением прошедшей тогда в Москве декады ленинградского искусства, которую открыла Пятая симфония Шостаковича, и хотел возвратиться к сотрудничеству с ним на оперной ниве. Партитура «Бориса Годунова» осталась у Самосуда. В прессе появилось сообщение о том, что Большой театр предполагает поставить «Бориса Годунова» в оркестровке Шостаковича, и Самосуд оценивает эту оркестровку высоко; заглавную партию готовили А. Пирогов и М. Рейзен. Прошли лето, осень. Вестей от Самосуда не было. 14 октября 1940 года Театр имени С. М. Кирова заключил с Шостаковичем договор, согласно которому композитор «должен был передать театру новую оркестровку оперы «Борис Годунов» не позднее 1 ноября 1940 года или письменно разрешить снять копию с авторской рукописи партитуры, находящейся в дирекции ГАБТа»[3].

С. А. Самосуд партитуру не возвращал. Завязалась драматическая переписка. Автор послал в Комитет по делам искусств телеграмму: «Прошу ускорить передачу «Бориса Годунова» Театру имени Кирова». Отвечали, что Большой театр к декабрю 1941 года оперу поставит.

Пазовский начинал в Ленинграде постановочную работу. На оформление спектакля отпустили шестьсот тысяч рублей. Из

---

[1] Д. Д. Шостакович — С. А. Самосуду. 22 января 1940 г. Цит. по сб.: С. А. Самосуд с. 177.

[2] Д. Д. Шостакович — С. А. Самосуду. 4 февраля 1940 г. Там же, с. 179.

[3] Фонд Ленинградского государственного академического театра имени С. М. Кирова — ЛГАЛИ, ф. 9539, оп. 1, ед. хр. 183, с. 4. Другие документы, цитируемые в этой главе и касающиеся работы Шостаковича над оперой «Борис Годунов», заимствованы из того же источника.

Таганрога, где он гастролировал, Шостакович телеграфировал Пазовскому: «На обратном пути все улажу». В Главное управление театров пошло его письмо: «По договору с Ленинградским театром оперы и балета имени С. М. Кирова я обязан передать свою партитуру новой оркестровой редакции оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. Но я до сих пор не могу получить от Большого театра партитуру, хотя несколько раз просил об этом. Прошу помочь мне получить партитуру для Театра имени С. М. Кирова».

Пока шла переписка, готовилась режиссерская экспозиция, художники изготавливали макеты. На 8 апреля 1941 года кафедра М. О. Штейнберга назначила доклад Шостаковича о принципах его оркестровой редакции «Бориса Годунова», но заседание не состоялось из-за отсутствия партитуры.

Неожиданно выяснилось, что в Большом театре партитуру перередактировали, и Шостакович вступил с Самосудом в дискуссию, решительно утверждая: «Насчет всей оперы я остаюсь при убеждении, что у Мусоргского она сделана лучше, чем у Римского-Корсакова. Очевидно, в данном случае наши вкусы расходятся». Камнем преткновения становится сцена у фонтана, где Самосуд, склоняясь к варианту Римского-Корсакова, рекомендует Шостаковичу переоркестровку сделанного и получает ответ: «Мне необходимо самому послушать, чтобы согласиться с Вами... В интересах моих и, может быть, Ваших, следовало бы не спеша, не на ходу и не второпях обсудить все вопросы, связанные с «Борисом». Привычка — огромная сила. Мне думается, что Вы, дирижируя в свое время редакцией Римского-Корсакова, привыкли к фонтану, и некоторый аскетизм Мусоргского и моей оркестровки Вас шокирует» [1].

Из Москвы Шостакович телеграфировал Пазовскому: «Моя рукопись подверглась большим изменениям, купюрам, перестановкам». С ними он не согласился и предупреждал: «По окончании работ удастся привести рукопись в первоначальный вид. Будет это через два-три месяца».

После оркестровки «Бориса Годунова» Шостакович на себе ощутил истину, в которой не переставал убеждать учеников: «Чем больше вы будете знать музыки, тем оригинальнее станет ваш собственный стиль». Работа над творением Мусоргского возвратила Шостаковича к сотрудничеству с театром в разных его формах: в трагедии Шекспира, трагедийной опере, оперетте.

Главным дирижером Малегота, с которым Шостакович сохранял неизменную дружбу, в этот период был разносторонне

[1] Д. Д. Шостакович — С. А. Самосуду. 13 апреля 1941 г.— Цит. по сб.: С. А. Самосуд, с. 180.

талантливый музыкант Б. Э. Хайкин, прошедший школу К. С. Станиславского [1]. Театр умножал достижения и в опере, и в классической оперетте: изящная красочная трактовка Б. Хайкиным музыки оперетт И. Штрауса и Ф. Легара сочеталась с изобретательной динамичной режиссурой А. Н. Феона, постигшего стиль венской оперетты.

Шостакович постоянно приходил на спектакли «Веселая вдова» Ф. Легара и «Цыганский барон» И. Штрауса: это были его любимые оперетты, музыкой которых не переставал наслаждаться [2].

Зная работу Шостаковича над сочинениями классиков, Хайкин задумал поставить оперетту «Венская кровь» И. Штрауса в редакции и оркестровке Шостаковича. Подобная композиторская работа была не только уместна, но и необходима потому, что «Венскую кровь» сам Штраус не писал: оперетту в Вене составили в конце прошлого века из разных сочинений короля вальсов, приладив слабый, невыразительный текст. Новый русский текст поручили писать поэту-драматургу В. Я. Типоту. Популярный комедийный актер Г. М. Ярон взялся разработать режиссерский план. В ожидании либретто Шостакович с обычной своей основательностью стал просматривать и проигрывать сочинения Штрауса. Наблюдениями и находками делился с Б. Хайкиным. Не без влияния бесед с композитором, стремясь несколько обновить постановку оперетты «Цыганский барон», устаревший перевод текста и режиссура которой вызывали колкую критику Соллертинского, Хайкин и Феона решили ввести в третий акт оперетты танец-польку для талантливой балерины Г. И. Исаевой. Б. Хайкин выбрал одну из малоизвестных полек Штрауса; танец поставили по клавиру. «На следующий день позвонил Шостаковичу,— вспоминал Б. Э. Хайкин.— Он очень оживился, моментально ко мне приехал, схватил польку. Я позвонил главному бухгалтеру театра, чтобы узнать, сколько за оркестровку платить. Бухгалтер ответил: «Максимально сто рублей», он не был знатоком полек... Шостакович забрал клавир и назавтра принес партитуру. Полька завоевала колоссальную популярность. Оркестр всегда ее повторял. Тогда решили для «биса» поставить еще одну польку Штрауса, им самим оркестрованную. Только два раза ее сыграли. Она не имела успеха. Даже яркий оркестр Штрауса звучал тускло после оркестра Шостаковича [3].

Театр имени С. М. Кирова по-прежнему добивался от ленин-

---

[1] В Московском оперном театре имени К. С. Станиславского совместно с выдающимся режиссером Хайкин осуществил постановки «Севильского цирюльника» и «Кармен». На спектаклях бывал Шостакович.

[2] Как и музыкой «Прекрасной Елены» Ж. Оффенбаха, блистательно поставленной в 1931 году Н. Петровым и С. Самосудом; художник спектакля Н. Акимов эксцентрично придал Парису (его роль играл В. Райков) внешние черты Шостаковича.

[3] Письмо Б. Э. Хайкина автору этой книги от 12 декабря 1976 года.

градских композиторов новых опер, стараясь обеспечить их литературным материалом, написанным опытными писателями, сценаристами. В. Я. Шишков для В. В. Щербачева писал либретто «Иван Грозный», кинематографисты И. Е. Хейфиц и А. Г. Зархи готовили либретто «Член правительства» для О. С. Чишко. Подыскивали литературную основу для новой оперы Шостаковича. Предложение С. Самосуда писать оперу «Иван Грозный» он отверг, ответив, что либретто Шишкова превосходно и что Щербачев — «композитор большого таланта и напишет эту оперу хорошо»[1]. Н. П. Акимов познакомил его с драматургом Е. Л. Шварцем. Популярная пьеса-сказка «Снежная королева» Шварца показалась композитору подходящим либреттным материалом, и он заключил с Театром имени С. М. Кирова договор на написание оперы-балета «Снежная королева». В 1940 году Е. Л. Шварц писал либретто и, видимо, передал его композитору: Н. Н. Кошеверова вспоминает их встречи и обсуждения. Поскольку композитор получил по договору крупный аванс, можно предположить, что какая-то часть музыки представлялась театру, но следов ее не сохранилось. По свидетельству Кошеверовой, тогда же строились совместные с Е. Шварцем планы сочинить нечто вроде мюзикла по сказке Шарля Перро «Золотой хохолок».

На «Ленфильме» осенью 1940 года Шостакович взялся за музыку к двум картинам. Первая из них — «Приключения Корзинкиной (Билет пятой зоны)» стоит в кинобиографии композитора особняком, ибо является его единственным обращением к кинокомедии.

Интерес к жанру, до того не привлекавшему его внимание, объяснялся связью колорита, стилистики фильма с цирковым искусством, которое Шостакович очень любил. Имело значение также то, что в работе над режиссерским сценарием участвовал известный художник-карикатурист Константин Ротов, чьи мизанкадры Шостакович оценил с восхищением, а режиссер К. Б. Минц намеревался снимать ряд сцен под фонограмму для точности ритма и темпа общего действия. Снималась в фильме обаятельная Янина Жеймо — популярная актриса, участвовавшая в фильмах «Новый Вавилон», «Одна», «Подруги». Героиня Жеймо — Корзинкина была близка ему бесконечной добротой, неистребимым желанием помогать людям, иногда самым необычным удивительным образом — женский вариант современного Дон-Кихота.

Шостакович насытил фильм разнообразной юмористической музыкой: были там марш, колыбельная, галоп, номера «На бульваре», «В ресторане», «Погоня» (в четыре руки), использовались фрагменты из балета «Лебединое озеро» Чайковского,

[1] Цит. письмо С. А. Самосуду от 13 апреля 1941 г.

ария Мефистофеля из оперы «Фауст» Гуно и сделанная Шостаковичем обработка «Песни о блохе» Мусоргского: для баса и симфонического оркестра[1]. Для трогательной песенки Корзинкиной Шостакович использовал мелодию, которую в Ленинградском цирке играл на концертино известный клоун Мусин.

Фильм вышел на экраны в самом начале Великой Отечественной войны и в блокаду партитура потерялась. Лишь обработка «Песни о блохе», не вошедшая в фильм, поступила от Шостаковича в ЦГАЛИ[2], десять номеров сохранились в семейном архиве.

После успеха «Великого гражданина» Ф. М. Эрмлер задумал фильм «Вторая симфония», который он рассматривал закономерным продолжением предыдущей дилогии. Многозначительность картины заключалась в том, что она должна была поведать «о творческих муках мастера искусства — музыканта, которого травят тупицы и которого спасает Шахов» — герой «Великого гражданина»[3]. В заявке на картину режиссер писал: «Это будет картина о том, как партия большевиков выращивает советскую культуру, о том, как партийная работа сама по себе является наиболее мощным и наиболее прогрессивным фактором, является определяющим явлением культуры социализма. Тема партии и тема культуры для нас неразрывны. ...Мы надеемся сделать картину в 1940 году. Мы — я говорю потому, что моя работа неразрывно связана с работой драматургов Блеймана и Большинцова, композитора Шостаковича и всего постановочного и актерского коллектива, с которым я всегда работаю»[4].

Наметили завершить съемки к концу 1940 года, но работа затянулась, потом ее прервала война, и композитор так и не написал музыку к этому фильму.

В канун 1941 года Шостаковича, как выдающегося представителя ленинградской художественной интеллигенции, просят для печатавшегося новогоднего альбома автографов написать свою любимую мелодию и свое пожелание: он выбирает светлую фа-мажорную тему Модерато из Первого квартета и прибавляет слова: «В Новом году желаю дальнейшего расцвета нашего искусства. В 1941 году должна еще больше окрепнуть связь между работниками искусства и советским зрителем. Эта связь — залог успеха».

Планов много.

---

[1] Любимого Мусоргского Шостакович, как сам писал, «оркестровал честно Я очень благоговею перед этим сочинением и у меня не поднимутся руки для присочинения туда разных трюков» (Письмо к К. Б. Минцу, 1940 г., 5 августа).

[2] ЦГАЛИ, ф 2048, оп. 2, ед. хр. 46.

[3] Жуков Юрий. Перед грозой.— Октябрь, 1981, № 6, с. 184.

[4] Эрмлер Ф. М. «Вторая симфония» (заявка на картину).— В кн: Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания.— Л: Искусство, 1974, с. 197, 198.

Оставив на время кино, Г. Козинцев обратился к драматургии Шекспира в театре. «Король Лир» в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького положил начало самому плодотворному этапу замечательного содружества Козинцев—Шостакович. В буклете, выпущенном к спектаклю, композитор опубликовал статью, содержание которой вышло за рамки только данного события. Спектакль стал поводом для того, чтобы изложить свои взгляды на место музыки в драматическом театре, возвратиться к теме, волновавшей его когда-то в «Декларации обязанностей композитора», но теперь уже на ином творческом уровне. Шостакович критикует распространившуюся тенденцию к насыщению драматического спектакля музыкой и верно усматривает такую перенасыщенность как завесу недостаточной режиссерской фантазии. Опыт привел его к убеждению, что роль музыки определяется жанром пьесы. «Меньше всего,— считает композитор,— музыка необходима в бытовой драме»[1]. Здесь обилие музыки часто сопутствует мелодраме и даже пошлости. «Мне помнится,— приводил пример Шостакович,— один спектакль в бывшем Александринском театре: герой сомневался и страдал. Автор вложил в его уста, по меньшей мере, скромный текст. Режиссер решил прийти на помощь страдающему герою и подчеркнуть, так сказать, переживания: он поместил за сценой скрипача, который сыграл очень чувствительную и очень сладкую мелодию, потом, кажется, разразилась гроза, и все это, то есть традиционная музыка и традиционная гроза, придало всей сцене весьма пошлый и безвкусный отпечаток». По мнению Шостаковича, «музыка уместна в водевиле и в героической трагедии», причем в трагедии должна использоваться в качестве вспомогательного средства в кульминации действия: «...в большой трагедии музыка должна, по-моему, появляться только лишь в моменты наивысшего напряжения». В характере музыки иллюстративность он исключает: «...не дело композитора заниматься музыкальным иллюстраторством — с этим легко могут справиться работники нотной библиотеки». Композитор же должен «изложить языком музыки свое понимание основной идеи, основной коллизии той или иной трагедии, свое понимание и ощущение тех или иных персонажей». Эта мысль, в сущности, определяет всю дальнейшую работу Шостаковича для театра и кинематографии.

Особую трудность сочинения музыки к шекспировским постановкам он усматривает во внутренней музыкальности этой драматургии, рождающейся «из поэзии и динамики этих трагедий. Шекспир, видимо, сам очень любил музыку и чувствовал

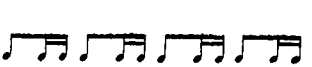
---

[1] Шостакович Д. Д. «Король Лир». Цит. по публикации в журн. «Музыкальная жизнь» (1976, № 17, с. 10). Последующие высказывания Д. Д. Шостаковича цитируются по тому же источнику.

ее могучую силу и очарование, иначе бы не создал знаменитую сцену пробуждения больного короля Лира под музыку». Единое с режиссером понимание такой «внутренней» музыкальности драматургии позволило композитору сочинять до установления мизансцен. Еще в 1937 году, отказываясь оформлять спектакль Мейерхольда «Одна жизнь», он решительно утверждал, что «невозможно писать музыку на готовые мизансцены. Последние нужно строить на музыке»[1]. В связи с «Королем Лиром», сознавая, сколь «трудно писать музыку к пьесам Шекспира», Шостакович вместе с Козинцевым искал не внешние ритм и пластику, а внутреннюю масштабность и широту. Высказанное им «свое понимание основной идеи» трагедии как обязательное условие театральной работы он применительно к «Королю Лиру» отыскивал через образ шута. Музыкальную характеристику шута композитор провел через всю трагедию. Считал, что «без него трагедия Лира и Корделии не прозвучала бы так потрясающе», и исключительная трудность музыкальной характеристики в том, что «шут с изумительным мастерством освещает гигантскую фигуру Лира».

Для шута было написано десять коротких песен-притч, каждая на одну-две странички. Песенки рассредоточивались в разных эпизодах, но вместе создавали цельную сюиту, выражавшую смысл трагедии. «Гротескное незримо сбрасывает с себя дурацкий колпак и неведомым путем оказывается в терновом венце»[2]: устами шута говорит мудрость. Он один понимает Лира, сочувствует ему, бескорыстно предан и видит окружающий мир в реальном свете. Иногда он поет, не скрывая того, о чем думает: о короле без власти, играющем в дурака; иногда обращается к аллегории-басне о мышке голодной, о воробье, вскормившем «бездомного птенца, а тот возьми да и убей приемного отца»; несколько песенок — размышления о философских истинах. Шутливое становится возвышенным. В голосе шута звучит голос автора, его проникновение в жизненные трагедии.

Известно, что музыка к «Королю Лиру» сочинялась с легкостью, словно «между делом». Легкость сквозит в каждой интонации. Декламация и речь слиты с пением. Мелодия проста, слово подано емко.

Каждая притча содержит кульминацию, в большинстве своем падающую на завершающиеся слова. В ряде песенок возникает порученная фортепиано лейтинтонация, «заявленная» во вступительном трехтакте,— обычная ужимка шута. Ритмическая пульсация  сообщает всем номерам жи-

---

[1] Письмо В. Э. Мейерхольду от 12 октября 1937 года — В кн.: В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 348.

[2] Козинцев Г. М. Пространство трагедии, с. 158.

вость движения. И только единственный раз в конце десятого номера как его завершение появляется певучее печальное Адажио-плач, и все растворяется в одиночном похоронном басовом звуке: «Остался только один человек. Один очень старый человек в рубище на голой земле, под суровым небом» [1].

Той же осенью, когда Козинцев ставил в театре «Короля Лира», Шостакович задумал оперу, вновь обратился к классике, к трагедии, где центральный женский персонаж служит «как бы образцом всей неправды мира» [2]. 14 октября 1940 года с Шостаковичем был заключен договор на оперу «Катюша Маслова». Либреттистом пригласили Анатолия Мариенгофа, известного в литературных кругах дружбой с Сергеем Есениным.

Опытный литератор, Мариенгоф, в отличие от либреттистов предыдущих намеченных опер, представил Шостаковичу первый акт почти без промедлений, 23 ноября того же года. Работа композитора, таким образом, не задерживалась. Но со второй половины ноября Шостакович занялся подготовкой Квинтета для декады советской музыки и почти месяц провел в Москве. Там от консерваторских коллег узнал, что всего два года назад в Ницце, Чикаго, Париже, Сантьяго и Турине под названием «Катюша» была возобновлена имевшая в начале века большой успех опера «Воскресение» итальянского композитора Франко Альфано. Друзья, с которыми Шостакович поделился своим оперным замыслом, высказывали сомнение в современности такого сюжета.

6 января 1941 года он подал в дирекцию Театра имени С. М. Кирова записку: «Ввиду того, что сейчас я не могу начать работу над оперой «Катерина Маслова», прошу разрешить А. Б. Мариенгофу сдачу либретто 15 апреля 1941 года. Этот срок сдачи либретто меня безусловно устраивает, тем более, что первый акт я от А. Б. Мариенгофа получил» [3].

5 февраля решением правления Ленинградской композиторской организации оперу включили в список государственных заказов на 1941 год, но уже через неделю произошли изменения, и «Маслову» из списка исключили, оставив в нем лишь предполагаемые оперы на исторические темы: «Иван Грозный» В. В. Щербачева, «Богдан Хмельницкий» В. К. Томилина, «Бар Кохба» М. Ф. Гнесина.

8 марта, более чем за месяц до назначенного композитором срока, либретто было завершено, и он тотчас же письменно

---

[1] Козинцев Г. М. Пространство трагедии, с. 157.

[2] Шкловский В. Б. Лев Толстой.— М.: Молодая гвардия, 1967, с. 525.

[3] Фонд Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Материалы по постановке оперы «Катюша Маслова».— ЛГАЛИ, ф. 9539, оп. 1, ед. хр 206, с. 8 Дальнейшие цитаты, относящиеся к этой постановке, заимствованы из того же источника.

удостоверил: «А. Б. Мариенгоф закончил либретто оперы „Катюша Маслова“». Из заявления либреттиста, поданного в дирекцию Театра имени С. М. Кирова, видно, что его работа проходила в тесном контакте с композитором, который активно подключался к созданию литературной основы оперы: третью и четвертую картины — «Заведение Китаевой» и сцену «В гостинице „Мавритания“» объединил в один акт, «чтобы не загромождать действие вставной жанровой картиной» (с цыганским хором). И все же обсуждение либретто с участием А. Пазовского, Л. Баратова, Н. Шастина заставило внести дополнительные коррективы: все участники дискуссии согласились, что образ Катюши в либретто требует углубления, особенно во второй картине («В девичьей»), седьмой и восьмой картинах («Свидание Нехлюдова с Катюшей» и Финал), рекомендовали «учесть опасность грубо натуралистического разрешения ряда сцен второго, третьего и четвертого актов».

В результате доработок сюжетные линии романа уложились в динамичной либреттной конструкции, концентрировавшей внимание на трагедии Катюши. Переживания Нехлюдова были побочной линией. Фабула строилась на контрастах. Первый акт: сцена на церковном дворе в пасхальную ночь, объяснение Нехлюдова в любви Катюше, сцена с Катюшей. Второй акт: публичный дом Китаевой, куда попала Катюша. Купец Смельков кутит с цыганами, бьет Катюшу, и коридорный Симон предлагает ей усыпить купца, чтобы успокоить его и самой выспаться после двухдневного разгула. Смельков засыпает. Симон ворует деньги. Третье и четвертое действия изображали суд над Катюшей и Симоном по обвинению в отравлении, показания Китаевой, речь прокурора, переживания Нехлюдова. Узнав Катюшу, он решает искупить свою вину, приходит к ней на свидание, предлагает жениться на ней и слышит презрительный ответ: «Ты мною спастись хочешь». Любя Нехлюдова, Катюша соединяет свою судьбу с политическим заключенным Симонсоном. Весть о помиловании, принесенная Нехлюдовым, не меняет ее решения. Действие завершалось сценой на каторжном этапе, колорит которой перекликался с последней и лучшей сценой «Катерины Измайловой»: по тракту уходили каторжники со скорбной песней о народных бедствиях и страданиях.

«Либретто,— писал Шостакович,— написано хорошо и дает возможность на его основе приступить к сочинению музыки». Весной были сделаны наброски, А. М. Пазовский надеялся получить клавир очень скоро, был настойчив, и Шостаковичу казалось, что он вновь обрел, как и в Малеготе, дирижера — организатора и интерпретатора, волевого главу постановочного коллектива, а это для него имело огромное значение: ни тогда, ни после Шостакович не сочинял без уверенности в живом осуществлении написанного; теперь, впервые со времени «Леди Макбет», он почувствовал реальность постановок и «Бориса Годунова» и «Катюши Масловой».

Премьеру «Бориса Годунова» в новой оркестровке назначили на ноябрь 1941 года [1]. Первого мая того же года в «Известиях» появилась статья Д. Шостаковича «Партитура оперы», предварявшая проигрывание больших фрагментов «Бориса Годунова» в Большом театре под управлением С. Самосуда: судя по статье, премьера там казалась совсем близкой.

Либретто «Катюши Масловой» направили для утверждения. От Театра имени С. М. Кирова обратились с просьбой ускорить рассмотрение либретто; композитору не терпелось писать музыку. Однако вопрос не получил благополучного разрешения.

Телеграмма об этом застала Шостаковича в Гаспре после успешных гастролей в Ростове-на-Дону, где оркестром управлял талантливый молодой дирижер Марк Паверман, известный ему по участию в Первом Всесоюзном конкурсе дирижеров. «6 апреля,— вспоминает М. И. Паверман,— состоялся симфонический концерт, в котором были исполнены Пятая симфония и Сюита из музыки к постановке «Гамлета» в Театре имени Евг. Вахтангова. Шостакович сыграл свой Первый фортепианный концерт. Он остался доволен моим дирижированием. Мы много раз с ним видались. 7 апреля состоялся камерный концерт: Первый квартет и Фортепианный квинтет играли Квартет имени Бетховена и автор, который, кроме того, исполнил Двенадцать фортепианных прелюдий. В знак нашего совместного музицирования композитор подарил мне партитуру Шестой симфонии с теплой надписью» [2].

Задержавшись в гостеприимном городе, Шостакович прослушал сочинения ростовских композиторов А. П. Артамонова, З. П. Зиберовой и познакомил ростовских музыкантов со своей Шестой симфонией. После Ростова — в Гаспре, все в том же, размещавшемся в бывшем доме графини Паниной санатории Дома ученых, он собирался и отдохнуть и поработать. Сюда же приехала из Москвы жена Виссариона Яковлевича Шебалина Алиса Максимовна, как ее звали близкие «Алеша», с сыном Николаем, нуждавшимся в лечении.

Но Крым на этот раз не пробудил желания сочинять. Здесь, как и в Ленинграде, было дождливо, холодно. Нина Васильевна в любую погоду уходила в горы, а он скучал, нетерпеливо ожидая возвращения в родной город.

На обратном пути случилось трагическое: ночью перед прибытием в Москву в соседнем купе скоропостижно скончался дорожный спутник Шостаковичей скрипач Мирон Борисович Полякин. Утром на вокзале Шостаковича допрашивали: он был последним, кто видел Полякина, коротая с ним время поздним

---

[1] Осуществить ее удалось в ноябре 1959 года.

[2] Из письма М. И. Павермана автору книги от 18 ноября 1976 года.

вечером за шахматами. Картина этой внезапной смерти еще долго мучила его. Возвратившись в Ленинград ровно за месяц до войны, он сразу включился в занятия с учениками и принялся за очередную симфонию.

Ее с нетерпением ждали. С Четвертой симфонии наметилась у него характерная в этом жанре хронологическая закономерность — двухлетние промежутки: Четвертая — 1935 год, Пятая — 1937 год, Шестая — 1939 год[1]. Складывались традиции Ленинградской филармонии — «дома Шостаковича», которая пользовалась неизменным правом первого исполнения, остававшимся за Е. А. Мравинским.

Еще с начала 1940 года в прессе появлялись сообщения о возобновившейся работе композитора над симфонией о В. И. Ленине — возвращении к теме, волновавшей его с юношеских лет. Журнал «Советская музыка» информировал читателей: «Д. Шостакович работает над Седьмой симфонией для оркестра, хора и солистов, посвященной памяти В. И. Ленина. Литературный первоисточник Симфонии — поэма В. Маяковского „Ленин“»[2].

Как всегда в период, по его словам, «пыла и жара», он чувствовал себя бодрым, собранным, словно излучая творческие волны. М. Зощенко писал М. Шагинян 4 января 1941 года: «Это — мудрый человек. И, конечно, очень чистый. Мне кажется, что он — великий музыкант, и это казалось мне всегда...» В канун 1941 года в беседе с Шагинян Шостакович словно подвел некоторые итоги. Рассказал о композиторах, музыка которых близка: Бах, Моцарт, Бетховен, Шуман, Шуберт, Лист, Верди, Мусоргский, Малер, о любимых писателях-классиках, поставив на первое место — Гоголя и далее Салтыкова-Щедрина и Чехова. Откровенно перечислил свои лучшие вещи, назвав Пятую и Шестую симфонии, Сонату для виолончели и фортепиано, Квартет, Квинтет, Первый фортепианный концерт.

В мае 1941 года Ю. Я. Вайнкоп, бывший в курсе планов композитора, сообщал: «В недалеком будущем Д. Шостакович, по-видимому, закончит свою Седьмую симфонию (окончание ее было отложено композитором в связи с работой над новой оркестровкой оперы Мусоргского „Борис Годунов“)»[3].

31 мая 1941 года состоялось заседание правления Ленинградской композиторской организации, на котором Ю. Я. Вайнкоп доложил об абонементных концертах филармонии в сезоне 1941/42 года. План включал Первую, Пятую симфонии, Сюиту из музыки к спектаклю Театра имени Евг. Вахтангова «Гамлет», Первый фортепианный концерт, а из новинок — Седьмую симфонию Шостаковича: ее считали вполне реальной.

Сочинение родилось в первое военное лето 1941 года.

---

[1] Такие хронологические интервалы сохранялись вплоть до Девятой симфонии.

[2] Хроника.— Советская музыка, 1940, № 2, с. 94.

[3] Вайнкоп Ю. Я. Две симфонии.

## ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Хронограф охватывает, согласно временным границам первой книги, события жизни Д. Д. Шостаковича до начала Великой Отечественной войны. Его цель: дать сжатое представление о творческих делах и интересах композитора, выделить примечательные факты, послужить подспорьем для дальнейших исследований. Составленный автором подробный хронограф большого объема подготовлен для специальной публикации.

*1808* — Рождение Петра Михайловича Шостаковича (прадеда Д. Д. Шостаковича).

*1836* — Рождение Варвары Гавриловны Шапошниковой (бабушки Д. Д. Шостаковича).

*1845, 27 января* — Рождение Болеслава Петровича Шостаковича (деда Д. Д. Шостаковича).

*1850* — Рождение Василия Яковлевича Кокоулина (деда Д. Д. Шостаковича).

*1858* — Переезд семьи П. Шостаковича в Казань.

*1862, лето* — Переезд Б. Шостаковича в Москву.

*1862—1863* — Участие Б. Шостаковича в работе организации «Земля и воля».

*1863, 2 сентября* — Переезд Б. Шостаковича на квартиру к В. Шапошниковой (Калистовой). Начало его работы в Польском комитете.

*1864, октябрь—ноябрь* — Б. Шостакович подготавливает побег Я. Домбровского из Московской Колымажной тюрьмы.

*1 декабря* — Побег Я. Домбровского.

Знакомство Б. Шостаковича с О. Чернышевской.

*1865, январь* — Отъезд В. Шапошниковой (Калистовой) в Нижний Новгород.

*май* — Обращение к Б. Шостаковичу об устройстве побега Н. Серно-Соловьевича.

*август—сентябрь* — Встреча Б. Шостаковича с И. Худяковым в Петербурге. Переезд Б. Шостаковича в Казань.

*1865—1866* — В. Шапошникова вместе с братом Г. Шапошниковым в Нижнем Новгороде. Дружба Г. Шапошникова с И. Н. Ульяновым.

*1866, май* — Арест Б. Шостаковича в связи с делом Д. Каракозова.

*середина июня* — Отправка Б. Шостаковича в Петропавловскую крепость в Петербурге.

*7 сентября* — Начало суда над второй группой каракозовцев.

*24 сентября* — Б. Шостакович приговорен к ссылке в Сибирь.

*4 октября* — Отправка в ссылку.

*4 декабря* — Прибытие в г. Мариинск Томской губернии.

*1867, 26 мая* — Переезд Б. Шостаковича в Томск

*1869, весна* — Приезд в Томск В. Шапошниковой. Бракосочетание Б. Шостаковича и В. Шапошниковой.

*1870* — Рождение сына Владимира.

*1871* — Кончина П. Шостаковича

*1873, январь* — Ссылка Б. Шостаковича с семьей в Нарым.

*1875* — Рождение сына Дмитрия.

*1877* — Снятие с Б. Шостаковича надзора. Переезд в Томск.

*1878, 10 марта* — Рождение Софьи Васильевны Кокоулиной (матери Д. Д. Шостаковича).

*1889* — В. Я. Кокоулин занимает должность управляющего приисковой конторы в Бодайбо

*1899* — Окончание Д. Б. Шостаковичем Петербургского университета

*1902* — Д. Б. Шостакович занимает должность старшего поверителя Петербургской палаты мер и весов.

*1903, 12 февраля* — Бракосочетание Д. Б. Шостаковича и С. В. Кокоулиной.

*12 ноября* — Рождение Марии Шостакович (сестры Д. Д. Шостаковича).

*1905* — Кончина А. П. Кокоулиной (матери С. В. Шостакович).

*1906* — Назначение Д. Б. Шостаковича заведующим Поверочной палаткой, переезд семьи в квартиру на Подольской улице, дом 2, квартира 2.

*25 сентября* — Рождение Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

*1909, 24 августа* — Рождение Зои Шостакович (сестры Д. Д. Шостаковича).

*1911, 23 февраля* — Кончина В. Я. Кокоулина.

*1915* — Д. Д. Шостакович начинает заниматься фортепианной игрой под руководством матери. Первое посещение оперного театра: «Сказка о царе Салтане».

*осень* — Поступление на фортепианные курсы И. Гляссера (в класс О. Гляссер) и в коммерческое училище М. Шидловской. Выступление на ученическом вечере с исполнением «Детского альбома» П. Чайковского.

*1916* — Переход Д. Шостаковича в класс И. Гляссера.

*1915—1917* — Сочинение Д. Шостаковичем пьес «Солдат», «Гимн свободе», «Траурный марш памяти жертв революции».

*1917, февраль* — Д. Шостакович — очевидец народной демонстрации на Невском проспекте в Петрограде.

*3 апреля* — Д. Шостакович присутствует на митинге у Финляндского вокзала и слушает речь В. И. Ленина.

*1918* — Выступление в концерте учеников И. Гляссера (Бетховен, Соната № 5). Начало занятий у А. Розановой. Знакомство с Б. Кустодиевым.

*1919, 22 января* — Кончина Б. П. Шостаковича.

*весна—лето* — Уроки импровизации у Г. Бруни

Первое посещение Д. Шостаковичем А. Глазунова.

*август* — Уроки по теории и сольфеджио у А. Петрова.

*осень* — Поступление в Петроградскую консерваторию.

Б. Кустодиев рисует портрет Д. Шостаковича. Сочинение Прелюдии соль-минор, посвященной Б. Кустодиеву. Сочинение Первого скерцо для оркестра, посвященного М. Штейнбергу. Занятия в школе М. Стоюниной.

*1920* — Пишет Прелюдии, соч. 2, и исполняет их на квартире Б. Кустодиева.

*8 мая* — Играет Прелюдии, соч. 2, в Ленинградском Доме искусств на выставке картин Б. Кустодиева

Первый письменный отзыв А. Глазунова об экзамене Д. Шостаковича.

*осень* — Переход в фортепианный класс Л. Николаева. Сочинение первой части Сонаты си минор

*1920—1921* — Сочинение цикла Прелюдий совместно с Г. Клеменцом и П. Фельдтом.

*1920* — Сочинение «Фантастического танца» № 1.

*1921, весна* — Отзыв А. Глазунова о Д. Шостаковиче.

*16 августа* — Письмо К. Лукашевич А. Луначарскому о помощи Д. Шостаковичу.

*август* — Письмо А. Глазунова А. Луначарскому о помощи Д. Шостаковичу Обращение А. Глазунова к М. Горькому о выделении продовольственного пайка для Д. Шостаковича.

*25 сентября* — А. Глазунов присутствует в семье Шостаковичей на праздновании пятнадцатилетия Дмитрия Шостаковича.

*27 сентября* — Первый отзыв о Д. Шостаковиче в печати — статья Н. Стрельникова в журнале «Жизнь искусства».

*15 декабря* — Д. Шостакович записывает в альбом сестры Зои Прелюдию ля минор.

*1921—1922* — Пишет тему с вариациями для оркестра, соч. 3, «Две басни Крылова» для голоса (меццо-сопрано) с оркестром, соч. 4, и переложение этого произведения для голоса и фортепиано.

*1921—1924* — Участвует в работе кружка молодых композиторов — студентов консерватории.

*1921—1925* — Участие в музыкальном кружке А. Фогт.

*1922, 24 февраля* — Смерть Д. Б. Шостаковича.

*март* — Сочинение Сюиты для двух фортепиано, «Фантастических танцев» для фортепиано, соч. 5.

*весна* — Отзыв А. Глазунова о Д. Шостаковиче — пианисте и композиторе.

*1923, 27 января* — Репетирует экзаменационную программу в Малом зале консерватории.

*весна* — Заболевание туберкулезом внутригрудных и периферических лимфатических желез и операция в связи с этим заболеванием. Окончание Петроградской консерватории (по классу фортепиано).

*9 апреля* — Завершил первую часть Квинтета (эта музыка вошла в Первое трио).

*весна—осень* — Работа над Скерцо ми-бемоль мажор.

*1 июля* — начало работы над Первой симфонией.

*17 июля* — Рецензии Н. Стрельникова в журнале «Жизнь искусства» и В. Вальтера в журнале «Театр» о Д. Шостаковиче.

*20 июля* — Приезд Дмитрия и Марии Шостакович в Гаспру (Крым). Знакомство с Т. Гливенко.

*23 июля* — Письмо А. Глазунова в Наркомпрос о Д. Шостаковиче.

*август—октябрь* — Сочинение Первого трио для скрипки, виолончели и фортепиано.

*конец августа* — Возвращение из Крыма в Петроград.

*осень* — Два выступления в Кружке друзей камерной музыки. Сочинение фантазии из Трех пьес для виолончели и фортепиано.

*октябрь* — Экзамен в Союзе работников искусств на должность пианиста — иллюстратора кино.

*30 ноября* — Записывает в альбом сестры Зои Танец для фортепиано.

*ноябрь—декабрь* — Работает в кинотеатре «Светлая лента». Посещает спектакль «Маскарад», поставленный Вс. Мейерхольдом в Александринском театре.

*10 декабря* — Исполняет фортепианную партию в Бранденбургском концерте № 5 И.-С. Баха.

*13 декабря* — На концерте класса М. Штейнберга впервые исполняется Первое трио.

*26 декабря* — На елке у М. Штейнберга играет с ним в четыре руки Органные фуги Баха, Третью сюиту Чайковского, Симфонию до-минор Гайдна.

*1924, январь—февраль* — Работает над Симфонией памяти В. И. Ленина.

*март* — Совет консерватории отказывается оставить Д. Шостаковича на академическом курсе вследствие «молодости и незрелости». Аккомпанирует на выступлениях балерины М. Понна в Кружке друзей камерной музыки. Завершает Прелюдию и Скерцо из Трех пьес для виолончели и фортепиано.

*3 апреля* — Заявление Д. Шостаковича о зачислении его студентом Московской консерватории. Дважды выступает в Кружке друзей камерной музыки.

*27 мая* — На ученическом концерте в консерватории исполняет Первый концерт Чайковского.

*5 октября* — Показывает Второе скерцо для оркестра, соч. 7, М. Штейнбергу.

*октябрь—ноябрь* — Работает в кинотеатре «Сплендид-палас».

*15 октября* — Заканчивает Второе скерцо.

Сочинение второй части Первой симфонии.

*декабрь* — Сочинение первой части Первой симфонии. Знакомство с М. Квадри, Л. Оборным, Ю. Никольским, М. Старокадомским,

М. Черемухиным, В. Шебалиным. Сочиняет Прелюд из Двух пьес для струнного октета, соч. 11

*31 декабря* — Присутствует на первом концерте Л. Оборина в Ленинграде.

*1925, январь* — Вступление в профсоюз работников искусств. Работает над Первой симфонией.

*февраль* — Исполняет пьесы И. Шиллингера

*15 февраля* — Поступает на работу в кинотеатр «Пикадилли».

Выступает с исполнением произведений Ф. Листа в концерте в Малом зале Ленинградской консерватории.

*20 марта* — Выступает в Малом зале Московской консерватории с исполнением собственных произведений. Знакомство с М. Тухачевским и Б. Яворским.

*май* — Сочиняет финал Первой симфонии.

*2 июня* — статья Н. Малкова «Симфония Д. Шостаковича»

*1 июля* — Завершает Первую симфонию

Сочиняет Скерцо из Двух пьес для струнного октета

*30 сентября* — Играет М. Штейнбергу первую часть Первой симфонии.

*октябрь* — Показ Двух пьес для струнного октета и Первой симфонии в Кружке новой музыки. Начинает выступления с певицей Л. Вырлан.

*15 ноября* — Б. Яворский обращается к Н Малько с просьбой об исполнении Первой симфонии.

*23 ноября* — Смерть И. Гляссера.

*3 декабря* — Письмо Н. Малько Н. Мясковскому с предложением показать сочинения Д. Шостаковича в Москве

*11 декабря* — Ознакомление Н. Малько с партитурой Первой симфонии.

*1926, 18 февраля* — Д. Шостакович на премьере оперы С Прокофьева «Любовь к трем апельсинам».

*20 апреля* — Совет научно-композиторского факультета Ленинградской консерватории избирает Д. Шостаковича аспирантом по композиторскому отделу.

*8, 10, 11 мая* — Репетиции Первой симфонии в Ленинградской филармонии

*12 мая* — Премьера Первой симфонии, дирижер Н. Малько

*16 июня* — Составляет свое жизнеописание.

*3—16 июля* — На гастролях в Харькове.

*12 июля* — Исполняет в Харькове Первый фортепианный концерт П. Чайковского

*15 июля* — Сольный концерт в Харькове.

*17 июля* — Приезжает в Анапу.

*26 октября* — Зачислен педагогом по чтению партитур в Ленинградский Центральный музыкальный техникум.

*ноябрь* — Сочиняет Первую сонату для фортепиано, соч 12.

*13 ноября* — Присутствует в Большом зале Ленинградской филармонии на премьере Первой симфонии В. Шебалина (дирижер К. Сараджев).

*9 декабря* — Письмо Б Яворского Л Николаеву о выдвижении Д Шостаковича и В Софроницкого на конкурс имени Ф. Шопена

*12 декабря* — Премьера Первой сонаты в Малом зале Ленинградской филармонии

*1927, 7—9 января* — Д Шостакович на репетициях Октета, соч. 11, в зале имени Моцарта в Москве.

*9 января* — Премьера Октета, соч 11. Исполнители — квартеты имени Р. Глиэра и А. Страдивариуса. Москва, зал имени Моцарта. В этом же концерте Д Шостакович исполняет свою Сонату, соч. 12.

Исполнение Сонаты, соч 12, в зале имени Бетховена (Москва).

Д. Шостакович и Ю. Брюшков играют свои шопеновские программы М Тухачевскому.

*25, 28 января* — Д. Шостакович выступает на конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве

*30 января* — Закрытие конкурса. Вручение Д Шостаковичу почетного диплома

*1 февраля* — Д. Шостакович пишет матери о результатах конкурса. Выступает в зале Варшавской консерватории с сочинениями Ф. Шопена и собственной Первой сонатой.
Исполняет Первую сонату в доме Я. Ивашкевича.
*6—15 февраля* — Д. Шостакович в Берлине.
*23 февраля* — Днем слушает выступление С. Прокофьева в Ленинградской консерватории, вечером играет ему свою Сонату № 1.
Знакомство с Вс. Мейерхольдом.
*25 февраля* — Сочиняет Речитатив из «Афоризмов», соч. 13.
*27 февраля* — Сочиняет Серенаду из «Афоризмов».
*1 марта* — Пишет Ноктюрн из соч. 13.
*6 марта* — Пишет Элегию из соч. 13.
*11 марта* — Выступает в концерте пианистов школы Л. Николаева в Большом зале Ленинградской филармонии.
*14 марта* — Сочинен Этюд из «Афоризмов».
*18 марта* — Играет в Большом зале Московской консерватории в концерте пианистов школы Л. Николаева.
*21 марта* — Пишет Похоронный марш, Пляску смерти из «Афоризмов».
*1 апреля* — Сочиняет Канон, соч. 13.
*5 апреля* — Пишет Легенду из «Афоризмов».
*7 апреля* — Пишет Колыбельную из того же цикла.
Играет «Афоризмы» М. Штейнбергу.
*5 мая* — Премьера Первой симфонии в Берлине под управлением Б. Вальтера.
*6 мая* — Дарит автограф цикла «Афоризмы» Б. Яворскому.
*11 июня* — На премьере оперы «Воццек» А. Берга в Ленинграде. Знакомство с А. Бергом.
*июнь* — Работает над Второй симфонией.
*июль—август* — Работа над либретто оперы «Нос» и начало сочинения музыки.
*10 августа* — Представляет в музсектор Госиздата Вторую симфонию.
*14 августа* — Исполнение Первой симфонии под управлением Н. Малько в Кисловодске. Среди слушателей — Вс. Мейерхольд, С. Самосуд.
*август—сентябрь* — Отдых в санатории в Детском Селе (ныне город Пушкин). Знакомство с Н. Варзар.
*осень* — Первое исполнение «Афоризмов». Выступления с Л. Вырлан. Публикация «Афоризмов» в издательстве «Тритон» (Ленинград).
*октябрь* — Издание партитуры Второй симфонии. Д. Шостаковичу присуждается за это сочинение первая премия Ленинградской филармонии. Начало дружбы с И. Соллертинским.
*27 октября* — На репетиции произведений А. Шёнберга и Э. Кршенека в Ленинградской филармонии (солистка М. Юдина, дирижер Н. Малько). Начало репетиций Второй симфонии.
*1—5 ноября* — Репетиции Второй симфонии.
*5—6 ноября* — Премьеры Второй симфонии.
*7 ноября* — Пишет Л. Шульгину о первых исполнениях Второй симфонии. В письме К. Сараджеву дает указания об исполнении Симфонии в Москве.
*12 ноября* — Ленинградская консерватория объявляет Д. Шостаковичу благодарность за участие в подготовке Оперной студней спектакля «Главная улица».
*21, 22 ноября* — С Г. Поповым репетирует Концерт для двух фортепиано В. Моцарта.
*23 ноября* — С Г. Поповым исполняет Концерт в Большом зале Ленинградской филармонии (дирижер Ф. Штидри).
*25 ноября* — Репетирует Первый концерт П. Чайковского с оркестром филармонии под управлением Н. Малько. Присутствует на репетиции Второй симфонии.
*1—4 декабря* — Находится на репетициях Второй симфонии в Москве.

*4 декабря* — Премьера Второй симфонии в Москве (дирижер К. Сараджев).

Избран секретарем аспирантского объединения Ленинградской консерватории.

*1928, январь* — Работает заведующим музыкальной частью и пианистом в Театре имени Вс. Мейерхольда. Премьера Первой симфонии в Москве.

Сочинение оперы «Нос», а также Интермеццо и фрагмента для оркестра.

Избран членом художественного совета ленинградских оперных театров.

*февраль* — Рассмотрение этим советом заявки на оперу «Нос».

Уволился из Театра имени Вс. Мейерхольда и возвратился в Ленинград.

*май* — Журнал «Новый зритель» (№ 5) публикует беседу с композитором об опере «Нос». Д. Шостакович составляет отчет об аспирантской работе.

*24 июня* — «Красная газета» публикует высказывания автора об опере «Нос». Окончание сочинения оперы «Нос».

*июль* — Заключен договор на постановку оперы «Нос».

*24 июля* — Опера «Нос» в плане Большого театра.

*7 октября* — Сочинение романсов: «Любовь», «Перед самоубийством», «Нескромный взгляд» из Шести романсов на слова японских поэтов, соч. 21.

*7 ноября* — Д. Шостакович на исполнении Второй симфонии в помещении театра Ленинградского Народного дома.

*6, 18, 20 ноября* — Показывает Н. Малько сюиту из оперы «Нос» и работает с ним над подготовкой к исполнению сюиты.

*25 ноября* — Первое исполнение в Москве сюиты из оперы «Нос» (дирижер Н. Малько).

*декабрь* — Просматривает на киностудии фильм «Новый Вавилон».

*28 декабря* — Заключает договор на написание к нему музыки.

*1929, январь* — Творческий вечер Д. Шостаковича в Ленинградском отделении общества драматургов и композиторов: показ отрывков из оперы «Нос».

Написание музыки к спектаклю «Клоп» в Театре имени Вс. Мейерхольда.

Встречи с В. Маяковским.

*31 января* — Зачислен преподавателем слушания музыки в Ленинградский хореографический техникум (ныне Академическое училище имени А. Я. Вагановой).

*январь—февраль* — Сочинение музыки к фильму «Новый Вавилон».

*3 февраля* — Играет Первый концерт С. Прокофьева в Большом зале Ленинградской филармонии (дирижер Г. Шейдлер).

*13 февраля* — Премьера спектакля «Клоп» с музыкой Д. Шостаковича в Театре имени Вс. Мейерхольда.

*14 марта* — Премьера оперы Э. Дресселя «Колумб» с прологом и финалом, написанным Д. Шостаковичем.

*18 марта* — Фильм «Новый Вавилон» вышел на экраны.

*21, 22 марта* — Музыка Д. Шостаковича к фильму «Новый Вавилон» снята с исполнения.

*15 апреля* — Увольнение с должности преподавателя Хореографического техникума.

*май* — Статья «Болезни музыкальной критики» в № 14 журнала «Рабочий и театр».

*26 мая* — Первое исполнение в Ленинграде сюиты из оперы «Нос».

*16 июня* — Концертное исполнение оперы «Нос» в Ленинградском Малом оперном театре. Дискуссия об опере «Нос». «Рабочий и театр» публикует комментарий Д. Шостаковича «К премьере „Носа“».

*июль* — Поездка в Туапсе. Работа над Третьей симфонией

*октябрь* — Пишет отчет об аспирантской работе.

*30 октября* — Консерватория ходатайствует об оставлении Д. Шостаковича аспирантом дополнительно на трехмесячный срок.

*6 ноября* — Д. Шостакович знакомит Н. Малько с оперой «Нос».

*осень* — Начало работы над музыкой балета «Динамиада» («Золотой век»).

*14 декабря* — Премьера спектакля «Выстрел» с музыкой Д. Шостаковича в Ленинградском ТРАМе.

*1930, 14 января* — Выступает на обсуждении оперы «Нос» в Московско-Нарвском Доме культуры (Ленинград).
*18 января* — Премьера оперы «Нос» в Ленинградском Малом оперном театре.
С. М. Киров присутствует на спектакле и беседует с участниками постановки.
*21 января* — Первое исполнение Третьей симфонии (Московско-Нарвский Дом культуры. Оркестр филармонии и хор капеллы, дирижер А. Гаук).
*22 января* — Тот же концерт повторен для молодежи и комсомольцев Ленинграда в Большом зале филармонии.
*январь—февраль* — Сочинение балета «Золотой век».
*февраль—март* — Дискуссия об опере «Нос» на страницах журнала «Рабочий и театр».
*19 марта* — Первое исполнение сюиты из балета «Золотой век» оркестром Ленинградской филармонии под управлением А. Гаука.
*20 марта* — На заседании в Малом оперном театре обсуждается возможность написания Шостаковичем новой оперы «Карась» на текст Н. Олейникова.
*апрель* — Сочинение музыки к спектаклю «Целина». Перенос постановки оперы «Нос» в Большом театре на сезон 1930/31 г.
*9 мая* — Премьера в Ленинградском ТРАМе спектакля «Целина».
*30 мая* — Предложение Большого театра написать оперу «Броненосец „Потемкин"» и отказ Д. Шостаковича.
*июнь* — Перенос постановки балета «Золотой век» на осень.
*4 июня* — В Малом оперном театре планируется новая опера Д. Шостаковича.
*14 октября* — Начало работы над оперой «Леди Макбет Мценского уезда» (I акт).
*26, 27 октября* — Премьера балета «Золотой век».
*ноябрь—декабрь* — Работа над музыкой балета «Болт» и музыкой к фильму «Одна».
Играет Первый концерт П. Чайковского в Ростове-на-Дону.

*1930—1933* — Заведует музыкальной частью ТРАМа.
*1931* — Планируется написание Д. Шостаковичем оперы «Затон».
*март* — Исполнение в США Первой симфонии под управлением А. Тосканини.
*апрель* — Написание музыки к спектаклю «Правь, Британия!».
*8 апреля* — Премьера балета «Болт».
*9 мая* — Премьера пьесы «Правь, Британия!» с музыкой Д. Шостаковича в Ленинградском ТРАМе.
*июнь* — Выпуск на экраны фильма «Одна».
*лето—осень* — Сочинение музыки к фильму «Златые горы» и к спектаклю Ленинградского мюзик-холла «Условно убитый».
*осень* — Москва. Первое исполнение сюиты из музыки к фильму «Златые горы» под управлением А. Мелик-Пашаева.
*сентябрь* — Ленинград, Гудауты, Батуми, Тбилиси. Работа над первым актом оперы «Леди Макбет Мценского уезда».
*20 октября* — Премьера в Ленинградском мюзик-холле спектакля «Условно убитый» с музыкой Д. Шостаковича. Дирижирует И. Дунаевский. Заключает договор на написание новой симфонии.
*5 ноября* — Тбилиси. Окончание первого акта оперы «Леди Макбет Мценского уезда»
*6 ноября* — Выпуск на экраны фильма «Златые горы».
*19 ноября* — Ленинград Начало работы над вторым актом «Леди Макбет».

*20 ноября* — Публикация статьи «Декларация обязанностей композитора».
*29 ноября* — Письмо В. Шебалину с просьбой высказаться о «Декларации».
Сочинение романса «В первый и последний раз».
*29 декабря* — Письмо В. Шебалину о его критике балета «Болт».
Работа над музыкой к спектаклю «Гамлет» в Театре имени Евг. Вахтангова.

*1932, февраль* — Сочинение первой части симфонии «От Карла Маркса до наших дней».
*8 марта* — Москва. Окончание второго акта оперы «Леди Макбет». Показ двух актов оперы на квартире Б. Мордвинова.
*5 апреля* — Начало сочинения третьего акта оперы «Леди Макбет».
Романсы «Безнадежная любовь», «Смерть».
*23 апреля* — Постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций. Шостакович на совещании у А. Бубнова.
*май* — Высказывание Д. Шостаковича в журнале «Рабочий и театр» (№ 16): «Постановление ЦК — это не манифест на какую-то «либеральную свободу», а исторической важности документ».
*13 мая* — Женитьба на Н. Варзар.
*19 мая* — Премьера спектакля «Гамлет» в Театре им. Е. Вахтангова.
*1 августа* — Создание Ленинградского отделения Союза советских композиторов. Д. Шостакович избран в правление.
*15 августа* — Гаспра. Окончание третьего акта «Леди Макбет». Д. Шостакович играет для отдыхающих Первую симфонию.
*октябрь* — Сочинение музыки к фильму «Встречный». Выступление на Третьем съезде работников искусств Ленинграда.
*16 октября* — Публикует в газете «Советское искусство» заметку «Трагедия — сатира»— об опере «Леди Макбет Мценского уезда».
*7 ноября* — Выход на экраны фильма «Встречный».
*5 декабря* — Д. Шостакович на вечере Э. Багрицкого, В. Инбер, В. Шкловского.
*6 декабря* — Знакомство с Э. Багрицким в Ленинграде.
*11 декабря* — Выступление на заседании правления Ленинградской композиторской организации при обсуждении симфонии В. Богданова-Березовского.
*17 декабря* — Окончание четвертого акта оперы «Леди Макбет».
*19 декабря* — Выступление на дискуссии в связи с постановкой балета Б. Асафьева «Пламя Парижа» в Ленинградском театре оперы и балета.
*30 декабря* — Начало сочинения цикла «Двадцать четыре прелюдии», соч. 34. Прелюдия № 1.
*31 декабря* — Прелюдия № 2.

*1933, 1 января* — Сочинение Прелюдии № 3, соч. 34.
*2 января* — Прелюдия № 4.
*4 января* — Прелюдия № 5. Заключение договора на музыку к мультипликационному фильму «Сказка о попе и о работнике его Балде».
*5 января* — Прелюдия № 6.
*7 января* — Прелюдия № 7.
*11 января* — Прелюдия № 8.
*14 января* — Прелюдия № 9.
*17 января* — Первое исполнение сюиты из балета «Болт» в Ленинградской филармонии, дирижер А. Гаук. В этом же концерте Д. Шостакович исполняет Восемь прелюдий, соч. 34.
*22 января* — Прелюдия № 10.
*27 января* — Прелюдия № 11.
*28 января* — Прелюдия № 12.
*30 января* — Прелюдия № 13.
*1 февраля* — Прелюдия № 14.
*2 февраля* — Прелюдия № 15.
*7 февраля* — Прелюдия № 16.
*11 февраля* — Прелюдия № 17.

*15 февраля* — Прелюдия № 18.
*21 февраля* — Прелюдия № 19.
*22 февраля* — Прелюдия № 20.
*24 февраля* — Прелюдия № 21.
*28 февраля* — Прелюдия № 22.
*1 марта* — Прелюдия № 23.
*2 марта* — Прелюдия № 24.
*3 марта* — Статья «Плакать и смеяться» в газете «Советское искусство» о либретто современных опер. Высказывание в журнале «Советская музыка», № 3, «Советская музыкальная критика отстает».
*6 марта* — Начало сочинения Первого фортепианного концерта. Сочинение пролога фильма «Сказка о попе...». Начало работы Ленинградского Малого оперного театра над постановкой оперы «Леди Макбет Мценского уезда».
*23 апреля* — В журнале «Рабочий и театр», № 11, высказывание Д. Шостаковича «Ленинградские композиторы в годовщину Постановления ЦК».
*24 мая* — Москва, Малый зал консерватории. Первое исполнение Прелюдий, соч 34.
Работа над музыкой «Сказка о попе...».
*17 июня* — Статья «Оперный портфель композиторов» в журнале «Рабочий и театр».
*9 сентября* — Объявлено, что Д. Шостакович примет участие в конкурсе на комсомольскую песню к 15-летию ВЛКСМ. Введен в жюри этого конкурса.
*12 октября* — Режиссер Н. Смолич приступил к сценическим репетициям оперы «Леди Макбет» в Малом оперном театре.
*15, 17 октября* — Ленинград, Большой зал филармонии Первые исполнения Первого фортепианного концерта, дирижер Ф Штидри, солисты — автор, А. Шмидт (труба).
*26 октября* — С. Прокофьев в интервью «Музыка в США» указывает, что в репертуаре Чикагского симфонического оркестра и его дирижера Ф. Стока имеются «многие сочинения Д. Шостаковича».
*11 ноября* — На концерте польской музыки (Москва).
Ленинград, Московско-Нарвский Дом культуры Д. Шостакович исполняет Первый фортепианный концерт на отчетно-показательном концерте ленинградских композиторов, дирижер В. Дранишников. Избран депутатом Октябрьского районного Совета г. Ленинграда. Планирует написание песни для фильма «Комсомолия» на слова Б. Корнилова. Н Малько дирижирует Первой симфонией в Лондоне на вечере современной музыки.
*1 декабря* — Репетиция спектакля «Катерина Измайлова» («Леди Макбет») в Театре имени Вл Немировича-Данченко. Присутствует Д Шостакович.
*9, 14 декабря* — Москва, Большой зал консерватории. Авторский концерт: Первая симфония, Первый фортепианный концерт, сюита «Болт»; дирижер А. Гаук.
*14 декабря* — Интервью «Автор об опере „Катерина Измайлова“» в газете «Советское искусство»
*20 декабря* — Воронеж. Концерт из произведений В. Шебалина и Д Шостаковича Первый фортепианный концерт (солист — автор), сюита «Болт»; дирижер А. Гаук.
Работа над музыкой к спектаклю «Человеческая комедия» в Театре имени Евг Вахтангова. Л. Оборин включает в свой репертуар Первый фортепианный концерт, Г. Нейгауз — Прелюдии, соч. 34.
Сочиняет шуточный Мадригал к Новому году.

*1934, 6 января* — Выступление Д Шостаковича об А. Луначарском на заседании правления Ленинградской композиторской организации.

*7 января* — Харьков. Играет Первый фортепианный концерт, дирижер А Гаук.
*21 января* — в «Красной газете» публикует интервью «„Леди Макбет Мценского уезда“ в Малеготе».
*22 января* — Ленинград, Малый оперный театр. Премьера «Леди Макбет Мценского уезда».
*24 января* — Москва, Театр имени Вл. Немировича-Данченко. Премьера «Катерины Измайловой» («Леди Макбет Мценского уезда»). Присутствует М. Горький.
*25 января* — К. Станиславский поздравляет Вл. Немировича-Данченко «с огромным успехом оперы Д. Шостаковича. Если он гений — это отрадно». Статья в «Красной газете» «Творческий рапорт композитора»: Д. Шостакович объявляет о намерении написать сюиту для фагота в сопровождении оркестра, квартет, концерт для скрипки с оркестром, вокальные произведения, сюиту для джаза.
Переезд в Дмитровский переулок, дом № 3/5, квартира № 5.
*февраль* — Сочинение Сюиты для джаза. Д. Шостакович участвует в дискуссии об опере «Леди Макбет», проходившей два вечера в Ленинградской композиторской организации. Л. Стоковский дирижирует сочинениями Д. Шостаковича в Филадельфии.
*23 марта* — Ленинград. Исполняется Первый фортепианный концерт, солист — автор, дирижер В. Дранишников.
*1 апреля* — Москва, Театр имени Евг. Вахтангова. Премьера спектакля «Человеческая комедия» с музыкой Д. Шостаковича.
*13 апреля* — Москва. Совещание у Вл. Немировича-Данченко с участием Д. Шостаковича, В. Шебалина, Ан. Александрова о путях создания советской оперы.
*27 мая* — Д. Шостакович выступает перед рабочими ленинградского завода «Электросила» после прослушивания оперы «Леди Макбет».
*31 мая* — Задумывает симфонию об обороне страны. Выезжает в Кронштадт, на крейсер «Аврора».
Письмо Р. Роллана М. Горькому об опере «Леди Макбет». Обсуждение в Москве с Вс. Мейерхольдом музыки ко второй редакции спектакля «Клоп»; просмотр на кинофабрике «Межрабпомфильм» материалов картины «Любовь и ненависть».
*1—10 июня* — Ленинград. В программе музыкального фестиваля — опера «Леди Макбет», сюиты «Золотой век», «Болт», Первый фортепианный концерт (солист — автор). Встреча Д. Шостаковича с Д. Митропулосом. А. Родзинский ведет переговоры о постановке «Леди Макбет» в Нью-Йорке, Кливленде, Филадельфии.
*13 июня* — Отъезд в Баку
*14 июня* — Знакомство с А. Хачатуряном.
*17 июня* — Баку. Репетиция Первого фортепианного концерта с оркестром Московской филармонии (партия трубы — Л. Юрьев). Встреча с Вс. Вишневским
*21 июня* — Баку. Концерт из произведений Д Шостаковича.
*25—30 июня* — На теплоходе «Абхазия» путешествует по Черному морю.
*6 июля* — Прибытие в Поленово, в дом отдыха Большого театра
Общение с В. Кубацким. Обдумывание оперы-фарса. Прогулки в Тарусу.
*17 июля* — Приезд в Москву
*19 июля* — Возвращение в Поленово
*21 июля* — Театр имени Вл. Немировича-Данченко показывает оперу «Катерина Измайлова» в Воронеже.
*23—26 июля* — Сочинение фортепианных фуг.
*12 августа* — Отъезд из Поленова в Москву.
*17 августа* — Сообщает, что «сочинил почти всю первую часть Сонаты для виолончели и фортепиано».
*18 августа* — Отъезд из Москвы в Ленинград
*23 августа* — Обсуждение с М. Цехановским музыки к «Сказке о попе...».
*сентябрь* — Крым. Сочинение партитуры сцены «Базар» для фильма «Сказка о попе . .».

*18 сентября* — М. Цехановский получает эту партитуру.
*19 сентября* — Окончание Сонаты для виолончели и фортепиано.
*5 октября* — Возвращение из Москвы в Ленинград. Участие в съемках и записи музыки «Сказка о попе. . .».
*30 октября* — Играет М. Цехановскому «Диалог Балды с чертом» из «Сказки о попе. . ».
Приглашен в США для концертов и консультирования постановки «Леди Макбет»
*4 ноября* — Вошел в комиссию по проведению Международного музыкального фестиваля в Ленинграде.
*5 ноября* — Сочинено пятнадцать номеров для фильма «Сказка о попе. .». Статья «Счастье познания» в газете «Советское искусство». Отказывается от предложения Вс. Мейерхольда писать музыку к спектаклю «33 обморока». Сочиняет эскизы первой части Четвертой симфонии. А. Прейс работает над либретто второй оперы из цикла опер о русской женщине (по материалам произведений М. Салтыкова-Щедрина и А. Чехова), задуманных Шостаковичем.
*5 декабря* — Статья «Кирова нет с нами» («Советское искусство»).
*8 декабря* — Участие в вечере московских писателей и обсуждение планов совместных работ молодых писателей и композиторов.
*22 декабря* — Исполнение отрывков из оперы «Леди Макбет» в Нью-Йорке под управлением А. Родзинского.
*25 декабря* — Ленинград. Малый зал консерватории. Первое исполнение Сонаты для виолончели и фортепиано (автор и В. Кубацкий).
*28 декабря* — Статья «Будем трубачами великой эпохи» («Ленинградская правда»).
Сочиняет музыку к фильмам «Юность Максима» и «Подруги». Выпуск в Англии пластинки с записью сюиты «Золотой век». Помощь И. Дзержинскому в работе над оперой «Тихий Дон». Окончание балета «Светлый ручей». Включение новой симфонии Д. Шостаковича в концертный план Ленинградской филармонии.
*1935, 13 января* — Пятидесятый спектакль «Леди Макбет» в Ленинградском Малом оперном театре.
*14 января* — Интервью «Год после „Леди Макбет“» («Красная газета», веч. вып.).
*19 января* — Статья «Памяти Ипполитова-Иванова» («Красная газета», веч. вып.). На репетициях «Пиковой дамы» в Малом оперном театре.
*25 января* — Участие в отборочном жюри Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Присутствует на спектакле «Пиковая дама» в постановке Вс. Мейерхольда в Малом оперном театре.
*28 января* — Творческий вечер Д. Шостаковича в Доме художника.
*30 января* — Выступление на обсуждении спектакля «Пиковая дама».
*31 января* — Постановка «Леди Макбет» в Кливленде.
Начало работы в Ленинградском Малом оперном театре над балетом «Причуды», впоследствии получившим наименование «Светлый ручей». Отрывки из «Леди Макбет» включил в свой репертуар А. Тосканини. Премьера «Леди Макбет» в Аргентине. Н. Малько дирижирует сюитами «Золотой век» и «Болт».
*4—6 февраля* — Москва. Д. Шостакович участвует в дискуссии о советском симфонизме
*10 февраля* — Заключает договор с Грузинской филармонией на участие в авторском концерте.
*20 февраля* — Статья «Все возможности для работы» («Литературный Ленинград»).
*25 февраля* — Участие в жюри Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. В присутствии А. Хачатуряна и Д. Кабалевского аккомпанирует Д. Цыганову исполнявшему свои переложения для скрипки Прелюдий № 10, 15, 16, 28, соч. 34. Наметки Четвертой симфонии. Издательство «Тритон» публикует авторское переложение для фортепиано

польки из балета «Золотой век». Премьера «Леди Макбет» в Нью-Йорке, в «Метрополитен-опера», дирижер А. Родзинский.

*3 марта* — Выпуск фильма «Любовь и ненависть» с музыкой Д. Шостаковича. Статья «Стиль художника» («Ревю де Моску»). Репетиции балета «Светлый ручей» в Малом оперном театре.

*25 марта* — Москва, Клуб мастеров искусств. Творческий вечер Д. Шостаковича: Первая симфония (две части), Первый фортепианный концерт, Двадцать четыре прелюдии.

*28 марта* — Интервью «Шостакович о своем творчестве» («Советское искусство»).

*апрель* — Начинает писать Струнный квартет. Планы сочинений для духовых инструментов.

*4 апреля* — «Мой творческий путь» («Известия»).

*5 апреля* — Статья «Балет и музыка» («Вечерняя Москва»).

*13 апреля — 24 мая* — В Турции: Анкара (пятнадцать концертов), Измир (три концерта), Стамбул (пять концертов). Анкара. Зал консерватории: Первый концерт (с Л. Обориным), Прелюдии, сюита «Болт». Прием у президента Турции Кемаля Ататюрка.

*29 мая* — Общественный просмотр балета «Светлый ручей».

Заключение договоров на постановку «Леди Макбет» в Чехословакии, Дании. Исполнение отрывков из «Леди Макбет» по Лондонскому радио под управлением А. Коутса. Издание Виолончельной сонаты.

*4 июня* — Премьера балета «Светлый ручей», приуроченная к Ленинградскому фестивалю искусств. Присутствуют Зд. Недлы, Л. Годовский.

*9 июня* — Сочинение Пяти фрагментов для оркестра, соч. 42.

*2 июля* — Статья «Против дурного вкуса» — о массовой песне («Литературный Ленинград»).

*лето* — Отдых в Сиверской вместе с И. Соллертинским.

*осень* — На открытии симфонического сезона в Москве Д. Шостакович с оркестром Всесоюзного радио под управлением Г. Себастьяна исполняет Первый фортепианный концерт. Исполнение Первой симфонии в Лондоне. Переезд на Кировский проспект, дом № 14/16, квартира 4.

*13 сентября* — Начало работы над Четвертой симфонией.

*14 сентября* — Ленинград. Творческий вечер Д. Шостаковича: Двадцать четыре прелюдии, Первая соната, Виолончельная соната (с А. Лившицем).

*26 сентября* — Информация в газете «Смена» о намерении Д. Шостаковича сочинять оперу «Поднятая целина», о согласии М. Шолохова написать либретто и предстоящей встрече композитора и писателя.

*15 октября* — Статья «О „Тихом Доне"» («Ленинградская правда»).

*ноябрь* — Премьера «Леди Макбет» в Чехословакии. Отто Клемперер открывает симфонический сезон в Нью-Йорке исполнением Первой симфонии Д. Шостаковича. Премьера балета «Светлый ручей» в Большом театре.

*16 ноября* — Премьера «Леди Макбет» в Стокгольме под управлением К. Сандберга. Присутствует А. Коллонтай.

*5 декабря* — Статья «Мысли о музыкальном спектакле» («Советское искусство»).

*10 декабря* — Выступление Д. Шостаковича в Ленинградском центральном лектории на вечере Малого оперного театра. Исполнение отрывков из «Леди Макбет».

*17 декабря* — Д. Шостакович председательствует и выступает на заседании правления Ленинградской композиторской организации, посвященном советской опере.

*26 декабря* — Посещение спектакля «Леди Макбет» в филиале Большого театра И. В. Сталиным.

*1936, 5 января* — Д. Шостакович на гастролях Малого оперного театра в Москве. Статья «О „Тихом Доне" И. Дзержинского» («Вечерняя Москва»).

*11 января* — Исполнение в Москве Первого фортепианного концерта под управлением А. Коутса, партия трубы — Л. Юрьев. Гастроли в Ар-

хангельске. Первый фортепианный концерт (дирижер В. Кубацкий), Виолончельная соната (с В. Кубацким).
*28 января* — Архангельск. Концерт: Виолончельные сонаты С. Рахманинова, Д. Шостаковича (с В. Кубацким). Редакционная статья газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки».
*3 февраля* — Архангельск. Выступает в радиотеатре перед молодыми музыкантами.
*6 февраля* — Редакционная статья «Правды» «Балетная фальшь».
*7 февраля* — Резолюция секции критики и теории Ленинградской композиторской организации о статьях «Правды».
*15 февраля* — Резолюция общего собрания московских композиторов и музыковедов о статьях «Правды».
*19 февраля* — Выпуск фильма «Подруги» с музыкой Д. Шостаковича.
Д. Шостакович в Москве. Встреча с М. Тухачевским.
*9 марта* — Обсуждение на студии «Ленфильм» картины «Сказка о попе и о работнике его Балде» Д. Шостакович соглашается переоркестровать музыку к этому фильму.
*14 марта* — Ленинград, Центральный лекторий. Д. Шостакович присутствует на докладе В. Мейерхольда «Мейерхольд против мейерхольдовщины».
*16 апреля* — Ленинград, Большой зал филармонии. Слушает Вторую симфонию В. Шебалина. Письмо В. Шебалину об исполнении этой симфонии.
*17 апреля* — Письмо В. Шебалину о том, что оркеструет третью часть Четвертой симфонии.
*26 апреля* — Окончание Четвертой симфонии.
*27 апреля* — Письмо В. Кубацкому об окончании Четвертой симфонии и намерении сочинить квартет.
Москва. На квартире театроведа П. Новицкого принимает участие в обсуждении планов постановки драмы Р. Роллана «Лилюли» с музыкой Д. Шостаковича (режиссер А. Попов).
*20 мая* — Окончание инструментовки Четвертой симфонии. О. Клемперер слушает Четвертую симфонию в исполнении автора.
*30 мая* — Рождение дочери Галины.
*октябрь* — Переговоры о написании оперы для Театра имени Вл. Немировича-Данченко.
*26 октября* — Постановление управления по делам искусств при Ленинградском городском совете о постановке пьесы А. Афиногенова «Салют, Испания!» с участием композитора Д. Шостаковича.
Сочинение музыки к пьесе «Салют, Испания!»
*23 ноября* — Ленинград, Театр драмы имени А. С. Пушкина. Премьера пьесы «Салют, Испания!» с музыкой Д. Шостаковича. Д. Шостакович снимает с исполнения Четвертую симфонию.
*декабрь* — Работа над романсами на стихи А. С. Пушкина и музыкой к фильму «Возвращение Максима».

*1937, 2 января* — Окончание Четырех романсов для голоса (бас) и фортепиано на стихи А. Пушкина, соч. 46.
Заключение договора с Театром имени С. М. Кирова на сочинение оперы «Волочаевские дни».
*весна* — Зачислен и. о. профессора Ленинградской консерватории.
*5 апреля* — Составляет жизнеописание.
*18 апреля* — Начало работы над Пятой симфонией.
Интервью «Мои ближайшие работы» («Рабочий и театр»).
*май* — Гаспра. Сочинение Пятой симфонии.
*23 мая* — Выпуск фильма «Возвращение Максима» с музыкой Д. Шостаковича.
*4 июня* — из Москвы поздравляет Л. Николаева с награждением орденом Трудового Красного Знамени.
*9 июня* — Ленинград, Музыкальный научно-исследовательский институт.

Выступает с докладом о работе композитора в кино.
*22, 25 июня и 3 июля* — Участвует в общем собрании композиторов Ленинграда.
*5 июля* — Заметка «После просмотра» — об опере О. Чишко «Броненосец „Потемкин"» («Советское искусство»).
*20 июля* — Окончание Пятой симфонии.
*сентябрь* — Начало педагогической работы в Ленинградской консерватории.
*12 октября* — Письмо-отказ Вс. Мейерхольду о написании музыки к спектаклю «Одна жизнь».
*4 ноября* — Телеграмма В Шебалину о дате исполнения Пятой симфонии.
*16 ноября* — Ленинград, Большой зал филармонии. Играет Первый концерт с оркестром под управлением Н. Рабиновича.
Беседы с Е Мравинским об исполнении Пятой симфонии.
*17—21 ноября* — На репетициях Пятой симфонии.
*21 ноября* — Премьера Пятой симфонии, дирижер Е. Мравинский.
*28 декабря* — Письмо В Кубацкому о планах концертной поездки в Сталинград и Киев
*29 декабря* — Обсуждение в Ленинградской композиторской организации Пятой симфонии. Выступление Е. Мравинского.
Завершение музыки к фильмам «Волочаевские дни» и «Великий гражданин» (первая серия). Инструментовка «Интернационала» для симфонического оркестра. Переезд на Большую Пушкарскую улицу, дом 23/59 (ныне 29/37), квартира № 5.
*1938, 2—7 января* — В Москве.
*20 января* — Выпуск фильма «Волочаевские дни»
*25 января* — Статья «Мой творческий ответ» («Вечерняя Москва»).
*29 января* — На исполнении Пятой симфонии в Москве под управлением А. Гаука.
*февраль* — Обсуждение в Московской композиторской организации Пятой симфонии.
*7 февраля* — Тбилиси, Театр оперы и балета. Первый фортепианный концерт и отрывки из балета «Золотой век» и «Болт», дирижер Н. Рабинович.
*13 февраля* — Тбилиси. Пятая симфония, дирижер Н Рабинович.
Харьков, Ростов-на-Дону. Исполнение Пятой симфонии. Ленинград, Малый зал консерватории. Д. Шостакович и В. Софроницкий играют Вариации Л. Николаева
*март* — Статья «Вместе с народом» («Советская музыка», № 3)
*15 апреля* — Приступает к работе над симфонией, посвященной В. И. Ленину.
*18 апреля* — Ленинград, Малый зал консерватории. Концерт с А. Феркельманом: виолончельные сонаты Грига, Рахманинова, Шостаковича.
*20 апреля* — Ленинград, Большой зал филармонии. Первый фортепианный концерт, дирижер К. Элиасберг.
Исполнение Пятой симфонии в Архангельске, Хабаровске Запись Пятой симфонии на четырех пластинках. Отправка партитуры Пятой симфонии А Тосканини, О. Клемперу, Л. Стоковскому.
*20 мая* — Концерт из произведений студентов класса Д. Шостаковича
*25 мая* — Нью-Йорк. Исполнение Пятой симфонии, дирижер А Родзинский.
*30 мая* — Начало сочинения Первого квартета
*3 июня* — Заключение с Театром имени С. М. Кирова договора на сочинение балета «Лермонтов»
*17 июня* — Париж. Исполнение Пятой симфонии, дирижер Р. Дезормьер. Намерение Вс Мейерхольда писать либретто оперы «Герой нашего времени» для Д. Шостаковича.
*лето* — Отдых в селе Даймище, Ленинградской области.
*2 июля* — В газете «Советское искусство» объявлено о том, что Д. Шостакович приступил к написанию балета «Лермонтов».

*17 июля* — Окончание Первого квартета
*август* — Сочинение музыки к фильмам «Друзья» и «Великий гражданин» (вторая серия).
*сентябрь* — Москва Сочинение музыки к фильму «Человек с ружьем». Посещение репетиций Государственного джаз-оркестра. Планы Концерта для фортепиано и джаза и Сюиты для джаза
*20 сентября* — Интервью «Моя работа над Ленинской симфонией» («Литературная газета»); «Новые работы композитора Д. Шостаковича» («Известия»).
*октябрь* — Первый Всесоюзный конкурс дирижеров. Исполнение под управлением Е Мравинского первой части Пятой симфонии.
*1 октября* — Выпуск фильма «Друзья» с музыкой Д. Шостаковича.
*10 октября* — Премьера Первого квартета (исполнители — Квартет имени А Глазунова).
*1 ноября* — Выпуск фильма «Человек с ружьем».
*13 ноября* — Выпуск фильма «Великий гражданин» (первая серия).
*14 ноября* — Присутствует на исполнении Пятой симфонии в Москве под управлением Е. Мравинского.
*16 ноября* — Присутствует на исполнении Первого квартета в Москве (Квартет имени Л Бетховена).
*20 ноября* — В статье «Заметки композитора» («Литературная газета») Д. Шостакович объявил о плане оперы «Маскарад» по М. Лермонтову после сочинения симфонии памяти В И. Ленина.
Интервью «Симфония „Памяти В. И. Ленина"» («Советское искусство»).
*30 ноября* — Москва, Большой театр. Заключительный концерт декады советской музыки. Пятая симфония, дирижер Е. Мравинский.
*2 декабря* — «Заметки композитора: К итогам декады советской музыки» («Советское искусство»).
Сочинение музыки для фильма «Выборгская сторона». Исполнение Пятой симфонии в Бостоне под управлением Р. Бургина.
*1939, 4 января* — Статья «Премьера „Отелло"» («Советское искусство»).
*6 января* — Москва, Большой зал консерватории. Первый фортепианный концерт.
*март* — Избран депутатом Ленинградского городского Совета.
*9 марта* — Председательствует на заседании оргкомитета по празднованию столетия М. Мусоргского.
*28 марта* — Статья «Великий сын великого народа» («Ленинградская правда»). Вступительное слово на вечере в Большом зале Ленинградской филармонии, посвященном юбилею М. Мусоргского.
Сочинение музыки к фильму «Сказка о глупом мышонке».
*4 апреля* — Вс. Мейерхольд в докладе о репертуарном плане Театра имени К Станиславского говорит о привлечении Д. Шостаковича к работе театра.
*10 апреля* — Статья «Музыка в кино» («Литературная газета»).
*11 апреля* — Концерт с А. Феркельманом: Виолончельные сонаты Э Грига, С. Рахманинова, Д. Шостаковича
*15 апреля* — Начало сочинения Шестой симфонии.
*15—17 апреля* — Участвует в жюри конкурса вокалистов на исполнение сочинений М Мусоргского
*24 апреля* — Концерт в Свердловске.
*23 мая* — Д Шостаковичу присвоено звание профессора.
*23 июня* — Заключение договора с Театром имени С М. Кирова на оперу-балет «Снежная королева» по либретто Е. Шварца.
*июль* — На даче под Лугой.
*25 июля* — Составляет автобиографию.
*28, 29 сентября* — Свердловск. Играет Первый фортепианный концерт.
*22 октября* — Статья «Свежесть, искренность, яркость» — о декаде армянского искусства в Москве (газета «Коммунист», Ереван).
*30 октября* — Ленинград, Малый зал консерватории Двадцать четыре

прелюдии Виолончельная соната (с А Феркельманом).
*октябрь* — Окончание Шестой симфонии.
*2 ноября* — Выпуск фильма «Выборгская сторона».
*5 ноября* — Ленинград, Большой зал филармонии. Шестая симфония, дирижер Е. Мравинский.
*24 ноября* — Переговоры Д Шостаковича с Театром имени С. М Кирова об оркестровке оперы «Борис Годунов»
*27 ноября* — Выпуск фильма «Великий гражданин» (вторая серия).
*29 ноября* — Дополняет список сочинений в личном деле профессора консерватории.

*1940, 1 января* — Интервью «Увлекательная работа» — о новой редакции «Бориса Годунова» («Ленинградская правда»).
*21 января* — Окончание оркестровки первого акта «Бориса Годунова».
*4 февраля* — Окончание оркестровки второго акта «Бориса Годунова» (предварительная редакция).
*10 февраля* — Выступление на заседании правления Ленинградской композиторской организации о воспитании молодых композиторов.
*4 марта* — Окончание оркестровки второго акта «Бориса Годунова» (основная редакция)
Д Шостакович — член комиссии по подготовке и проведению десятилетия со дня кончины В Маяковского. На занятиях Б. Яворского с аспирантами играет Прелюдии, соч 34, Первый квартет и Шестую симфонию
*1 апреля* — Окончание оркестровки третьего акта «Бориса Годунова».
*5 апреля* — Киев. Выступление о сочинениях украинских композиторов на выездном пленуме Союза композиторов СССР.
*14 апреля* — Показ В Шебалину органных пьес О Евлахова.
*1 мая* — В Гаспре. Письмо В. Шебалину об оркестровке сцены под Кромами.
*10 мая* — Окончание оркестровки оперы «Борис Годунов».
*20 мая* — Награжден орденом Трудового Красного Знамени Встречи с академиком А Иоффе.
*2, 4 июня* — Выступления на заседаниях правления Ленинградской композиторской организации об исполнении произведений ленинградских композиторов по радио.
*лето* — Сочинение Квинтета.
*14 сентября* — Окончание Квинтета
*1 октября* — Обсуждение Квинтета на заседании кафедры М Штейнберга Обращение к В. Шебалину о прослушивании симфонии Н. Боголовского.
*14 октября* — Заключение договора на сочинение оперы «Катюша Маслова».
*18 октября* — Бостон Исполнение Первой симфонии, дирижер С. Кусевицкий.
*19 октября* — Присутствует на заседании правления Ленинградской композиторской организации: сообщение И Соллертинского о планах филармонии на 1940/41 год
Обсуждение Квинтета в Ленинградской композиторской организации.
*ноябрь* — Москва Участвует в декаде советской музыки
*23 ноября* — Премьера Квинтета в Малом зале Московской консерватории (автор и Квартет имени Л Бетховена).
*7 декабря* — Москва. Присутствует на обсуждении итогов декады советской музыки.
*8 декабря* — Москва, зал Политехнического музея Прелюдии, соч. 34, Романсы, соч 46 (А. Батурин), Квинтет (автор и Квартет имени Л. Бетховена).
*11 декабря* — Беседа «Творческие поиски, планы, мечты» («Вечерняя Москва»).
*15 декабря* — Ленинград, Малый зал консерватории Прелюдии, соч. 34, Романсы, соч. 46 (В. Арканов), Квинтет (автор и Квартет имени А. Глазунова).

*29 декабря* — Утром на репетиции, вечером на исполнении Скрипичного концерта В. Шебалина в Большом зале Ленинградской филармонии. Письмо В. Шебалину с анализом концерта.
Предложение Ф. Эрмлера о написании музыки к фильму «Вторая симфония».

*1941, 2 января* — Заключительный концерт декады советской музыки в Ленинграде. Большой зал филармонии: Пятая симфония (дирижер Е. Мравинский), Квинтет (автор и Квартет имени А. Глазунова).
*5 января* — Ленинград, Большой зал филармонии. Квинтет (автор и Квартет имени А. Глазунова).
*15 января* — Участие в совещании по созданию киноопереы.
*17, 23 января* — Слушает в филармонии «Реквием» Г. Берлиоза (дирижер Е. Мравинский).
*23 января* — Письмо В. Шебалину об исполнении «Реквиема» Г. Берлиоза.
*28 января* — Посылает Г. Шнеерсону список своих сочинений, составленный в 1937 году.
*январь—февраль* — Пишет музыку к спектаклю «Король Лир» и фильму «Приключения Корзинкиной».
*12 февраля* — Присутствует на заседании правления Ленинградской композиторской организации по приему новых членов.
Просит В. Шебалина прислать Двадцать первую симфонию Н. Мясковского.
*18 февраля* — Присутствует на заседании правления Ленинградской композиторской организации о государственных заказах. На заседании кафедры М. Штейнберга участвует в обсуждении симфонии Б. Зейдмана «Хосров и Ширин». Работа над симфонией, посвященной памяти В. И. Ленина.
*март* — Назначение премьеры оперы «Борис Годунов» в оркестровке Д. Шостаковича в Театре имени С. М. Кирова на ноябрь 1941 года.
*16 марта* — Удостоен Государственной премии первой степени за Квинтет.
*19 марта* — Высказывание о награждении: «Награда всего фронта советской культуры» («Уральский рабочий»).
*24 марта* — Ленинград. Большой драматический театр. На премьере спектакля «Король Лир».
*25 марта* — Участвует в обсуждении либретто оперы «Катюша Маслова» в Театре имени С. М. Кирова.
*30 марта* — Беседа о предстоящих гастролях в Ростове-на-Дону (газета «Большевистская смена»).
*1 апреля* — Москва, Большой зал консерватории. Первый фортепианный концерт (солист — автор, дирижер Г. Столяров).
*3 апреля* — Приезд в Ростов-на-Дону на концерты.
*5 апреля* — Выступление в Таганроге.
*6 апреля* — Ростов-на-Дону: Пятая симфония, сюита «Гамлет», Первый фортепианный концерт (дирижер М. Паверман).
*7 апреля* — Ростов-на-Дону: Первый квартет, Прелюдии, соч. 34, Квинтет (автор и Квартет имени Л. Бетховена).
8 апреля — Слушает сочинения композиторов Ростова-на-Дону.
*28 апреля—20 мая* — Гаспра.
*1 мая* — Статья «Партитура оперы» («Известия»).
*31 мая* — Включение Седьмой симфонии в концертный план Ленинградской филармонии.
*3 июня* — Дарит М. Штейнбергу партитуру Шестой симфонии.
*17 июня* — Письмо В Шебалину: «Я с утра до ночи на экзаменах и госэкзаменах».
Семья Д. Шостаковича на даче в пос. Келломяки (ныне пос. Комарово).

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ . . . . . 5

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. **ТРАДИЦИИ СЕМЬИ** . . . . . 15

Служение революционному делу . . . . . 17
Суд над каракозовцами . . . . . 36
Сибирские корни . . . . . 42

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. **ВЫЯВЛЕНИЕ ТАЛАНТА** . . . . . 59

Детство. Школа Гляссера . . . . . 61
Консерватория . . . . . 85
Начало самостоятельности . . . . . 111
Первая симфония . . . . . 132

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. **ПОИСКИ СОВРЕМЕННОГО** . . . . . 157

Первая соната. Конкурс имени Шопена . . . . . 159
Пианист и композитор . . . . . 181
Опера «Нос» . . . . . 194
Дружба с Соллертинским . . . . . 212

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ. **МНОГООБРАЗИЕ ЖАНРОВ** . . . . . 221

Театр и театральность . . . . . 223
Мейерхольд . . . . . 224
ТРАМ . . . . . 241
Симфония «Первомайская» . . . . . 248
Балеты «Золотой век» и «Болт» . . . . . 252
Ранние киноработы . . . . . 262
Опера, которая делает эпоху . . . . . 276

ЧАСТЬ ПЯТАЯ. **РАЗБЕГ** . . . . . 305

Кипение жизни . . . . . 307
«Встречный» . . . . . 325
Возвращение к фортепиано . . . . . 344
Оперные поиски . . . . . 358
Горизонты «третьего жанра» . . . . . 376
Зигзаги . . . . . 398

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ. **К ВЕРШИНАМ СИМФОНИЗМА** . . . . . 417

Четвертая симфония . . . . . 419
Пятая симфония . . . . . 444

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ. **ПРЕДВОЕННОЕ ТРЕХЛЕТИЕ** . . . . . 465

Создавая школу . . . . . 467
Шестая симфония . . . . . 482
Квинтет . . . . . 498
Обращение к Мусоргскому и Шекспиру . . . . . 508

ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА . . . . . 527

**«ПРАВДА», 1983**

Достоинство труда С. Хентовой, которая является, несомненно, широко информированным и авторитетным ученым во всем, что касается музыкального творчества, государственной и общественной деятельности и личной жизни Д. Шостаковича, состоит в том прежде всего, что личность композитора она не отделяет от творчества, неизменно связывая его жизнь и творчество с социальными катаклизмами эпохи.

**Ал. РОМАНОВ**

**«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА», 1979**

С. Хентова пишет с научной точностью и вместе с тем с трогающей и всегда привлекающей читателей естественной простотой, искренностью, горячей любовью к своему герою. Таким был Шостакович!

**В. БАСНЕР**

**ВААП-ИНФОРМ, 1982**

Богатство и новизна материала монографии Хентовой обеспечивают ей, без преувеличения, непреходящую ценность в науке о Шостаковиче — современной и будущей. К этому труду неизменно будут обращаться все серьезные исследователи жизни и творчества [illegible] советского музыкан- [illegible] обно тому как невозможно

обработки классических романсов, Мадригал и песня о Розите из драмы «Салют, Испания!» А. Афиногенова, детские фортепианные пьесы—сочинения Шостаковича, которым дала исполнительскую жизнь Хентова. Тему гуманизма Шостаковича раскрывают ее труды.

**М. КАНКАРЕ-ЛОЙКАНЕН**

**«НОВАЯ РЕЙНСКАЯ ГАЗЕТА» (ФРГ), 1984**

Софья Хентова рано вступила в личные контакты с Шостаковичем благодаря своему учителю Льву Оборину. Ее работы о композиторе содержат точный взгляд на творческий путь и развитие великой личности.

**ДОКТОР Ф. ДОНАТ**

**«ВЕЧЕРНИЙ ЛЕНИНГРАД», 1975**

Даже для тех, кто вышел из школы Шостаковича, многие страницы книги С. Хентовой новы и поучительны. Автор проделал огромную работу. Перед читателем возникает существенная часть культурной жизни Ленинграда и всей страны.

**В. УСПЕНСКИЙ**

**«НЕВА», 1976**

В книге С. Хентовой нет и намека на какую бы то ни было «беллетризацию» материала. ...Привлекает объективный, сдержанный тон автора, свободно владеющего материалом неоценимой важности. За лапидарностью изложения — профессиональное чутье, такт биографа и несомненный вкус к непреложности и внутренней насыщенности фактов — это передается читателю.

**Н. ТАРШИС**

**«АВРОРА», 1977**

Биографический жанр должен вобрать в себя приметы многих и разных жанров, сочетая увлекательность изложения с насыщенностью историко-документальным материалом, меткость обобщенного анализа с психологической проникновенностью. Эти качества отличают фундаментальные работы Хентовой о Шостаковиче.

**Н. ВЕЛЬТЕР**

**«МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ», 1979**

Музыка в книге «звучит». Автор «моделирует» эмоциональную атмосферу слушательского восприятия и тем самым включает нас в художественный процесс Шостаковича.

**Т. ЛЕБЕДЕВА**

**«СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА», 1980**

Книги Хентовой о Шостаковиче имеют общеметодологическое значение, показывая достойный подражания пример работы с документами. Монография Хентовой, несомненно, выявляет важность и достоинства биографического метода исследования, способствует постижению творчества одного из величайших композиторов современности.

**В. ШЕКАЛОВ**

**«ВЕСТФАЛЬСКАЯ РАБОЧАЯ ГАЗЕТА» (ФРГ), 1984**

Ее имя известно не только в Советском Союзе. Доктор Софья Хентова, музыковед и пианистка из Ленинграда, опубликовала первую книгу о Шостаковиче в 1964 году. Венцом ее работы является фундаментальная биография композитора.

Доктор искусствоведения С. М. Хентова — автор книг «Шостакович-пианист», «Молодые годы Шостаковича» (дилогия), «Рассказы о Шостаковиче», «Д. Д. Шостакович в годы Великой Отечественной войны», «Шостакович в Петрограде — Ленинграде», «Шостакович. Тридцатилетие. 1945—1975», «Подвиг, воплощенный в музыке», «Шостакович в Москве», «Шостакович на Украине». Ею опубликованы 160 статей о творчестве Шостаковича в советских и зарубежных сборниках, а также в журналах, газетах. В музыкальной редакции Хентовой и по ее либретто Ленинградским Малым театром оперы и балета поставлены комические сцены «Сказка о попе и о работнике его Балде» Шостаковича. Традиционными стали проводимые в Ленинградской консерватории под научным руководством С. М. Хентовой ежегодные чтения, посвященные жизни и музыке великого советского композитора.

*С. М. Хентовой создана первая фундаментальная история жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. Решена проблема огромной научной и общественной значимости. Труд полно и глубоко раскрывает становление личности и эволюцию гения советской музыки.*

***Т. Хренников***

*Работа Хентовой оставляет ощущение такой подлинности, что, кажется, Шостакович не ушел — вот он, рядом, слышишь его голос, видишь его улыбку. Перед нами мужественный, волевой человек, знающий цель своей жизни, знающий цену преходящему, настоящий патриот. Работа С. М. Хентовой строго научна. Со всеми трудностями автор, несомненно крупный ученый, музыковед-историк, справился блестяще.*

***Б. Тищенко***

*Это больше чем биография композитора. Это панорама жизни и деятельности целого поколения, стоявшего у истоков советской музыки, строившего ее в двадцатые — семидесятые годы. Монография необходима всем, кто любит музыку и заботится о ее развитии, о ее чистоте.*

***Д. Цыганов***

*Никто лучше Хентовой не показал во весь рост этический, нравственный характер личности Шостаковича, который был и остается маяком для поколений советских музыкантов.*

***Е. Нестеренко***

*С. М. Хентова сумела собрать — часто по крохам — весьма важные вещи и, что особенно существенно, сумела сплавить их, поставить во взаимную связь и тем самым дать общую картину настроений композитора, его поведения, отношения других лиц к нему. Можно ли сомневаться в том, что все это крайне нужно, крайне значительно для наших представлений о великом композиторе!*

**В. Цуккерман**

*Опираясь на многочисленные материалы и, главное, на свои собственные анализы, С. М. Хентова говорит о каждом сочинении Д. Д. Шостаковича на уровне идейно-образного содержания, формы, структуры, выразительных средств. Но особенно ценно стремление С. М. Хентовой понять и осветить значительные сочинения Д. Д. Шостаковича как явления социальной, политической, духовной жизни.*

**Г. Тигранов**

*Хотя мне казалось, что я достаточно хорошо знаю жизнь и творчество этого композитора, книги С. М. Хентовой открыли для меня много нового, неизвестного. Серия книг Хентовой составляет первую, достаточно полную научно-документированную биографию Шостаковича.*

**И. Нестьев**