**“Жизнь и творчество Д.Д.Шостаковича”**

**Реферат студента группы ФДК 1-2П Стуканова Дениса**

**Московский государственный университет сервиса**

**Москва, 2000 г.**

**ВВЕДЕНИЕ**

Природа одарила Дмитрия Дмитриевича Шостаковича 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, II 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 выражено в соответствующих произведениях Шостаковича»[[1]](#footnote-1). Напоминая Моцарта, с равной уверенностью владевшего и инструментальной и вокальной музыкой, сближавшего их специфику, он- возвратил музыку к универсализму.

**Творчество Д.Д.Шостаковича**

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 — шостаковичеведение — сказывались отсутствие должной хронологической дистанции, помогающей объективной исторической разработке, недооценка влияния биографических факторов на творчество Шостаковича, как и на творчество других деятелей советской культуры[[2]](#footnote-2).

**Шостаковичеведение**

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 композитора, рожденного многосложным XX веком»[[3]](#footnote-3). 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. ..»[[4]](#footnote-4). 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. Штейнберга, 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 «Ленфнльм», 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».

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 историкц-революциокной 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 вына-шивании замысла, разница в способах работы над автономными и прикладными жанрами, эффективность кратковременных резкие 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 потные документы «изнутри», сочетание исследовательского и практического действия освещает личность Шостаковича во всех ее проявлениях[[5]](#footnote-5).

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.

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 и 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»[[6]](#footnote-6).

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.

**Служение революционному делу**

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 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[[7]](#footnote-7).

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»[[8]](#footnote-8). 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»[[9]](#footnote-9) .

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 Буонарротн).

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. Создается 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.

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

**Четвертая симфония**

Новая симфония была задумана весной 1934 года. В прессе появилось сообщение: Шостакович предполагает создать симфонию на тему об обороне страны[[10]](#footnote-10).

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»[[11]](#footnote-11).

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 удовлетворяют. Придется начинать с самого начала»[[12]](#footnote-12) 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.. .»[[13]](#footnote-13). 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[[14]](#footnote-14).

**Советский симфонизм**

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...».

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-

Рассматривая развитие современного художественного творчества, он видел приметы сближения процессов литературы и музыки, начинавшегося в советской музыке неуклонного движения к лирико-психологическому симфонизму[[15]](#footnote-15).

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) 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. . .»[[16]](#footnote-16).

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 сложная и ответственная задача, я хочу сперва написать несколько сочинений камерного и инструментального стиля»[[17]](#footnote-17).

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».

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'.

В январе 1936 года вместе с коллективом Ленинградского академического Малого оперного театра Шостакович выехал в Москву, где театр показывал две свои лучшие советские постановки — «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»[[18]](#footnote-18) 1'.

О коллизиях и смещениях в оценке явлений музыки свидетельствовали развернувшиеся острые споры и дискуссии того времени.

Оркестровка Пятой симфонии характеризуется, по сравнению с Четвертой, большим 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 партиями; противопоставляются не столько они, сколько значительные разделы как в экспозиции, так и в разработке '. 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»[[19]](#footnote-19).

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[[20]](#footnote-20).

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. Фай-ера, 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.

«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»[[21]](#footnote-21).

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 Чудаки, ставший директором, только-только входил в дело, намечая привлечь к работе И. И. Соллертинского, композиторскую и музыкально-исполнительскую молодежь.

Без колебаний М. И. Чудаки 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»[[22]](#footnote-22) 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»[[23]](#footnote-23).

**Заключение**

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 II вновь въезжали на пылающее небо всадники Апокалипсиса. Над миром завывали сирены, как трубы Страшного суда. . . Менялись времена. . . Он трудился всю жизнь»[[24]](#footnote-24). Не только в музыке.

**Список литературы**

Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга 1.—Л.: Сов. композитор, 1985.—544 с. с ил.

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.

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

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

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

Шостакович Д. Д. Жизнеописание. ЦГАЛИ, ф. 2048, on. 1, ед. хр. 66.

Д. Шостакович. о времени и о себе.—М.: Сов. композитор, 1980, с. 242.

Серебрякова Г. И. О других и о себе.— М.: Сов. писатель, 1971, с. 312.

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.

Шостакович Д. Д. Будем трубачами великой эпохи.

Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды—Л.: Музгиз, 1956, с. 295

Частично выписки Шостаковича сохранились.— ГЦММК, ф. 32. ЦГАЛИ, ф. 2048. оп. 1, ед. хр. 64.

Выступление на дискуссии 1935 года о советском симфонизме // Сб.: Памяти И. И. Соллертинского.— Л.: Сов. композитор, 1978, с. 193.

Шостакович ЛЛ. Балет и музыка.

Келдыш Ю. В, Итоги развития советской музыки в 30-х годах.— В кн.: История музыки народов СССР, т. 2, с. 473.

Шостакович Д. Д. Мой творческий ответ.

Мравинский Е. А. Тридцать лет с музыкой Шостаковича, с. 112

Смена, 1938, 18 окт.

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* [↑](#footnote-ref-1)
2. *Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга 1.—Л.: Сов. композитор, 1985. С.7.* [↑](#footnote-ref-2)
3. *Кабалевский Д. Б. Несколько слов о Дмитрии Шостаковиче.—В кн.: Дмитрий Шостакович.—М.: Сов. композитор 1967, с. 91.* [↑](#footnote-ref-3)
4. *Мравинский Е. А. Тридцать лет с музыкой Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович, с. 105.* [↑](#footnote-ref-4)
5. *Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга 1.—Л.: Сов. композитор, 1985. С.10.* [↑](#footnote-ref-5)
6. *Шостакович Д. Д. ЖЧэНёоппсание. ЦГАЛИ, ф. 2048, on. 1, ед. хр. 66.* [↑](#footnote-ref-6)
7. *Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга 1.—Л.: Сов. композитор, 1985. С.12.* [↑](#footnote-ref-7)
8. *Цит. по кн.: Д. Щостакович о времени и о себе.—М.: Сов. композитор, 1980, с. 242.* [↑](#footnote-ref-8)
9. *Цит. по кн.: Серебрякова Г. И. О других и о себе.— М.: Сов. писатель, 1971, с. 312.* [↑](#footnote-ref-9)
10. *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.* [↑](#footnote-ref-10)
11. *Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга 1.—Л.: Сов. композитор, 1985. С.409.* [↑](#footnote-ref-11)
12. *Шостакович Д. Д. Будем трубачами великой эпохи.*  [↑](#footnote-ref-12)
13. *Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды—Л.: Музгиз, 1956, с. 295* [↑](#footnote-ref-13)
14. *Частично выписки Шостаковича сохранились.— ГЦММК, ф. 32. ЦГАЛИ, ф. 2048. оп. 1, ед. хр. 64.* [↑](#footnote-ref-14)
15. *Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга 1.—Л.: Сов. композитор, 1985. С.420.* [↑](#footnote-ref-15)
16. *Выступление на дискуссии 1935 года о советском симфонизме,—Цит. по сб.: Памяти И. И. Соллертинского.— Л.: Сов. композитор, 1978, с. 193.* [↑](#footnote-ref-16)
17. *Шостакович ЛЛ. Балет и музыка.* [↑](#footnote-ref-17)
18. *Келдыш Ю. В, Итоги развития советской музыки в 30-х годах.— В кн.: История музыки народов СССР, т. 2, с. 473.* [↑](#footnote-ref-18)
19. *Шостакович Д. Д. Мой творческий ответ.* [↑](#footnote-ref-19)
20. *Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга 1.—Л.: Сов. композитор, 1985. С.449.* [↑](#footnote-ref-20)
21. *Мравинский Е. А. Тридцать лет с музыкой Шостаковича, с. 112* [↑](#footnote-ref-21)
22. *Там же, с. 113.* [↑](#footnote-ref-22)
23. *Смена, 1938, 18 окт.* [↑](#footnote-ref-23)
24. *'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.* [↑](#footnote-ref-24)