

С. М. ХЕНТОВА

ШОСТАКОВИЧ В ПЕТРОГРАДЕ - ЛЕНИНГРАДЕ





С. М. ХЕНТОВА



ШОСТАКОВИЧ

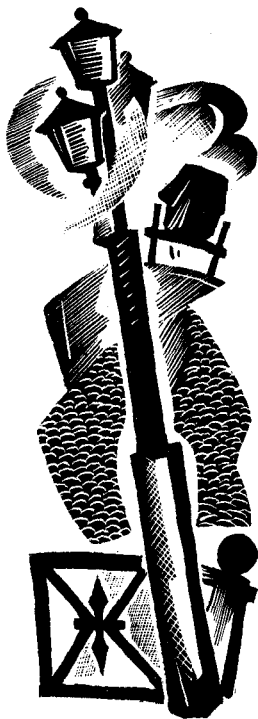
В ПЕТРОГРАДЕ-ЛЕНИНГРАДЕ

ЛЕНИЗДАТ · 1981

В Ленинграде родился и работал великий композитор нашего времени Дмитрий Дмитриевич Шостакович — депутат Верховного Совета СССР, Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий. В Ленинграде он написал одиннадцать из своих пятнадцати бессмертных симфоний и большинство других произведений. Музыка Д. Д. Шостаковича, вдохновленная идеями Коммунистической партии, нашла глубокий отклик в сердцах миллионов людей и стала неотъемлемой частью истории Петрограда — Ленинграда.

Музыковед С. М. Хентова многие годы изучает творчество Д. Д. Шостаковича. Ею написаны книги «Молодые годы Шостаковича», «Д. Д. Шостакович в годы Великой Отечественной войны», «Шостакович. Тридцатилетие 1945—1975», «Рассказы о Шостаковиче», «Шостакович — пианист» и другие. В этой книге, созданной на основе архивных источников и личного общения с Шостаковичем, с его учениками и друзьями, подробно рассказывается о ленинградском периоде жизни, творчества и общественно-политической деятельности композитора.

Издание второе, дополненное



...Белой июньской ночью 1866 года тюремный возок, запряженный парой лошадей, промчался от Николаевского вокзала по Невскому проспекту, свернул на Садовую улицу, оставив в стороне Михайловский замок, Летний сад, Марсово поле, подъехал по наплавному мосту к Петропавловской крепости и остановился у Комендантского дома, где помещалась канцелярия крепости.

Два жандарма ввели в канцелярию молодого человека — светловолосого, худого, подвижного, в очках. С чуть заметным польским акцентом он назвал свою фамилию — Шостакович, ответил на несколько вопросов плацмайора, после чего его отправили в каземат, где уже находились арестованные, как и

он, по делу Дмитрия Каракозова Петр Маевский, Максимилиан Маркс, Болеслав Трусов и другие участники революционных кружков.

Хотя с 4 апреля 1866 года, когда у Летнего сада Каракозов стрелял в Александра II, прошло несколько месяцев, этот дерзкий, отчаянный акт продолжал оставаться в центре внимания русской общественности.

Газета «Колокол», издававшаяся А. И. Герценом в эмиграции, в Лондоне, писала о деле Каракозова, дважды упоминая и Болеслава Шостаковича.

Следствие вела комиссия во главе с генералом М. Н. Муравьевым, прозванным «вешателем» за жестокие расправы с участниками освободительного движения. Шостаковича обвиняли, судя по материалам комиссии, «в укрывательстве осужденного на каторжные работы государственного преступника Ярослава Домбровского и составлении для него подложных видов».

Было доказано, что Шостакович организовал побег Домбровского из московской пересыльной тюрьмы, укрыл этого видного деятеля польского революционного движения на квартире своей возлюбленной Варвары Калистовой, раздобыл подложные документы, с которыми Домбровскому удалось выехать в Петербург, а оттуда за границу.

Комиссия не без основания полагала, что Болеслав Шостакович был причастен не только к подготовке побега Домбровского: ведь в конце 1864 года, когда Калистова скрывала Ярослава Домбровского в Москве, у нее жила жена Чернышевского Ольга Сократовна; из квартиры Калистовой она уезжала со старшим сыном в Петербург, чтобы в Петропавловской крепости проститься с мужем перед его отправкой в Сибирь. Болеслав Шостакович, видимо, обсуждал с Ольгой Со-

кратовой возможность побега Н. Г. Чернышевского. У Шостаковича пытались вырвать на допросе и эти сведения. Но в процессе участвовал опытный адвокат Дмитрий Васильевич Стасов — отец выдающейся большевички Е. Д. Стасовой. Он сумел искусно отвести опасные вопросы, доказывая, что, поскольку Шостаковичу не предъявлено обвинение в непосредственных связях с Чернышевским, суд не имеет права допрашивать его об этом.

Надежды комиссии на то, что у молодого Шостаковича — на вид совсем подростка — многое удастся выведать, не оправдались. Именно двадцатилетний Болеслав Шостакович оказался необычайно упорным и изворотливым. Следователь Черевин признавался: «Трусов и Шостакович играли комедию раскаяния, постоянно плача, ничего, однако, не показали ни о себе, ни о своих сообщниках. Многозначительные их ответы в итоге ничего не значили и свидетельствовали о ловкости и увертливости, между тем, им много было, без сомнения, известно».

Более трех месяцев провел Болеслав Шостакович в Петропавловской крепости. В сентябре огласили приговор. Шостаковича осудили к пожизненной ссылке в Томскую губернию.

...Вновь тюремный возок промчался по улицам Петербурга, теперь уже в обратном направлении — на Николаевский вокзал. От Петербурга в тюремном вагоне до Москвы, оттуда до Нижнего Новгорода и каторжным этапом в Сибирь — таков был путь революционера.

Ярослав Домбровский стал генералом Парижской коммуны и погиб на ее баррикадах. В. И. Ленин в статье «Национальный вопрос в нашей программе» отмечал, что память о Домбровском «неразрывно связана с величайшим движением пролетариата в XIX веке».

Болеслав Шостакович вместе с Варварой Калистовой, обвенчавшейся с ним в Сибири, всю жизнь провел там, сохраняя верность свободолюбивым идеалам. В 1872 году, как видно из документов, хранящихся ныне в Центральном государственном историческом архиве, министру внутренних дел доносили из Третьего отделения о том, что «Шостакович оказывается ловким, вкрадчивым, с большим авторитетом среди ссыльных. Он открыто объявляет, что „никогда убеждений своих не изменит” и „всем ссыльным сочувствует”». На донесении рукой министра помечено: «Государь император высочайше повелеть соизволил сослать Шостаковича в более далекую глухую местность, где он не мог бы иметь никаких отношений ссыльным».

В глухом Нарыме Шостаковичи, лишённые права переписки, прожили несколько тяжелейших лет, но Нарым не сломил их волю. Болеслав Петрович изучал политическую экономию, счетоводство, географию, Варвара Гавриловна обучала грамоте крестьянских детей.

В Нарыме у Шостаковичей родился сын Дмитрий — отец будущего композитора. Он был третьим ребенком в семье.

Чтобы дать детям образование, Болеслав Петрович добился перевода в Иркутск, где стал работать в банке и продолжал помогать ссыльным. Его товарищ по революционной борьбе Л. Ф. Пантелеев в книге, опубликованной в 1905 году, вспоминал Шостаковича, как человека, сохранившего верность идеалам молодости, относя его к тем, кто продолжал «считать себя связанными с шестидесятыми годами».

В 1906 году Б. П. Шостакович приезжал в Петербург и долго жил у сына Дмитрия, на Подольской улице, в доме № 2.

По примеру Болеслава Петровича и Варвары Гавриловны их дети, племянники, племянницы участвовали в общественном движении: это стало семейной традицией. Сыновья Дмитрий, Борис, Александр, обучаясь в Петербургском университете, участвовали в революционных выступлениях, за что Борис был исключен из университета. Племянника Варвары Гавриловны Александра Шапошникова (впоследствии крупного советского ученого-физика) исключали из университета дважды; его жену Евгению вместе с Марией Ильиничной Ульяновой — сестрой В. И. Ленина лишали права обучения на Бестужевских курсах.

Дмитрий Болеславович с юности проявлял способности к естествознанию, химии, и это было замечено известным в Сибири преподавателем природоведческих наук Александром Станиславовичем Догелем,

1895 году занявшим кафедру в Петербургском университете. В том же году Д. Б. Шостакович поступил на естественное отделение университета и Догель привлек его к исследованиям: студент написал обстоятельную статью о нервах в обонятельном органе у амфибии.

После окончания Петербургского университета Шостакович был приглашен Д. И. Менделеевым для работы в Главной палате мер и весов: начиналось интенсивное развитие науки об измерительных приборах, и Менделеев нуждался в молодых, энергичных помощниках.

Первоначально Дмитрий Болеславович занимал должность младшего поверителя, а с 1902 года — старшего поверителя палаты мер и весов, в обязанности которого входили метрологические экспертизы, ответственные проверки измерительных приборов.

Свободное время Шостакович посвящал общественным делам: он был секретарем комитета помощи

поморам Русского Севера, казначеем Общества сибирских студентов в Петербурге. Остроумие, доброта, общительность отличали молодого инженера. Был он любителем музыки: аккомпанируя себе на семиструнной гитаре, мягким глуховатым баритоном охотно напевал цыганские романсы, народные песни, знал оперный репертуар.

Увлечение музыкой сблизило его с ученицей консерватории Софьей Васильевной Кокоулиной, отец которой управлял прииском на реке Лене.

Осенью 1902 года Дмитрий Болеславович и Софья Васильевна обвенчались. Поначалу молодые супруги поселились на Гагаринской улице (ныне улица Фурманова) в доме № 14, затем — в крохотной квартирке на Пятой линии Васильевского острова, где рядом жил брат Дмитрия Болеславовича — Борис.

В 1904 году палата мер и весов предоставила Шостаковичу казенную квартиру на Верейской улице в доме № 12. В последующие годы семье часто приходилось переезжать: в 1905 году — на Консistorскую (ныне Исполкомскую) улицу, в 1906 году — на Серпуховскую, и только к осени того же года они устроились окончательно на Подольской улице, 2. Здесь находилась Городская поверочная палатка, которая осуществляла контроль за находившимися в городе и его окрестностях измерительными приборами. Заведующим палаткой Менделеев назначил Дмитрия Болеславовича Шостаковича.

Ничем не примечательный дом кирпичного цвета, сохранившийся поныне, стоит на углу тихой 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. Позднее улицы стали застраиваться доходными домами с комната-

ми, сдававшимися за умеренную плату мелким чиновникам, учителям, студентам. Первый этаж дома № 2 по Подольской улице палата мер и весов арендовала для служебных надобностей. Здесь находилась и квартира заведующего поверочной палаткой.

Забот и обязанностей у Дмитрия Болеславовича было много: он пользовался правом внезапных ревизий магазинов, лавок и, кроме того, занимался исследовательской работой в Главной палате мер и весов, общаясь с Менделеевым.

Семейная жизнь складывалась счастливо. Хотя сложность характера Софьи Васильевны — нервозность, бескомпромиссное отношение к людям при большой душевной отзывчивости — не всегда согласовывалась с добродушием и мягкостью Дмитрия Болеславовича, он преданно любил жену, во всем подчиняясь ее воле.

В 1903 году родилась дочь Мария, 12 сентября (по старому стилю) 1906 года в квартире на Подольской улице родился сын Дмитрий.

Софья Васильевна оставила занятия в консерватории: дети заняли главное место в ее жизни. Семья разрасталась. В 1909 году родилась младшая дочь Зоя. Для воспитания детей пригласили няню Екатерину Куль. Александра Романова — молодая крестьянка из Ордежа, приехавшая в город на заработки, стирала, стирала.

Дни проходили по заведенному порядку. Рано утром, поцеловав детей, отец уходил на службу, где проводил иногда и вечера, занимаясь расчетами.

После кончины Д. И. Менделеева он ушел из палаты мер и весов, с 1910 по 1916 год руководил лесными и торфяными разработками на Ириновско-Шлиссельбургской ветке железной дороги, с 1914 года одновременно состоял членом правления механического и трубного завода «Промет».

Перемена работы заставила покинуть казенную квартиру на Подольской улице. Переехали на Николаевскую улицу (ныне улица Марата), в дом № 16, квартиру № 20: эта квартира сохранилась и поныне имеет тот же номер. Здесь Шостаковичи прожили около четырех лет и затем переселились в квартиру № 7 дома № 9 на другой стороне Николаевской улицы, чуть ближе к Невскому проспекту. Квартиру выбрали на последнем, пятом этаже, подешевле. Дверь вела в длинный узкий коридор с комнатами по обе стороны. Справа, в комнате с окнами на улицу, устроили гостиную с фортепиано и большим диваном, рядом — комнату для Дмитрия, кабинет отца и спальню. Маленькую комнатку слева заняли Мария и Зоя. В столовой помещался буфет во всю стену, узкий длинный стол, над которым нависала лампа с шелковым абажуром. К домашнему уюту Дмитрий Болеславович и Софья Васильевна были совершенно равнодушны. Вещи, купленные сразу после свадьбы, перевозились с квартиры на квартиру: громоздкий стол, шкаф со скрипучей дверцей, несколько этажерок, никелированные кровати с шишечками, старое разбитое фортепиано фирмы «Дидерихс». Детей одевали скромно: неизменной одеждой Мити были полотняные матросские костюмчики; в таком костюме он выступал даже в начальные консерваторские годы. В нем запечатлел мальчика художник Б. М. Кустодиев.

Дом был открытым, гостеприимным. Воспитанию детей помогала подруга Софьи Васильевны популярная детская писательница Клавдия Лукашевич. Первыми книжками, с которыми познакомился Дмитрий, — а читать он научился в четырехлетнем возрасте, — были книжки К. В. Лукашевич «Зернышки», «Азбука-сеятель», ее рассказы о замечательных людях

России: докторе Ф. П. Гаазе, агрономе Ф. Я. Семенове, поэте В. А. Жуковском.

Музыку в этой семье очень любили. Вечерами музицировали у себя или на Вере́йской улице, в доме № 5, где жил врач Федор Граменицкий, дочь которого Марианна вместе с Марией Шостакович занималась игрой на фортепиано.

Марию мать стала обучать музыке с восьмилетнего возраста. Пятилетнему Мите эти занятия не нравились: сестра с трудом осваивала ноты, мать раздражалась. Он старался не подходить к фортепиано. Но когда в соседней квартире, где жил зять К. В. Лукашевич, виолончелист-любитель Борис Андреевич Сас-Тисовский, собиралось трио, мальчика не оторвать было от соседских дверей. «Чтобы лучше слышать их игру, я забирался в коридор и просиживал там часами», — вспоминал он спустя полвека. Свернувшись в кресле в гостиной, он мог подолгу слушать, как пел цыганские романсы отец или мать играла что-нибудь из «Евгения Онегина».

Родители на эту склонность внимания не обращали: мальчик ничем не выделялся — разве только кротостью и добротой. Мать начала его учить фортепианной игре только потому, что стремилась всех своих детей приобщить к музыке. Мария Дмитриевна Шостакович рассказывала: «Мать после одного из уроков со мной решительно заявила: «Теперь я буду обучать и тебя, Митя». На что брат попросил умоляюще: «Только не так, как Марусю. Только не по линейчкам». Покорившись матери, он уселся с ней за фортепиано — раз, другой, третий, и неожиданно выяснилось, что преподанное Софьей Васильевной он усваивал с необычайной легкостью; музыку запоминал мгновенно, руки приспособлялись к любой фактуре, даже «линейчки» он освоил как-то сразу, незаметно, с удо-

вольствием стал на этих линейках выводить свои знаки.

Впоследствии Шостакович назвал свою мать великолепным педагогом для начинающих, имея в виду ее умение быстро привить навыки фортепианной игры, приучить к самостоятельной работе за инструментом, к радости музицирования.

Когда через месяц после начала занятий Дмитрий сыграл с легкостью несколько сонатин Моцарта и переложение анданте из симфонии Гайдна, Софья Васильевна решила, что ее уроков для сына недостаточно, и привела его к Игнатию Альбертовичу Гляссеру, у которого уже занималась двенадцатилетняя Мария.

Имя Гляссера было известно в петербургском музыкальном мире. Выходец из Польши, ученик выдающегося немецкого пианиста и дирижера Ганса Бюлова, Гляссер организовал в Петербурге, на Владимирском проспекте, в доме № 8, свою школу, или как ее называли, Музыкальные курсы. Не чуждый общественных интересов, Гляссер возглавлял Петербургское общество музыкальных педагогов. Дочь его Мария была близка к большевистским организациям. С 1918 по 1924 год она работала в секретариате Совнаркома — сохранились адресованные ей ленинские документы.

Совершенствуя методику обучения, Гляссер искал приемы, способы, которые могли бы помочь учащимся, не имевшим, как правило, времени для многочасовой работы, быстро овладевать техническими навыками, прочно заучивать сочинения.

Уроки Гляссера Дмитрий усваивал старательно и быстро извлек из них немалую пользу — техника его действительно развивалась. Еще важнее была для него открывшаяся возможность концертных выступле-

ний. Пусть это были детские концерты, в небольшом зале, скорее комнате с маленькой эстрадой, в присутствии, главным образом, родителей учеников, все же здесь он открыл радость успеха, познал, пока еще интуитивно, некоторые особенности концертной эстрады, а это побуждало не только к фортепианным занятиям, но и к сочинению музыки. Все чаще заставляла мать в детской комнате маленького сына, старательно выводящего знаки на нотном листе.

Для основательного общего образования Дмитрия определили в коммерческое училище М. А. Шидловской на Шпалерной улице (ныне улица Воинова, 7): предполагалось, что Дмитрий пойдет по отцовскому пути, и коммерческое училище, а не классическая гимназия даст ему необходимые знания в области точных наук, бухгалтерии, финансов.

Состав учащихся у Шидловской был пестрым, дети жили интересами своих родителей, в бурное время стремительных общественных событий рано приобщаясь к политике.

С февраля 1917 года занятия были забыты. От Шпалерной и от Николаевской улиц было рукой подать до площадей, где шли митинги, манифестации. Туда неудержимо тянуло Дмитрия — в гущу людей, жадно внимавших лозунгам о мире, земле, хлебе. Страстные речи ораторов, разоблачавших антинародную политику Временного правительства, яростные споры защитников войны и ее противников, перекаты людских волн с их горячей активностью, рожденной революционным взрывом, — все это уже тогда ассоциировалось у мальчика и с музыкой. Во время июльской демонстрации на Невском проспекте городской убил на его глазах ребенка. Много дней не могла Софья Васильевна успокоить сына. Заглянув как-то в его нотную тетрадь, она увидела крупно написанные

строки с надписями «Траурный марш памяти жертв революции», «Гимн свободы» — то были первые сочинения ее сына. Даже десятилетие спустя Шостакович представлял себе гибель юного демонстранта так ясно, что впечатление это отразил в сочинявшейся тогда Второй симфонии «Посвящение Октябрю», в эпизоде перед вступлением хора.

В февральские дни 1917 года в семье Шостаковичей появился бежавший из красноярской тюрьмы большевик Максим Лаврентьевич Кострикин. По фальшивому паспорту он значился Юрием Соковницким. Паспорт раздобыл для него в Иркутске Болеслав Петрович. Дмитрий полюбил веселого дядю Максима, проявлявшего интерес к его фортепианным урокам и сочинениям. Вскоре в квартире устроили скромную свадьбу: Максим Кострикин женился на Марии — младшей сестре Дмитрия Болеславовича.

К Кострикину приходили друзья. Нередко в квартире давали приют скрывавшимся в те дни большевикам-подпольщикам. В долгих разговорах вечерами, когда собиралась вся семья, Кострикин не раз называл фамилию Ульянов, знакомую и по рассказам бабушки, Варвары Гавриловны, жившей в молодости в Нижнем Новгороде по соседству с Ильей Николаевичем Ульяновым. С матерью В. И. Ленина Марией Александровной Варвару Гавриловну связывала любовь к музыке: обе играли на фортепиано и вместе музицировали.

Рассказанное о Владимире Ульянове запомнилось Дмитрию. Как-то в пасхальный вечер 3 апреля 1917 года, гуляя с мальчиками из училища Шидловской по Николаевской улице, он увидел приближавшуюся колонну с алым знаменем — путиловцы направлялись к Финляндскому вокзалу. «Мы решили пойти со знаменем по направлению к Финляндскому вокзалу,

привлекая внимание всех тех, кто пожелал бы встретить Ленина», — вспоминал этот необычный марш спустя полвека старый рабочий Ф. А. Лемешев. Несмотря на поздний час, Дмитрий вместе с ребятами из училища присоединился к колонне. У Финляндского вокзала мальчишек оттеснили от броневика, но он услышал речь Ленина. Облик вождя, страстность его речи, сила убежденности произвели впечатление неизгладимое. В 1961 году, сочиняя Двенадцатую симфонию, Д. Д. Шостакович вспоминал: «Я был свидетелем 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».

В 1918 году, когда стало ясно, что инженером Дмитрий не станет, Софья Васильевна определила его в школу, где обучалась Мария, на соседней Кабинетской улице (ныне улица Правды), в доме № 20; сейчас это помещение занимает детский сад.

Школой руководила Мария Николаевна Стоюнина — видный педагог-организатор, жена писателя В. Я. Стоюнина, связанная дружбой с Анной Григорьевной Достоевской, которой она не раз оказывала материальную и нравственную поддержку; в письмах Достоевских Стоюнины упоминаются неоднократно.

В школе преподавали выдающиеся педагоги — профессора университета, Политехнического института. Сильным был и состав учащихся: некоторые из них стали впоследствии крупными учеными — А. И. Шальников, братья Порай-Кошицы. В школе уделялось также внимание искусству. Постоянно читались увлекательные лекции о живописи и архитектуре, завершавшиеся экскурсиями по Петрограду: так Шостакович постигал город Пушкина, Гоголя, Достоев-

ского, Блока. В школьном зале устраивались концерты, неизменными участниками которых были Мария и Дмитрий Шостаковичи. Увлечение Дмитрием музыкой встречало понимание. Как вспоминал А. И. Шальников, «естественные науки его мало интересовали. Поглощенный музыкой, он рано повзрослел и, хотя не отставал в наших ребячьих затеях, все-таки оставался немного «в стороне», что нам не нравилось. Свои сочинения он играл, как и в последующие годы, нередко: мы уже тогда считали его композитором. А он ревностно относился к пианистическим успехам, крайне огорчался, если их не признавали. Сочинений же своих словно стеснялся».

С февраля 1917 года Дмитрию, как он сам впоследствии вспоминал, «стало скучно заниматься у Гляссера». Педантизм учителя сковывал. Как пианист Шостакович заметно перерос гляссеровских учеников. Композиторские его опыты Гляссер недооценивал, считая, что они отвлекают от фортепианного исполнительства; из-за недовольства учителя приходилось сочинять тайком от него. «Тем не менее, я продолжал сочинять и сочинил тогда очень много», — вспоминал композитор. Чтобы определить профессиональные перспективы сына и дочери, Софья Васильевна повела их к профессору Петроградской консерватории Александре Александровне Розановой, у которой сама когда-то обучалась.

Розанова согласилась давать фортепианные уроки, и Дмитрий вместе с Марией стали ходить к ней на набережную Фонтанки, 22. «В гостиной стояли два фортепиано, старинная мебель с вытканными пастушескими сценками на сидениях и спинках, лежала леопардовая шкура перед трюмо между окнами, закрытыми зелеными портьерами. Портрет М. И. Глинки с автографом его сестры Л. И. Шестаковой помещался на моль-

берте в углу, несколько портретов висело на стенах, кругом — множество цветов. Ожидая очереди заниматься, Митя играл с нами в железную дорогу или читал. Он был, как и впоследствии, слегка отчужденным, рассеянным, лохматым, в очках, скрывавших глаза» — такое впечатление о Шостаковиче сохранилось у племянника Розановой пианиста и музыковеда А. А. Розанова.

Новый педагог отнесся к композиторским опытам новичка со вниманием, считая, что композицией нужно заняться всерьез. Но как?

Для консерватории Дмитрий еще не был подготовлен. Обратились к Г. Ю. Бруни, обучавшему импровизации. Бруни попросил мальчика симпровизировать вальс, восточную мелодию и нашел «данные». Хотя никаких конкретных советов он не давал, а чаще, как вспоминал Шостакович, на занятиях сам начинал импровизировать, уроки нравились мальчику: в импровизации он ощущал радость возникновения музыки, непосредственность музыкального переживания, возможность и границы передачи в звуках конкретного; с той поры сочинение музыки стало у Шостаковича всегда, по сути дела, высоко организованным процессом импровизации, когда пережитое, задуманное, сложившееся вырывалось потоком на нотный лист.

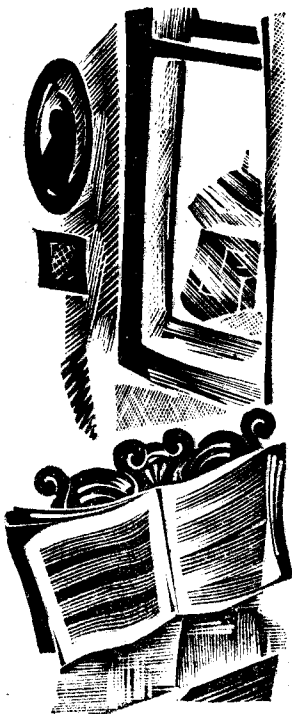
Четыре месяца продолжались занятия у Бруни. Поскольку он теоретических знаний не давал, пришлось все-таки на месяц пригласить для уроков по элементарной теории музыки и сольфеджио консерваторского педагога, ученика Н. А. Римского-Корсакова А. А. Петрова. Под его руководством мальчик уверенно усвоил основы теории музыки.

Однако родители колебались в необходимости избрать для сына профессию музыканта: неопределенным, неясным представлялся этот путь.

«Летом 1919 года, видя мои упорные попытки к сочинению, меня повели к А. К. Глазунову», — вспоминал Д. Д. Шостакович. Встреча произошла на квартире композитора в доме № 8/10 по Казанской улице (ныне улица Плеханова).

Шостакович увидел немолодого, грузного, усталого человека с печальными глазами, говорившего тихим голосом и словно излучавшего доброту. Это помогло юному музыканту играть спокойно, сосредоточенно.

«Глазунов сказал, что композицией заниматься необходимо. Авторитетное мнение Глазунова убедило моих родителей учить меня, помимо рояля, композиции. Он посоветовал поступить в консерваторию», — вспоминал Д. Д. Шостакович спустя четыре десятилетия в своей «Автобиографии».



Тот год — 1919-й — был самым трудным годом гражданской войны. Интервенты не теряли надежды подавить молодую, неокрепшую Советскую Республику. Белогвардейские войска Деникина заняли Воронеж, Орел, угрожая Москве. Войска Юденича, захватив Красное Село и Гатчину, вышли на ближние подступы к Петрограду. 19 октября было опубликовано обращение В. И. Ленина «К рабочим и красноармейцам Петрограда» с призывом биться за каждую пядь земли. Сто семьдесят тысяч петроградцев ушли на фронт. Опустевший, обезлюдевший город, население которого сократилось втрое — с двух миллионов трехсот тысяч до семисот сорока тысяч человек, испытывал невероятные тяготы.

Многие источники снабжения города были отрезаны от страны, не хватало продовольствия, топлива, почти не работал городской транспорт.

Но и в этой обстановке музыкальная жизнь не замирала.

Приехавший в Петроград английский писатель Герберт Уэллс с удивлением отмечал, что в стране, воюющей с белогвардейцами и интервентами, активно работают оперные театры. Перед Государственным театром оперы и балета (ныне Академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова), где выступал Ф. И. Шаляпин, ставилась задача сохранения классического оперного репертуара. Возникали новые театральные коллективы. Зарождалась музыкальная самодеятельность. Концерты следовали один за другим. Если до начала первой мировой войны в Петербурге в сезон проходило не более двадцати пяти симфонических концертов, то на второй год Советской власти их было триста восемь. Более пятидесяти раз выступила в 1918—1919 годах преобразованная из Придворной певческой капеллы Государственная Академическая капелла, причем восемьдесят процентов слушателей составляли рабочие, красноармейцы и учащиеся. Устройством концертов занимались Политическое управление Балтийского флота, Культурно-просветительские отделы Военно-окружного комиссариата и Губернского совета профсоюзов, Дом литераторов и другие учреждения.

Огромное значение имело то, что развитием музыкального искусства руководил Народный комиссариат просвещения РСФСР, который возглавлял Анатолий Васильевич Луначарский, любивший и глубоко знавший музыку. Еще в дореволюционную пору Луначарский выступал со статьями о композиторах. Человек энциклопедической эрудиции, блестящий оратор, ода-

ренный редким обаянием, он понимал музыкантов, высоко ценил их и смог многих из них привлечь на сторону Советской власти. В составе Наркомпроса был создан первый централизованный орган по руководству всеми областями музыкальной жизни — Музыкальный отдел, ведавший и Петроградской консерваторией. А. В. Луначарский вникал в ее нужды, чтит ее многолетнего директора А. К. Глазунова. Несмотря на различный жизненный путь, оба они принадлежали к отечественной интеллигенции, безгранично преданной народу. Их сближали одинаковые личные качества — щедрая отзывчивость, мягкость, горячее участие в судьбах молодых — надежде советского искусства.

Вышло так, что в начальной судьбе Шостаковича оба они сыграли большую роль, оба оказали огромное влияние на развитие его характера, общественных и нравственных устоев, на его музыкальное будущее.

В Ленинградском государственном архиве литературы и искусства хранится стенограмма собрания ленинградских композиторов в январе 1934 года, посвященного памяти А. В. Луначарского. Шостакович на этом собрании говорил о том, как его «всегда поражало, что этот человек с громаднейшей, всесторонней культурой, нагруженный своей работой в Наркомпросе, позже в Академии наук, постоянно был в курсе того, что делалось на музыкальном фронте. Он знал о последних новых симфониях, о том, что пишется такая-то опера, он всегда относился к этому с необыкновенным интересом и имел об этом необычайно острые суждения». Вспоминая свои начальные шаги в музыке, Шостакович назвал Луначарского «большим другом и ходатаем молодых дарований», подчеркнув, что «заслуги его в этом деле громадны».

...После решительной рекомендации Глазунова Софья Васильевна записала сына на консерваторский

приемный экзамен. Поздней осенью в лучшей одежде — потертой толстовке и больших, не по ноге отцовских башмаках — Дмитрия привели на Театральную площадь.

В 1919 году эта площадь с памятником М. И. Глинке, стоявшим тогда в ее центре, была местом немногочисленным; лишь вечером, перед началом спектаклей Мариинского театра, становилось оживленней.

Мите Шостаковичу приходилось здесь бывать, когда мать водила его на спектакли «Мариинки»: в этом театре пережил он впервые чудо звучания оркестра в «Евгении Онегине», о чем с волнением вспоминал спустя сорок лет: «Я был потрясен. Передо мной открылся новый мир оркестрового звучания, разнообразных инструментальных красок». Не раз проходили они с матерью мимо дверей консерватории, но войти не решались: для матери это был храм ее юности, для сына — тот большой мир, о котором мечтал.

Экзамены проводились, как обычно, на первом этаже в кабинете ректора, обстановка которого во многом сохранилась до наших дней. На большом письменном столе, придвинутом к стене, лежали календарь, массивный письменный прибор, пепельница; на стене рядом со столом висели телефонный аппарат, портреты выдающихся деятелей консерватории. Члены комиссии обычно сидели на кожаном диване у окна, экзаменатор садился у одного из двух роялей, в глубине комнаты.

Шостаковича экзаменовали Александр Константинович Глазунов и Леонид Владимирович Николаев — ведущий профессор фортепианного класса. Прослушали его фортепианную прелюдию, задали несколько теоретических вопросов, определили абсолютный слух: всей пятерней Глазунов нажал подряд клавиши,

Шостакович назвал их, и экзаменатор усложнил задачу, беззвучно опуская то одну, то другую клавиши, какую — Шостакович должен был узнать, что требовало слуха исключительной остроты.

Итог экзамена был более чем обнадеживающим: Глазунов определил — «моцартовский талант». Решили, что его занятиями станут руководить: по композиции — М. О. Штейнберг, по контрапункту и фуге — Н. А. Соколов, по фортепиано — А. А. Розанова, подготовившая с ним вступительную пианистическую программу. От посещения гуманитарных классов консерватории, где изучались литература, история, география и иностранный язык, его освободили: родители, в глубине души все-таки не до конца веря в его музыкальное будущее, оставляли путь для «отступления» — консерваторское образование он должен был совмещать с обучением в школе. Там он проводил утро, а в полдень шагал в консерваторию (трамваи даже на центральных улицах ходили редко) — по Невскому проспекту, улице Герцена, сворачивая на набережную Мойки мимо бывшего дворца Юсуповых, оставленного владельцами. Вечером той же дорогой отправлялся обратно — десять километров. Тепло пальто, крепкой обуви не было. Мучил голод. В консерватории выстраивались очереди за похлебкой с коврижкой. Иногда привозили кислую капусту, в первую очередь для профессоров. Дмитрий забывал вкус молока, масла, яиц, — его ежемесячный паек, выдаваемый особо одаренным учащимся, составляли фунт свинины и четыре столовых ложки сахара. Развилось сильное малокровие, не переставала болеть голова.

Зима 1919 года к постоянному недоеданию добавила страдания от жестокого холода. Консерватория не отапливалась. На занятиях сидели в пальто, перчатках, снимая их ненадолго, чтобы написать нотный

диктант. Число учеников в классе М. О. Штейнберга все уменьшалось; наконец там остался лишь один Шостакович.

Опасаясь за жизнь детей, Софья Васильевна стала подумывать об отъезде из Питера куда-либо на юг, в теплые и хлебные края. Но Дмитрий воспротивился решительно, воспринимая даже недолгое расставание с консерваторией как непоправимую катастрофу. Талант, слишком долго, робко пробивавшийся, теперь властно требовал творческого выражения. А для этого нужны были твердые и основательные знания. И Дмитрий устремился к ним с жадностью, с той непреоборимой настойчивостью, которая стала отличать его во всем, что относилось к музыке, к профессии.

Вырабатывались удивительная быстрота действий, точность, внутренняя организованность, позволявшие ничего не упустить, всюду успеть. Неиссякаемые веселость и насмешливость вытекали из жизненной активности, служили инстинктивным «противоядием» от голода, уныния. Пройдет совсем немного времени, и зерна этой активности прорастут в его музыке, возвысятся до обобщения.

Благодаря Софье Васильевне доньше сохранились листки с заданиями юному Шостаковичу, главным образом по инструментовке, переложения для оркестра сонат Бетховена, фортепианных аккомпанементов к романсам Римского-Корсакова, песням Шуберта. Быстро схватывая специфику оркестровых групп, эффекты сольных красок, он делал переложения искусно, как номера, пригодные для концертного исполнения.

Хотя на первых курсах консерватории в то время классов практического сочинения не было, Шостакович стал приносить Штейнбергу свои композиторские

опыты: 1919 годом датировано Первое скерцо для оркестра — двадцать шесть страниц партитуры с посвящением М. О. Штейнбергу (оригинал хранится в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии), в 1920 году была показана учителю целая опера — «Цыганы» по А. С. Пушкину, написанная по всем правилам: увертюра, арии, ансамбли.

Вместе с друзьями — учащимися консерватории Павлом Фельдтом (впоследствии балетным дирижером Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова), Георгием Клеменцем (талантливым композитором, рано умершим от туберкулеза) были задуманы двадцать четыре прелюдии для фортепиано: каждый обязался записать по восемь прелюдий в общую тетрадь. Клеменц и Фельдт, сочинявшие медленно, мало что записали; Шостакович сочинил пять номеров, прибавив три ранних; тетради сдали на хранение однокурснику Гавриилу Юдину, который опубликовал номера Шостаковича спустя сорок лет — так появился в списке сочинений Шостаковича второй опус с характерными посвящениями: одна прелюдия — художнику Б. М. Кустодиеву, четыре — сестре Марии и три — с инициалами Н. К. — Наташе Кубе, первой юношеской любви.

Таким образом, с четырнадцатилетнего возраста Шостакович сочинял музыку регулярно: именно 1920 годом он и обозначил начало профессиональной композиторской деятельности.

К 1921—1922 годам относятся четыре более солидные работы: «Тема с вариациями для оркестра», «Две басни Крылова для меццо-сопрано с оркестром», «Сюита для двух фортепиано», а также «Три фортепианных фантастических танца» — остроумные, блестящие жанровые зарисовки, лирические юмористические сценки, навеянные балетными спектаклями Мариин-

ского театра; эти фортепианные пьески поныне остаются популярными, входят в педагогический и концертный репертуар.

Своими уроками Штейнберг направлял ученика к разностороннему профессионализму, характерному для Римского-Корсакова и его школы, к следованию четким правилам композиторского письма. И юный Шостакович, с готовностью, без затруднений подчинялся дисциплине, даже догматизму учителя. Поразительно рано понял он необходимость опоры на известное, апробированное, классически устоявшееся.

В начальные консерваторские годы значительное внимание он уделял музыке для фортепиано — сказалося влияние Л. В. Николаева, в класс которого он перешел от А. А. Розановой. Привлеченный для преподавания в 1909 году, Николаев создал в консерватории пианистическую школу, славившуюся виртуозностью и артистизмом. В год, когда Шостакович, совмещая занятия на двух факультетах — фортепианном и композиторском, — поступил к Николаеву, тот выпустил своих самых блестящих учеников — Владимира Софроницкого и Марию Юдину. Софроницкий выделялся интерпретацией сочинений Скрябина, Шумана; Юдина — Баха, Моцарта, Бетховена, пропагандировала современных авторов — Кршенека, Бартока, Хиндемита. На их фоне пианизм Шостаковича выглядел скромнее: некоторые музыканты считали, что Шостакович играет сухоовато.

Многостороннему воспитанию Шостаковича способствовали не только уроки замечательных учителей. Еще одной школой стала Филармония, ее Большой белоколонный зал. Денег на билеты не было: консерваторские учащиеся пробирались «зайцами», скрываясь

за колоннами, а с началом концерта усаживаясь обычно на ступеньках партера; позднее эти ступеньки, столь памятные Шостаковичу, были снесены. «Первые две зимы,— вспоминает сверстница Шостаковича певица Елена Трусова,— мы сидели в пальто. 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 сидели на полу, подстелив газеты или 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. 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 с выступающими артистами».

Дирижер Эмиль Купер восхищал Шостаковича исполнением музыки Скрябина. Большое впечатление вызвало мастерство Оскара Фрида в программах из сочинений Бетховена; Оскара Фрида принимал и с ним беседовал В. И. Ленин. Надолго остались в памяти выступления Отто Клемперера, Бруно Вальтера: они развили профессиональную взыскательность, знание выразительных возможностей оркестра, помогли ощутить и понять многие «секреты» истинного артистизма, покоряющего любую публику независимо от ее музыкальной подготовленности.

Консерватория начала практиковать выездные выступления учащихся. Лозунг «Музыку — в массы!»

воодушевлял. На фабриках и заводах, в открывавшихся клубах рабочих районов молодые музыканты находили отзывчивую аудиторию. Усвоенное в исполнительских классах тотчас же переносилось на эти новые концертные площадки. С воодушевлением выступал и Митя Шостакович; десятилетия спустя встречались ему слушатели этих первых концертов. Однажды в 1934 году в павильон киностудии «Ленфильм», где в съемках эпизода гражданской войны участвовали заводские работницы, зашел Шостакович и, как всегда, скромно присел где-то в дальнем углу. А в перерыве к режиссеру фильма подошла немолодая женщина:

— Товарищ режиссер, вон там,— показала она в дальний угол,— это кто будет?

— Это? Шостакович... композитор.

— То-то, гляжу я, знакомое у него лицо... а теперь вспомнила откуда... Он же у нас в Путиловском клубе, как раз в то время, которое у вас в картине показывают, на пианине играл... Хорошо играл, бойко... а сам еще совсем мальчишечка, вроде воробышки встрепанного... Я потому все так хорошо запомнила, что у меня мужа на другой день около Гатчины убило... Тоже ведь молодой был!

К. И. Элиасбергу запомнились совместные выступления с юным Шостаковичем в рабочих клубах Выборгской стороны, на «Красном треугольнике» с камерными сочинениями Бетховена и Шуберта: студент-скрипач Элиасберг и Шостакович готовили их в камерном классе А. К. Глазунова.

Не ограничиваясь композиторскими уроками Штейнберга и Николаева, Шостакович показывал свои сочинения также педагогу композиторского класса П. Б. Рязанову, дирижеру Мариинского театра В. А. Дранишникову, музыкальному критику и публицисту В. П. Коломийцову, выступавшему с рецензия-

ми в «Красной газете». Ученик Н. А. Римского-Корсакова И. И. Крыжановский обратил внимание Шостаковича на русский фольклор. «Всегда, когда я бывал у него, — рассказывал Шостакович, — он вытаскивал массу нот, сборников, записей народных мелодий, играл, напевал примеры. Он, несомненно, во многом помог укрепиться моему интересу к народному творчеству».

В доме № 23 на углу улиц Разъезжей и Ямской (ныне улица Достоевского) любительница музыки Анна Ивановна Фогт по понедельникам собирала композиторов — и маститых, и начинающих, их новые сочинения обсуждались в живой беседе за чашкой чая.

На Ямскую выходил балкончик, куда Шостакович с другом Валерианом Богдановым-Березовским уединялись, чтобы обменяться впечатлениями. Талант Шостаковича был в кружке выделен: все радовались его творческим успехам, особенно восхищались Фантастическими танцами.

Кроме этого кружка студенты создали кружок молодежный; собирались обычно в консерваторской столовой, помещавшейся на втором этаже дома № 2 на Театральной площади, играли и свое, и «чужое».

В квартире Шостаковичей на улице Марата тоже музицировали почти ежевечерне. Обычно друзья Дмитрия начинали собираться чуть ли не с середины дня, запросто: кто устраивался в столовой, кто — в гостиной. Пока Софья Васильевна хлопотала, готовя из скудных запасов скромный ужин, гости делились новостями, иногда танцевали. Софья Васильевна понимала благотворность для сына таких общений и старалась приохотить к этим вечерам не только музыкантов. По традиции старых петербургских домов в гостиной находился альбом, куда гости вписывали строки музыки, стихотворные экспромты: в одном из альбомов, принадлежащем ныне Зое Дмитриевне Шостако-

вич, сохранились рисунки Кустодиева, первые пьески Дмитрия, записанные его рукой.

В гостеприимном доме Шостаковичей бывал и Глазунов. Е. Труслова позднее описала такой вечер в 1921 году, когда отмечался день рождения Дмитрия: «За праздничным столом вместе с нами был и Александр Константинович Глазунов. Его массивный величавый облик, медлительность и добродушие речи вносили особый дух безграничного тепла и непосредственности.

Вот он попросил тишины. Пожевывая губами, словно обдумывая каждое слово, негромко и просто обратился к гостям:

— Я полагаю, что мы сегодня собрались (пауза)... чтобы чествовать и пожелать здоровья юному автору (пауза)... юному автору... (кто-то шепотом пытался подсказать: «скерцо»). — Но Александр Константинович, подняв на Митю взгляд, полный отеческой нежности, медленно продолжал: — Чествовать и пожелать здоровья юному автору будущих симфоний.

С этими словами он взял Митину руку и долго, горячо ее пожимал».

Ни голод, ни нужда не прекращали этих встреч, и Шостакович на всю жизнь сохранил традицию незыблемого гостеприимства — радости дружеского общения.

В 1922 году положение семьи, и без того трудное, трагически осложнилось. Умер отец: ослабленный голодом организм не справился с пневмонией.

Софья Васильевна, не имевшая профессии, и трое детей — девятнадцатилетняя Мария, шестнадцатилетний Дмитрий, обучавшиеся в консерватории, и тринадцатилетняя школьница Зоя — остались без всяких

средств существования. Вскоре Дмитрий заболел туберкулезом бронхиальных и лимфатических желез. Была сделана операция, но исход ее еще долго тревожил Софью Васильевну. По настоянию врачей Дмитрия пришлось отправить на лето в Крым — для ухода за ним поехала Мария: продали семейный рояль «Дидерихс», заняли денег, где только можно было, несколько комнат сдали жильцам. Софья Васильевна устроилась работать в Главную палату мер и весов, где сохранялась память о Дмитрие Болеславовиче.

Старался помочь семье А. К. Глазунов. По его ходатайству А. В. Луначарский и М. Горький включили юного Шостаковича в список деятелей науки и искусства, получавших дополнительное питание. Страна, только начинавшая залечивать тяжелые раны гражданской войны, заботилась о своих талантах. Вплоть до завершения консерваторского образования Шостакович получал персональную стипендию.

Ослабленное здоровье, трудное положение семьи заставили Шостаковича отложить окончание композиторского факультета на два года и форсировать занятия на фортепианном, чтобы получить исполнительский диплом; по фортепиано он считал себя лучше подготовленным, «обкатанным» в многочисленных концертах, где уже публично играл самые сложные произведения фортепианной литературы: «Аппассионату», Двадцать первую и Двадцать девятую сонаты Бетховена, Концерт Шумана, цикл «Венеция и Неаполь» Листа. Он по-прежнему считал себя прежде всего пианистом, хотел им быть, стремился к артистическому успеху.

Итоговый консерваторский экзамен Шостаковича-пианиста в Малом зале консерватории состоял из двух выступлений, вызвавших всеобщий интерес. Разнообразная программа включала сочинения разных сти-

лей — Прелюдию и фугу до диес минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, Вариации до мажор Моцарта, Двадцать первую сонату Бетховена, Третью балладу Шопена, Юмореску Шумана, «Венецию и Неаполь» Листа; на втором экзамене Шостакович сыграл Концерт Шумана. Его собственные произведения не вошли в программу. Николаев не находил в его творчестве того, что заслуживало бы экзаменационного исполнения, хотя такая традиция существовала: Сергей Прокофьев, заканчивая консерваторию, в том же Малом зале исполнял собственный Первый фортепианный концерт.

А. К. Глазунов, внимательно наблюдавший за развитием Шостаковича и присутствовавший на экзаменах, тепло поздравил выпускника, назвав его в письменном отзыве вполне зрелым музыкантом с искренностью и тонким художественным чутьем.

Успех экзамена послужил поводом для первых печатных отзывов. 17 июля 1923 года Николай Стрельников — юрист и музыкант, впоследствии автор популярной оперетты «Холопка» — подчеркнул в петроградском журнале «Жизнь искусства», что Шостакович «заслуживает быть отмеченным при всяком удобном случае».

Подобные лестные отзывы дали возможность Николаеву рекомендовать Шостаковича для выступлений в Кружке друзей камерной музыки, игравшем заметную роль в музыкальной жизни города в двадцатые годы. Учредителями этого примечательного кружка была группа любителей и музыкантов, базой — зал Шредера на Невском проспекте, 52, где ныне помещается Ленинградский государственный кукольный театр. Работа строилась на коллективных началах, исполнителям за концерты не платили. Средств, которые давали добровольные взносы членов кружка, хватало лишь на

оплату зала и афиш. Энтузиазм организаторов, их бескорыстная любовь к музыке были решающей силой, поддерживавшей начинание. Кружок представлял публике композиторов и исполнителей разных творческих направлений, стилей и разных поколений: здесь дебютировали В. В. Софроницкий, М. В. Юдина, Л. Н. Оборин. Авторитет кружка был так значителен, что в 1922 и 1923 годах его участники смогли провести в зале Шредера триста камерных концертов.

Дебют Шостаковича в Кружке прошел с успехом: он сыграл и собственные сочинения — Прелюдии, Фантастические танцы. Последние очень понравились Марии Понна — выдающейся спортсменке, чемпионке по плаванию, вскоре занявшейся танцами с элементами акробатики. В пьесах Шостаковича Понна уловила балетную пластичность и уговорила его аккомпанировать ей. «Она приходила к нам домой на улицу Марата, — вспоминает Зоя Дмитриевна Шостакович, — и репетировала с Митей, а мы составляли публику. Мама тревожилась, не станет ли шокировать такой номер консерваторцев, и Митя испросил согласие Глазунова. Все уладилось, когда выяснилось, что выступление состоится в Кружке друзей камерной музыки: номер привлеч много публики».

Концертная работа Шостаковича могла бы сразу стать и более интенсивной, если бы ему не мешала необходимость зарабатывать на жизнь. Концерты денег пока не приносили. Сочинения тоже. Обивая пороги почти всех петроградских кинотеатров — «Кристалл-паласа», «Бомонда», «Эльдорадо», «Одеона», «Сплендид-паласа», «Светлой ленты», он искал место пианиста-иллюстратора. Кино еще оставалось «великим немым»: в маленьких кинотеатриках, — а таких много было в двадцатые годы, — фильмы сопровождались игрой пианистов, на которую зрители мало обра-

щали внимания. Но некоторые режиссеры и кинофабрики уже предпринимали попытки подбирать музыку, соответствовавшую сюжету, настроению фильма. В больших петроградских кинотеатрах — «Пикадилли», «Сплендид-палас» даже обзавелись оркестрами; в «Пикадилли» дирижером пригласили М. Владимирову, в прошлом руководителя известного в Петербурге Шереметьевского оркестра. Был случай, когда в «Пикадилли» за дирижерский пульт встал А. К. Глазунов.

Место пианиста Шостаковичу согласились предоставить в «Светлой ленте» (ныне кинотеатр «Баррикада»), на Невском проспекте. Предварительно, однако, потребовали, чтобы он прошел экзамен, удостоверяющий квалификацию и способность к игре в кино. Тут и пригодились уроки Бруни по импровизации. Задали симпровизировать «Голубой вальс» и что-нибудь восточное. Результаты удовлетворили, и с ноября 1922 года в «Светлой ленте» за фортепиано появился новый пианист-иллюстратор. Однако на протяжении двух месяцев зарплату ему владелец «Светлой ленты» не выдавал. Не помогло даже решение суда, куда обратился Шостакович.

Пришлось вновь обивать пороги кинотеатров. Несколько месяцев он числился безработным. В октябре 1924 года ему повезло: освободилось место в «Сплендид-паласе» (ныне кинотеатр «Родина»).

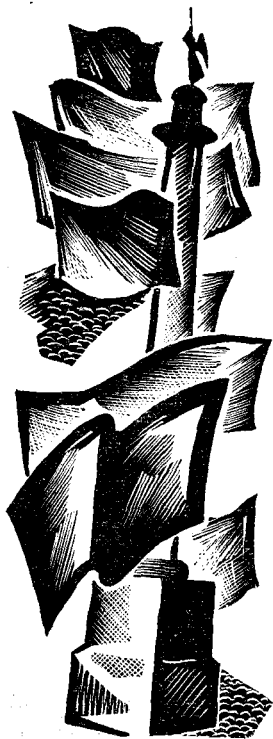
Здесь Шостакович проработал около года. Проводя долгие вечерние часы у экрана, он по-своему «оформлял» сюжеты. Импровизации, непохожие на привычные стандарты киномузыки, вызывали недовольство руководителей кинотеатров. Ему грозили увольнением, но заступался Глазунов, хотя работа серьезно мешала консерваторским занятиям. В классе фортепиано Шостакович почти не появлялся. Стыдясь и стесняясь, он объяснялся с учителем письмами: «Уверю Вас,

что я не гоняю лодыря, а дело обстоит хуже. Меня очень подкузьмил кинематограф. Благодаря моей некоторой впечатлительности, я, когда прихожу домой, то в ушах у меня звучит киномузыка, в глазах стоят ненавистные мне герои. Из-за этого я долго не могу заснуть. Засыпаю не раньше как в 4—5 часов. Поэтому утром я встаю очень поздно и с большой головой и со скверным настроением. Ползут в голову всякие гнусные мысли, вроде того, что я продался за 134 рубля «Севзапкино» и что я стал кинопианистом. А потом надо бежать в консерваторию. А потом прихожу домой, обедаю и айда в «Сплендид-палас». Я надеюсь, что это скоро у меня все пройдет и я смогу регулярно заниматься пианизмом».

Из «Сплендид-паласа» пианист перешел в самый известный по тем временам кинотеатр «Пикадилли», на Невском проспекте (ныне кинотеатр «Аврора»). Построенный в 1914 году предприимчивым дельцом Ю. И. Яблонским, зал этого кинотеатра вмещал более восьмисот человек. Здесь показывались лучшие фильмы. М. Владимиров привлек Шостаковича для игры в оркестре, поручая ему подбирать, а иногда и оркестровать подходящую музыку.

Неимоверно трудной задачей было находить время и силы для собственного творчества. Шостакович приходил в отчаяние от мысли, что его способность к композиции иссякала.

Между тем, как никогда, ему хотелось сочинять. Он и обязан был сочинять, оставаясь студентом, на которого возлагали большие надежды. Все, что было сделано прежде, он считал только вступлением к настоящему делу, теперь стремился отойти от привычного фортепиано и овладеть большими оркестровыми формами. Хотелось испытать себя в чем-то столь же монументальном — в настоящей большой симфонии.



Первая попытка сочинения симфонии пришлось на трагический январь 1924 года. В день похорон В. И. Ленина, как и по всей стране, в Петрограде зазвучали траурные гудки и сирены. В невыразимом горе, выйдя на морозные улицы города, вместе с петроградцами попрощался с В. И. Лениным студент Шостакович, вспоминал, как семь лет назад поздним апрельским вечером у Финляндского вокзала слушал он пламенные слова вождя. Общее горе вызвало новую жажду творчества. В дни, когда повсюду трудовой народ произносил клятву верности делу Ленина, молодой композитор начал сочинять Ленинскую симфонию. Спустя полвека Шостакович вспоминал: «Я находился под сильным впечатлением кон-

чины Ленина. Меня глубоко волновали события, всколыхнувшие всю страну... именно в ту пору возникла у меня мысль написать большую симфонию, посвященную памяти Владимира Ильича Ленина».

Писал упорно. «Осуществить тогда мое заветное желание я, разумеется, не мог — был слишком молод, неопытен, неподготовлен». Пришлось отступить, но осенью все-таки вновь стал писать симфонию: «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».

Активная стадия сочинения Первой симфонии началась со второй половины октября 1924 года. Высидев положенные часы в «Сплендид-паласе», композитор торопился к столу, чтобы записать вторую часть — скерцо. Начал с ритмически острой музыки в стиле, который применил в двух предыдущих оркестровых скерцо, — это было проще, привычней и давало необходимый «разгон» для дальнейшего, основного.

Сочинение первой части пришлось на вторую половину декабря; в январе и феврале 1925 года Шостакович от сочинения почти ничем не отвлекался и смог написать в клавире к 15 февраля три части — все, кроме финала. «Финал не написан и не пишется, — сообщал он 15 февраля В. Богданову-Березовскому. — Выдохся с тремя частями».

В марте 1925 года отправился в Москву: там в Малом зале консерватории впервые исполнялись сочинения Д. Шостаковича и его московского друга, молодого композитора В. Шебалина. Шостакович играл свои Фантастические танцы, вместе с Л. Обориным —

Сюиту для двух фортепиано, посвященную памяти отца, аккомпанировал виолончелисту А. Егорову три виолончельные пьесы. На подготовку ушло недели полторы. Концерт большого успеха не имел. Сочинения Шостаковича раскритиковали за незрелость, надуманность. Неудача очень его огорчила, но не только не погасила, а, наоборот, усилила композиторскую энергию.

Возвратившись в Ленинград, он принялся упорно сочинять финал, к 1 июля начисто закончил, переписал всю партитуру Первой симфонии и понес ее Глазуну. Тот просмотрел написанное внимательно, нашел неблагозвучия: ему показались неоправданно резкими сочетания во вступлении, и он их старательно исправил.

После двукратной редакции автор передал симфонию дирижеру Николаю Андреевичу Малько, который всего лишь год назад после долгого отсутствия возвратился в Ленинград и занял должность главного дирижера филармонического оркестра, начав также преподавательскую деятельность в консерватории. На Шостаковича его внимание обратил выдающийся московский музыкант-теоретик Болеслав Леопольдович Яворский. Присутствуя по приглашению Оборина и Шебалина на мартовском московском концерте, Яворский поверил в талант Шостаковича. Ободренный похвалами Яворского, композитор сыграл ему фрагменты симфонии, и Яворский тотчас же написал Малько, горячо рекомендуя сочинение для исполнения. Просьбу поддержал Борис Владимирович Асафьев — поборник новой музыки, блестящий музыкант-исследователь, принимавший непосредственное участие в определении репертуара Филармонии и Мариинского театра.

Малько симфония понравилась. Его предложение

включить симфонию в программу встретило, однако, возражения дирекции Филармонии, заявившей: «Шостакович молод и может еще год подождать».

Помогла поддержка Ассоциации современной музыки — организации, ставившей целью распространение творчества композиторов XX века и заинтересованной в показе цельной, большой программы из произведений ленинградских композиторов; симфония Шостаковича, одобренная такими музыкантами, как Асафьев, Яворский, нравившаяся Малько, должна была открывать намеченную программу как работа автора, представлявшего молодое композиторское поколение. Малько доказывал, что написанное Шостаковичем «рельефно... легко воспринимается... доступно...», что «Шостаковичу надо... только начать...».

Общими усилиями зимой 1926 года утвердили программу, включавшую также кантату «Двенадцать» для хора и симфонического оркестра Ю. Вейсберг и небольшую симфоническую картину И. Шиллингера «Поступь Востока».

Узнав о концерте, Шостакович весной вновь тщательно проверил партитуру, устранил вкравшиеся при переписке ошибки, кое-что подправил в оркестровке.

В марте в Ленинград приехали выдающиеся французские музыканты Дариус Мийо и Жан Вьенер, и Шостакович сыграл им еще не исполненную симфонию. Мийо она запомнилась; возвратившись в Париж, он написал о знакомстве с «юным музыкантом в больших очках, который показал свою симфонию». Это было первое общение Шостаковича с зарубежными композиторами-современниками, чью музыку он изучал и ценил.

Репетиции симфонии в Ленинграде принесли молодому автору неописуемую радость. Впервые он слышал свою музыку в оркестре. И она звучала, да еще

как! Не зря он сидел над задачами по инструментовке, старательно и терпеливо «переводя» на оркестр романсы, фортепианные пьесы. Теперь требовательный Малько не мог придрататься к Шостаковичу, а оркестранты — всегда наиболее строгие критики — репетицию симфонии закончили аплодисментами.

Софью Васильевну с работы на репетиции не отпускали, и сын часто звонил ей, сообщая обо всех подробностях.

В ночь перед концертом он не сомкнул глаз: воображение рисовало страшные картины провала. Тягостно тянулся день 12 мая. Из Москвы, чтобы поддержать его, приехала Татьяна Гливенко — семнадцатилетняя дочь ученого, простодушная и ласковая; с ней Дмитрий подружился в Крыму и сразу был захвачен глубоким юношеским чувством, отразившемся в Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, которое посвятил Т. И. Гливенко.

Сестры, обычно шаловливые, веселые, в этот день приумолкли. Взволнованная мать, понимавшая смелость, необычность и значение филармонического дебюта, тоже не находила слов, чтобы успокоить сына.

«В половине девятого мы приехали в Филармонию, — делилась она потом воспоминаниями об этом дне с Клавдией Лукашевич. — 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...»

Скерцо пришлось бисировать — случай редкий при исполнении новых симфоний. Премьера оказалась примечательной еще и потому, что стала вехой музыкального радиовещания. До этого музыку передавали из маленьких радиостудий. 12 мая 1926 года впервые в Ленинграде была осуществлена попытка передать целый концерт непосредственно из Большого зала Филармонии.

После концерта Зоя Шостакович и Татьяна Гливенко потихоньку унесли из артистической афишу «на память» — попросить стеснялись. В прекрасном белоколонном трехсветном зале Филармонии Шостаковичи чувствовали себя робкими гостями.

На скромный ужин в квартире на улице Марата собрались консерваторские друзья композитора. Это была первая в жизни Шостаковича послепремьерная встреча, ставшая потом семейной традицией — каждое первое исполнение новых сочинений завершать ужином в кругу друзей и близких. 12 мая засиделись до двух часов. Разошлись белой ночью — тот май выдался холодным: в ночь на 13 мая температура понизилась до минус двух градусов. Малько, взволнованный премьерой, возвращался пешком до Садовой улицы, думая о Шостаковиче, о его будущем. Той же ночью он записал: «У меня ощущение, что я открыл новую страницу в истории симфонической музыки, нового большого композитора».

Суждения прессы, отзывы музыкальных критиков были гораздо более сдержанными. Историческое значение премьеры еще не осознавалось — это пришло гораздо позже. Весной 1926 года газеты и музыкальные журналы отмечали успех в спокойных тонах. Произведение, увлекающее и поныне свежестью чувств, психологическим проникновением, упрекали в отсутствии «темперамента, эмоциональной возбужденности, широ-

кого захвата», в том, что «живописная детализировка заменяет задачи психологического порядка». Были и другие критические замечания, их высказал Шостаковичу после исполнения глава московской композиторской школы Николай Яковлевич Мясковский, к которому Шостакович специально поехал для консультации.

Стремление Малько продвинуть симфонию в программы периферийных концертов не встретило поддержки местных администраторов, отнесшихся к молодому неизвестному дебютанту с нескрываемой настороженностью. В июле Малько удалось уговорить директора Харьковской филармонии включить симфонию в программу летних концертов. Для ее пропаганды Малько дал харьковской газете интервью о Шостаковиче — первый отзыв о нем в периферийной прессе. Кроме того, он включил в программы харьковских концертов выступления Шостаковича-пианиста — с Первым концертом П. И. Чайковского и в отдельном вечере — с сольной программой, включавшей собственные фортепианные сочинения, трио и пьесы Листа. После харьковского дебюта Малько было уже легче включать симфонию в программы выступлений в Баку, Кисловодске. Все это время дирижер вел интенсивную переписку с молодым композитором; в ответных письмах Шостакович делился мыслями об оркестровке, исполнении. Опасений за судьбу симфонии он не испытывал.

Вскоре в Ленинград пришла весть: немецкий дирижер с мировым именем Бруно Вальтер запросил партитуру, ознакомившись с ней, пришел в восторг, откладывая дела не стал и уже 5 мая 1927 года провел премьеру в Берлине. Почин не остался незамеченным: Леопольд Стоковский, следивший за сенсационными

новинками, продирижировал симфонией в США, в Филадельфии, в ноябре 1928 года.

Имя молодого композитора становилось известным за рубежом.

Успех должен был окрылить его. А он, наоборот, вскоре испытал острое недовольство собой, тем, что делал, что умел. Успех стал казаться ему случайным, неоправданным, незаслуженным. Написанное быстро представилось пройденным этапом. Нетерпеливо хотелось иного. Без внешних поводов, без каких-либо трудностей или неудач, в ореоле успеха он вдруг пришел к выводу, что большая часть прежде написанного примитивна. В огонь полетели изорванные ранние сочинения — пьесы и даже опера «Цыганы». (Чудом уцелели несколько номеров этой оперы, а тему из ранней пьесы он восстановил спустя полвека, используя ее в заключительной пьесе «Бессмертие» цикла на стихи Микеланджело).

В состоянии депрессии он готов был считать, что композитором не будет, веру в свой дар потерял.

Что же осталось? Пианизм, не свои, а чужие сочинения, еще не изученное — вся область современной музыки, не входившей в консерваторские программы, не принимаемой Глазуновым, Штейнбергом, но активно пропагандировавшейся Асафьевым.

По совету Асафьева молодой композитор ознакомился со многими сочинениями, впоследствии прочно вошедшими в сокровищницу музыки XX века, с творчеством композиторов, о которых он много лет спустя писал, что они заслуживают тем большего уважения за то, что «вопреки кричащей «музыкальной моде» отстаивают принципы настоящего искусства, способного вызвать у слушателей ответный отклик, заста-

вить их задуматься над важными и сложными проблемами». Речь шла о Б. Бартоке, А. Онеггере, Г. Вилла-Лобосе, Д. Мийо, Ж. Вьенере, Ж. Орике, Ф. Пуленке. Внимательно изучил он написанное И. Стравинским, П. Хиндемитом, вникая в их мастерство и композиторскую психологию.

Как и ожидал Асафьев, познание и сравнение убедило Шостаковича в собственных композиторских возможностях и быстро возвратило к творческой работе.

Зимой 1926 года Шостакович обнародовал фортепианную сонату: 12 декабря она была исполнена автором в Малом зале Ленинградской филармонии. Критика оценила ее гораздо более сдержанно, нежели симфонию. Хотя Шостакович и дал сонате обязывающее название — «Октябрьская», условность программы была очевидной, язык же сонаты показался усложненным, суховатым, недостаточно мелодичным. Учитывая это, автор на премьере в Москве, пренебрегая традициями, ошеломил слушателей двукратным исполнением сонаты подряд. Д. Б. Кабалевский, присутствовавший на премьере в Бетховенском зале Большого театра, вспоминал: «...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 этого, повторил свою Первую сонату. По совести говоря, я не слишком уверен в том, что слушатели... и после второго раза достаточно хорошо «усвоили» это сложное, громоздкое, во многом необычное сочинение».

Для новых исполнений сонаты у Шостаковича времени уже не было: возвратившись в Ленинград, он стал готовиться к Международному конкурсу имени Фридриха Шопена в Варшаве. Так как после симфонии молодой композитор запустил фортепианные упражнения, Софье Васильевне пришлось на время закрыть

двери квартиры даже для друзей, создав таким образом сыну условия для самых интенсивных занятий за инструментом. До конкурса оставалось немногим больше месяца, а программа его была внушительной: в двух турах надлежало сыграть полонез, балладу, два ноктюрна, два прелюда, два этюда, две мазурки и концерт по выбору — фа-минорный или ми-минорный. Примерно треть программы Шостакович должен был учить заново.

Но задачи трудные он всегда любил. Конкурс заставлял работать с упорством, вновь часто встречаться с Николаевым, играть ему, углубленно постигая законы артистизма.

Такие усиленные занятия быстро принесли плоды: три недели понадобилось Шостаковичу для подготовки программы. Когда друзья вновь собрались в гостиной на улице Марата и уселись вокруг фортепиано, чтобы послушать конкурсную программу, перед ними, как вспоминал Богданов-Березовский, «предстал совсем новый пианист-исполнитель, со своим светлым и свежим «слышанием мира», со своей звонкой и многотембровой палитрой, и при этом скорее пианист-зодчий, конструктор и ваятель, чем пианист-живописец».

16 января молодые советские участники конкурса выехали в Варшаву, а спустя два дня у Шостаковича случился приступ аппендицита. Все-таки он поднялся, превозмог боль — от конкурса ни за что не хотел отказываться, и уже 25 января играл в первом туре в зале Варшавской филармонии. Прошел на второй тур, где имел большой успех: варшавская пресса отмечала простоту, естественность, благородство его трактовки.

Награда была не высокой — всего лишь почетный диплом. Но Шостаковичу дали возможность выступить с концертами в разных польских городах; в зале Варшавской консерватории он сыграл Первую сонату.

Писатель Ярослав Ивашкевич пригласил его в свой дом, чтобы поиграть на фортепиано, принадлежавшем знаменитому польскому композитору Каролю Шимановскому, здесь тоже прозвучала соната. Шостакович явно старался обратить внимание польской музыкальной общественности на свое творчество, и это ему удалось: «Я до сих пор помню то глубокое впечатление, которое произвело на всех это юношеское произведение, — рассказывал композитор и дирижер Казимир Вилкомирский. — Поражала оригинальность музыкального языка, резко отличающегося от современного западноевропейского стиля, непривычного для уха, воспитанного на русской классике. Сила воздействия этой музыки была поистине потрясающая».

Возвратившись в феврале в Ленинград, Шостакович успел попасть на два из четырех ленинградских филармонических концертов Сергея Прокофьева. После длительного пребывания за рубежом Прокофьев предпринял большое турне по родной стране, играя собственные фортепианные вещи. Впечатление было значительным: пианизм Прокофьева по-особому высветил его творчество. Для Шостаковича это был пример неразрывной связи пианизма с творчеством, заставивший задуматься о репертуаре, характере игры, о возможности сочетания творчества с исполнительством, как это делал Прокофьев. Навестив его в гостинице «Европейская», Шостакович сыграл ему свою сонату. Прокофьев выделил ее из многих услышанных им тогда сочинений молодых ленинградцев. Похвала ободрила, и молодой композитор, «изголодавшись» по сочинению, за полтора месяца написал десять фортепианных пьес «Афоризмы» — единым потоком, легко, доверяясь вдохновению, почти без черновиков, экспериментируя с завидной смелостью; пробовал себя в форме музыкальных «масок», допускал неожиданные

условности, намеренные упрощения, приемы то резкие, то неуловимо расплывчатые, преображая, переосмысливая привычные жанры — ноктюрн, элегию, этюд, серенаду.

«Афоризмы» Шостакович сыграл в ленинградских концертах Ассоциации современной музыки и опубликовал в издательстве «Тритон» — кооперативной организации, успешно занимавшейся выпуском музыкальных сочинений преимущественно советских авторов.

Творческая активность Шостаковича обратила на себя внимание не только в Ленинграде: постепенно он утверждался как один из самых деятельных, талантливых молодых композиторов страны. Потому весной 1927 года Агитотдел музыкального сектора Государственного издательства, занимавшийся публикацией и распространением сочинений советских композиторов, передал ему заказ на симфоническое сочинение к десятилетию Октября.

Это был почетный заказ. Заканчивавшееся первое десятилетие страны утвердило прочность провозглашенного Октябрем нового строя. Провалились многочисленные попытки белогвардейцев и интервентов уничтожить его. Победив в гражданской войне, народ, руководимый партией большевиков, преодолел разруху и накапливал силы для перестройки промышленности, сельского хозяйства. К людям искусства предъявлялось требование активного участия в возрождении культурной жизни народа. Музыка должна была адресоваться самым широким массам. Действительность требовала злободневных откликов. Это рождало формы прямо агитационные — такие произведения тогда называли «агитационной» музыкой.

Шостакович был близок к ней многими своими предыдущими сочинениями — от злободневных пьес 1917 года, мечтаний о Ленинской симфонии и до Пер-

вой фортепианной сонаты, названной «Октябрьская».

С 1927 года в Ленинграде после небольшого перерыва возобновились грандиозные массовые агитационные представления на революционные темы, проводившиеся у Фондовой биржи, на Дворцовой площади. В их организации участвовали замечательный режиссер Константин Марджанов, известная театральная художница, друг М. Горького Валентина Ходасевич (позднее оформлявшая балет Шостаковича «Золотой век»): сюжеты были посвящены эпизодам 9 января 1905 года, штурму Зимнего дворца в Октябре 1917 года, сражениям гражданской войны и всегда сопровождалась музыкой — играли духовые оркестры, пели хоры. Представления побудили художника Б. М. Кустодиева изобразить их на красочных полотнах, восхищавших Шостаковича: он не пропускал ни одного такого праздника, а когда к ним прибавились массовые олимпиады с карнавальными шествиями, хорами в сто тысяч человек, стал сам участвовать в их организации. Руководил олимпиадами знакомый Шостаковичу талантливый музыкант-хоровик И. В. Немцев.

Все эти впечатления отразились во Второй симфонии, создававшейся с энтузиазмом. Чтобы узнать жизнь рабочего класса, ощутить производственную атмосферу, он бывал на заводах, в цехах. Решил даже ввести в симфонию гудки. Руководителю Агитотдела Льву Владимировичу Шульгину писал по этому поводу: «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». Для хорового фи-

нала композитор использовал заимствованные из газеты стихи Александра Безыменского, популярного комсомольского поэта — мастера агитационной поэзии. Хор заканчивался взволнованными призывами-лозунгами о Великом Октябре и В. И. Ленине.

Октябрь! — Это — солнца желанного вестник.
Октябрь! — Это — воля восставших веков.
Октябрь! — Это — труд, это — радость и песня.
Октябрь! — Это — счастье полей и станков.
Вот знамя, вот имя живых поколений:
Октябрь, Коммуна и Ленин.

Всю симфонию длительностью в двадцать минут Шостакович написал дней за сорок; осенью, отдыхая от напряженной работы в санатории «Кубуч» в Детском Селе, занялся проверкой нотной корректуры. Симфония была названа «Посвящение Октябрю». В канун праздников Ленинградская филармония подвела итоги конкурса на музыкальное сочинение к десятилетию Советской власти: за симфонию «Посвящение Октябрю» Д. Д. Шостаковичу присудили первую премию. Десятая годовщина Октября отмечалась в Ленинграде — колыбели революции — особенно торжественно. Приехали М. И. Калинин, В. В. Куйбышев, А. В. Луначарский, Г. В. Чичерин. К торжествам приурочили и исполнение «Посвящения Октябрю». Тогда-то имя молодого композитора стало известно С. М. Кирову, возглавлявшему Ленинградскую партийную организацию. Первого ноября Шостакович писал Л. В. Шульгину: «Только что я пришел с репетиции, где в 1-й 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-го ноября».

Узнав о новом юбилейном сочинении, Ленинградский союз просвещения, объединявший учителей 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 Л. В. Шульгину: «Мою пьесу начали играть в 11³/₄. 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 вызвали 4 раза. После этого еще много хлопали, но я больше не выходил».

6 ноября симфонию исполнили вновь после митинга — для работников науки, 15 ноября симфонию повторили; в этот вечер Шостакович сыграл как солист Первый фортепианный концерт П. И. Чайковского. В декабре состоялась премьера в Москве, в присутствии автора. Успех был большим. Массовая аудитория, любители музыки, музыканты-профессионалы восприняли «Посвящение Октябрю» как сочинение, открывающее широкий путь революционной теме в советской музыке, и ради этого прощали молодому автору сложности стиля, некоторые натуралистические детали. В музыкальных журналах писали, что в «Посвящении Октябрю» «идея революции дана в стремительном, динамически взрывчатом, громадном по размаху развертывании творческих сил», что симфония рисует «образ скованной, подавленной гнетом массы, которая хочет сбросить иго господства и принуждения и все более и более крепнет и революционизируется». Симфонию считали украшением юбилейного симфонического сезона, открывающим путь новым произведениям такого же характера.

Шостакович, ободренный успехом, вскоре написал еще одну симфонию — «Первомайская», тоже одночастную, хотя и несколько большего объема — на тридцать минут звучания, с заключительным хором на стихи Семена Кирсанова. Сыгранная впервые в ленинские дни — 21 января 1930 года для рабочих в Московско-Нарвском доме культуры имени М. Горького, симфония вызвала еще более многочисленные, чем предыдущая симфония, одобрителыные отклики. В ней находили влияние революционной песенности, элементы ораторства, изображение подъема, порыва народной массы. После «Первомайской» уже можно было говорить о прочном утверждении революционной темы как в творчестве Шостаковича, так и у других композиторов: М. Ф. Гнесина, Ю. А. Шапорина, В. В. Щербачева, В. В. Дешевова.

Шостакович воспринял успех как доказательство общественной значимости его труда. Работа становилась все более насыщенной. Ничем не поступаясь, он совмещал два рода деятельности — композиторскую и исполнительскую: в концертах систематически участвовал как признанный пианист, владевший многими формами исполнительства, сочиняя, пробовал себя и в миниатюре, и в симфонии, задумывал и подыскивал сюжет для оперы. Только в одном 1927 году помимо участия в Международном шопеновском конкурсе, сочинения симфонии, цикла «Афоризмы» он выступал с исполнением сонаты, октета, разных песен и романсов вместе с певицей Лидией Вырлан, участвовал в концертах учеников Л. В. Николаева в Москве и Ленинграде, работал пианистом в театре Мейерхольда.

Все смелей и активней искал и находил Шостакович формы работы в разных сферах музыки, постоянного участия в развитии советского искусства.

С осени 1927 года его усилия направились к опере.



Включение в план Малегота, как тогда сокращенно называли Малый оперный театр, оперы «Нос», созданной двадцатидвухлетним композитором Шостаковичем, вызвало в театре удивление и волнение.

К новизне репертуара малеготовцы привыкли: они уже пели оперы Э. Кршенека и других современных авторов. Но в этой опере отсутствовали законченные арии, ариозо, играла балалайка, один из антрактов исполнялся ударными, а главную партию надлежало петь с зажатым носом. Такого еще не бывало.

Актеры, любители шуток, сочиняли о «Носе» анекдоты, каламбуры. Театр бурлил.

Детище первых послереволюционных лет, организован-

ный в 1918 году в историческом здании на площади Искусств, где прежде проходили спектакли итальянской, французской трупп, этот театр славился, главным образом, легкими, изящными спектаклями, лишенными привычной оперной помпезности; актеры владели сценической речью, танцем. Руководители театра искали таланты, не боялись подчас привлечь для профессиональной работы даже любителей, завершая их образование в самом театре. Свежесть, молодость, увлеченность были характерными чертами Малегота.

В то время, когда в театр пришел Шостакович, там работал хорошо известный зрителям, дружный коллектив: дирижер С. А. Самосуд, режиссер Н. В. Смолич, художник В. В. Дмитриев. Каждый из них был замечен в своей области.

С. Самосуд обладал неукротимой энергией, умением видеть перспективу, разбираться в творческой ценности людей; неумолимо требовательный, он твердо руководил коллективом, вникая во все детали театральной жизни. Спектакли шлифовались тщательно, и уровень исполнения не снижался, сколько бы они ни шли: каждое представление было экзаменом, праздником.

Н. Смолич знал театр не только как режиссер, но и как автор драматических произведений; одним из первых он стал вводить в оперную режиссуру элементы кино, цирка, преодолевал разными приемами условность оперной сцены, воспитывал в актерах свободу сценического поведения.

Режиссура сливалась с оформлением В. Дмитриева, всегда динамичным, красочным, соответствовавшим стилю музыки и драматической канве: декорационные решения и костюмы по эскизам В. Дмитриева.

ва подчас имели самостоятельную художественную ценность, как произведения искусства.

Таланты таких деятелей нашли благодатную почву в новом театре, стремившемся иметь свое «лицо». Такому театру нужны были и молодые авторы.

Почему же Шостакович выбрал для начала именно «Нос», этот странно-загадочный сюжет Гоголя? Разве отвечал он времени?

Весной 1928 года он возвратился из Москвы после пребывания у В. Э. Мейерхольда. Выдающийся режиссер, замечавший молодые таланты, дал начинающему композитору постоянную работу в своем театре в качестве руководителя музыкальной части и поселил в своей квартире на Новинском бульваре. Шостакович подбирал музыку для спектаклей, вел переговоры с ее авторами и играл на рояле; по ходу действия, облачившись в соответствующий пьесе костюм, он появлялся на сцене за инструментом. «Скажем, если в «Ревизоре» актриса по ходу действия исполняла романс Глинки,— вспоминал он впоследствии,— то я надевал на себя фрак, выходил как один из гостей и садился за рояль. Играл я также и в оркестре».

Работа ему не нравилась. Нравилось другое — вечера у Мейерхольда, на которых бывало много интересных людей, репетиции, позволявшие близко наблюдать режиссерские методы Мейерхольда, его актерский показ.

Эти впечатления помогли найти сюжет для оперы. «Ревизор» в постановке Мейерхольда навел на мысль использовать гоголевскую тему. Выбрал «Нос». «Достаточно прочитать эту повесть,— пояснял Шостакович,— чтобы убедиться, что «Нос», как сатира на эпоху Николая I, сильнее всех других повестей Гоголя. Во-вторых, мне показалось, что эту повесть мне, как непрофессионалу-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».

Писать музыку Шостакович начал в квартире Мейерхольда, который подсказывал ему сюжетные ходы, сцены, пробуждая воображение. Поначалу композитор сам отбирал, компоновал текст, — цельного либретто не было. Написанное играл Мейерхольду, тот бережно складывал нотные листы в своем книжном шкафу: он горячо верил в этого стеснительного молодого человека, о музыке которого высказывали разные, порой прямо противоположные мнения. Предполагалось, что Мейерхольд и поставит оперу. Договора на нее с театром Шостакович еще не имел: она значилась аспирантской работой — для ежегодного отчета.

Опера увлекла Шостаковича. У Мейерхольда он был занят все меньше. Дома, в Ленинграде, тосковала в разлуке с сыном Софья Васильевна. И весной 1928 года Шостакович возвратился в родной город.

Работа закипела. Либретто сочиняли втроем — Дмитрий Шостакович, Георгий Ионин и Александр Прейс. Сочиняли весело: каждый был неумным фантазером. Ионин, по прозвищу «Японец», еще мальчишкой, обучаясь в Петроградской школе имени Ф. М. Достоевского, живописно обрисованной впоследствии писателями Л. Пантелеевым и Г. Белых в книге «Республика Шкид», поражал одаренностью: изучал четыре иностранных языка, философию, искусство. Начинаящий литератор Александр Прейс, работавший грузчиком и упорно изучавший множество либретто, чтобы стать профессиональным либреттистом, усердно искал и находил сюжетные ходы, речевые обороты, цементирующие дробный сюжет. Шостакович добавлял то,

что сразу ложилось на музыку, что мгновенно принимало в его воображении музыкальный облик остроумных речитативов.

Уже в начале работы выяснилось, что одной повести «Нос» для либретто недостаточно. Взяли фразы из «Майской ночи», «Старосветских помещиков», «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», а песенку Ивана, слуги Ковалева, заимствовали из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского. Привести эту смесь в стройный вид помогал Евгений Замятин — автор острых сатирических повестей и рассказов. Его инсценировка «Блохи» Н. С. Лескова с успехом шла в Москве и Ленинграде в оформлении Б. М. Кустодиева. Рекомендация художника, видимо, и сыграла роль в обращении к Замятину.

По форме литературный материал оказался дробным, однако это либреттистов и композитора отнюдь не смущало. Сюжет уложился в двенадцать стремительных коротких сцен, где Петербург являлся не фоном, а своего рода действующим лицом — город, в котором Иван Яковлевич — цирюльник, живший на Вознесенском проспекте, шел к Исаакиевскому мосту, к Неве, майор Ковалев гулял по Невскому проспекту, и невероятные происшествия с его носом происходили в Казанском соборе. Петербург Гоголя был необычен в интерпретации Шостаковича с его молодой насмешливостью, жаждой шутки, умением видеть забавное.

Стремясь создать богатую, выразительную портретную галерею, либреттисты довели число действующих лиц до семидесяти восьми. Господствовал декламационно-разговорный стиль. Продолжая эксперимент, предпринятый М. П. Мусоргским, пытавшимся передать стиль гоголевской «Женитьбы» «омузыкаленной речью», Шостакович хотел доказать, что именно та-

кой подход является современным, позволяет сделать оперу живым, для всех понятным музыкальным представлением и соответствует духу, содержанию прозы великого русского писателя.

Музыку Шостакович написал очень быстро: первый акт за месяц, второй — за две недели; только третий акт, по свидетельству Зои Дмитриевны Шостакович, дался ему с трудом. После многих преб, отчаявшиеся в успехе, он вдруг услышал и увидел весь акт во сне — окраину Петербурга, квартиру Ковалева и Подточиной, Невский проспект. Утром лихорадочно принялся записывать услышанное, чтобы не забыть, не потерять нить.

Первым познакомился с оперой, законченной летом 1928 года, Николай Тимофеев — композитор, которому Шостакович играл и Первую симфонию: «Шостакович позвонил мне по телефону, радостно сообщив, что кончил оперу. Отправился на улицу Марата, захватив с собой приятеля, дирижера Михаила Хвостова. Уселись с ним с партитурой на диван. Шостакович играл и пел. Следить по партитуре было трудно, ибо он записывал ее сокращенно, оставляя некоторые строчки пустыми. Не могу сказать, что мы все поняли, восприняли. Помню ощущение не комизма, а скорее гротеска с оттенком скорбным».

Весной 1928 года художественный совет, общий для двух ленинградских оперных театров, прослушал два акта. А осенью Шостакович сыграл оперу целиком и спел, как умел, фальцетом Самосуду и Смоличу, загоревшимся стремлением во что бы то ни стало осуществить постановку.

Воодушевленный их одобрением, совсем не думая о предстоящих трудностях, вышел Шостакович ноябрьским вечером 1928 года из здания Малегота. Счастливым считал он это прекрасное место Ленинграда —

площадь, улицу, где рядом расположились сокровищницы культуры — Русский музей, Филармония... Из Филармонии выходил он два года назад светлой ночью, опьяненный радостью премьеры Первой симфонии. В Филармонии год спустя успешно исполнили и Вторую симфонию — «Посвящение Октябрю». И вот теперь его оперу принял театр, которым он безмерно восхищался, где, будучи учащимся консерватории, не раз бывал как зритель, слушатель, стараясь попасть во второй ярус справа, поближе к сцене.

Теперь он получил право присутствовать на репетициях, войти в жизнь театра «изнутри», в повседневную его работу. Шостакович сразу воспользовался этим правом, стал ежедневно приходить на репетиции вместе со своим новым другом Иваном Соллертинским. Н. А. Малько, познакомивший Соллертинского с Шостаковичем, вспоминал: «Они быстро подружились и стали необходимы один другому». Соллертинский, как рассказывала З. Д. Шостакович, «стал навсегда нашим домом. Приходил с утра и оставался допоздна. Нескладный. Веселый. Язвительный. Он восхищал нас, но и удивлял, даже пугал едким остроумием...». Для Дмитрия он являлся кладезем знаний, образцом критического ума — было в их дружбе нечто от отношений В. В. Стасова и М. П. Мусоргского; как Мусоргский в Стасове, так Шостакович в Соллертинском нашел единомышленника, советчика в делах театральные: Малый оперный театр был Соллертинскому знаком; как музыкальный рецензент, он дебютировал в прессе статьями о постановке там оперы Э. Кршенека «Джонни наигрывает».

Постепенно, в процессе усвоения музыки Шостаковича, сами певцы стали с удивлением замечать, что все вокальные партии запоминаются быстро. Консерваторские музыканты, из любопытства посещавшие репе-

тиции, вынуждены были признать неожиданную легкость, с которой овладевали певцы музыкальным материалом. Господствующего мнения о музыке это, однако, не изменило: легкость относили только за счет мастерства певцов, настойчивости дирижера и режиссера.

Обстановка, сложившаяся вокруг будущего спектакля, заставляла относиться к его подготовке с повышенной требовательностью, тем более, что театр, приступив к опере Шостаковича, декларировал путь активизации советского оперного творчества. От сатиры на прошлое к созданию спектакля о современности — такой представляли руководители театра его ближайшую репертуарную линию. Неудача могла дискредитировать не только начинающего автора, но и театр.

Весной 1929 года премьеру «Носа» отодвинула постановка другой оперы. Б. В. Асафьев, принимавший близкое участие в репертуарной политике Малейота, привез из зарубежной поездки рукопись молодого немецкого композитора Эрвина Дресселя «Колумб» — опыт создания приключенческой оперы. Электричная музыка С. Самосуду не нравилась, но, как вспоминал Н. Смолич, «обязательства перед композитором были взяты, отказаться от постановки мы не могли... Театр принял все меры, чтобы вытянуть спектакль». Самосуд заказал Шостаковичу дополнительные номера: антракт к шестой картине и финал. Острой необходимости в таком музыкальном дополнении не было, но заказом поддерживали композитора, которого хотели сохранить для театра, уже тогда понимая, что «Нос» не будет единственной оперой Шостаковича, что по психологии своей он — оперный композитор, чувствующий законы, суть жанра.

Результат сочиненных Шостаковичем дополнений оказался неожиданным: публика, сдержанно приняв-

шая творение Дресселя, неистово аплодировала антракту, не зная, кто его автор — по недосмотру в программках спектакля имя Шостаковича не упомянули. Поскольку в «Носе» и «Колумбе» выступали те же певцы — Б. Гефт, П. Журавленко, номера Шостаковича, включенные в чужое произведение, помогли певцам как-то по-новому оценить и «Нос». В отношении к опере, в настроениях артистов произошел перелом, благотворно сказавшийся на репетициях.

16 июня 1929 года Малегот показал «Нос» в концертном исполнении, без декораций и костюмов, и, как было принято, устроил обсуждение. Музыканты строго академического направления высказались отрицательно, но сдержанно: те, кто ратовал за приоритет массовых песенных форм творчества, не пожалели критических выражений, объявив гротеск «Носа» гримасой, уродливой и нездоровой, предупреждая автора, что ежели он «не поймет ложности своего пути, если не постарается осмыслить творящейся у него «под носом» живой действительности, то его творчество неизбежно пойдет в тупик».

Критика побудила готовить премьеру еще тщательней. Решили показать ее рабочей аудитории, с пояснениями И. Соллертинского, В. Дмитриева, самого Д. Шостаковича. «Мы работаем для вас и ищем помощи», — так обратился к массовой аудитории композитор, подробно пояснив принципы либретто и музыки. Итог обсуждения, в котором участвовали представители заводов и фабрик — «Скорохода», «Красного маяка», Балтийского, — был обнадеживающим: люди, не скованные привычкой к традиционной оперности, уловили специфику новой оперы, поддержали композитора.

На премьеру оперы 18 января 1930 года пришел С. М. Киров; чтобы не смущать исполнителей и автора, он сел справа над сценой, в глубине маленькой

ложи, примыкавшей к большой, где обычно оставляли почетные места. После спектакля он сказал, что формы искусства могут быть многообразными, что «не следует бояться риска, если ставишь перед собой большую цель».

Музыкальная общественность высоко оценила работу Самосуда, Смолича, Дмитриева, мастерство певцов-актеров. Мнения о музыке разделились. Одни восхваляли ее как образец решения стилевых проблем современной оперы, другие — обвиняли автора в недостаточном социальном фоне. Критические страсти пылали несколько месяцев, эпизодически возникая и в дальнейшем.

Устойчивую поддержку встретил Д. Шостакович у кинематографистов, писателей-сценаристов, деятелей драматического театра Ю. Тынянова, С. Юткевича, А. Пиотровского, Л. Трауберга, Г. Козинцева. Последний много лет спустя подробно изложил запечатлевшееся в памяти: «Под залихватские галопы и ухарские польки вертелись, крутились декорации В. Дмитриева: гоголевская фантазмагория стала звуком и цветом. Особая образность молодого русского искусства, связанная и с самыми смелыми опытами в области формы, и с городским фольклором — вывески лавок и трактиров, лубки, оркестры на дешевых танцульках, — ворвалась в царство «Аиды» и «Трубадура». Бушевал гоголевский гротеск: что здесь было фарсом, что пророчеством?

Невероятные оркестровые сочетания, тексты, немислимые для пения («И чего это у тебя руки воняют?» — пел, например, майор Ковалев)... 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 бы-

ло на деле живой интонацией, пародией — борьбой с условностью. Литература уже давно научилась ценить не книжное слово, живопись — силу реального.

Это был очень веселый спектакль».

Трудно было «Нос» поставить, но еще труднее оказалось удержать на сцене. Каждый спектакль требовал огромной репетиционной подготовки, повторения ансамблевых сцен, тренировки оркестра. А театр был «кассовым», с необходимостью обязательно делать сборы, что обеспечивалось не только повторением старого, но в большей мере новыми спектаклями, интересными премьерами.

У Самосуда были широкие планы работы над новыми операми с молодыми композиторами, обладавшими талантом, энтузиазмом, при еще недостаточной профессиональной оснащенности; ждать Самосуд не мог, время подстегивало. Как ни старался он поддерживать уровень последующих представлений оперы «Нос», это не удавалось. После шестнадцати представлений оперу больше не ставили. Другие театры за нее браться не решались, не располагая актерскими силами малеготовского уровня.

...Для ее возрождения потребовалось три десятка лет. Эдуардо де Филиппо, выдающийся итальянский драматург и режиссер, обратился к ней в шестидесятые годы, создав в Риме блестящий постановочный вариант. Успех имели сценические воплощения в Германской Демократической Республике, Федеративной Республике Германии. В 1974 году в Московском камерном музыкальном театре оперой «Нос» продирижировал Г. Н. Рождественский. Репетиционный процесс был частично отснят на киноленту и вошел в последний документальный фильм о Шостаковиче — единственный, запечатлевший участие композитора в подготовке своих оперных сочинений к исполнению.

...Трудности оперы «Нос» не обескуражили автора. Не утихли еще споры о «Носе», как Шостакович представил в Ленинградский государственный театр оперы и балета (бывший Мариинский) свой первый балет, сначала называвшийся «Динамиада», а потом — «Золотой век». Либретто написал кинорежиссер А. В. Ивановский, хорошо знавший музыкальный театр. В основу фабулы было положено столкновение советских спортсменов с буржуазной молодежью Запада. Отрицательными персонажами являлись танцовщица-красавица Дива, директор выставки «Золотой век», полицмейстер, сыщики; положительными — руководитель советской футбольной команды, комсомолки.

Хотя балетную музыку Шостакович сочинял впервые, работа трудностей не представила. Балет он знал, любил с детства — балет был семейным увлечением. Софья Васильевна не пропускала ни одной балетной премьеры, дружила с матерью Натальи Дудинской — опытным балетным педагогом Натальей Александровной Тальори-Дудинской, вместе с ней бывала в театре. Разговоры о достоинствах и недостатках танцовщиц и танцовщиков Мариинского театра Дмитрий слышал дома постоянно. С консерваторским другом Валерианом Богдановым-Березовским он посещал спектакли, пользуясь любезностью дирижера В. Дранишникова, оставлявшего контрамарки. Стоило перебежать через Театральную площадь между консерваторией и «Мариинкой», подняться справа на привычные места на галерке, как юноши оказывались в волшебном мире танца, восхищавшем безмерно. Память фиксировала специфику балетных партитур Чайковского, Глазунова. Рассказывая, как, проведя день на утомительном экзамене, Шостакович «не мог удержаться от того, чтобы не пойти на «Спящую красавицу», Богданов-Березовский спустя много лет рисовал

характерную картину: Шостакович рассматривает в бинокль танцующие внизу фигурки и делится наблюдениями «по поводу инструментовки эпилога сказок, в частности, «шагов Людоеда», в которых тема широкой регистровки разбита и разбросана по различным инструментам».

Сохранились письма юного Шостаковича о балете, адресованные Богданову-Березовскому. Живя с ним в одном городе, он все-таки после спектаклей не в силах был дожидаться утра — переполнявшая его радость от восприятия красоты танца выливалась в восторженных письмах: «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 здравствуют М. А. Кожухова, Гердт, Данилова, Иванова, Г. Большакова, Дудко, Баланчивадзе, Пономарев, Чекрыгин, Леонтьев, Христапсон и многие другие славные, ураааа!!!!». В письме названы тогдашние корифеи ленинградского балета. Выдвигалось и новое поколение, воспитанное под руководством выдающегося мастера-педагога Агриппины Яковлевны Вагановой в Хореографическом училище: Галина Уланова, Татьяна Вечеслова, Наталья Дудинская.

В 1929 году Шостакович в течение полугода проработал пианистом в Хореографическом училище. Здесь, как и всюду, он впитывал полезное — приобщался к специфике балета.

Музыка балета «Золотой век» сочинялась с осени 1929 года до начала 1930 года. Шостакович написал тридцать семь балетных номеров — 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», «Осмотр витрин», «Скандал на боксе», «Слежка, провокация, арест»; сцены — «Приглашение советского рабочего Дивой», «Освобождение заключенных»; несколько номеров, пародирующих классический стиль — Адажио, Вариации Дивы, бытовые танцы — вальс, танго, канкан, польку под названием «Однажды в Женеве». Кроме того, включил в партитуру фокстрот «Таити-трот», ранее оркестрованный им в виде шутки в доме Н. Малько за сорок пять минут. Впервые «Таити-трот» прозвучал вместе с отрывками из оперы «Нос» в филармоническом концерте 25 ноября 1928 года под управлением Н. Малько.

Участвовать в «Золотом веке» согласились прославленные балерины Е. Люком, О. Иордан, юная Уланова, получившая первую серьезную балетную партию — западной комсомолки; Наталья Дудинская танцевала в кордебалете — в маленькой роли боя. Три молодых балетмейстера-дебютанта Л. Якобсон, В. Вайнонен, В. Чесноков, подобно трем либреттистам оперы «Нос», состязались в изобретательности. От них ожидали, как декларировалось в программке «Золотой век», изданной перед премьерой, что в музыке Шостаковича они найдут «широкое поле применения обновленных, выявленных экспериментальным путем приемов, знаменующих поиски нового хореографического стиля, близкого советской действительности (в данном случае на основе физкультурных массовых движений)».

В таком направлении и шла балетмейстерская работа, в которой выделялась оригинальная хореография многих танцев, сочиненных В. Вайноненом и Л. Якобсоном: композицию поставленного последним танца

комсомолки и спортсменов в исполнении Г. Улановой, О. Мунгаловой, В. Чабукиани, К. Сергеева и Л. Якобсона Шостакович впоследствии назвал поражающей, с восторгом описал массовую спортивную картину «с желтыми, как солнечные пятна, декорациями и костюмами В. Ходасевич. Здесь были все виды спорта, которые Якобсон преобразил хореографически. Все представленное было так гармонично сведено в одно целое, что, когда после необычайно динамичного действия вся масса вдруг останавливалась и плыла медленно, как при киносъемке «рапид», я переставал слышать музыку из-за оваций зрительного зала в адрес хореографического приема.

Незабываемый вечер! Мне казалось, что мы с Якобсоном впервые родились в искусстве, и моя музыка звучала по-новому в хореографической интерпретации».

Дальнейшие спектакли показали, что, хотя оркестранты под влиянием оперы «Нос» были склонны и в балетной музыке Шостаковича усматривать экспериментаторство и особые сложности, все же в целом отношение к этой музыке со стороны исполнителей было более ровным, спокойным, а некоторым участникам спектакля она очень нравилась. Н. М. Дудинская вспоминала, что никто из труппы не уходил до исполнения «Таити-трот» — номер всегда бисировался. Бисировались и номера О. Иордан, создавшей колоритный образ Дивы в стиле известной певицы и танцовщицы Жозефины Бекер. Обратил на себя внимание талант Г. Улановой.

«Золотой век» недолго продержался в репертуаре. Зато длительной оказалась исполнительская жизнь оркестровой сюиты, составленной из музыки к балету: Вступления, Адажио, Польки и Танца. Сюитой, как и балетом, дирижировал Александр Гаук; Нико-

лай Малько включил ее в программы зарубежных гастролей. Переложение Польки для фортепиано, сделанное автором в 1935 году, стало популярно в исполнении автора и других пианистов.

Не успел «Золотой век» сойти со сцены, как руководство Гатоба (как тогда сокращенно называли Театр оперы и балета имени С. М. Кирова) заказало Шостаковичу еще один балет — о борьбе с пережитками прошлого. Реальная рабочая действительность периода первой пятилетки должна была прийти в балетный театр. Хотелось, как впоследствии вспоминал постановщик Ф. Лопухов, «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!»

В стремлении модернизировать балетную технику постановщик пошел по линии плаката, пантомимы. В новом балете «Болт» все, даже по сравнению с «Золотым веком», упростилось. Действовали не люди, а схемы. Пьяницу Леньку Гульбу и других лодырей, поддерживаемых попом Поднебесенским, удаляли из цеха. Гульба подговаривал паренька Гошку заложить в станок болт. Это видел бригадир ударной бригады Борис. Гульба, оглушив его болтом, запирает в цехе и после аварии обвиняет во вредительстве. Но Гошка раскрывает правду, Гульбу арестовывали, и все благополучно заканчивалось концертом в цехе и танцем-игрой красноармейцев.

Музыку Шостакович написал мелодически доходчивую, остроумную, красочно оркестровал ее. Но балета, как цельного представления, не получилось — разыгрывался дивертисмент. Публика, не привыкшая в балете к производственной теме, не принимала «отанцовывания» производственных движений, воинских

упражнений, плакатности — все это казалось решительно чуждым балетному театру.

Премьера, собравшая, главным образом, художественную интеллигенцию Ленинграда, прошла благополучно.

Последующие спектакли публику не заинтересовали. Стало ясно, что «Болт» провалился. Постановщику Федору Лопухову досталось: некоторые рецензенты в формулировках не стеснялись, обвиняя в приспособленчестве, вульгаризаторстве. О музыке высказывались не столь осуждающе, но все же отделить ее от спектакля не решались: неудача балета воспринималась как неудача композитора в музыкальном театре.

Через два месяца после премьеры «Болт» с репертуара сняли. Производственная тема надолго ушла из музыкального театра.

От балета «Болт», как от «Золотого века», осталась сюита — восемь номеров мастерски оркестрованной танцевальной музыки. Сюита впервые прозвучала в зале Ленинградской филармонии 17 января 1933 года под управлением Александра Гаука.

В конце двадцатых — начале тридцатых годов Шостаковича часто можно было встретить еще в одном театральном коллективе — Трамбовской коммуне на улице Некрасова. Она помещалась в темно-сером старинном двухэтажном особняке наискосок от нынешнего Большого театра кукол; после войны этот дом надстроили и перепланировали.

К трамбовцам вели композитора не только музыкальные интересы. Довольно много разъезжая по стране с целью пропаганды собственного творчества, радуясь ощущавшемуся повсеместно массовому трудовому подъему, увлекаемый грандиозными планами

пятилеток, он хотел непосредственно, активно, повседневно участвовать в строительстве новой жизни. Академические музыкальные формы в чем-то казались узкими. В страстном желании жить едиными с народом помыслами и делами Шостакович устремляется к жанрам, где музыка сопутствовала новой сценической драматургии, откликавшейся на злобу дня, к театральным экспериментам, рождавшимся в недрах рабочего молодежного театра. Он жаждал войти в эту среду и потому видел в ТРАМе прежде всего рабочий коллектив, успешно соединивший производственный труд с искусством, шедший вровень с требованиями времени.

Когда Шостакович узнал ТРАМ, это был театр, не только стиравший границы между самодеятельностью и профессионализмом, но стремившийся строить труд, быт по новым законам социалистического коллективизма; его организовали не профессиональные актеры, а рабочие парни и девушки ленинградских заводов, по вечерам в свободное время занимавшиеся театральной самодеятельностью. Первоначально они собирались недалеко от дома Шостаковича, на Звенигородской улице, в пятиэтажном доме бывшей гимназии и реального училища Штемберга, отведенном для Дома коммунистического воспитания молодежи.

Из драматического кружка при Доме коммунистического воспитания и возник театр, получивший название ТРАМ — Театр рабочей молодежи. В конце двадцатых годов он давал спектакли на Литейном проспекте, в доме № 51 (ныне в этом помещении — Театр драмы и комедии).

Руководил ТРАМом режиссер-комсомолец Михаил Соколовский, сумевший сплотить молодежь и, главное, найти тот стиль спектаклей, который соответствовал возможностям самодеятельных актеров и вкусам, по-

требностям молодежной публики. Пьесы создавались самими трамбовцами, посвящались разным эпизодам жизни молодежи. Актеры в процессе репетиций совершенствовали текст, придумывали сюжетные ходы. Соколовский отрицал актерство как искусство перевоплощения. Проработав день на заводах, трамбовцы вечером на сцене как бы продолжали свою заводскую жизнь в пьесах на производственные темы. В их игре не было мастерства, но подкупали молодость, изобретательная режиссура, тематика пьес, на которые горячо отзывались зрители. Отличие от академической сцены, новизна, доступность сделали ТРАМ одним из самых популярных театров, центром молодежной театральной культуры Ленинграда. К трамбовцам приезжали А. В. Луначарский, М. Горький; В. В. Маяковский намеревался писать для этого театра.

Музыке в спектаклях ТРАМа отводилось большое место. Актеры неплохо пели, танцевали, был у них даже свой композитор Н. Двориков, дирижировавший небольшим оркестром, сопровождавшим спектакли. Четыреста пятьдесят три раза с успехом прошла на сцене театра молодежная оперетта «Дружная горка», сочиненная Двориковым вместе с композитором В. Дешевым.

Шостаковичу помог войти в ТРАМ Адриан Иванович Пиотровский — ученый, драматург, деятельность которого была связана со многими областями культуры в Ленинграде. Друг и соратник кинорежиссеров и актеров, чудаковатый, рассеянный, одарявший всех, кто к нему обращался, яркими художественными идеями, он стоял и у истоков ТРАМа, поддерживая Соколового. Будучи председателем художественного совета театра, Пиотровский привел туда Шостаковича и сказал Соколовскому: «Вот вам руководитель музыкальной части».

Шостакович стал заниматься трамбовской музыкой. Отдался делу всей душой, цenia неограниченную свободу выбора музыки и полностью отвечая за ее исполнение. Новое рождалось в совместном труде; в трамбовцах он видел сверстников, друзей. Все чаще стал он бывать в трамбовской коммуне, внес сюда даже свой денежный пай. Коммуна имела общие средства, составленные из заработка каждого, за вычетом денег, необходимых на личные бытовые нужды; питались все в маленькой столовой в том же доме, сами и готовили по очереди, убирали. Вечера любили проводить в дискуссиях. Шостакович иногда сам их устраивал, когда дело касалось музыки, и выступал задиристо, находчиво, остроумно, умея парировать доводы уничтожающими примерами.

Павел Маринчик, участник ТРАМА, сохранил в памяти эпизод, когда Шостакович остроумно опроверг демагогическую аргументацию. Как-то в гости к трамбовцам приехали представители Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ). Произносились пылкие речи о путях развития советской музыкальной культуры. Демонстрировалась рапмовская музыка. Принимали ее благожелательно: сидящим в зале были понятны неприхотливые песенные мелодии. Не слишком разбираясь в музыке, они верили, что это и есть истинно «пролетарские» мелодии. Шостакович какое-то время молча, нервно ерошил волосы, поправлял очки. Потом вскочил и произнес бурную речь, доказывая, что «само по себе звание «пролетарский композитор» ничего еще не значит, что предстоит огромная работа по освоению культурного наследия и что многие пролетарские композиторы пишут громкие декларации и весьма посредственную музыку».

В таких острых дискуссиях, обсуждениях спектаклей, а также при посещении предприятий, где работа-

ли трамовцы, Шостакович уяснил волновавший его вопрос о социальном содержании музыки. Углублялось понимание программности. «Предположим, два композитора Иванов и Петров взяли каждый для своего произведения тему «Завод», — делился Шостакович размышлениями со своим другом, композитором тбилисского ТРАМа Андреем Баланчивадзе. — 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 смог заметить Иванов. Вот мы получили два произведения на одну тему «Завод». Которое же из них нам ближе? Ясно — Петрова».

Какую же музыку писал для спектаклей ТРАМа Шостакович? Первой его работой было музыкальное оформление пьесы Александра Безыменского «Выстрел» — одного из немногих драматургических опытов известного поэта.

Приехав на репетиции своей пьесы и узнав, что музыку будет писать Шостакович, Безыменский усомнился, сможет ли автор оперы «Нос» создать музыку ясную и песенную. Тревога рассеялась, когда Безыменский услышал песенку Дунди — сатирические куплеты и речь бюрократа Пришлецова; слова Шостакович заменил звучанием духовых инструментов, так остроумно, рельефно народирующих живое слово, что все

в зале начинали смеяться, и номер заканчивался под бурные аплодисменты.

Была в спектакле и музыка трагическая, возвышенно-траурная — в сцене похорон комсомольца Корчагина.

Когда 14 декабря 1929 года «Выстрел» показали впервые, Шостакович разделил успех поэта, режиссера, актеров-трамовцев как равноправный член их коллектива: музыка, как вспоминает Павел Маринчик, «вплелась в ткань спектакля, слилась с ним», песенку Дунди распевали на заводах, со спектакля она перешла на эстраду самостоятельным сатирическим номером, направленным против бюрократов и карьеристов.

Сразу после «Выстрела» Шостакович принялся писать музыку для спектакля «Целина». Оформлял его художник В. Дмитриев, с которым Шостакович был близко знаком по Малеготу. Играли в «Целине» и хорошо знакомые по «Выстрелу» актеры Александр Виноградов, Павел Цветков. Но сама пьеса трамвских драматургов А. Горбенко и Н. Львова была далека Шостаковичу, как, впрочем, была она далека и трамвцам: деревни они не знали, искусством перевоплощения не владели; к тому же слаб был драматургический материал. Пьеса о перестройке деревни у трамвцев не получилась, спектакль и музыка Шостаковича успеха не имели.

Занятый всю весну 1930 года балетом «Болт», он вынужден был сделать в композиторской работе для ТРАМа перерыв, но делами музыкальной части продолжал заниматься усердно, поставив целью повысить музыкальную культуру спектаклей, насыщая их хорошей профессиональной музыкой. Для этого привлек в ТРАМ талантливых молодых композиторов. Спектакль «Прими бой» оформил Гавриил Попов; юному, никому еще не известному студенту консерватории

Ивану Дзержинскому по инициативе Шостаковича заказали музыку к спектаклю «Зеленый цех». С написанными страницами Дзержинский пришел к Шостаковичу, признавшись, что инструментовать не умеет. Услышал ответ: «Не беда, мелодию поручи струнным, остальное — духовым». Увидев растерянность Дзержинского, Шостакович сам оркестровал вступление. Так и прошли шестьдесят три спектакля с увертюрой в оркестровке Шостаковича.

В начале 1931 года Адриан Пиотровский предложил ТРАМу свою пьесу «Правь, Британия»: опыт публицистической драмы о классовой борьбе за рубежом. Репетировали очень тщательно, с подробной и динамичной режиссерской разработкой. Композитор А. Владимирцов, в прошлом активный трамовец, бывавший на репетициях пьесы Пиотровского, вспоминает, что Шостакович появлялся на репетициях часто, музыки написал много: «Была там сцена забастовки, с красным флагом. В оркестре звучал «Интернационал» в оркестровке Шостаковича. Играли только двенадцать человек, но казалось, звучал огромный оркестр. Как это сделал Шостакович? Фактуру разделил на два пласта, каждая фраза в унисон заключалась аккордом в нижнем регистре, оркестрованном так, что возникало ощущение мощи, силы. Это было великолепно...».

«Выстрел», «Целина» и «Правь, Британия!» в совокупности составили триаду спектаклей-картин современной жизни — рабочей, колхозной, зарубежной. В их музыкальном оформлении преобладала публицистическая направленность, средства простые, лаконичные. Эта музыка действительно доходила до массовой аудитории. Трамбовские песни из этих пьес звучали не раз на олимпиадах художественной самодеятельности, на концертах, в театрах — хоры разучивали

их охотно (это важно подчеркнуть, ибо принято считать, что первой песней Шостаковича явилась «Песня о Встречном»). В ТРАМе композитор научился искусству песенной музыки, адресованной молодежи; песни, куплеты для спектаклей ТРАМа предшествовали кинопесням, подготовили их, способствовали заметной демократизации стиля музыки Шостаковича, ее жанров.

Трамовская музыка Шостаковича до наших дней дошла лишь в отдельных отрывках: его рукописи, находившиеся в архиве театра, не обнаружены.

После спектакля «Правь, Британия!» Шостаковича захватила работа над оперой «Леди Макбет Мценского уезда» — помыслы композитора устремились к монументальной музыкальной трагедии, к задаче создания советской оперной классики.

В обращении к такой теме, в выборе именно этого литературного источника сыграли роль различные обстоятельства. Прежде всего, большая популярность Н. С. Лескова, как обличителя дореволюционной действительности и тонкого стилиста, высоко ценившегося Максимом Горьким. Имело значение сходство по драматической остроте и насыщенности лесковского сюжета с оперными сюжетами тех современных композиторов, которых Шостакович изучал в то время, постигая стиль оперы XX века, в частности с «Воццеком» австрийского композитора Альбана Берга — оперой о трагической любви солдата.

В замысле, характере образов новой оперы сказались и влияние Б. М. Кустодиева, чей облик и творчество сопровождали юность Шостаковича.

В 1918 году дочь Бориса Михайловича Кустодиева Ирина, обучавшаяся в одной школе с Шостаковичем,

привела его к отцу, страстно любившему музыку. Тяжелая болезнь, ограничившая возможность передвижения, не позволяла Кустодиеву посещать концерты, и он пользовался каждым случаем, чтобы слушать музыку дома. Ирина Борисовна запомнила: «Митя Шостакович, маленький, вихрастый, подал папе список выученных им произведений и сел играть. Успех превзошел все ожидания, мальчик сразу покорила папу своей игрой». С того вечера, почти десять лет часто бывал Дмитрий Шостакович со своими сестрами в гостеприимной квартире Кустодиевых на Введенской улице, в доме № 7 (ныне улица Олега Кошевого). Дети танцевали, показывали шарады, музицировали. Воспоминания актрисы Н. И. Комаровской сохранили облик юного Шостаковича, импровизирующего у Кустодиевых озорно, необычно. «Митя, — кричит Ирина, — 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 вполголоса говорит: «Да не обращай ты на них внимания, Митя, играй свое».

Это «свое», оригинальное, ни на что не похожее, Кустодиев, обладавший зорким глазом художника, ощутил сразу: неповторимость личности и талант, еще не признанный, но для Кустодиева очевидный и привлекательный. Потому и стало его отношение к Шостаковичу необычным и трогательным. Художник Г. С. Верейский с удивлением замечал, как радовался Кустодиев, «слушая... Д. Д. Шостаковича, тогда еще мальчика... как наслаждался его игрой, как... с большой благодарностью прощался с ним и просил почаще приходиться к нему играть». Он любил рисовать Шостаковича: проникновение в характер запечатлевалось в

рисунках, портретах. Лучший — портрет 1919 года: чистый, наивный ребенок с нотами Шопена. Кустодиев подарил портрет семье Шостаковича, написав: «Моему маленькому другу Мите Шостаковичу — от автора». Поныне этот портрет висит в кабинете композитора в московской квартире на улице Неждановой.

Среди бумаг его старшей сестры Марии Дмитриевны Шостакович сохранился еще один карандашный рисунок — Дмитрий, играющий на выставке произведений Кустодиева в Доме искусств в 1920 году.

Работу Кустодиева Шостакович близко наблюдал в 1923 году в Крыму, в Гаспре; художник писал пейзажи, портреты людей, Дмитрию знакомых — пианиста К. Н. Игумнова, профессора П. Н. Сакулина. Это помогало глубже понять суть кустодиевского искусства, лепку лица с заострением типичной детали.

Позднее Шостакович прочитал очерк Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» с иллюстрациями Б. М. Кустодиева, который всю жизнь увлекался Лесковым и еще в 1922 году, когда Шостакович особенно часто появлялся в его доме, исполнил по заказу издательства «Аквилон» тридцать одну иллюстрацию, обложку и титульный лист к «Леди Макбет Мценского уезда».

Когда после смерти Кустодиева «Леди Макбет» с его рисунками издали в Ленинграде, Шостакович купил книжку на память о Кустодиеве. «Смежные виды искусства часто могут подсказать тему произведения,— пояснял он много лет спустя процесс рождения музыки и привел в качестве примера именно «Леди Макбет». — «Я прочел «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова... Так родился оперный спектакль „Катерина Измайлова“». Так родилась музыка, в которой ошутима пластика кустодиевских изображений.

Были и другие, быть может, не менее существенные, личные причины.

После фантазмагории и сатиры оперы «Нос» Шостаковича влекло к живым человеческим страстям. Писательница Галина Серебрякова, дружившая с композитором в то время, замечала, что «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». «Женщины не было до сих пор в творчестве Шостаковича,— подчеркивал Б. В. Асафьев в связи с «Леди Макбет». — Был пол, была эротика, но не было женщины-человека, ее психики, тепла и эмоции».

Женский образ пришел в творчество вместе с событиями в личной жизни. Отдыхая в Детском Селе (ныне город Пушкин) после работы над Второй симфонией, Шостакович познакомился с сестрами Варзар — Ниной, Ириной и Людмилой и стал часто бывать у них на набережной Красного Флота, в доме № 20. В этом здании, принадлежавшем до Октябрьской революции графам Орловым-Давыдовым, с начала двадцатых годов поселилось несколько семей ученых, артистов. Справа от центрального подъезда, украшенного скульптурой в античном стиле и резными зеркалами, скромный вход вел в квартиру на первом этаже под № 10, занятую большой и дружной семьей юриста Василия Васильевича Варзара.

Общественные и художественные традиции этой семьи были не менее значительными, чем у Шостаковичей. Мать трех сестер Софья Михайловна (урожденная Домбровская) приходилась родственницей знаменитому генералу Парижской коммуны. Прадед по материнской линии Иоганн-Август Христианович Тиш-

нер, 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»; в семье хранились адресованные ему письма композитора. Музыку сочиняла бабушка Александра Варзар, последовательница Льва Толстого. Сестра ее Анна, жившая в семье, была автором музыки популярных песен «Есть на Волге утес», а также «Дорога железная» на стихи Н. А. Некрасова.

Но самой колоритной, легендарной фигурой в семье был дедушка трех сестер — Василий Егорович Варзар. В молодости он участвовал в революционных кружках, был учеником и последователем Петра Лаврова, в эмиграции встречался с Ярославом Домбровским. В дооктябрьские годы под его руководством проводились первые статистические обследования предприятий 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 летопись революционной литературы.

Когда Шостакович стал бывать в доме на набережной Красного Флота, дедушка Василий Егорович охотно проводил время с молодежью, делился воспоминаниями о своем революционном прошлом. Шостакович впитывал эти рассказы, эту духовную атмосферу. Веселый, подвижный Василий Егорович собирал вокруг себя и «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 Михай-

ловна 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.

С Шостаковичем ее сдружили общая любовь к шутке, эмоциональность, любознательность. В его напряженную жизнь Нита вносила щедрый душевный свет; он тянулся к ней как к опоре. Все, казалось, вело к тому, чтобы сложилась устойчивая семья. Однако, желая создать семью, Шостакович опасался нанести женитьбой ущерб своему труду, своему творчеству и потому долго колебался, а это огорчало девушку, в своей душевной ясности не понимавшую таких колебаний.

Между старшими поколениями Шостаковичей и Варзаров дружбы не было. Композиторское будущее Дмитрия представлялось достаточно неопределенным: когда он появился у Варзаров, работа над оперой «Нос» и балетом еще продолжалась, вскоре обе постановки закончились неудачей. 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 1932 года, никому ничего не говоря, уехав в

Детское Село с помощью Соллертинского, Дмитрий Шостакович и Нина Варзар зарегистрировали брак — без огласки, без торжества.

Все эти переживания не только не тормозили, но усиливали работу, становившуюся своего рода исповедью чувств.

Еще до завершения оперы автор в интервью подчеркивал, что либретто «почти целиком построено по Лескову», но в процессе работы наметилось существенное отличие либретто от лесковского очерка: не только в языке, упрощенно-грубоватом, с «терпкими» оборотами, не только в компоновке третьего акта, который, как пояснял композитор, «для большей социальной насыщенности несколько отличается от Лескова». Главное заключалось в принципиальной направленности сюжета, самой идеи.

Лесков рассказал о безудержно любящей женщине, ставшей злодейкой — новой леди Макбет, ради своей любви убившей мужа, свекра и, чтобы получить богатство, наследника — мальчика Федю.

В опере же действовала другая женщина — жертва страшного купеческого уклада, поступки которой вызвали не гнев, а сострадание. Красавице Катерине, заточенной в купеческую среду — «клетку», противостоял дикий мир стяжательства, разврата, обмана. Шостакович так характеризовал мужа Катерины Зиновия Борисовича: «Это выродок... Человек жалкий и более похож на лягушку, вздумавшую „в дородстве с волом сравняться“». О свекре он писал: «Настоящий хозяин-кулак, человек жестокий, не останавливающийся ни перед чем в достижении своих целей». Сергея, которого Лесков обрисовал не без сочувствия, Шостакович называл гнуснейшим преступником, «который ловко, пользуясь своей красивой наружностью, опутывал своими чарами Екатерину Львовну».

Ирина Васильевна Варзар вспоминает, как горячо дебатировался в их доме вопрос, оставлять ли в опере эпизод убийства мальчика: решили исключить, чтобы не лишать Катерину человечности. Ей композитор посвятил проникновенные лирические страницы, в которых Б. В. Асафьев отмечал новое в музыке Шостаковича «качество, до сих пор стоявшее в тени: напевность, мелодическое развитие, теплоту, а вместе с тем и женственность, ласковость». Судьба несчастной женщины сливалась с судьбами народными. На арестантском этапе глухой сибирской ночью звучала, как стон, песня каторжников — не преступников, а страдальцев; где-то среди них внук Болеслава Шостаковича видел соратников деда, каракозовцев. «Каторжники, — пояснял Шостакович, — должны вызывать глубокую симпатию, сострадание и жалость». Ненависть, острие сатиры он направил против «темного царства», которое Шостакович обличал беспощадно, ради этого он дополнил сюжет вводной сценой — «В полицейском участке», развернул картину свадьбы; как и в опере «Нос», Шостакович оставался мастером гротеска.

Гротеск, сатира были неотделимы от трагедии, как не отделялись они у Шекспира. С этой оперы проявляются в творчестве советского композитора шекспировская многосторонность, глубина показа человеческой психологии, утверждается тема совести, возмездия за зло. Шекспировское начало вошло в стиль музыки Шостаковича.

Опера предвосхищала поворот, который вскоре произошел в симфоническом творчестве Шостаковича — к обобщающим трагедийным полотнам. Течение сценического действия было прослоено в «Леди Макбет» оркестровыми симфоническими антрактами. Они играли роль связок между актами, способствовали цельности драматургии и, что еще важнее, концентрирова-

ли главное в эмоциональном, образном строе произведения. Такое введение элементов симфонии в оперу, осуществленное с совершенством, было смелым, новаторским делом даже в богатом экспериментами оперном творчестве двадцатого века.

Сочинялась опера необычно долго. Характерный для Шостаковича стремительный метод работы не подошел. Музыка «вынашивалась», обдумывалась; иногда композитор оставлял ее, занимаясь другими работами. Первый акт был создан за год. Потом дело пошло заметно быстрее. Остальные три акта оформились тоже за год, и по рукописным экземплярам, хранящимся ныне в Центральном Государственном архиве литературы и искусства, видно, что переделок в них было меньше, чем вначале.

В отличие от оперы «Нос» с ее постановочными трудностями «Леди Макбет» сразу вошла в театральные планы.

Ставить оперу, законченную в декабре 1932 года и посвященную Нине Васильевне Варзар, решили два театра — Малый оперный в Ленинграде и Московский театр имени В. И. Немировича-Данченко. Дирижером и музыкальным руководителем постановки в Ленинграде был С. А. Самосуд, в Москве ведущая роль в истолковании оперы принадлежала В. И. Немировичу-Данченко, стремившемуся создать на материале музыки Шостаковича бытовую психологическую драму о судьбе женщины в темном купеческом царстве.

Театры соревновались в темпах подготовки спектаклей. Сложность партитуры, сценической драматургии, вокальных партий все же потребовала почти годичной репетиционной работы, в которой участвовал автор. Опыт оперы «Нос» приучил его вникать в постановочный процесс. На этот раз участие было для него особенно поучительным: оно приобщило его к ре-

жиссуре В. И. Немировича-Данченко — одного из основателей Московского Художественного академического театра. Впоследствии, когда опера после длительного перерыва возобновилась в разных театрах страны, Шостакович, посещая репетиции, вспоминал режиссуру первых спектаклей и помогал постановщикам конкретными советами.

Премьеры 1934 года — 22 января в Ленинграде и 24 января в Москве — стали успехом автора и обоих театральных коллективов. К. С. Станиславский поздравлял В. И. Немировича-Данченко «с огромным успехом оперы Шостаковича: если он гений, это отрадно». Сын Алексея Толстого композитор Дмитрий Толстой вспоминает: «Большое впечатление произвела на отца «Леди Макбет Мценского уезда»... К этому времени он сблизился с Шостаковичем и стал следить за его творчеством». В доме А. Н. Толстого в Детском Селе Шостакович охотно играл свои сочинения, встречался с С. С. Прокофьевым, В. Я. Шишковым, В. И. Качаловым.

Высказался об опере маршал Михаил Николаевич Тухачевский — большой любитель музыки. Его дружба с Шостаковичем началась в двадцатые годы, когда М. Н. Тухачевский служил в Ленинграде и, заметив юного композитора, стал часто приглашать к себе домой, на улицу Халтурина, 19. Здесь, в доме, на котором ныне установлена мемориальная доска в память о Тухачевском, Шостакович часто играл на рояле свои новые сочинения. Бывал он и в поселке Тарховка, вблизи Сестрорецка, где Тухачевский обычно проводил редкие часы отдыха: вдвоем гуляли, беседуя о музыке.

На премьеру «Леди Макбет» Тухачевский специально приехал из Москвы и, восхищенный, взволнованный, сказал пронизательно: «Эта музыкальная траге-

дия станет первой советской классической оперой».

Летом 1934 года опера прозвучала на Ленинградском музыкальном фестивале: для знакомства с ней приехали известные дирижеры и режиссеры Артур Родзинский из США, Карл Сандберг из Швеции...

Вскоре состоялись премьеры в Нью-Йорке, Кливленде, Стокгольме. Успех в Метрополитен-опера был сенсационным.

От единичных исполнений произведений Шостаковича (с предпочтением юношеской Первой симфонии) зарубежные дирижеры переходили к их постоянному распространению, направляли запросы о новых нотах, приглашали автора на концертные премьеры. Многие делали для пропаганды творчества младшего коллеги Сергей Прокофьев. В Париже он присутствовал на исполнении Третьей симфонии Шостаковича, в ответ на запросы английских и французских музыкальных обществ передал им его октетные пьесы, участвовал в организации концертов советской музыки в Риме (где исполнялась Третья симфония Шостаковича), в Париже (сюита «Болт» и Первый фортепианный концерт Шостаковича), в 1935 году рекомендовал известному французскому дирижеру Р. Дезормьеру ознакомиться с Первой и Третьей симфониями; с тех пор этот дирижер стал постоянно включать сочинения Шостаковича в программы своих выступлений.

Атмосфера удачи после «Леди Макбет» всецело захватила композитора. Успех уже не воспринимался им с ошеломляющей неожиданностью, как было после Первой симфонии. Все восемь лет он шел непроторенными путями. И достигнутое было доказательством не только силы, но и устойчивости творческих позиций.

Наступила новая, счастливая полоса жизни, когда его энергия, любознательность, общительность, готовность помогать людям находили простор.

Улучшились бытовые, материальные условия жизни. Гонорар за «Леди Макбет» позволил приобрести кооперативную трехкомнатную квартиру на Дмитровском переулке, в доме № 3, в надстроенном этаже старого здания — квартиру не очень светлую, уютную, но зато в привычном районе, рядом с улицей Марата: Софья Васильевна не хотела уезжать из мест, где прошли счастливые годы ее жизни. После замужества дочерей семья на Дмитровском осталась небольшая — Софья Васильевна, сын, невестка, но, как и прежде, не переводились гости, постоянно жил кто-либо из московских музыкантов, приезжавших в Ленинград. К прежним друзьям, собиравшимся «на огонек», прибавились писатель М. Зощенко, композитор Ю. Шапорин, искусствовед И. Гликман и другие.

Охотно предпринимает Шостакович многие концертные поездки — они еще внове молодому композитору. Воронеж, Мичуринск, Тамбов, Баку, Батуми, Сухуми, Киев, Харьков, Урал — его концертные маршруты 1934—1935 годов.

Поток впечатлений его захлестывает. Все в окружающем мире стремится он познать, понять с ненасытной любознательностью. Ум развивается непрерывным чтением. Сохранился перечень газет и журналов, выписанных композитором в 1935 году, — тринадцать наименований, среди них журналы «Большевик», «Под знаменем марксизма», «Пролетарская революция», «Новый мир», «Красная новь»; чтобы знакомиться с ними, выработал свою манеру чтения: каждый новый источник сперва просматривал, затем останавливался на отдельных материалах и заинтере-

составшее прочитывал быстро, не отрываясь, цепкой памятью удерживая главное.

Все более активное участие принимает он в деятельности общественных организаций. Вместе с В. Шехалиным представляет Союз композиторов на совещании молодых писателей в Москве. Ленинградские художники устраивают вечера с участием молодых музыкантов, и Шостакович приходит в Дом художников, играет свои сочинения. В Московском клубе мастеров искусств он рассказывает о советском музыкальном творчестве. На Третьем Ленинградском областном съезде работников искусств выступает с предложением упорядочить и расширить форму творческих заказов, способствующую созданию новых произведений и обеспечивающую их исполнение.

Рост творческого и общественного авторитета Шостаковича привел к тому, что в 1933 году он был избран депутатом — сначала Октябрьского райсовета, а затем и Ленинградского городского Совета. На заседаниях сессий Ленинградского городского Совета он неоднократно выступал по вопросам культуры: заботился об укреплении материальной базы ленинградских театров, расширении сети городских музыкальных школ, уровне преподавания музыки в общеобразовательных школах.

В эти годы Шостакович вошел в правление Союза советских композиторов. На улице Зодчего Росси, в доме, занятом Хореографическим училищем, одну из квартир предоставили правлению новой творческой организации. Квартира была небольшая — несколько комнат, всегда переполненных посетителями. Шостакович присутствовал на всех заседаниях правления и общих собраниях композиторов, часто публиковал статьи в ленинградской прессе, в которых писал о необходимости «привлечь в печать выдающихся музыковедов, со-

здавать высококвалифицированную музыкальную критику». Главное внимание он обращал на проблемы, вытекавшие из постановления ЦК партии «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года. Шостакович понимал, что предстояла ответственная работа по сплочению композиторских сил, и призывал «бороться с левацким вульгаризаторством, а иной раз и самым голым шарлатанством». В первую очередь, считал он, надо устранить недостатки в консерваторском образовании: он не забыл собственных трудностей роста, когда после Первой симфонии ему пришлось самостоятельно восполнять недостаток знаний и ориентироваться в современном композиторском творчестве. «На композиторском отделении, — писал он, — еще очень много схоластики, мастерством, «технологией» занимаются недопустимо мало. В работе выпускники консерватории частенько очень многого не умеют делать».

В помощь начинающим авторам правление Ленинградского отделения Союза советских композиторов выделило несколько консультантов, в том числе — Шостаковича; это явилось, собственно, началом его педагогической деятельности, а консультировавшиеся у него Е. В. Славинский, В. К. Сорокин, Н. А. Тимофеев в сущности стали его первыми учениками. Евгений Славинский создал под его руководством кантату «Киров на Невдубстрое», Николай Тимофеев — симфонию, Владимир Сорокин — балет «Цыганы», премьера которого была осуществлена коллективом художественной самодеятельности завода «Красный треугольник».

Много занимался Шостакович вопросами оперного творчества, работой оперных театров. Когда в Малейте Мейерхольд осуществил новаторскую постановку «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, Шостакович не пропустил ни одной репетиции, а после премьеры вы-

сказался в печати критически, указав, что «отказ от либретто Модеста Чайковского привел к ряду серьезных срывов в блестящей оперной постановке».

В конце 1935 года на улице Зодчего Росси под председательством Шостаковича состоялось заседание, посвященное привлечению к оперному творчеству молодых композиторов. Оно ставило целью укрепить связи Малегота с композиторской организацией. Шостакович детально проанализировал спектакли Малегота и пришел к выводу, что «за последние три — четыре года театр совершенно твердо определил собственную позицию. Во-первых, произошла автономия этого театра, он перестал быть филиалом бывшего Мариинского: Малегот 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, были поставлены его оперы «Камаринский мужик» и «Именины». Наконец, театр повел работу по созданию советского балета... И все же, хотя театр и наш Союз советских композиторов удовлетворены недавними результатами, нам этого мало. Мы должны знать, что будет дальше, что предполагает делать театр по строительству того, что нам необыкновенно дорого и о чем мы болеем всей душой, а именно по строительству советского оперного спектакля. Должен сказать, что пессимизма у нас нет. Малегот приглашает композиторов, может быть, еще не «аккредитованных», не зарекомендовавших себя мастерами, но Малегот этого не боится. Сейчас театр ведет работу с совсем молодыми композиторами, взявшимися за ответственные задания». По предложению Шостаковича были включены в план театра сочинения, над которыми ра-

ботали молодые ленинградские композиторы. Шостакович оказывал им конкретную профессиональную помощь, считая встречи с молодежью, работавшей над современной тематикой, еще одной формой взаимного обогащения.

Особенно заинтересовала Шостаковича опера И. И. Держинского «Тихий Дон», поступившая в 1934 году на конкурс и не получившая премии. Угнетенный неудачей, автор о воплощении оперы в театре и мечтать не смел. Но Шостакович, как он вспоминал позднее, почувствовал «большое дарование автора, впервые пришедшего к монументальной форме. Мне сразу стало ясно, что из того, что я услышал, выйдет хорошее произведение. Попутно встал вопрос о поддержке и помощи Держинскому в написании оперы, так как Держинский в этой помощи очень нуждался, будучи столь же неопытным, сколь и талантливым. Пришлось свести Держинского с Малым оперным театром». Там вместе с Шостаковичем за оркестровку «Тихого Дона» взялся С. Самосуд, помогал Б. Асафьев. Опера была поставлена, имела успех, положив начало пенному направлению советского оперного творчества.

Под влиянием оперы «Нос» другой молодой ленинградский композитор Никита Богословский, впоследствии прославившийся в жанрах песни и киномузыки, стал писать оперу «Ревизор» по Н. В. Гоголю, отрывок из которой, посвященный автором Шостаковичу, был опубликован. Шостакович посоветовал Богословскому писать оперу «Аристократы» по пьесе Николая Погодина. Либретто создал Андрей Голов — приемный сын Юрия Олеси, одаренный литератор, погибший в боях Великой Отечественной войны. Как вспоминает Н. Богословский, «Шостакович присутствовал на обсуждении первого акта оперы на улице Зодчего России и отозвался о музыке очень тепло. Потом неожиданно

мне позвонили из театра имени Немировича-Данченко и, ссылаясь на рекомендацию Шостаковича, попросили показать эту работу, что я и сделал. Вскоре я увлекся киномузыкой, но Шостакович был настойчив, Большой театр заключил со мной договор на написание оперы, и Шостакович все меня укорял за то, что пишу медленно и мало».

Под влиянием успеха оперы «Тихий Дон» Шостакович сам стал подумывать об опере на сюжет прозы М. А. Шолохова. 26 сентября 1935 года в прессе появилось сообщение, что для либретто намечена «Поднятая целина» и что писать его будет, возможно, сам автор — М. А. Шолохов. Но дальше планов дело не пошло.

Шостаковичу хотелось получить либретто, которое позволило бы написать героико-революционную оперу. Около трех лет он ожидал текст задуманной оперы «Волочаевские дни», но Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, с которым был заключен договор, решил прекратить работу «из-за неудовлетворительного качества либретто». В беседе, опубликованной журналом «Рабочий и театр», композитор утверждал: «Культура либреттиста у нас еще очень слаба, и я считаю, что это обстоятельство является сильной помехой на пути создания советской оперы». По инициативе Шостаковича Театр оперы и балета имени С. М. Кирова решил привлечь к либреттной работе видных советских писателей — К. А. Федина, П. А. Павленко, В. М. Гусева, Н. Е. Вирту и установил широкую систему договоров на новые оперные работы, доверив все творческие переговоры музыковеду Николаю Шастину — знатоку современной музыки и современной литературы; должность консультанта по репертуару в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова Шастин совмещал с деятельностью в Союзе советских компози-

торов. С 1937 года Шастину удалось привлечь к созданию опер немало композиторов: В. В. Щербачев писал оперы «Анна Колосова», «Иван Грозный», В. Н. Трамбицкий — «За жизнь», «Гроза», Л. К. Книппер — «Мария», В. В. Волошинов — «Слава», В. В. Желобинский — «Патриоты», Г. Н. Попов — «Александр Невский», Г. К. Фарди — «Щорс». С успехом была осуществлена постановка оперы О. С. Чишко «Броненосец „Потемкин“», после премьеры в Ленинграде показанная и в других оперных театрах страны. Шастин стремился заинтересовать и Шостаковича некоторыми сюжетами, посылая ему новые повести, рассказы. Сохранилось одно из писем, в котором Шастин обращался к Шостаковичу: «Дорогой Дмитрий Дмитриевич! В Публичной библиотеке пока еще не нашли новеллу из альманаха «Революция». Может быть, она обнаружится у Вас? Посылаю для ознакомления пьесу Н. Д. Волкова «Крылатая победа». В ней есть хорошее зерно... Хотел бы узнать Ваше мнение».

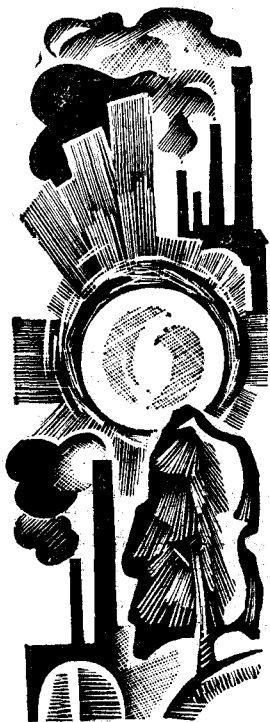
Настойчиво подыскивая либретто, строя планы оперной трилогии как продолжения оперы «Леди Макбет Мценского уезда», с темой о судьбе русской женщины, Шостакович на некоторое время занялся также инструментальной музыкой.

Наступал расцвет советской музыкально-исполнительской культуры. Международным и Всесоюзным исполнительским конкурсам придавалось огромное значение.

В 1935 году Шостаковичу поручили возглавить в Ленинграде отборочное жюри ко Второму Всесоюзному конкурсу; несколько недель он посвятил прослушиванию участников отбора; убедившись в актуальности создания нового концертного репертуара, заявил: «Совершенно необходимо вспомнить о совсем забытом участке музыкального фронта: о произведениях для

различных инструментов (рояль, скрипка) и камерных ансамблей (квартет, трио)». К этому времени распространились его прелюдии, Первый концерт для фортепиано с оркестром, Соната для виолончели и фортепиано. Характер названных сочинений был очевиден: их восприняли, как картины реальной жизни — откровенно-лирические, мягко ироничные, с мелодическими элементами городской песни, цитатами из классической музыки.

Новые сочинения автор охотно играл сам, включая их в программы гастрольных поездок.



В тридцатые годы современная и историко-революционная темы занимают ведущее место в работе Шостаковича — соратника выдающихся советских режиссеров, знатоков звукового кино.

Первыми решили пригласить молодого музыканта для написания киномузыки Григорий Козинцев и Леонид Трауберг.

К началу 1929 года эти молодые режиссеры, одному из которых было двадцать семь лет, другому двадцать четыре, сняли фильм «Новый Вавилон». К прославленному фильму Сергея Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“» немецкий композитор Майзель сочинил специальную музыку. И тогда Козинцев и Трауберг решили сделать аналогичный заказ для «Нового

Вавилон». По их настоянию неутомимый Адриан Пиотровский, руководивший в то время Художественно-сценарным бюро Ленинградской фабрики «Совкино» (так назывался будущий «Ленфильм»), направил письмо в центральное правление «Совкино», предлагая установить систему заказов киномузыки профессиональным композиторам в процессе работы над фильмом. «При таком методе, — писал Пиотровский, — 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».

Поскольку «Новый Вавилон» был готов, решили в виде опыта поручить режиссерам подыскать композитора. «Стали советоваться, кого бы взять. Называли разных... Кто-то сказал: — В Малеготе ставят оперу «Нос». Эксцентрично. Вашего плана. Мы послали ассистента позвонить Шостаковичу и пригласить в студию. И вот явился невысокого роста изящный молодой человек, выслушал наше предложение и сказал со старомодной учтивостью: — Почту за большую приятность. — А мы отправились в Малый посмотреть и послушать, что за опера «Нос»: убедились, что в выборе не ошиблись» — так вспоминал кинорежиссер Леонид Трауберг.

Руководство кинофабрики, не до конца доверяя профессионализму молодого композитора, в помощь ему для оркестровки пригласило дирижера М. Владимирова.

Шостакович внимательно прочитал сценарий — трагическую историю любви парижской продавщицы из магазина «Новый Вавилон» Луизы и версальского солдата Жана. События жизни действующей

щих лиц связывались в фильме с героической историей Парижской коммуны, с отношением к ней разных слоев французского общества. Сплетение сложных драматических линий требовало музыки многоплановой. «Мысли были общими,— подчеркивал Козинцев,— не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем»; для Шостаковича это значило, как он говорил, «быть в темпе и ритме картины».

Ассистенту-режиссеру Надежде Николаевне Кошеверовой поручили показать композитору отснятые эпизоды.

«Как-то Козинцев попросил: «Придет композитор Шостакович. Сходите за ним наверх, а то ему нас не найти». Я поднялась наверх, в огромный кабинет. Никакого Шостаковича не увидела. Сидел в кресле какой-то мальчик в черном пальтишке. Возвратилась, говорю Козинцеву: — Шостакович не пришел, там мальчик в кабинете.— Так это и есть Шостакович. Ведите его! — Внизу помещалась монтажная с маленьким экраном и демонстрационным аппаратом. Я «прокручивала» по нескольку раз отдельные сцены. Шостакович запоминал, отмечал куски. Нужно было торопиться — работали день и ночь».

«Шостакович,— рассказывал Л. Трауберг,— написал музыку быстро. Превосходную музыку. Своего рода киносимфонию, в которой сплетались «Марсельеза», Оффенбах, канкан и Чайковский, и чистая лирика Шостаковича в сцене прощания Луизы и Жана».

Оркестры должны были этой музыкой сопровождать кадры на экране, но она уже органично входила в ткань фильма, предвосхищая будущее звуковое кино. Режиссеры были очень довольны и быстро сдружились с композитором; он стал завсегдаем студии на проспекте Красных Зорь (ныне — Кировский про-

спект), дом № 10, появляясь здесь не только в связи со своей работой. Ему были интересны споры, обсуждения проблем кино; маленькие режиссерские комнаты, оборудованные в помещении бывшего ресторана «Аквариум», всегда были полны киноэнтузиастами.

На просмотре «Нового Вавилона» в «Совкино» Шостакович играл музыку сам. «После показа счастливый и растерянный композитор отправился с нами в Москву, — рассказывал Трауберг. — Утром состоялся московский показ. Картину и музыку изругали. Нас обвинили в растрате денег, безобразии, пропаганде танцулек. Эйзенштейн и Александров безуспешно пытались нас поддержать. Шостакович отнесся к неудаче с выдержкой. В Ленинграде нас снова ожидал провал». Дирижеры музыки не поняли, да и стремились на этом примере доказать нецелесообразность самой системы заказов киномузыки композиторам. Шостаковича обвинили в непонимании кино, самонадеянности, просчетах оркестровки. На третий день демонстрации картины музыку с исполнения сняли. Лишь в 1974 году партитуру разыскал и восстановил дирижер Г. Рождественский, составил сюиту, записанную на пластинки ансамблем солистов под его управлением. «Ну, а мы тогда считали, что композитор нас бросит», — вспоминал Трауберг.

Однако Шостаковича уже захватил азарт киноработы. Интуитивно он ощущал: вот область, где могла полностью проявиться способность идти «вперед во времени» — ведь здесь на музыку меньше всего влияли каноны, наслоения прошлого, утвердившиеся штампы: молодость искусства открывала безграничный путь эксперименту. Студия для всех, кто к ней прибегался, становилась не только местом работы. «Это был, — по словам С. Юткевича, — одновременно и тот

жизненный университет, в котором формировались мы и как художники, и как люди».

По предложению Шостаковича Юткевич поселился на улице Марата, заняв в квартире Шостаковича маленькую комнату слева от входа. Зажили общей семьей. Остроумный собеседник, восприимчивый к музыке, Юткевич вошел в круг музыкантов, собиравшихся у композитора, знакомил их с кинематографическими проблемами. Захаживали Козинцев и Трауберг с неиссякаемым запасом идей, невероятных историй, рассказов для новых фильмов.

В Ленинграде рождалось советское звуковое кино — то чудо, которое Шостакович предчувствовал в музыке к «Новому Вавилону», чудо речи и музыки с экрана. В лаборатории на Полюстровской набережной изобретатель Александр Федорович Шорин продемонстрировал ему опытный образец звукозаписывающего аппарата. Мечтаниям и идеям, еще недавно, казалось, рухнувшим с неудачей оформления «Нового Вавилона», теперь техника давала реальную опору.

Козинцев и Трауберг решили снимать следующий фильм — «Одна» — с использованием звука. Без колебаний Шостакович согласился писать музыку. В основу сюжета фильма положили газетное сообщение о самолете, посланном для спасения сельской учительницы, заблудившейся в зимнюю пору в тайге. Г. Козинцев и Л. Трауберг написали сценарий. Большую часть съемок провели на Алтае. Возвратились в Ленинград для звукооформления и досъемок: так как фильм был уже звуковым, строили планы включить в него песню, большие симфонические отрывки.

В полном виде намеченное осуществить не удалось из-за несовершенства звукозаписи: шум камеры заглушал голос. Речь синхронно записать не смогли. От песни на стихи Николая Заболоцкого «Какая хорошая бу-

дег жизнь» пришлось оставить только первую фразу: ее сделали закадровой. Зато увеличилось количество музыкальных эпизодов, сопровождавших действие. Увлеченные открывающимися возможностями звучания непосредственно в кадре, Г. Козинцев и Л. Трауберг не скупилась вводить музыку, где только можно было, поручая ей многие смысловые, драматические акценты. Еще в ТРАМе, в спектакле «Выстрел», остроумно заменив речь бюрократа — набор трескучих бессмысленных фраз — звучанием валторны, Шостакович в фильме «Одна» пошел дальше — сочинил длинный инструментальный «разговор» бая, воспроизводя его обращение к пастухам и учительнице: в этом номере безусловно продолжались и опыты оперы «Нос» с ее музыкальной речью. Сюжет фильма позволил композитору впервые сочинить большие фрагменты лирической напевной музыки с народно-песенными интонациями.

Цельного симфонического развития достигнуть в этой ленте не удалось: цепь номеров создавала ощущение пестроты, а иногда и перенасыщенности музыкального оформления. Шостакович еще только открывал для себя специфику звукового фильма, его закономерности; справедливо говорил он, что, несмотря на обилие музыки, «это была картина старого, немногого стиля. Пути, способы и решения для подлинно художественного сочетания звука и изображения в те годы только отыскивались».

В том, что Г. Козинцев и Л. Трауберг первыми поверили в Шостаковича как кинокомпозитора, заключался залог будущих общих больших достижений.

После фильма «Одна» Г. Козинцев и Л. Трауберг перешли к съемкам документальной ленты «Путешествие в СССР», предполагалось, тоже с музыкой Шостаковича. Но его пригласил Сергей Юткевич для

оформления фильма «Златые горы»; по рекомендации Шостаковича с Г. Козинцевым и Л. Траубергом согласился работать В. Шебалин, а Шостакович с весны 1931 года, как только прошли премьеры балета «Болт» и спектакля «Правь, Британия!», занялся фильмом «Златые горы».

Немой вариант фильма под первоначальным названием «Счастливая улица» был снят еще в 1930 году, однако, учитывая реальные возможности звукового оформления, решили включить ряд звуковых эпизодов, а отснятое дополнить музыкой без ограничений объема. Звук в кино был завораживающей новинкой, действовавшей на зрителей неотразимо. Сами режиссеры словно бы подчинились его власти: дискуссия о роли звука отходила в прошлое. Даже упорство Чарли Чаплина, оставлявшего свои фильмы «немыми», опасавшегося, что звук разрушит власть его мимики, пластики, комизма, лирического обаяния — даже этот пример не мог остановить неодолимого движения кинематографа к звуку.

В студиях и во дворе здания на проспекте Красных Зорь, где велись съемки, происходили необычные сцены.

Вальс духового оркестра по разметке Шостаковича должен был звучать издалека, постепенно усиливаясь, и оркестр начинал играть на большом расстоянии от микрофона, передвигался вместе с дирижером по его знаку, пока не подходил к микрофону почти вплотную.

Иногда от громкого звука нить микрофона лопалась и приходилось бежать на Полюстровскую набережную к Шорину для починки.

Порой техника вступала в конфликт с требованиями композитора и начинались бурные споры: Шостакович не уступал, и его необыкновенное слуховое вос-

приятие, как правило, побеждало сопротивление звукорежиссеров. Считалось, например, что струнные инструменты в записи не звучат, а он написал Галоп с полным составом струнного оркестра, и неожиданно выяснилось, что запись получилась. С тех пор в кинозаписи стали использовать струнные группы оркестра. Прослушав фразу для двух труб, композитор нашел, что она звучит «жидко» и нужно записать шесть труб. Это было неслыханным — мощь шести труб на пленке, но все-таки на следующий день вызвали шесть трубачей, Шостакович слушал их через микрофон-усилитель и снова доказал, что такая звучность возможна.

Шостаковича видели то у режиссеров, то в монтажной, то за терпеливой технической работой: вместе с дирижером металлическими скрепками соединял он куски музыкальной фонограммы, делал купюры.

Наступала пора проб, закладывавших основы эстетики киномузыки. В этом плане «Златые горы» явились значительным шагом советской кинематографии вперед. До «Златых гор» Шостакович не ощущал принципиальной разницы между тем, что делал в театре и кино: писал киномузыку как театральную — номера, эпизоды по согласованности с режиссером. Теперь техника при разнообразном, без антрактов текущем изображении, частых сменах места действия, крупных планах, позволявших подчеркнуть психологические нюансы, направляла к симфонизации, использованию лейтмотивных связей, масштабных и разнообразных форм, к цельности, динамизму музыкального развития фильма.

Для начала фильма композитор написал стремительный танец, эмоциональным лейтмотивом стал вальс — банальная тема в духе бытовых танцев, которых немало наслушался Шостакович в детстве. Впервые использовал Шостакович народный романс

«Когда б имел золотые горы и реки, полные вина...», Прием введения популярных мелодий в исполнении персонажей перешел затем в последующие фильмы. Звучала в «Златых горах» и сложная форма фуги, написанной для органа и большого симфонического оркестра — она иллюстрировала сцены стачки. Достаточно развернутыми были Вступление, Интермеццо, Марш. Впервые в советском кино музыка как бы вышла за пределы фильма. Шостакович счел возможным представить ее в виде Сюиты из шести номеров — Вступление, Вальс, Фуга, Интермеццо, Похоронный марш, Финал, — исполненной в том же 1931 году оркестром Большого театра СССР под управлением А. Мелик-Пашаева. Вальс с участием автора, сыгравшего фортепианную партию, был записан позднее на кинопленку в виде эффектного концертного номера: он остался одним из немногих звучащих «документов», запечатлевших игру Шостаковича-пианиста.

В целом фильм «Златые горы» упрочил связи кинематографа и музыки, выдвинул решения, продолженные и укрепившиеся в следующем фильме «Встречный».

Этот фильм посвящался уже советскому рабочему, новому отношению к труду; воссоздавались реальные драматические события в производственных коллективах. В то время 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 прошлом секретарь партийной ячейки ватерного цеха: «В 1929 году, несмотря на трудности, мы приступили к выпуску первых советских ватерных машин... 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 к заведующему мастерской. Он, выслушав меня, стал успокаивать... Не мы ведь в конце концов виноваты — отливки чугунных нам недодают, инструмента хорошего нет. В общем, не получился у меня разговор с заведующим. Коммунисту Василию Грбницкому дал поручение — поговорить с рабочими из смежных цехов... Растолковали товарищам, как важен наш заказ, какая угроза нависла над его выполнением. 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 собрание 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 три тысячи сверхурочных часов. Крайнев сразу же ответил отказом, заявив, что машины тогда обойдутся слишком дорого, а они должны быть дешевле английских. Заведующий настаивал на своем, утверждая, что выполнить план — вообще невыполнимое дело. Вот тогда и сказали свое слово мы, рабочие. Прозвучало оно по-деловому: к концу месяца изготовим пятнадцать запланированных ватеров без сверхурочных часов работы... Обязуемся сделать шестнадцатый станок в подарок предстоящему XVI съезду нашей партии. Встречный план — первый в истории — был принят! Основная нагрузка легла, конечно, на плечи коммунистов. Никогда не забуду

своего разговора с Грабницким... Василий не подвел. В паре с молодым рабочим трудился старый опытный разметчик «дедушка» Иванов... Трудностей было немало. Некоторые саботировали выполнение встречного плана... Видно, не очень по душе пришелся кое-кому наш революционный порыв, молодой энтузиазм. Месяц еще не закончился, а мы уже приступили к изготовлению шестнадцатого ватера. Так как это был подарок партсъезду, делали мы его безвозмездно. К чугунной станине прикрепили красное полотнище... Тяжелые и счастливые были дни!»

Они продолжились на киностудии, где молодые создатели фильма — Юткевич, Эрмлер, Шостакович тоже были охвачены энтузиазмом, заключили даже договор о содружестве с заводским коллективом. Выезжали туда не раз, чтобы познакомиться с инициаторами Встречного. В сценарий вошел и Василий, и «дедушка» Иванов — разумеется, в обобщенных фильмовых ситуациях. Хотели съемки произвести на заводе, но это затянуло бы сроки выпуска картины, усложнило бы ее техническую сторону, поэтому макет цеха построили в киностудии, а натурные сцены снимали на набережной Невы и в других местах Ленинграда.

Выпуск картины приурочили к пятнадцатилетию Великого Октября. С. М. Киров говорил, что «постановка фильма «Встречный» такое же партийное и советское дело, как любая хозяйственно-политическая работа». Фильм стал детищем не только кинематографистов. По словам С. Юткевича, «Встречный» рос, «как один из культурных первенцев всего города Ленина. Поэтому работалось так радостно и легко».

Стремление режиссеров в «производственном»

фильме показать героев живыми людьми, со сложными личными и общественными конфликтами помогало Шостаковичу еще смелее, чем в «Златых горах», симфонизировать партитуру. В музыке фильма явственно различались песня и симфонические, инструментальные эпизоды. Как он отмечал позднее, именно в этот фильм «впервые в советском кино была введена увертюра, построенная по принципу оперных увертюр. Она намечала тему произведения, познакомила зрителя с его мотивами, давала эмоциональный настрой картине». Подчиняясь зрительным впечатлениям, запоминая увиденные сцены сразу, композитор подчас прямо иллюстрировал их звукоизобразительными средствами: просмотрев сцену, где на набережной появлялись велосипеды, спросил у С. Юткевича, на какой секунде они возникают в кадре, и в тот же момент зазвучало в музыке нечто похожее на велосипедные звонки. Но чаще сроки настолько «поджимали», что музыка создавалась параллельно съемкам. Шостаковичу приходилось заготавливать музыку и заранее, не видя отснятого материала, руководствуясь лишь сценарием, режиссерским рассказом. Так, в частности, делалась сцена шествия Бабченко со знаменем. Исполнитель роли Бабченко 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...». И, однако, сцена в фильме

и драматургически и музыкально стала одной из удачных, ибо композитору важны были не только детали сценического поведения, а суть душевного состояния героя, основная эмоциональная краска.

Мысль о введении в фильм «производственной» песни родилась не сразу и принадлежала Фридриху Эрмлеру. Он предложил не подражать фольклорно-бытовой стилизации, какой были песни в «Златых горах», а сочинить рабочую песню — ее условно назвали поначалу «Утренняя песня», причем сразу решили, что она прозвучит со вступительных титров прямо в кадрах, что было новшеством. По определению Шостаковича, песня «становилась лейтмотивом фильма, раскрывая его оптимизм, энергию». В этом заключалась для композитора особая трудность. Прежние его песни были вставными номерами для театра. Здесь, во «Встречном», требовалась песня — стержень драматургии произведения, обращенного к многомиллионной аудитории.

Стихи для песни были заказаны Борису Корнилову, талантливому поэту, выпустившему в 1928 году книгу стихов «Молодость». Автор посвятил ее Ольге Берггольц. С этой книги двадцатипятилетний парень, приехавший в Ленинград из нижегородской глубинки, чем-то похожий на Есенина, сразу был замечен в писательской среде.

В 1931 году вышел другой сборник Корнилова — «Первая книга», где лирические мотивы, типичные для поэта, звучали более обобщенно; тогда же он начал писать одну за другой массовые песни: «Песню революционных казаков», «Октябрьскую», «Интернациональную» — они свидетельствовали о большой музыкальности поэта.

Стихи для «Встречного» Корнилов, по свидетельству очевидцев, писал в студии, среди декораций, сразу,

с ходу. Пиотровский их критиковал. Корнилов сочинял новые. Некоторые из этих стихотворных вариантов сохранились у Шостаковича, например:

Нас утро встречает прохладой,
Нас ветром встречает река,
И вижу — ты пению рада
Семичасового гудка...

Среди съемок, в лихорадочном темпе, то не поспевая за сочинявшейся музыкой, то обгоняя ее, в конце концов 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 пению гудка?

Не спи, вставай, кудрявая!
В цехах звеня,
Страна встает со славою
На встречу дня!

И радость поет, не смолкая,
И песня навстречу идет,
И люди смеются, встречая,
И встречное солнце встает.

Горячее и бравое
Бодрит меня.
Страна встает со славою
На встречу дня!

Бригада нас встретит работой,
И ты улыбнешься друзьям,
С которыми труд и забота,
И встречный, и жизнь — пополам.

За Нарвскою заставою,
В громах, в огнях,
Страна встает со славою
На встречу дня!

И с ней до победного края
Ты, молодость наша, пройдешь,
Покуда не выйдет вторая
Навстречу тебе молодежь.

И в жизнь вбежит оравю
Отцов сменя.
Страна встает со славою
На встречу дня!

Такою прекрасною речью
О правде своей заяви.
Мы жизни выходим навстречу,
Навстречу труду и любви.
Любить грешно ль, кудрявая,
Когда, звеня,
Страна встает со славою
На встречу дня!

Следуя тексту Корнилова, Шостакович добивался мелодии веселой, солнечной, легкой. Песня должна была рождать чувство ликующей радости, должна была стать песней о великом времени.

Мелодия долго не давалась. Шостакович — редкий случай в его практике — придумал десяток вариантов. Сохранились четыре — по ним можно судить, как шел творческий поиск. Ритмическая структура песни установилась сразу, но только при последней пробе удалось добиться лаконичных контуров, легкости, «полетности» мелодии. В ней органически сочетались светлый марш и песня. Мелодия быстро запоминалась, легко пелась. Ее запели уже на студии, во время записи эпизода «белые ночи». Эти кадры стали лучшими в фильме: под мелодию скрипки проплывали картины спящего Ленинграда, Нева, Медный всадник.

Рабочие приняли песню с воодушевлением, песню, как вспоминал Г. В. Игнатъев, «казалось бы, о чем? О промфинплане — песню, с которой легко шагалось ранним утром на смену, легко работалось».

Шостакович намеревался продолжить сотрудничество с Корниловым: поэту заказали текст песни для фильма из комсомольской жизни. В связи с этой работой Шостакович навещал Корнилова, они обдумывали вместе будущую песню, но фильм снят не был.

А «Песня о Встречном» быстро стала всенародной, популярной, способствуя известности и композитора и поэта. Ольга Берггольц 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». «В конце концов эта мелодия потеряла автора — случай, которым автор может гордиться», — говорил Шостакович, обычно редко и скупно высказывавшийся о своих созданиях. Поэт Евгений Долматовский назвал ее «музыкальным образом целой эпохи», имея в виду период первых пятилеток. Ветеран Французской компартии Фернан Гренье рассказывал, как французские коммунисты, услышав песню на первомайской демонстрации 1935 года в Москве, тотчас ее запомнили и увезли во Францию вместе с самыми волнующими впечатлениями о новой России: «Мы запомнили и полюбили строки „Страна встает со славою на встречу дня“».

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 понятно, почему именно эти фильмы способствовали и международной известности композитора. В Швейцарии «Песня о Встречном» даже трансформировалась в свадебную песню.

«Встречный» положил начало потоку массовых кинопесен. Не вызывает сомнений влияние этой песни на творчество И. О. Дунаевского: он упоминал ее не раз как образец массовой песни, выражающей «идею фильма, чувства действующих в нем людей».

Именно «Встречный» с его песней открыл серию фильмов, которые позволили впоследствии, в «Истории советского кино» указать, что с тридцатых годов музыка Д. Шостаковича в кинофильмах «становится

документом эпохи, позволяющим точно датировать время действия». С этих фильмов, как формулировал сам композитор, «музыка, сочетаясь с киноизображением, порой приобретает новое значение, рождает некий третий жанр», соединяющий черты симфонические, оперные, песенные. Выпуск «Встречного» в ноябре 1932 года почти совпал с окончанием сочинения оперы «Леди Макбет», и в совокупности можно было говорить о завершении определенного творческого этапа биографии композитора.

Вскоре после «Встречного» Леонид Трауберг рекомендовал Шостаковичу Михаила Михайловича Цехановского, коллегу по «Ленфильму». Иллюстратор книг, Цехановский пришел в кино, не имея никакого представления о специфике киноработы. Пришел к Пиотровскому с папкой рисунков к «Почте» С. Я. Маршака — книжке, которую иллюстрировал в Детгизе, и Пиотровский увлекся идеей создать мультипликационный фильм «Почта». Так художник-иллюстратор стал одним из зачинателей советского мультипликационного фильма: «Почта», выпущенная в 1929 году, имела огромный успех, в 1930 году была озвучена музыкой В. Дешевой.

Весной 1932 года Цехановский задумал другой мультипликационный фильм, целиком музыкальный, и искал композитора для совместной работы. В начале января 1933 года он предложил Шостаковичу заключить договор на оформление фильма «Сказка о попе и о работнике его Балде».

Шостаковича привлекла высказанная Цехановским идея создания кинооперы с подчеркнутой условностью персонажей, которую позволял достичь рисованный, мультипликационный фильм. Это отвечало

замыслам Шостаковича об опере-фарсе, опере-сатире. Заинтересовал предложенный метод работы: композитор должен был писать музыку, руководствуясь только сценарием, а затем уже Цехановский предполагал рисовать. Таким образом, композитор становился не только соратником режиссера, но, в сущности, определял, направлял строй кинопроизведения, принимая на себя ведущую роль. Можно было, как любил Шостакович, работать без оглядки и ограничений.

И он приступил к делу тотчас же, опережая Цехановского. Писал, ничего не изменяя в сценарии, следовавшем за пушкинским первоисточником.

Цехановский с его наблюдательностью художника-психолога быстро ощутил творческую оригинальность композитора; по неопубликованным дневникам режиссера видно, как подчинился он уверенности, энтузиазму Шостаковича: «Его участие меня подстегивает. Это ведь соревнование. Все, что в моих силах, должно быть сделано», — записано в январе 1933 года. И о том же в сентябре 1934 года: «Замечательный мальчик. Очень внимательный, очень талантлив... 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. Да, это усилие необходимо. «Балда» — единственное дело, в котором я могу себя проявить до конца».

18 сентября 1934 года из Крыма от Шостаковича прибыла партитура сцены базара, и уже на следующий день начались репетиции с Евгением Деммени, известным ленинградским «кукольным», озвучивавшим роль Попа. Спустя три дня приступили к съемке с музыкой. 5 октября Шостакович, приехавший утром из Москвы, с вокзала направился в студию. Съемки

шли, как отмечал Цехановский, «с нервным возбуждением... Шостакович — общий любимец и кумир музыкантов». К этому времени были готовы семь номеров — Шумовой базар, Сон поповны, Поп-митрополит, Песенка Балды, Колыбельная, Танец Попа с чертом, Танец мертвецов. Но сделанное Шостакович считал лишь малой частью фильма. 30 октября ночью у себя дома на улице Марата он сыграл Цехановскому большой диалог Балды с чертями. В дневнике режиссер записал: «Играл крепко, четко. Казалось, его пальцы выколачивают из инструмента драгоценные камни. Переворачивая ноты, почти рвал бумагу — так хотелось ему удержать темп, и, кончив, тяжело дышал, как от бега...»

Придавая работе над «Сказкой о попе» серьезное значение в своем творческом развитии, Шостакович декларировал ее и в печати отнюдь не как детский мультипликационный фильм: «Меня давно занимает мысль о написании новаторской оперы для звукового кино, где доминировать будет работа композитора». 5 ноября 1934 года, когда было готово пятнадцать номеров и отснята сцена базара, он писал: «Масса острых, гиперболических положений, гротескных персонажей. Фильм-сказка искрится задором, легкостью и весельем. И писать для нее музыку также легко и весело». Само содержание сказки и замысел художника определили характер музыкального языка — такого же народно-балаганного, карусельного, как и весь фильм.

Художник не поспевал за темпами композитора: слишком скуден был еще опыт мультипликации. Из-за организационных, финансовых трудностей руководство студии уже на начальных этапах склонялось к тому, что следует прекратить работу над фильмом. Первую попытку предприняли летом 1933 года, но Це-

хановский проявил упорство, приказав коллективу продолжать работу.

Приходилось преодолевать, кроме того, и некоторые творческие противоречия. Масштабы музыки, восхищая, чем-то и пугали режиссера: слишком все это было необычно. Партитура предназначалась для большого симфонического оркестра, а Цехановскому казалось, что в мультипликации можно обойтись меньшим составом, что напрасно «большая часть музыки имеет общий филармонический характер».

Шостакович, даже зная о возможной полной консервации фильма, не прекращал работу, чтобы не сбить себя с темпа, не выйти из прекрасного мира пушкинской сказки. Как вспоминала Вера Всеславовна Цехановская — жена режиссера, участник постановочного коллектива, — композитор неоднократно приходил к ним на улицу Герцена, 26, в квартиру № 6, подолгу обсуждая детали музыки к фильму.

О ее живом звучании в фильме, к сожалению, ныне можно судить только частично. Значительную часть фильма отснять все же не удалось. Возникая периодически, попытки консервации затягивали съемки; Цехановский порой приходил в отчаяние. По его собственному выражению, «сильно вцепившись в жизнь «Балды» в 1934 году», он затем сдал позиции — ему начинало даже казаться, что они с Шостаковичем «в самом начале пошли по неправильному пути». Его медлительность, бесконечные пробы нарушали сроки, порядок финансирования.

В марте 1936 года «Ленфильм» провел обсуждение мультипликации «Сказка о попе и работнике его Балде». Шостакович согласился переоркестровать партитуру для более скромного состава оркестра. Однако и после этого мультипликацию не доработали.

Отснятые четыре части хранились на складе «Ленфильма». Склад сгорел в начале Великой Отечественной войны. В. В. Цехановская, остававшаяся с мужем в блокадном Ленинграде, сохранила шестьдесят метров пленки — сцену Базара; в 1967 году на Международном киносимпозиуме в Москве, перед фильмом Сергея Эйзенштейна «Бежин луг», показали мультипликационную сцену Базара с музыкой Шостаковича: впечатление было огромным.

В 1938 году Шостакович согласился написать музыку для фильма «Сказка о глупом мышонке» по С. Я. Маршаку — тоже для Цехановского, но уже больших задач не ставил, увеличил лишь состав оркестра с шестнадцати до сорока музыкантов. В процессе подготовки новой ленты «Ленфильмом» Шостакович в статье «Композитор в кино», опубликованной газетой «Ленинградская правда», 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 будет благополучный конец. Кошка не съест мышонка: мышонка спасет старый пес Полкан».

Фильм имел успех. Партитура его со временем была утрачена. Что касается отрывков из музыки к пушкинской сказке, то сохранившиеся три нотные папки содержат пятнадцать номеров, среди них — Увертюра, Диалог Балды со старым бесом, Танец звонаря, Песенка Балды, его Галоп и Марш, Три щелчка... О напряженной работе Шостаковича позволяет судить большое количество эскизов, зачеркиваний, переделок.

Стиль музыки «Сказки о попе» продолжения в творчестве композитора не получил. Но мысль о кино-

опере его не оставляла: он считал музыку к пушкинской сказке одной из лучших своих работ: «Есть ряд кусков, которые я охотно зачислил бы в свой «актив». Это особенно относится к «Балде» — от начала до конца».

Наряду с работой над мультипликацией, Шостакович в 1934 году участвовал в создании двух историко-революционных фильмов — «Юность Максима» и «Подруги». Их сближала подлинность историй представителей поколения революции. Одна из первых комсомолок Раиса Васильева была соавтором Л. Арштама при создании сценария фильма «Подруги»: режиссер почти без изменений перенес на экран ее рассказ.

Из жизни пришел в фильм питерский рабочий Максим — большевик, человек огромного обаяния и нравственной силы. С ним должна была прийти и его песня. Ее выбрали сами режиссеры. Тип бытовой музыки «Златых гор» для Максима, каким видел его Козинцев, мало подходил. Искали песню среди бытовавших до революции мелодий. «И вот однажды... гармонист заиграл вальс, затянул сильным голосом:

Крутится, вертится шар голубой,
Крутится, вертится над головой,
Крутится, вертится, хочет упасть,
Кавалер барышню хочет украсть...

Ни секунды сомнений не было, — вспоминал Г. Козинцев. — 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, что определял фильм. Теперь пригород имел свою песню. Впрочем, это была не песня, скорее, голос Максима, совсем юный, мило простецкий, немного лукавый, задушевный».

Шостаковичу, с его чутьем на типичное в музыке, оставалось довершить режиссерскую смелость предложением сделать мотив «заставкой», темой фильма, а потом и всей трилогии о Максиме.

Музыке в фильме отвели скромную роль: сказалась музыкальная перенасыщенность предыдущих фильмов с участием Шостаковича. Да и Максим, имея «свою» песню, не нуждался в насыщенном звуковом фоне — так решили режиссеры, Шостакович был с ними согласен. Он и сам понимал необходимость более тщательного отбора, более скупого распределения музыкального материала, понимая, что не обилие, а абсолютная необходимость и меткость музыки решают успех.

В последующие два фильма трилогии были включены песни «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Марсельеза». Возросло значение музыки, непосредственно не связанной с сюжетом, но раскрывающей его внутренний смысл.

За несколько дней композитор сочинил музыку к фильму «Человек с ружьем»; увертюра и три номера заняли в сентябре 1938 года три дня. Песенка «Тучи над городом стали» появилась по инициативе актера Марка Бернеса, мотив и текст ее предложил режиссер П. Арманд, Шостаковичу принадлежали аккомпанемент и оркестровка.

Накопленный опыт уже позволял Шостаковичу не тратить много времени на кинозаказы. Но случались и исключения. Так произошло, в частности, с музыкой к ленте «Волочаевские дни» режиссеров С. и Г. Васильевых.

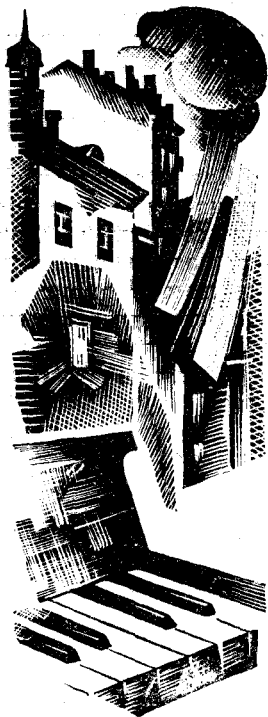
Фильму предшествовал замысел написания оперы на тот же сюжет: композитор предполагал попробовать свои силы в так называемой песенной опере, которая заняла в то время ведущее место в советском му-

зыкальном театре (оперы «Тихий Дон» и «Поднятая целина» И. Дзержинского, «Броненосец „Потемкин“» О. Чишко, «Орлена» В. Трамбицкого, «Мятеж» Л. Ходжа-Эйнатова, «Щорс» Г. Фарди).

Для фильма Шостакович, не обращаясь к готовому мелодическому материалу, писал героическую песню — «Партизанскую». «Тема ее чувствуется всюду, — делился он в процессе работы. — Она ощущается и в увертюре к фильму, и в финале, и в хоровых кусках... В этом была сложность работы... Сделал десять вариантов и только одиннадцатый меня удовлетворил».

Не менее трудным оказался фильм «Подруги». Он посвящался Ромену Роллану — писателю-музыканту, автору героических биографий, послуживших образцом для фильма.

В рамках этого замысла Шостакович стремился сочинить музыку, близкую его поискам в симфонических и камерных жанрах; он переносил их черты в партитуру фильма «Подруги» и создал двенадцать квартетных прелюдий. Поиски в фильме «Подруги» несомненно сказались в тех музыкальных панорамах, в той трагедийной музыке, которую, завершая свое кинотворчество, Шостакович создал в фильмах Г. Козинцева по произведениям В. Шекспира.



...Ранней весной 1934 года Шостакович задумал симфонию на тему обороны Родины. После захвата фашистами власти в Германии военная опасность нарастала. На собрании Ленинградской композиторской организации Шостакович говорил:

«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. 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 и 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».

Задуманную Шостаковичем симфонию включили в план концертов Ленинградской филармонии.

Замысел композитора помог осуществить начальник штаба Краснознаменного Балтийского флота Иван Степанович Исаков, впоследствии адмирал флота. Выдающийся моряк, Исаков знал и любил музыку. Бывая на концертах, где исполнялись сочинения Шостаковича, он почувствовал симпатию к молодому композитору и предложил ему познакомиться с военно-морской жизнью непосредственно на какой-либо базе. Обрадованный такой возможностью, композитор попросился на крейсер «Аврора», базировавшийся в Кронштадте.

Корабль в то время готовился к боевым учениям. Страна укрепляла обороноспособность. Перед Балтийским флотом ставилась задача высокой готовности к защите морских рубежей.

Большое впечатление произвели на Шостаковича выучка моряков, безукоризненный порядок, точность, напряженный ритм морской службы. Участники штурма Зимнего дворца рассказывали ему о дне 25 октября 1917 года.

Знакомясь с крейсером, он тут же, в боевой рубке, на палубе пытался сочинять музыку. Записал довольно много — несколько десятков страниц, но, возвратившись в Ленинград, сделал перерыв в работе, объяснив его так: «Это должна быть монументальная программная вещь больших мыслей и больших страстей. И, следовательно, большой ответственности. Многие го-

ды я вынашиваю ее. И все же до сих пор еще не нащупал ее формы и «технологии». Сделанные ранее наброски и заготовки меня не удовлетворяют. Придется начинать с самого начала».

Спустя год, в Москве, на Всесоюзной дискуссии о советском симфонизме, он говорил о сложности становления симфонического жанра, призывал к изучению западноевропейского симфонизма, говорил о лирической исповедальной симфонии с устремлением во внутренний мир современника: «Хорошо бы написать такую симфонию. Правда, эта задача трудна, но ведь это не значит, что она невыполнима».

В апреле 1935 года композитор сообщил в прессе: «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».

Намеченное вылилось в Пять фрагментов для оркестра, написанных за один день, 9 июня 1935 года.

Летом этого года Шостакович решительно ничем не в состоянии был заниматься, кроме бесчисленных камерных и симфонических проб, по-прежнему его не удовлетворявших. Чтобы отвлечься, уехал на станцию Сиверская, в небольшой дом отдыха композиторов. Жил в комнате с Соллертинским, вместе читали, часто встречались с отдохавшими тем же летом в Сиверской молодыми композиторами — Василием Соловьевым-Седым, Владимиром Сорокиным.

Осенью в ожидании первенца семья Шостаковича переселилась в небольшую квартиру на Кировском проспекте в доме № 14, построенном жилищным кооперативом работников искусств. Софья Васильевна

осталась в прежней квартире на Дмитровском переулке.

Шостакович приступил к сочинению Четвертой симфонии, намереваясь на этот раз довести до завершения работу, в которой хотел выразить свое творческое кредо. К январю 1936 года он закончил первую и в основном вторую части: писал быстро, выбрасывая целые страницы, заменяя их новыми.

В фортепианном изложении симфония была закончена 26 апреля 1936 года. 27 апреля Шостакович писал виолончелисту В. Кубацкому: «Вчера закончил симфонию. Думаю без особого перерыва приняться за струнный квартет. Напряженная творческая работа дает мне радость...» 17 мая Шостакович делился с В. Шебалиным: «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».

20 мая 1936 года партитура длительностью в шестьдесят минут была полностью завершена. Родилось огромное, монументальное полотно о человеке своего времени; исключительно широкое по стилистическому диапазону, включавшее усвоенное от Чайковского, Малера, психологизм Достоевского, трагический комизм Чарли Чаплина и, вместе с тем, совершенно оригинальное, ибо, как говорил Ромен Роллан, «лишь 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 изменить».

Эмоции звучали в этой симфонии как бы в непосредственности возникновения. От классического контраста частей симфонии Шостаковича отказался.

В первой части высказывалось главное, вторая развивала психологические мотивы первой части, финал с медленным траурным маршем подводил итог, не разрешая напряжения. Страстная правдивость разжигала чувства. Может быть, единственный раз в своем творчестве Шостакович полностью, безоглядно обнажил эмоции, отказавшись от сдержанности, строгости, расчета. Сам композитор стал героем симфонии и как бы передавал людям свою одержимость творчеством. Когда он спустя много лет отозвался о Четвертой симфонии как «мания грандиоза», он несомненно имел в виду безудержное изъяснение чувств, иступленную исповедальность, столь характерную для Достоевского с его постижением многоликости человека, борьбой добра и зла.

Впоследствии в литературе о симфонизме Шостаковича Четвертую симфонию выделяли как наиболее тесно связанную с традициями великого австрийского симфониста Густава Малера. В ней находили изображение жизни «сквозь призму субъективно-лирического восприятия», в ее образном строе отмечали грозную воинственность и шаловливую игру, патетику и меланхолию, в финале даже прямую картину демонстрации. Как ни в одной другой симфонии, здесь велика роль своеобразно преломленных танцевальных ритмов — вальса, польки, канкана и вместе с тем роль сложного многоголосного изложения материала, изобретательной оркестровой фактуры. Многие из того, что получило развитие в дальнейших симфониях, в особенности в Седьмой и Восьмой, было заложено в Четвертой.

...Премьеру Четвертой симфонии автор поручил оркестру Ленинградской филармонии под управлением дирижера Фрица Штидри, с которым познакомился в 1933 году, когда Штидри, покинув фашистскую Гер-

манию, приехал в Ленинград и занял должность главного дирижера филармонического оркестра. Выдающийся знаток и интерпретатор классики, Штидри проявлял также интерес к современной музыке — в Берлине он возглавлял немецкую секцию Международного общества современной музыки.

Осенью 1933 года под управлением Штидри в Ленинградской филармонии состоялась премьера фортепианного концерта Шостаковича — солировал автор. Усердие, проявленное тогда дирижером, позволяло надеяться, что и симфонию он подготовит основательно.

Однако совсем неожиданно для композитора Фриц Штидри заявил, что «такую» партитуру он еще никогда в жизни не встречал, и проводил репетиции очень неохотно. К удивлению оркестрантов, репетиции начались не с ознакомления с незнакомой музыкой, как предпосылки дальнейшего разучивания, не с общего проигрывания партитуры, а с работы струнной группы.

Вторая репетиция прошла не лучше; в кулуарах филармонии стали говорить, что оркестр заставляют играть «сумбурную» музыку.

На следующий день Шостакович попросил симфонию с программы снять: в творческих делах он действовал без колебаний. Ощущая нежелание дирижера, сопротивление оркестра, рисковать не хотел, да и сам не был уверен в своевременности такого эмоционального обнажения. Своей Четвертой симфонией шагнув далеко вперед, он должен был иметь время, чтобы осмыслить этот рывок...

30 мая 1936 года у Шостаковичей родилась дочь Галина. К ним переселилась Прасковья Ивановна Демидова, воспитывавшая еще Нину Васильевну, а теперь решившая посвятить себя ее детям. Другой близкий человек Феня Кожунова стряпала, убирала.

В квартире на Кировском проспекте стало тесновато. Нашли вариант обмена на четырехкомнатную квартиру на Большой Пушкинской улице в угловом доме № 23/59, на пятом, предпоследнем этаже; после войны, когда выстроили на Пушкинской несколько новых домов, нумерация изменилась — теперь это дом № 29/37, а номер квартиры сохранился прежним — 5. Пока там делали ремонт, Шостакович с женой временно поселились в гостинице «Астория», няню с Галиной поместили на набережной Красного Флота, у родителей жены.

После ремонта квартира на Большой Пушкинской получилась просторной; ироничный Соллертинский окрестил ее «дворцом». Кухня сообщалась с лоджией. Прилегающую к ней комнату отвели под спальню. Рядом устроили кабинет, поставив рояль и подарок тестя Василия Васильевича Варзара — старинные часы: били они звонко, но композитор сразу привык к этому периодическому «аккомпанементу». Из кабинета дверь вела в небольшую столовую, оттуда в детскую. Все комнаты имели выход и в длинный коридор, так что в любую из них можно было пройти, минуя кабинет. В коридоре Нина Васильевна, увлекавшаяся фотографией, устроила маленькую фотолабораторию. Обживали квартиру на Пушкинской прочно, надолго, с хорошим настроением.

Жили и здесь открытым домом. Свободные вечера Шостакович коротал за пасьянсом, играл в шахматы. Любимым, всепоглощающим увлечением оставались футбол и хоккей. Посещал почти все футбольные и хоккейные матчи на стадионе имени Ленина и большом профсоюзном стадионе на Аптекарском острове. Страсти к футболу и хоккею отдавался безраздельно, наслаждаясь азартом борьбы, мужеством, ловкостью, атлетизмом; скрупулезно изучал футбольные прави-

ла, записался даже в школу футбольных судей, собирал программки матчей, вел годовые таблицы футбольных и хоккейных розыгрышей, был в курсе всех событий в любимых командах — сначала ленинградского «Динамо», потом «Зенита». На матчи с их участием даже выезжал из Ленинграда. Однажды пригласил команду «Динамо» на праздничный обед, играл спортсменам номера из балета «Золотой век». С той поры с нескрываемой гордостью называл капитана ленинградского «Динамо» Валентина Васильевича Федорова своим другом.

Каждой весной перед дачным сезоном супруги уезжали в Гаспру, в санаторий Дома ученых, привычный для Шостаковича еще с памятного 1923 года; там ему хорошо работалось.

На летние месяцы арендовали дачу, то на станции Всеволожской, то в селе Даймище, под станцией Сиверской, обычно с семьями Ирины Васильевны Варзар и Надежды Николаевны Кошеверовой. Сын Кошеверовой Николай был сверстником Галины, муж — кинооператор Андрей Москвин снимал многие фильмы, музыку к которым писал Шостакович.

В любое время года утро Шостакович посвящал труду. Писал, если уж брался за работу, быстро, каждый час выходя из кабинета, чтобы переброситься с кем-либо двумя-тремя словами: так отдыхал. Аккуратный до педантизма, он, однако, не все произведения доводил до конца; иногда начатое бросал, параллельно принимался за несколько работ. Как и прежде, разговоров о том, что пишет, избегал. Если давал интервью, не всегда сообщал о том, над чем действительно работал, но и не отмалчивался, когда объявленное не осуществлялось.

Весной 1937 года его пригласили преподавать в Ленинградскую консерваторию. Ректор Борис Ивано-

вич Загурский, разыскав Шостаковича у Софьи Васильевны на Дмитровском переулке, высказал пожелание видеть его среди консерваторских профессоров. Шостакович ответил согласием. Начало работы было облегчено тем, что профессор П. В. 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.

«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. В. Рязанова, заставил поиграть свои сочинения, оживленно беседовал на самые различные темы, интересовался нашими музыкальными вкусами и пристрастиями».

В сентябре Шостакович появился в консерватории, на третьем этаже, в классе № 36, в котором занимались композиторы. В помощь ему выделили двух ассистентов: В. Н. Копанского — по инструментовке и И. Б. Финкельштейна — по сочинению. Инструментовкой изъявили желание заниматься у Шостаковича вместе с учениками его композиторского класса М. Матвеев, А. Леман, В. Маклаков, Ю. Тихомиров, Б. Ключнер, М. Левиев.

Класс сочинения стал быстро увеличиваться: в него вступили Ю. Левитин, ранее окончивший консерваторию как пианист, В. Флейшман, А. Лобковский, И. Болдырев, О. Добрый, М. Кацнельсон, В. Толмачев и Г. Уствольская. Класс был «открытым»: появлялись и учащиеся других педагогов — Б. Гольц, В. Сорокин.

Как и во все, чем он занимался, Шостакович ввел в педагогический процесс организационную аккуратность и даже педантичность. Приходил на занятия первым и ожидал учеников. При их появлении шел навстречу, каждому пожимая руку и каждого называя по имени-отчеству и только на «вы». Такая естественная учтивость действовала дисциплинирующе.

Уроки шли регулярно. Если профессору приходилось уезжать, пропущенные дни обязательно возмещались: обычно телеграммами он извещал студентов о дне и часах предстоящего занятия в консерватории, не допуская, чтобы они приходили напрасно или тратили время на ожидание. Первые ученики — Левитин, Евлахов сохранили такие телеграммы довоенной поры.

Как складывалась и какой была его методика преподавания?

Орест Евлахов, впоследствии профессор и заведующий кафедрой композиции, отмечал, что «какой-либо выработанной 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 сочинений.

Этого Шостакович не делал или почти не делал.

Но примечательно: именно в его классе в первые же годы сформировались уверенные профессионалы-композиторы, владевшие навыками любой композиторской работы, сочинявшие много, активно и по-разному, со свободным, ничем не скованным выявлением индивидуальности.

Несмотря на кажущееся отсутствие системы, преподавание Шостаковича с его первых педагогических шагов имело систему, не ремесленную, а свою соб-

ственную — это был его кодекс отношения к искусству, миссии композитора, профессиональной ответственности. Как и всякий большой художник, почувствовав потребность в молодых последователях, единомышленниках, в окружении верящих в него музыкантов, Шостакович с первых шагов поставил учеников в положение коллег. С полным доверием вводил он их в свой музыкальный мир, сразу воспитывал творческие черты, следуя простому завету Н. А. Римского-Корсакова: «Практика есть лучшее средство научиться». Именно поэтому, а не только вследствие своей доброты, Шостакович никому из желающих попасть к нему в класс не отказывал. Не обладая богатым педагогическим опытом, он интуитивно ощущал, что в композиции творческие данные могут развиваться совсем неожиданно и что здесь особенно велика роль интеллекта, воли, роль времени и терпения. Не скудость таланта вызывала досаду, а небрежность, дилетантизм, лень.

Следуя советам С. И. Танеева учить на собственном примере, Шостакович, не стесняясь, но и не подчеркивая своего «я», показывал пример неутомимости, которую старомодно называл «прилежностью». Он требовал, чтобы ученики смело и самозабвенно бросались в море работы, считал непрофессиональным и длительные сомнения, бесконечные переделки. В классе оркестровки он давал задание студентам и сам садился тоже выполнять его. Конечно, он справлялся первым, а далее неизбежно выяснялось, кто из учеников может оркестровать быстрее, лучше.

Темы композиторских работ не регламентировались. Неудачи не обескураживали. Он и здесь соглашался с мнением Римского-Корсакова о том, что «если ученик стремится к камерной музыке — квартету, трио и т. п. — не надо ему мешать и делать из него

композитора опер и симфоний; если он стремится к фортепиано, к романсу и песне, к балету, симфонии или кантате, пусть он сочиняет, развиваясь в этом направлении». Его ничуть не волновало и не удивляло, когда его ученики со второго курса брались писать симфонии, оперы. Риск только стимулирует энтузиазм — так он считал.

В классе, как вспоминал О. Евлахов, «шла напряженная работа. 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... Его огромное мастерство и высокая композиторская техника позволяли с легкостью находить уязвимые места в наших сочинениях, несколькими мастерскими штрихами улучшать форму и драматургию произведения... 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. Замечания его всегда были очень меткими и точными. Зная огромное количество примеров из мировой музыки, он всегда ссылался на творчество классиков, показывая, как строится форма и 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».

Сам пианист, он не терпел пренебрежения к фортепиано. «На первой же встрече в консерватории, — рассказывал далее 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 недур-

ными 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 профессор О. Евлахов настаивал на исполнительской практике композиторов, он повторял мысль своего учителя о том, что развитие студентов, слабо владеющих инструментом, в особенности фортепиано, проходит медленнее и труднее, чем тех, кто любит и умеет играть, выступать на эстраде. В беседе с молодыми композиторами в 1955 году, опубликованной в журнале «Советская музыка», Шостакович возвратился к этой мысли и, ссылаясь на собственный опыт, отмечал: «Воспитанию молодых музыкантов в большой степени 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».

Игра на рояле давала возможность и в классе как бы мускульно осязать музыку. Шостакович любил играть ученикам с листа любые сочинения любого стиля — ему помогали в этом не только пианизм, но быстрота композиторского охвата, способность мгновенного «перевоплощения».

Немногословный, совсем не склонный к душевным излипаниям, для многих нелегкий в общении, он быстро и естественно устанавливал дружеские отношения со студентами. Ученики становились как бы членами его семьи, что отнюдь не снижало их уважения к учителю. Эта группа молодых людей, разных по характеру, по степени одаренности, объединялась прежде всего самой личностью Шостаковича, в котором внешняя

мягкость сочеталась с внутренней требовательностью.

Вся творческая жизнь проходила сообща, в общем деле. Закончив какое-либо сочинение, Шостакович тотчас же приносил его в класс или приглашал учеников к себе на Большую Пушкинскую, чтобы поиграть. Перед ними предстával коллега, которого они должны были судить, и они хорошо знали, что Шостаковичу с его умом и чуткостью нельзя было лгать. На репетициях симфонических премьер ученики тоже всегда появлялись рядом с учителем, чтобы не только слушать, но и сверять услышанное с партитурой. «Вспоминается,— писал О. Евлахов,— большое количество репетиций Шестой симфонии, когда мы, сидя рядом с автором, следили за работой оркестра по рукописной партитуре». Вникая таким образом в «лабораторный процесс» сочинения и исполнения, молодые композиторы проникались интонационным строем музыки Шостаковича, усваивали его приемы.

Возвращаясь с учениками после репетиций, Шостакович имел обыкновение приглашать их к себе, на Пушкинскую, и «угощать» интересным знакомством. Все ученики, конечно, познакомились с Иваном Ивановичем Соллертинским, привыкли к его едкому остроумию. Чтобы «не ударить лицом в грязь» перед таким эрудитом, им приходилось больше читать, следить за художественной жизнью. Однажды Шостакович привел Евлахова к Юрию Шапорину, чтобы послушать вместе шапоринский романс «Зачем крутится ветер в овраге» на стихи А. С. Пушкина,— романс был посвящен Шостаковичу. Встречались студенты и с Мравинским, Гауком, Шебалиным, дружили с Обориным, Г. Поповым.

Никогда не забывая помощь А. К. Глазунова, Шостакович теперь сам заботился об учениках.

Серьезно заболел Евлахов,^а оказался в больнице. Шостакович собирает консилиум. Сидит в вестибюле больницы имени Куйбышева, на Литейном проспекте, 56, ожидая выводов врачей. Решение таково: помочь больному может длительное, не менее полугода, пребывание в Крыму. Юная жена Евлахова музыкант Аделаида Гурина в отчаянии: денег на поездку им не собрать.

На следующий день Шостакович вновь навещает ученика. Приносит деньги, как отличному студенту, якобы от общественных организаций. Провожает ученика в Крым. Посылает ему вдогонку ободряющее письмо:

«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.

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 узнает, что Шостакович вручил ему свои личные деньги.

Учебный год обычно завершался застольем на Большой Пушкарской. Студенческая братия отводила душу. Шутили, гоняли мяч через все комнаты при судействе Шостаковича. Не было общества более веселого, дружеского, простого, чем на этих традиционных весенних пирушках по случаю окончания еще одного учебного года.

Напряженный дисциплинированный труд, благодатная атмосфера общений не могли не сказаться быстро, особенно на восприимчивых талантах. Стал складываться не просто класс Шостаковича, а школа с общими эстетическими принципами, высоким разносторонним профессионализмом, современным уровнем творчества. Симфония для струнного оркестра, романсы Георгия Свиридова на слова М. Ю. Лермонтова прозвучали в филармонических залах. Успешно дебютировал Орест Евлахов, заговорили о совсем юной Галине Уствольской.

Некоторые долго подражали стилю Шостаковича, другие, как Свиридов, пошли своим путем, иногда существенно непохожим на путь учителя. С годами неизбежно крепились собственные вкусы, формировались личные «почерки», но это не мешало сохранять чувство единой композиторской «семьи Шостаковича».

Отказавшись от исполнения Четвертой симфонии, Шостакович решил писать Пятую. Работал без больших предварительных проб, поисков и нигде о новом замысле не говорил: слишком многое зависело от симфонии.

18 апреля 1937 года Шостакович записал ее первые страницы. Сочинение пошло очень быстро, главным образом, в июне — июле, в Крыму, медленная часть была написана за три дня. Состояние душевной сосредоточенности, полной раскованности напоминало счастливые времена работы над Первой симфонией, с которой Пятая во многом перекликалась: в душе вновь возникали пушкинские «виденья первоначальных чистых дней», их «непреклонность и терпенье». Автобиографичность произведения не вызвала сомнений, но в новой симфонии ощущались перспектива, особый тон, «воздух» — зерно мудрости, пережитого. Поэтому А. Н. Толстой, А. А. Фадеев и многие другие чуткие слушатели единодушно назвали темой произведения становление личности.

Определив главное, Шостакович достиг и того единства стиля, о котором так много размышлял после «Леди Макбет». Теперь все, кто наблюдал развитие композитора, отмечали «ряд новых для Шостаковича качеств симфонии: напевность, близость к русскому народному творчеству, простоту языка, монолитность оркестрового воплощения» — так писал композитор Михаил Чулаки. Сам автор отмечал: «Рождению этого произведения предшествовала длительная внутренняя подготовка... Не все в моем предыдущем творчестве было равноценно. Были и неудачи. И я стремился, работая над Пятой симфонией, к тому, чтобы советский слушатель ощутил в моей музыке поворот в сторону большей одухотворенности, большей простоты». В обретенной зрелости творец знал, что взять от классического: «Традиции и новаторство — нерасторжимые звенья одного диалектического процесса развития искусства, их нельзя рассматривать в отрыве друг от друга, ибо всякое новаторство покоится на фундаменте лучших традиций, и, наоборот, те традиции устойчивы

и плодотворны, в которых с самого начала наличествовали элементы, выходящие за пределы породившего их времени... Каждая замечательная традиция была когда-то новаторским явлением, в свою очередь покоившимся на еще более старых традициях... Так из прочных звеньев составляется надежная цепь исторического развития музыкального искусства...»

У Шостаковича всегда была потребность создавать музыку с ясной периодизацией. В этом отношении Пятая симфония знаменовала достижение полной логической соразмерности. В финале симфонии вывод звучал подчеркнуто позитивно. Шостакович объяснял это так: «В центре замысла своего произведения я поставил человека со всеми его переживаниями, и финал симфонии разрешает трагедийно-напряженные моменты первых частей в жизнерадостном, оптимистическом плане» Такой финал тоже подчеркивал классические истоки, классическую преемственность произведения.

Симфонию, законченную 20 июля 1937 года, автор ранней осенью показал в Ленинградском отделении Союза советских композиторов. Ее одобрили.

Премьеру поручили Евгению Александровичу Мравинскому, балетному дирижеру Театра оперы и балета имени С. М. Кирова, прошедшему ассистентскую практику у Штидри.

Шостакович едва был знаком с Мравинским. В консерваторию тот поступил в 1924 году, когда Шостакович обучался на последнем курсе; «Золотой век» и «Болт» шли под управлением других дирижеров, симфонии «ставили» Н. Малько, А. Гаук. Индивидуальность Мравинского формировалась медленно: в 1937 году ему было тридцать четыре года, но за филармоническим пультом он появлялся нечасто.

Замкнутый, сомневавшийся в своих силах, он на этот раз без колебаний принял предложение представить публике новую симфонию Шостаковича. 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...»

Возможно, на решение повлияла надежда получить в процессе исполнительской работы помощь от автора, опереться на его знания и опыт. Однако первые встречи с Шостаковичем разочаровали: «Сколько я ни расспрашивал композитора,— вспоминал Е. А. Мравинский,— мне почти ничего не удавалось «вытянуть» из него».

Метод Мравинского поначалу огорчил 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,— рассказывал Шостакович.— О каждом такте, о каждой мысли Мравинский учинял мне подлинный допрос, требуя от меня ответа на все возникавшие у него сомнения».

«Так вот, с Пятой симфонией,— признавался 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. Дмитрий Дмитриевич сердился, останавливал меня и указывал нужный темп. Вскоре он «раскусил» мою тактику и стал сам кое-что

подсказывать, при этом он избегал «литературной» конкретизации содержания, образных пояснений».

17 ноября начались оркестровые репетиции в том же кропотливом стиле. Лишь перед концертом Шостакович перестал тревожиться за исполнение, поняв, что и «такой метод является безусловно правильным...». Сочинение «собиралось» в единое целое. Мравинский за пультом отнюдь не был сухо теоретизирующим музыкантом — из тщательного изучения материала рождалось исполнение артистическое и мощное. Чем ближе подходил день премьеры, тем теснее сближались композитор и дирижер, росло доверие Шостаковича, тем яснее ощущал он, что благодаря Пятой нашел «своего» дирижера, творческого единомышленника. Для Малько и Гаука музыка Шостаковича была лишь частью их репертуара, притом далеко не главной. Мравинский же как симфонический дирижер рождался с музыкой Шостаковича, и тот энтузиазм, который он вкладывал в дебют, убеждал Шостаковича, что этот дирижер действительно сможет принять мир его музыки как свой собственный.

21 ноября 1937 года в Ленинградской филармонии состоялась премьера.

«Зал был переполнен и возбужден... — вспоминал В. М. 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 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 совершенст-

вом отделки, не богатством фактуры, сразу покоряющими слушателей, а значительностью идейного содержания, концепции».

Успех был огромным: автора вызывали семь раз, публика не расходилась, скандируя «браво, браво!» с нарастающей силой. Соллертинский с Алисой Максимовной Шебалиной вывели Шостаковича из артистической через запасной ход и незаметно уехали.

Пресса поначалу откликнулась на премьеру небольшими рецензиями и интервью. Шостакович высказался об исполнении Мравинского 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».

Дирижер включил симфонию в программу своего выступления на Первом Всесоюзном конкурсе дирижеров в октябре 1938 года, продолжая уточнять исполнительские контуры: сыграл ее Государственный симфонический оркестр СССР. Уровень исполнения был очень высоким. В результате годичной работы над интерпретацией Пятой симфонии основные качества Мравинского как исполнителя музыки Шостаковича определились: монументальность, воля утверждения идеи без малейшей расслабленности, активность развития музыки, сдержанность лирического чувства (то, что сам дирижер называет у Шостаковича «маскировкой чувства»), немногословие, лаконизм точных штрихов и темповых характеристик, импульсивность, твердость, даже «жесткость» ритма.

Счастливым оказалось совпадение: обратившись к классическим закономерностям, подчеркнувшим мощь его фантазии, Шостакович обрел дирижера, которому

«отвечали» именно такие качества. Пятая симфония словно создавалась для Мравинского, для выявления именно такой исполнительской индивидуальности. Ни предыдущую Четвертую, ни «Леди Макбет» не смог бы Мравинский передать так, как Пятую, да и никогда не пытался, как не стал он интерпретатором сюжетных вокально-инструментальных полотен, начиная с Тринадцатой симфонии: путь Мравинского определил «чистый» бессюжетный симфонизм зрелого Шостаковича.

После Ленинграда Пятая симфония прозвучала в Москве, Харькове, Архангельске, Хабаровске, Тбилиси. 14 ноября 1938 года Мравинский дирижировал Пятой в Москве, в Большом зале Московской консерватории, 30 ноября — в Большом театре Союза ССР, на заключительном концерте декады советской музыки. В феврале 1939 года симфонию повторили в Ленинграде, в июне 1939 года она прозвучала в Кисловодске. Энтузиазм повсюду был огромный.

Мравинский, знавший сочинение лучше кого бы то ни было, выступил в печати с краткой оценкой содержания симфонии. Он писал: «Пятая симфония Д. Шостаковича — это самое выдающееся произведение из всех созданных за последние двадцать лет. И считаю, что эта симфония — явление мирового значения. Она потрясает силой и глубиной философского замысла, воплощенного в строгих, подлинно классических по своей простоте и величю формах».

Летом 1938 года Мравинский был утвержден главным дирижером оркестра Ленинградской филармонии — решающую роль сыграл триумф Пятой, которая с тех пор постоянно звучала под его управлением.

В апреле 1938 года сделали запись симфонии на нескольких пластинках. Партитуру отправили А. Тосканини, Л. Стоковскому, О. Клемпереру. 14 июня

1938 года она прозвучала в Париже в концертах «Песни мира» под управлением Р. Дезормьера, в 1939 году — в Копенгагене под управлением Т. Иенсена.

После Пятой симфонии приступить сразу к капитальному новому сочинению Шостакович не мог. Требовалась передышка. Задания, заказы пока не торопили, была возможность писать музыку в спокойной обстановке, пробовать разное. 15 апреля 1938 года он наметил темы вокальной симфонии с текстом из поэмы В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», стихов народных поэтов Сулеймана Стальского и Джамбула Джабаева.

Как всегда, когда работа шла медленно, возникали параллельные темы и идеи. Строки Маяковского о В. И. Ленине, слушающем «Интернационал», звучащий со Спасской башни, привели к решению просмотреть имеющиеся редакции музыки гимна. Не удовлетворенный ими, Шостакович написал свой вариант оркестровки для большого симфонического оркестра и хора. Рукой композитора была поставлена ремарка — «величественно» — ведущее указание исполнителям. Так и играл гимн оркестр Ленинградской филармонии, открывая этой музыкой каждый концертный сезон; традиция не нарушалась и во время войны.

Шостакович обратил свое внимание и на произведения М. Ю. Лермонтова, сообщил о намерении писать оперу на текст «Маскарада». Казалось, это была безусловно его тема по тонкости психологизма и накалу трагического; он хорошо помнил постановку драмы В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре (ныне Государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина) с музыкой А. К. Глазунова, образы пьесы он чувствовал по игре корифеев Александринки

Е. И. Тиме и Ю. М. Юрьева. Но опера не получалась, и он вскоре принял от Театра оперы и балета имени С. М. Кирова заказ на балет «Лермонтов», а Всеволод Мейерхольд задумал для Шостаковича либретто по роману «Герой нашего времени».

Подумывал Шостакович и об опере по роману «Воскресение» Л. Н. Толстого. Его привлекал образ Катюши Масловой — как выражение темы трагедии женщины в дореволюционной России.

Известный литератор, друг Сергея Есенина, Анатолий Мариенгоф довольно быстро написал либретто. Было проведено его обсуждение с участием композитора, дирижера А. М. Пазовского, режиссера Л. В. Баратова, но и в этом случае дальше дело не пошло.

Переключения от одного замысла к другому без настойчивой их реализации, колебания, пробы, не удовлетворявшие композитора, оставляли время для исполнительских выступлений. Их вновь стало много. Не раз повторяя в гастрольных поездках свой Фортепианный концерт, Прелюдии, Шостакович охотно играл и в ансамблях, приготовил программу из трех сонат для виолончели и фортепиано — своей, Э. Грига, С. Рахманинова. Концерты прошли в Москве и Ленинграде. С энтузиазмом следил он за артистическими успехами старшего товарища по фортепианному классу, музыканта редкой одаренности Владимира Владимировича Софроницкого, находившегося в зените славы. Вдвоем в Малом зале имени А. К. Глазунова они сыграли Вариации на тему из четырех нот своего учителя Л. В. Николаева.

Радость продолжавшегося успеха симфонии, ощущение того, что он научился управлять своей творческой силой, что каждая трудность в конце концов будет преодолена, придавали новые силы в творчестве, теснее сближали с людьми.

Истинный музыкант, он ничего не упускает в музыкальной жизни; письма к Шебалину полны откровенных суждений о новых сочинениях — Двадцать первой симфонии, романсах Н. Я. Мясковского, «Алекса́ндре Невском», Семи песнях С. С. Прокофьева, Скрипичном концерте В. Я. Шебалина.

Вспоминая впоследствии тридцатые годы, Шостакович среди композиторов выделял Арама Ильича Хачатуряна, с которым познакомился в 1934 году, а подружился после премьеры его Первой симфонии в Ленинграде, блистательно осуществленной в Большом зале филармонии. Написанная в ознаменование пятнадцатилетия Советской власти в Армении, эта симфония — произведение молодого композитора, только в девятнадцать лет приобщившегося к музыке, — 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 гала́нт, которому суждено было открыть новые горизонты в музыкальном искусстве XX века».

Удивителен неиссякающий восторг перед продолжающимися открытиями в классике: дважды прослушав в Большом зале Ленинградской филармонии «Реквием» Г. Берлиоза, Шостакович пишет Шебалину о потрясении до глубины души и настоятельно советует другу «подогнать свои ленинградские дела так, чтобы быть в Ленинграде и прослушать это произведение».

Письма этих лет, адресованные Шебалину, перед

которым Шостакович раскрывался откровенно, полны рассуждений, новостей, живописных зарисовок, которые только при поверхностном прочтении выглядят бытовыми. Прежняя доверчивая наивность сочетается в них с острой психологической наблюдательностью. Проблема справедливости волнует его не только в творчестве, но — что не менее важно, — в житейском плане. Он ищет на нее ответа в литературе, расширяет круг чтения. Перед поездкой в Москву нетерпеливо просит Шебалина, имевшего обширную библиотеку, приготовить для него книги А. Мюссе. Исторический психологизм восхищает его в романах Лиона Фейхтвангера.

Очевидная широта его творческого диапазона позволила Матвею Блантеру, руководившему Государственным джаз-оркестром, предложить Шостаковичу написать пьесы для джаза. Прослушав в Москве джаз-оркестр, ознакомившись с его составом, Шостакович предложил джазовую Сюиту: ее тотчас же включили в большую концертную программу, показанную в Колонном зале Дома Союзов и в Кремле, вместе с новой песней Блантера «Катюша», быстро ставшей всенародно популярной. Сюита Шостаковича из трех танцев — Вальса, Польки, Фокстрота — значительного успеха не имела. «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».

Интерес к легкой музыке, желание испробовать себя и в этом виде творчества сказались также в неосуществленных планах постановки оперетты И. Штрауса «Венская кровь» в редакции и оркестровке Д. Шостаковича. Составленная в конце прошлого века из разной музыки замечательного мастера вальса, оперетта успешно шла в столице Австрии. Ленинградский Ма-

льный оперный театр поручил драматургу В. Я. Типоту написать русский текст, а Г. М. Ярону — популярному комедийному актеру — разработать режиссерский план.

Шостакович охотно взялся за музыкальную часть; вместе с И. И. Соллертинским его часто видели в театре на спектаклях оперетты. Постановку по планам отложили на 1941 год, а пока решено было ввести в «Цыганского барона» польку для талантливой танцовщицы Г. И. Исаевой; выбрали одну из полек Штрауса, Шостакович написал партитуру. Полька завоевала колоссальную популярность. Тогда для «биса» поставили другую польку Штрауса, им самим оркестрованную. Но увы... ее сыграли только два раза: она не имела успеха. Даже яркий оркестр Штрауса звучал тускло после оркестра Шостаковича.

В сущности, только Первый квартет оказался завершенной серьезной партитурой 1938 года. Он начал писать его без особых мыслей и чувств, считая, что ничего не получится: ведь квартет — один из труднейших музыкальных жанров. Первую страницу написал в виде своеобразного упражнения в квартетной форме, не думая когда-либо его закончить и выпустить. Но потом работа над Квартетом увлекла его. Первое исполнение Квартета состоялось 10 октября 1938 года. Играл Ленинградский квартет имени А. К. Глазунова. По сравнению с премьерой Пятой симфонии, это, конечно, не было событием, но для Шостаковича оно имело значение: он убедился, что может и должен писать для квартета, писать камерную музыку, что есть великолепные интерпретаторы такой музыки, не уступающие известному Московскому квартету имени Бетховена и притом находившиеся рядом, в консерватории.

Через месяц, 16 ноября 1938 года, Квартет испол-

нили в Москве «бетховенцы». Наметилось соревнование в интерпретации камерных сочинений Шостаковича: их ждали и «глазуновцы», и «бетховенцы», претендуя на право премьеры.

А Мравинский терпеливо ждал новой симфонии.

Ничего не объявляя, как и перед Пятой, Шостакович удивил контрастом: написал симфонию, не похожую на предыдущую, — сравнительно небольшое сочинение, начинавшееся с развернутой медленной части, с двумя быстрыми частями, без размаха и масштабов «большой» симфонии.

Получив симфонию осенью 1939 года, Мравинский быстро выучил ее с оркестром. 5 ноября в Большом зале Ленинградской филармонии состоялась премьера. Отклики оказались противоречивыми. Критики спорили о концепции такого произведения; настроенные на «волну» Пятой, они чуяли здесь подвох, скрытую, а может быть и явную — в Скерцо — иронию молодого человека, чью «колючесть» знали. Он, казалось, утвердившийся в большом симфоническом стиле, снова удивлял крутыми сменами, неиссякаемой страстью к неиспытанному, к риску, от идеальных пропорций Пятой обратившись к подчеркнуто «идеальной» диспропорции Шестой.

Критике подверглись несколько положений симфонии. Во-первых, новизна драматургических соотношений между частями, их независимость друг от друга; во-вторых, одноплановость первой части: в-третьих, отсутствие привычной в симфонизме контрастности: в каждой части преобладало одно состояние, одна мысль. Огорченный Шостакович для успокоения, откликаясь на просьбы «бетховенцев» и «глазуновцев» о новом камерном сочинении, стал писать Квинтет из пяти частей: Прелюд, Фугу, Скерцо, Интермеццо, Финал, Первые исполнения Квинтета с участием автора почти

одновременно прошли в Ленинграде (Квартет имени А. К. Глазунова) и в Москве (Квартет имени Бетховена), причем в программе традиционной Четвертой декады советской музыки и эстрады камерное сочинение соседствовало с другими его работами — фортепианными прелюдиями, романсами на слова А. С. Пушкина, Квартетом, а в завершение декады была исполнена Пятая симфония. Сам автор отмечал: «В декаде мои сочинения представлены довольно разносторонне... Это как своего рода творческий отчет».

Коммунистическая партия постоянно заботилась о дальнейшем творческом росте талантливого советского композитора. За Квартет он получил Государственную премию первой степени. Это была вторая большая награда Родины после ордена Трудового Красного Знамени, которого Шостакович был удостоен в 1940 году за заслуги в развитии советского музыкального искусства.

Весной того года он привез в Гаспру почти законченную по авторскому клавиру оркестровку оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов». К этой работе, как нередко у него бывало, побудило юбилейное событие: в 1939 году отмечалось столетие со дня рождения М. П. Мусоргского. Шостакович возглавлял юбилейный организационный комитет, состоявший из представителей ведущих художественных учреждений Ленинграда. Работали активно: запланировали и провели 150 лекций о М. П. Мусоргском, конкурс на лучшее исполнение его вокальных сочинений. Шостакович участвовал в составлении программы юбилейного вечера в Большом зале Ленинградской филармонии. Доклад поручили И. И. Соллертинскому. По предложению Шостаковича в концерт вместо сцены «В корчме» из оперы «Борис Годунов» включили сцену «Под Кромами» из той же оперы, сочинения Мусоргского пел

известный певец-бас П. З. Андреев. На торжественном вечере в Большом зале Ленинградской филармонии Шостакович произнес вступительное слово об историческом значении творчества М. П. Мусоргского.

Сложившийся в юбилейные дни замысел оркестровки оперы «Борис Годунов» был закреплен осенью 1939 года переговорами с Театром оперы и балета имени С. М. Кирова. Наметили, что музыкальную сторону постановки примет на себя главный дирижер театра А. М. Пазовский. К весне 1940 года Шостаковичу осталось оркестровать последнюю картину, которую он называл «одним из превосходнейших кусков „Бориса Годунова“». Работал с необычайной тщательностью, советуясь с Шебалиным об отдельных деталях. По партитуре записал клавир.

Друзья-музыканты, знавшие о большой, трудоемкой работе, считали ее временным отвлечением Шостаковича от собственного творчества. И лишь в перспективе будущего, спустя десятилетия, когда Шостакович оркестровал другую оперу Мусоргского — «Хованщину» и обе они нашли сценическое воплощение в его редакции на советской и зарубежной оперных сценах, стала ясной принципиальная роль такой деятельности и для оперного искусства в целом, и для композиторской биографии Шостаковича. Глубокое проникновение в суть поисков великого русского композитора помогло Шостаковичу достигнуть высот вокальной выразительности, определилась особая близость ему стиля Мусоргского.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГЕРОИЧЕСКАЯ



В апреле 1941 года Шостакович отправился в Ростов на гастроли: там с оркестром под управлением Марка Павермана блестяще сыграл Первый фортепианный концерт. В программе второго вечера был Квинтет, сыгранный Квartetом имени А. К. Глазунова и автором, двенадцать фортепианных прелюдий. Задержавшись в гостеприимном городе, Шостакович прослушал сочинения ростовских композиторов А. П. Артамонова, З. П. Зиберовой и познакомил местных музыкантов со своей Шестой симфонией. После Ростова поехал с женой в Гаспру, все в тот же санаторий Дома ученых. Туда приехала и Алиса Максимовна Шебалина с сыном Николаем.

Возвратившись в Ленинград за месяц до войны, Шостакович продолжил занятия с учениками и работал в государственной экзаменационной комиссии, которую ему поручили возглавить на фортепианном факультете.

На заседании правления Ленинградской композиторской организации художественный руководитель Ленинградской филармонии И. И. Соллертинский среди новых сочинений, намеченных для исполнения, назвал Седьмую симфонию Шостаковича. Замысел ее был настолько определенным, что симфонию включили в планы концертного сезона 1941/42 года. Видимо, Шостакович предполагал ее писать летом, когда, освободившись от педагогических и организаторских дел, мог полностью сосредоточиться на творчестве.

В начале июня, едва на смену холоду пришли горячие летние дни, семья переехала в Келломяки — так тогда назывался нынешний поселок Комарово, в дачный дом неподалеку от Финского залива, на Большом проспекте, 18, предоставленный Шостаковичу в пятилетнюю аренду (ныне в этом доме с новыми пристройками — детский сад).

Занятый экзаменами, не терпевший жары, Шостакович даже по воскресеньям оставался в опустевшей прохладной квартире, среди привычной обстановки. Утром, получив свежие газеты, читал их. Сообщения не тревожили: 22 июня 1941 года «Ленинградская правда» писала о повышении эффективности производства, обязательствах досрочно выполнить полугодовую программу на предприятиях, весеннем севе, зарубежных новостях.

Большая Пушкинская в летние воскресные дни просыпалась поздно. Трамваи по этой улице не ходи-

ли. Из окна кабинета виднелся уютный двухэтажный с колоннами особнячок, которым Дмитрий Дмитриевич неизменно любовался. Трудно было найти лучшее место для сосредоточенного творчества, чем эта квартира, старая улица в стороне от центральной магистрали Петроградской стороны — Кировского проспекта.

22 июня ровно в 10 часов утра Шостакович со свойственной ему точностью появился в Малом зале консерватории, на государственном экзамене: ожидалось выступления талантливых выпускников. На факультете трудились замечательные педагоги старшего поколения: Леонид Владимирович Николаев, Надежда Иосифовна Голубовская, Самарий Ильич Савшинский, традиции школы А. Н. Есиповой продолжала Наталья Николаевна Позняковская. Экзамен проходил празднично. Малый зал имени А. К. Глазунова был полон. Суждений Шостаковича ожидали со вниманием и волнением.

Неожиданно тишина зала нарушилась: кто-то положил на стол записку с одним словом — «Война». Объявили перерыв, и зал мгновенно опустел: бросились узнавать подробности страшной вести. Потом снова собрались. И продолжили прослушивание. И еще несколько дней стол посередине нарядного Малого зала консерватории накрывали с утра бархатной красной скатертью, члены комиссии занимали привычные места, «болельщики» обзаводились напечатанными программками; в кулуарах, в фойе Малого зала вспыхивали пылкие обсуждения достоинств, недостатков и перспектив выпускников.

А в это время колонны мобилизованных, пересекая Театральную площадь, направлялись в пункты отправки на фронт. К вечеру над городом нависали аэростаты. У репродукторов толпились люди, слушая последние известия. Однако Шостаковичу не приходила

мысль, что скоро Ленинград станет фронтовым городом. 25 июня он поздравил Шебалина с присвоением ученой степени доктора искусствоведения, сообщил ему, что с интересом ознакомился с двумя новыми сочинениями Н. Я. Мясковского.

В консерватории шла повседневная работа. Обсуждались кандидаты на именные стипендии. 28 июня Шостакович подписал протокол государственных экзаменов фортепианного факультета. Его закончили двадцать шесть студентов — это был первый в годы войны выпуск музыкантов.

Немецко-фашистские войска, вероломно и внезапно напав на Советский Союз, продвигались в глубь нашей территории. Над Родиной нависла смертельная опасность. Коммунистическая партия призвала весь советский народ к решительному отпору врагу. Партия была организатором и вдохновителем борьбы против гитлеровских захватчиков.

Шостакович решил добиться призыва в армию. В Ленинградском партийном архиве среди документов об отправке на фронт сохранилось и его заявление. 30 июня началось формирование Ленинградской армии народного ополчения, и Шостакович тотчас вступил в ее ряды. 5 июля газета «Ленинградская правда» опубликовала его письмо: «Я вступил добровольцем в ряды народного ополчения. До этих дней я знал лишь мирный труд. Ныне я готов взять в руки оружие. Я знаю, что фашизм и конец культуры, конец цивилизации — однозначны. Исторически победа фашизма нелепа и невозможна, но я знаю, что спасти человечество от гибели можно только сражаясь».

К началу июля педагоги и учащиеся консерватории, не мобилизованные в армию, были объединены в бригады для работы на оборонительных рубежах. Октябрьскому району, где находилась консерватория,

отвели участок в пятнадцать километров: от Финского залива до больницы Фореля и станции Дачное.

Ныне это большой жилой район Ленинграда с главной магистралью — Ленинским проспектом; здесь пролегает и проспект Народного Ополчения, названный в честь тех десятков тысяч ленинградцев, которые добровольцами ушли в ополчение. О минувшей войне напоминают и названия улиц: улица Зины Портновой, семнадцатилетней партизанки — дочери рабочего Кировского завода, которой посмертно было присвоено звание Героя Советского Союза; улица Подводника Кузьмина — командира лодки Щ-408, погибшего в неравном бою, улица Танкиста Хрустицкого, улица Генерала Симоняка... Широкие парадные магистрали, шестнадцати- и девятиэтажные дома, школы, кинотеатр «Нарвский», Дом культуры «Кировец». И в нескольких местах — оставленные для памяти поколений окрашенные в черный цвет доты, возле которых ежегодно 4 июля собираются люди — в день, когда пошли в бой первые ополченцы. Такие доты строил и Дмитрий Шостакович. В течение месяца в районе больницы Фореля необходимо было вырыть противотанковые рвы, установить огневые точки, сделать надолбы, доты, дзоты. Комиссаром трассы, работы на которой должны были вести Консерватория, Театр имени С. М. Кирова, Научно-исследовательский институт морского флота и артель «Ленпромодежда», назначили двадцатитрехлетнего судостроителя Бориса Федорова. Ранним утром 8 июля он привел на трассу пять тысяч человек.

Шостакович с характерной для него основательностью обзавелся экипировкой — комбинезоном с застежкой «молния» и собственной лопатой. К больнице Фореля ездили обычно всей консерваторской бригадой: «На рассвете мы заполняли несколько трамваев,

работали весь день. Фронт был еще достаточно далеко. Шостакович относился к работе необычайно серьезно, — вспоминает его ученик А. Лобковский. — Недостаток физической ловкости восполнял усердием, не отставая от молодежи, копал как-то особенно аккуратно, тщательно, я бы сказал — методично, несмотря на изнуряющую июльскую жару».

Консерваторская бригада выполнила задание досрочно. Шостакович вместе с Владимиром Софроницким вошел в пожарную команду, которая несла дежурства на крыше здания консерватории. Ему выдали каску, пожарный комбинезон, обучили обращению с пожарным шлангом и поручили пост № 5.

Об этих дежурствах на крыше узнал фоторепортер ТАСС Р. Мазелев. 29 июля он сфотографировал Шостаковича во время дежурства в костюме пожарного. Снимок стремительно обошел газеты многих стран, вызвав массу откликов: люди восхищались, тревожились за судьбу композитора. Борис Филиппов, возглавлявший в Москве Дом работников искусств, передает, что, высказав впоследствии сомнение артисту Владимиру Яхонтову, стоило ли Шостаковичу так рисковать — «ведь это могло лишить нас Седьмой симфонии», услышал в ответ: «А, может быть, иначе не было бы Седьмой симфонии. Все это надо было прочувствовать и пережить».

Вскоре Шостакович занялся другой работой. На втором этаже в классе № 8 составлялись бригады, выезжавшие с концертами на фронт. Всех волновали вопросы репертуара, состав бригад. Да и с роялем в землянку не полезешь. Шостаковичу поручили сделать переложения легких сочинений для голоса в сопровождении скрипки и виолончели: каждая консерваторская бригада состояла, как правило, из певца, скрипача и виолончелиста. Из библиотеки приносили

множество нот. Он отбирал музыку простую, доходчивую, которая, как ему казалось, должна была нравиться бойцам. Инструментовал сразу начисто, тщательно выписывая каждую строчку, с минимумом поворотов страниц, чтобы удобно было играть.

По датировкам маленьких манускриптов видно, что за три дня (12, 13 и 14 июля 1941 года) он сделал оркестровки двадцати шести романсов и песен — сто одиннадцать страниц переложений, сохранившихся в Рукописном отделе библиотеки Ленинградской консерватории. Давно известные мелодии у Шостаковича зазвучали по-новому. Это особенно заметно было в популярных песнях, переложенных для нового состава, а точнее — отредактированных Шостаковичем: «Эх, хорошо», Морской песне, Песне Анюты, «Спой нам, ветер» И. Дунаевского, Песне девушек Д. Прицкера, Песне о Щорсе М. Блантера, «То не тучи — грозовые облака» Дм. и Дан. Покрасс, в песнях Ю. Милютин.

В Петроградском районе формировалась Третья дивизия народного ополчения под командованием полковника В. И. Котельникова, — ей предстояло отправиться в район Красного Села. Не удовлетворенный обязанностями пожарного, считая, что он должен быть на фронте, Шостакович пришел в штаб дивизии народного ополчения. Среди таких же добровольцев, в большинстве своем никогда не державших в руках винтовки, Шостакович ждал во дворе завода Полиграфических машин, пока распишут по ротам. Здесь встретился ему знакомый журналист и показал стихи, торопливо записанные на клочке бумаги: Третья дивизия хотела иметь свою песню. Шостакович тут же, разлиновав на нотные строчки листки ученической тетради, записал мелодию — в виде марша, чтобы и петь и шагать под эту музыку было удобно. Так появилась фронтовая песня «Идут бесстрашные полки».

Штаб народного ополчения назначил Шостаковича заведующим музыкальной частью театра народного ополчения. База театра располагалась на улице Декабристов, в здании Дворца культуры имени Первой Пятилетки. На последнем этаже устроили общежитие, репетиционные комнаты. Ежедневно с утра занимались строевой подготовкой, изучали стрелковое оружие, остальную часть дня готовили эстрадные выступления. Составили хор, разные ансамбли; работы было много: продолжали искать мобильные формы обслуживания фронтовых частей.

Большинство композиторов занялось в то время песенным творчеством. Песню ждали, как самый важный, оперативно необходимый жанр. Шостаковичу приходилось бывать в Музыкальном издательстве, — в Гродненском переулке, в доме № 4. Там он просматривал прибывавшие со всей страны нотные рукописи. Поэты присылали стихи с просьбами передавать их композиторам. Активизировалось издание песенных сборников: отовсюду требовали песни. За первые полгода войны, летом и ранней осенью 1941 года, ленинградскими композиторами было написано около четырехсот песен.

Создавались армейские ансамбли, они просили легкие переложения для разных инструментальных составов — такие заказы раздавались композиторам со сроком исполнения в один-два дня. Шостакович тоже делал подобную работу, но основная его задача заключалась в отборе, в отсеивании того, что не годилось, и рекомендациях лучшего. С его способностью «слышать» музыку без проигрывания, фиксировать все недостатки он был незаменим. Обычно снисходительный к коллегам, особенно молодым, он теперь не считал возможной даже малейшую снисходительность, критиковал за следы явной спешки, недоделанности.

Впоследствии, в 1944 году, выступая с докладом о советской музыке за три года войны, обосновывая свою тогдашнюю требовательность, он говорил: «Можно ли было упрекать композиторов за этот поток песен, иногда посредственных, иногда просто плохих? Я думаю, упрекать нужно за всякое плохое произведение, за всякую плохую или посредственную музыку... Всякое произведение искусства, как и всякое произведение культуры, науки и техники, должно быть прежде всего высокого и хорошего качества».

Президиум Ленинградской композиторской организации утвердил для премирования восемь лучших военных произведений, представлявших, как было сказано в решении, большую художественную ценность. Рассматривались песни, сочиненные в первые три месяца войны. Были отмечены песни В. Витлина, Ю. Кочурова, Д. Прицкера, В. Томилина, М. Фрадкина, Л. Ходжа-Эйнатова, М. Юдина и Д. Шостаковича. «Клятва Наркому» Шостаковича открывала первый сборник «Песни Краснознаменной Балтики», подписанный к печати в Ленинграде в сентябре 1941 года. А уже 4 октября был составлен еще один сборник — «В бой, ленинградцы!», куда вошли десять новых песен, в том числе «Идут бесстрашные полки» Шостаковича.

Помимо песен и переложений, в первую половину июля Шостакович сочинял мало. Тянуло на улицы: хотелось прочувствовать атмосферу прифронтового города. С эмоциональностью, свойственной ему всегда и обостренной войной, воспринимал он боль Ленинграда, его тревоги, первые раны, укрытый деревянной обшивкой Медный всадник, опустевший Летний сад, редкостно прекрасную, трагическую осень, без дождей, с золотом на деревьях, — листья долго не спадали.

Он наблюдал не только изменения в облике горо-

да — менялась психология людей. В жизнь входило сознание постоянной опасности, нарастающее чувство ответственности за судьбу Ленинграда и всей Родины. Все чаще налетали вражеские самолеты, остервенело бомбили город; из их ритмичного рокота, возможно, и рождалась тема нашествия. Ее еще не было на нотном листе, но она уже существовала в его сознании, когда смерть нависала сверху, в характерном рокоте вражеских самолетов, пламени и вое сирен.

После отбоя воздушной тревоги Шостакович обычно выходил на улицу. Шагал до Марсова поля, мимо Петропавловской крепости, пронзительно ощущая красоту Ленинграда. «С болью и гордостью смотрел я на любимый город. А он стоял, опаленный пожарами, закаленный в боях, испытывавший глубокие страдания войны, и был еще более прекрасен в своем суровом величии. Как было не любить этот город, воздвигнутый Петром и завоеванный для народа Лениным, не поведать всему миру о его славе, о мужестве его защитников. И какое это было мужество, какая глубокая человечность была скрыта в этой борьбе!.. Возвращался я с прогулки... обуреваемый страстным желанием... скорее внести свой ощутимый вклад в борьбу» — так впоследствии вспоминал он эти дни.

Когда в отправке на фронт было решительно отказано, когда с пожарных дежурств все чаще и чаще его стали вызывать с просьбами написать что-либо, он принялся за большую композиторскую работу — новую симфонию. Шел в «текстовом» направлении, убежденный, что военная тема требует прямого обращения к слову. Стал сам писать текст, надеясь на опыт, полученный в работе над либретто опер «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда».

Сделанное решительно не понравилось. Начал писать музыку чисто симфоническую, и сразу дело по-

шло: симфоническая музыка выражала задуманное «значительно сильнее, — пояснял композитор. — После всеобщей скорби — личная, может быть, скорбь матери. Такая скорбь, когда уже и слез не осталось... Истинная человеческая любовь к себе подобным: довольно слов о погибшем». Переживаемое передавалось музыке с той пластичной ясностью, когда оставалось только побыстрее записывать. И Шостакович стал, уходя на дежурство, брать с собой на крышу партитуру, чтобы не терять времени — «таскал туда партитуру — не мог от нее оторваться».

Некоторые из этих первых эскизных листочков сохранились: торопливая запись на желтоватой бумаге намечавшихся нотных контуров, прерываемая обведенными кружочками знаками «в. т.» — воздушная тревога (так педантично фиксировались перерывы в работе во время вражеских налетов). На первом листочке — дата 15/VII 1941: начало работы зафиксировано совершенно точно. Композитор понимал исторический смысл всего, что свершалось тогда в Ленинграде.

В первой части Шостакович сразу решил использовать прием оркестрового сочинения Мориса Равеля «Белеро» — динамическое нарастание на неизменном ритме, создающее ощущение неотвратимого «наступления» ритма своего рода наваждения: такой настойчивый, вдалбливающий характер как нельзя лучше отвечал задуманному образу. Точность этого замысла подтверждают листки другого эскиза, появившегося, видимо, сразу после начальных черновых набросков: тринадцать страниц нотной записи, зафиксировавшей с полной определенностью весь тематизм первой части и в особенности тему, названную после обнародования симфонии темой нашествия. Она появляется на третьей странице нотной записи, сразу со всеми узловыми

элементами развития в форме вариаций: нет ни поисков, ни исправлений. С удивительной выпуклостью слышал композитор звуковой образ и, заимствуя из классики принцип развития, не побоялся упреков в сходстве, ибо сходство приема ни в какой мере не вело к сходству музыки — не эффект его занимал, а реальный образ зла.

На восьмой страничке, выписывая эскиз завершения первой части, автор чуть заметно, острым карандашиком пометил дату — 29/VIII. Полный эскиз первой части занял, следовательно, без малого полтора месяца. Срок для Шостаковича немалый. Но и масштабы части оказались огромными: тридцать минут музыки, писавшейся наряду с обилием дел, забот, в перерывах между воздушными налетами.

Враг подошел к городу. Смертельная угроза нависла над Ленинградом. О ней говорили прямо, открыто. Опасность определяла строй жизни:

В бомбоубежище, в подвале,
Нагие лампочки горят...
Быть может, нас сейчас завалит.
Кругом о бомбах говорят...

Это запись из блокнота Ольги Берггольц в сентябре 1941 года: за неделю до того, как Шостакович по ее телефонному звонку отправился в Радиокomitee, чтобы рассказать о своей симфонии.

С 1 сентября в городе по несколько раз в день объявлялись воздушные тревоги, а иногда выпадал день словно одной сплошной тревоги. Всю свою семью вместе с няней Шостакович провожал в бомбоубежище, но сам там старался не задерживаться. Торопился записать чистовую партитуру первой части.

Надеяться на помощь профессиональных переписчиков в военных условиях не приходилось, и Шостакович сам сразу аккуратно записывал всю оркестровую

ткань: писал темно-зелеными чернилами, убористо, четко, разборчиво, тонким штрихом и в конце части поставил дату — 3/IX 1941, как дату завершения чистой партитуры.

В своей краткой памятной книжке он отметил: 4 сентября — артиллерийский обстрел, 6 сентября — бомбежка. Однажды ночью загорелось здание красивого особнячка напротив дома на Пушкинской. Вспышки пламени озарили колонны. Трещали старые балки. От дома остались груды черных кирпичей.

8 сентября враг занял Шлиссельбург, отрезав Ленинград от его юго-восточных коммуникаций. Горели Бадаевские склады. Никогда еще Шостакович не видел таких пожаров, как 8 сентября: тучи дыма закрыли небо.

В тот день композитор записал эскизы второй части, твердо решив не ограничиться одночастным сочинением. Запал работы не был исчерпан, хотелось писать еще: «Постепенно замысел разросся. Главное, что мне казалось важным раскрыть в музыке, — это любовь к людям, составляющим оплот культуры, цивилизации, жизни».

Возникла мысль озаглавить части: «Война», «Воспоминания», «Родные просторы», «Победа», но в процессе работы выяснилось, что заголовки ограничивают восприятие.

После 8 сентября на сон времени почти не оставалось. Пожары в городе не прекращались. Фронт доходил до Колпина. Шостакович никогда не считал себя храбрым человеком, однако в эту сентябрьскую пору быстро привык к обстрелам, бомбежкам и относился к ним с фатальным спокойствием.

Фашистские летчики, пытавшиеся разрушить Московский вокзал, сбросили несколько бомб на Дмитровский переулочек. Мать Шостаковича со старшей до-

черью и ее сыном — Митей-маленьким вынуждены были перебраться на улицу Зодчего Росси, в Хореографическое училище, в примыкавшую к медицинскому пункту комнатку с низкими потолками, которую можно было согреть дыханием. Здесь и расположились две женщины с ребенком, устроив постель на топчанах. Мария Дмитриевна, преподававшая в училище фортепианную игру, аккомпанировала балеринам, выступавшим в госпиталях; в шерстяных перчатках, телогрейке, она репетировала в холодных классах маленькие концертные номера вместе с педагогом Верой Сергеевной Костровицкой; чтобы поддержать Митю-маленького, ему отдавали свои порции похлебки.

Шостакович после утомительной работы отправлялся на улицу Зодчего Росси, поднимался по крутым лестницам на третий этаж, в маленькую комнату у площадки, приносил из своего пайка сбереженный ломтик хлеба, который Софья Васильевна разрезала на мелкие кусочки. Со стойкостью, выработанной долгой вдовьей долей, она умела ободрить, приласкать, дать нужный совет: все тянулись к седой приветливой женщине — матери Шостаковича.

С конца августа у композитора появилась новая обязанность. Управление по делам искусств Исполкома Ленгорсовета утвердило новый состав президиума Ленинградского отделения Союза композиторов. Шостаковича избрали и утвердили председателем президиума, В. Богданова-Березовского — ответственным секретарем. На улице Зодчего Росси, где находилось правление Союза, Шостакович участвовал в разных делах — в распределении дополнительных пайков, составлении списков и документов на эвакуацию, отправке детей из Ленинграда, формировании групп на строительство оборонных сооружений. По-прежнему охотно помогал он композиторам, слушал, советовал,

убеждал, что не следует прерывать работы над крупными сочинениями. Его обращение к симфонии коллеги-композиторы восприняли как пример. В конце 1942 года, отчитываясь о деятельности Ленинградского отделения Союза композиторов, В. Богданов-Березовский так и написал: «Новое руководство считало, что полностью должна быть возобновлена прерванная в начале войны работа над крупными формами и чисто инструментальными произведениями... что создание такого рода произведений отнюдь не менее важно, чем оперативная работа над агитационной песней».

Оторвавшись от работы, Шостакович 14 сентября выступил в Большом зале филармонии в концерте, сбор с которого передавался в фонд обороны. В этом концерте участвовали также популярные оперные певцы В. Касторский, В. Легков, балерина О. Иордан, с которой композитор был знаком еще со времен постановки своего балета «Золотой век», ее партнер С. Корень, артисты Театра комедии Л. Сухаревская и Б. Тенин, артист Академического театра драмы им. А. С. Пушкина Б. Горин-Горяинов.

Концерт состоялся после дежурства на крыше консерватории. Шостакович отправился в Филармонию пешком. «За два-три квартала до зала филармонии (хотя только что окончилась очередная воздушная тревога, и никто не мог предвидеть, когда будет следующая), — вспоминал он, — ко мне непрерывно подходили люди со стереотипным вопросом: «Нет ли лишнего билетика на концерт?» ...Я с увлечением играл свои прелюдии для необычной аудитории и в столь необычной обстановке, совершенно позабыв об опасности: ведь люди собрались сюда, рискуя жизнью, подтверждая тем самым, что ее убить невозможно».

Художественная жизнь города продолжалась, хотя

большая часть учреждений искусства эвакуировалась: Академическая капелла уехала в Киров, консерватория — в Ташкент, Филармония во главе с Е. А. Мравинским — в Новосибирск, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова — в Пермь, Малый оперный театр — в Оренбург.

Шостакович провожал эвакуируемых, помогал, ссужал деньгами, особенно тех, у кого были маленькие дети. Сохранились его письма и телеграммы в Москву тогдашнему директору Музыкального фонда Л. Т. Атовмьяну о срочных фондах для помощи семьям композиторов-фронтовиков, для нужд Ленинградского Союза композиторов. Сам он, имея возможность уехать с любым учреждением, подлежавшим эвакуации, оставался в городе вместе со всей семьей, медлил под всякими предлогами. 23 сентября, когда сирена воздушной тревоги звучала одиннадцать раз и бомбы падали совсем рядом с Большой Пушкарской, у Первого Медицинского института (фашистские летчики метили в больницу), Шостакович сообщал Шебакину в Москву: «Живу я более или менее благополучно. Сочинил две части симфонии».

Блокадная обстановка становилась бытом. С 1 сентября Шостакович по рабочей карточке получал в день шестьсот граммов хлеба, Нина Васильевна — двести пятьдесят. Через декаду норму снизили для рабочих до пятисот граммов хлеба. Таяли запасы картофеля, сделанные предусмотрительной Феней Кожуновой. Все пустынное становилось на улицах: шестьсот тысяч ленинградцев удалось вывезти на Большую землю.

В сентябре, когда Шостакович интенсивно сочинял Седьмую симфонию, на страницах газет, в агитплака-

тах все чаще звучала политическая сатира, воспитывавшая презрение к врагу. К сатире обратились Ольга Берггольц, Николай Тихонов, Борис Лавренев. Ленинградское радио ежедневно передавало фельетоны, частушки. Меткие сатирические сцены писал Михаил Зощенко. И все же, даже по сравнению с лучшими образцами сатиры того времени, то, что задумал Шостакович, стояло на ином уровне. Композитор был уже выдающимся мастером гротеска, беспощадным ко всему уродливому, создал галерею отрицательных образов: показал лик чиновничьей, полицейской России в опере «Нос», карикатурно изобразил «рождение» фашизма в балете «Золотой век», разложение человека под властью мещанства—в музыке к спектаклю «Клоп». И, главное, он понял, что одного осмеяния мало, что сатира должна быть беспощадной и обобщенной, раскрывающей истоки зла.

В таком понимании сказывался масштаб не только таланта композитора, но и его общественного мышления. В самую трагическую пору, как контраст безоблачности совсем недавнего прошлого, он рисовал фашиста-зверя, механически настойчивую поступь разрушения и обращался к людям с призывом: «Будьте бдительны! Отбросьте благодущие!»

В 7 часов утра 17 сентября к Шостаковичу приехал редактор Радиокomiteта Георгий Макогоненко. Шостакович работал: записывал последние страницы второй части. Договорились о выступлении по радио. Днем Скерцо было завершено.

С Макогоненко отправились в Радиокomiteт, по дороге Шостакович читал «Ленинградскую правду» с передовой статьей «Враг у ворот». За Кировским мостом попали под бомбежку.

В студии Шостакович на листке бумаги поспешно записал несколько слов для памяти. Диктор объявил:

«Слушай, родная страна! Говорит город Ленина. Говорит Ленинград!»

Композитор говорил прямо в микрофон, стараясь сдерживать обычный торопливый темп своей речи. «Он говорил с большим внутренним волнением, голос его звучал чуть суховато, но был четок и абсолютно спокоен», — вспоминала Ольга Берггольц.

Жан-Ришар Блок, французский писатель, выступавший в радиопередачах для оккупированной Франции из Москвы, услышав голос Шостаковича, записал для своего репортажа: «Вся страна замолкает. На улицах приостанавливается движение. В чем дело? Говорит Ленинград. Голос, хорошо известный каждому русскому. И имя, тоже известное всему миру, — имя композитора Дмитрия Шостаковича».

Главным был вывод — жизнь в осажденном городе не прекращается.

«Я говорю с вами из Ленинграда в то время, — сказал Д. Шостакович, — как у самых ворот его идут жестокие бои с врагом, рвущимся в город, и до площадей доносятся орудийные раскаты... Два часа назад я закончил две первые части симфонического произведения. Если это сочинение мне удастся написать хорошо, удастся закончить третью и четвертую части, то тогда можно будет назвать его Седьмой симфонией. Для чего я сообщаю об этом? Я сообщаю об этом для того, чтобы радиослушатели, которые слушают меня сейчас, знали, что жизнь нашего города идет нормально. Все мы несем сейчас боевую вахту...

Советские музыканты, мои дорогие и многочисленные соратники по оружию, мои друзья! Помните, что нашему искусству грозит великая опасность. Будем же защищать нашу музыку, будем честно и самоотверженно работать... Музыка, которая нам дорога, созданию которой мы отдаем все лучшее, что у нас есть,

должна так же расти и совершенствоваться, как это было всегда... И чем лучше, чем качественнее будет наше искусство, тем больше будет у нас уверенность, что его никогда и никто не разрушит».

Вечером 17 сентября композитор сыграл на Большой Пушкинской две части симфонии своим коллегам В. Богданову-Березовскому, Ю. Кочурову, Г. Попову — состоялось нечто вроде предварительного профессионального обсуждения. О нем сохранилась запись в дневниках В. Богданова-Березовского, в его книге «Дороги искусства».

«После кратких перемолвок, в продолжение которых Шостакович курил, сразу приступили к проигрыванию. Мы ждали необычного. И оно свершилось, увлекло и глубоко взволновало нас. Шостакович играл с подъемом, имитируя оркестровые краски, в ритмике обозначая строительную динамику формы, играл, как бы рассказывая о переполнявших его чувствах и мыслях. Мы с напряженным вниманием следили за величественным развитием. В широкой панораме возникал образ Родины могущественной, изобильной, картины дружного, радостного, мирного труда. Чем протяженнее и полнозвучнее становилась картина, завершающаяся умиротворенными, тихими интонациями, с тем большей неожиданностью и внезапностью воспринимался образ угрозы, возникающей из еле слышного, как бы издалека доносящегося мерного стука военного барабана и разрастающейся до размеров сокрушительного звукового урагана.

Это был непосредственный слепок с сегодняшней, переживаемой нами действительности...

После ошеломляющего впечатления, оставленного первой частью, не раздалось ни единой реплики. Автор нервным движением раскрыл папиросную коробку и закурил. Мне кажется, что впечатление, произве-

денное сыгранным, несколько заслонило от нас содержание второй части. Слушая эту прозрачную, подвижную музыку, следя за прихотливым бегом капризных и легких мелодических линий, приобретающих то доверительно-интимный, лирический, то тревожный характер, мы как бы ощущали нависшую над ней исполненскую тень потрясшего нас впечатления от только что слышанного... Все в один голос попросили повторить сыгранное. Но внезапно раздались звуки сирены, оповещающей воздушный налет. Дмитрий Дмитриевич предложил не прекращать музицирования, но сделать небольшой перерыв: женщин и детей надо было проводить в убежище.

Оставшись одни, мы все еще молчали. Любые слова казались неуместными после только что прослушанного... Нас гипнотизировала близость к таинственному, обычно скрытому от посторонних процессу творческого созидания и совсем особая экспрессия и проникновенность авторского исполнения, наделенного всеми богатейшими ресурсами «шостаковичского» пианизма, насыщенного возбужденностью, трепетом внутреннего состояния автора.

Вторичное исполнение усилило и углубило реакцию. На этот раз слышались горячие, восторженные восклицания. В сознании не унимались вибрирующие, будоражающие звуки. Но надо было спешить по домам. Воздушная тревога кончилась, но все знали — ненадолго.

До Кировского моста дошли пешком. Возле него сели в трамвай и, достигнув середины моста, увидели провалы наружной стены одного из дворцов на набережной, а вдали зарево пожаров... Увиденное переключалось с только что услышанным. Впечатления от симфонии сливались с переживаниями непосредственных событий дня».

Воодушевленный одобрением коллег, Шостакович решил форсировать дальнейшую работу, но 19 сентября день выдался очень трудный: сирена выла шесть раз, падали бомбы на Новую Деревню, на Большой Пушкарской треснула стена шестизэтажного дома.

20 сентября «Ленинградская правда» с согласия Шостаковича сообщила о работе композитора и первом знакомстве его коллег с новым сочинением. Уже сама весть о том, что Шостакович трудится в условиях начавшейся блокады, ободряла слабых, помогала побеждать страх, находить место в творческом строю.

Двенадцать дней ушли на третью часть: когда мог, писал до тридцати страниц партитуры в день. Бомбежки и обстрелы не прекращались. Силы убывали от недоедания, но ничто не ослабляло рабочий ритм.

Заканчивая третью часть, он сделал маленький перерыв — на один вечер 25 сентября. Ему исполнилось тридцать пять лет, и друзья решили отметить эту дату. У Кошеверовой сохранились бутылка джина и черные сухари с солью, у Шостаковичей — немного картошки. Скучный ужин изящно сервировали. Шостакович чувствовал себя спокойно, не иссякала жизнерадостность, прежде всего как радость сохранившейся творческой силы. Симфония сложилась полностью: он знал и чувствовал, что она удается, и немного уже оставалось записать.

Первоначальная идея одночастности сказалась в том, что первая часть приняла на себя главную образную «нагрузку», стала центром произведения — с эпизодом нашествия, с картиной жестокой битвы, гибели людей, невероятного страдания. Столкновения добра и зла, света и тьмы давались в первой части обнаженно, зримо. И следующее затем Скерцо воспринималось как ответ минувшего — лирическое интермеццо с контрастной серединой.

Настроение третьей части сам автор определил как «упоение жизнью, преклонение перед природой», как образ любимого Ленинграда — своего дома, сурового, гордого. Вечная красота города звучала в медленной, щемяще-печальной музыке третьей части, законченной 29 сентября.

30 сентября позвонили из Смольного с категорическим распоряжением об эвакуации: «Раз вас вывезят — значит нужно» — так решил член Военного совета фронта, первый секретарь горкома КПСС А. А. Кузнецов.

На рассвете 1 октября Дмитрий Дмитриевич и Нина Васильевна поспешно прощались с родными: на набережной Красного Флота — с родителями жены и ее сестрой, художницей Ириной, потом на улице Зодчего Росси — с Софьей Васильевной и сестрой Марией.

О длительности отъезда не думалось. Вещей с собой на самолет захватили мало: только необходимое к зиме и большую куклу, с которой не могла расстаться Галя. Рукопись Седьмой симфонии положили в чемодан с одеждой.

На полпути сделали посадку в лесной деревне, на временном аэродроме, помогли летчику сгрузить несколько ящиков с боеприпасами, перевязочным материалом и медикаментами. Самолет замаскировали срубленными соснами. Ночевали в лесном домике.

В столицу прилетели в самое тяжелое время: серьезная опасность заставила начать эвакуацию учреждений, дипломатического корпуса. Гостиница «Москва», где поселили Шостаковича, была заполнена военными. Над столицей шли воздушные сражения. Привычные по Ленинграду сигналы тревоги звучали все чаще; в номере оставаться не удавалось — заставляли спускаться в подвал.

Редакции газет направили корреспондентов для интервью о симфонии: первые сообщения о ней уже появились в «Правде», «Комсомольской правде», «Вечерней Москве», среди фронтовых известий, полных тревоги. Первые лаконичные строки, вызвавшие интерес, требовали продолжения: что написал Шостакович, как идет работа? 8 и 9 октября были опубликованы заметки, записанные по устному рассказу композитора: «Моя Седьмая симфония» — в «Вечерней Москве» и «В дни обороны Ленинграда» — в газете «Советское искусство». Фрагменты симфонии композитор сыграл на рояле писателю Евгению Петрову.

Спустя несколько дней Шостакович стал проситься обратно, в родной город, уже замкнутый кольцом блокады. 12 октября он заявил: «Ленинград — моя родина; Ленинград — это для меня мой дом. И я обязательно должен туда вернуться, как бы там трудно ни было... Когда горит твой дом, надо быть там и тушить пожар». В тот день на встрече в Центральном Доме работников искусств в Москве вместе с Шостаковичем выступила группа ленинградских музыкантов, рассказавших о борьбе защитников города на Неве. Ораторский талант Шостаковича, вспоминая об этом вечере Б. Филиппов, «находился в заметном противоречии с талантом композиторским. Но и не блистая красноречием, он все же глубоко взволновал аудиторию».

По решению Советского правительства Большой театр вместе с некоторыми другими учреждениями временно эвакуировался в Куйбышев. Туда уезжали друзья Шостаковича — пианист Лев Оборин, художник Петр Вильямс с женой Анной, певец Александр Батулин, арфистка Вера Дулова. Московскую консерваторию направляли в Саратов, предложив выехать с ее педагогами и Шостаковичу. Поскольку его хлопоты о возвращении в Ленинград результатов не дали, он

согласился, попросив Шебалина — председателя Московского отделения Союза композиторов — включить его в композиторскую группу вместе с В. Я. Шебалиным, А. И. Хачатуряном, Д. Б. Кабалевским.

При посадке в поезд в суматохе Шостаковичи потеряли вещи. Композитор был очень угнетен: вместе с вещами пропала рукопись симфонии.

Ехали долго. «На четвертые сутки, — читаем в воспоминаниях Е. Петрова, — мы проехали через Волгу. На каждой станции мы узнавали, что Москва держится». Утомленный дорогой, надеявшийся вскоре вернуться в Москву, Шостакович решил не ехать в Свердловск, куда следовала группа композиторов. Высадился в Куйбышеве. С вокзала, собрав пожитки, побрели в одну из школ, где разместилась первая группа артистов Большого театра.

В коридоре школы их увидела Анна Вильямс и привела в свою маленькую комнату. Вспомнили о рукописи симфонии, помчались на вокзал и по счастливой случайности разыскали среди грузов, адресованных на Урал, тюк, в котором она была упакована.

Недели две Шостаковичи прожили вместе с Вильямсами, разделив комнату ситцевым пологом. В ноябре получили свою комнату. Расположившись, тотчас же сообщили Шебалину адрес: Куйбышев. Улица Фрунзе, дом № 140, квартира 13. Прописав жену, Шостакович отправился в военкомат, настаивая на том, чтобы его призвали в действующую армию. Его направили на медицинскую комиссию, обследовали и признали к военной службе негодным.

Из съехавшихся в Куйбышев музыкантов сформировалось отделение Союза композиторов. Правление отделения возглавил Шостакович. Главным своим делом он считал заботу о семьях музыкантов-фронтови-

ков. Имея теперь жилье, давал приют нуждавшимся в ночлеге: случалось, размещал в своей комнате пять-шесть человек, а сам спал на полу. К жизни на людях привыкли.

О ленинградских музыкантах Шостакович узнавал по письмам и рассказам тех, кто добирался до Куйбышева. Удивительную жизнестойкость проявил один из его первых учеников — Орест Евлахов. Преодолевая голод, страдания из-за обострившейся болезни, он не поддавался унынию, сочинял музыку, успешно выполнял обязанности секретаря композиторской организации блокадного города. С ним Шостакович поддерживал постоянную переписку, делился новостями с Большой земли, рассказывал о себе. Евлахов сообщал ему, что композиторы В. Фризе, В. Томилин, М. Глух, Т. Оганесян закончили краткосрочное училище младших лейтенантов и стали командирами взводов. К. Малаховский погиб на пожарном посту во время воздушного налета. Работали творческие группы при Политическом управлении Краснознаменного Балтийского флота и ДOME Красной Армии имени С. М. Кирова. Многие воинские части получили собственные песни: О. Евлахов сочинил «Песню 325-го инженерного батальона», Г. Носов — «Песню 245-го стрелкового полка», Н. Смыслова — «Песню 315-й стрелковой дивизии», Ю. Кочуров — «Песню 94-го артиллерийского полка».

При Ленинградском отделении Союза композиторов возникла исполнительская секция, в состав которой вошли певцы А. Атлантов, В. Легков, Е. Боголюбова, Н. Петрова, Л. Квинихидзе, пианист А. Каменский, балалаечник Б. Трояновский, скрипач С. Панфилов, аккордеонистка К. Кипарская. Вместе с композиторами А. Митюшиным, В. Маклаковым, Н. Ганом, Н. Фоминым, А. Владимирцовым, В. Сорокиным,

М. Матвеевым, В. Запольским исполнители выступали с шефскими концертами в воинских частях, госпиталях, командах МПВО.

Узнавая все это, Шостакович тосковал, мучился тыловой жизнью. Только одно могло оправдать для самого композитора его жизнь в тылу — работа над Ленинградской симфонией.

В конце декабря она пошла быстро: хотелось завершить год итоговой нотой в партитуре. Поставив 27 декабря на последней странице точку и тотчас же перелистав партитуру, закрыл ее с множеством беспокойных мыслей. Кто и где сможет впервые представить такую симфонию? В Москве и Ленинграде это не позволяла сделать фронтовая обстановка. Многие музыканты периферийных оркестров находились в армии. Масштаб же симфонии требовал необычного состава: где было взять восемь валторн, шесть труб и шесть тромбонов? Можно ли было рассчитывать на то, что удастся удержать внимание слушателей в течение семидесяти пяти минут — ведь основными слушателями были фронтовики, приезжавшие на короткие побывки, да рабочие, урывавшие от труда редкую свободную минутку. Не правильной ли было бы ограничиться первой частью произведения?

Не оставалось сомнений, что если важнейшим «экзаменом» в довоенной творческой биографии Шостаковича была Пятая симфония, то теперь, в военную годину, Седьмая симфония, посвященная Ленинграду, стала испытанием еще более ответственным. Композитор не имел права на неудачу или полууспех: он понимал, как многого от него ждут.

Из-за необходимости квартиры один из первых показов состоялся на квартире В. Г. Дуловой и А. И. Батурина. Пригласили туда Л. Оборина и дирижера Большого театра А. Мелик-Пашаева, которому

Шостакович намеревался, если симфония ему понравится, предложить ее для премьеры.

«Собрались мы впятером. Шостакович стал играть, а Оборин по партитуре подыгрывать верхние голоса, — рассказывает Вера Георгиевна Дулова. — Во время исполнения раздался телефонный звонок: проживавший этажом ниже С. А. Самосуд услышал незнакомую музыку и просил разрешения присоединиться к нам.

Симфония его, как и всех присутствовавших, потрясла, и он сразу же забрал партитуру, заявив, что начнет репетиции чуть ли не на следующий день: он был решителен и тверд, наш главный дирижер, и Шостакович сказал:

— Самосуд обеспечит много репетиций».

Для репетиций отвели зал Дворца культуры, где намечалось провести и премьеру. Репетировал дирижер с оркестром с января 1942 года ежедневно по утрам, фразу за фразой, ничего не упуская, ничего не предоставляя воле случая. «Мне повезло, — сообщал автор Шебалину. — Оркестр ГАБТа сейчас мало работает и потому приналег очень старательно на симфонию, над которой работают много и добросовестно». Сказывалась не только обычная требовательность, тщательность Самосуда, но и понимание им исторической ответственности предстоящей премьеры, ее патриотического значения. Он так и писал тогда: «Седьмая симфония Шостаковича важна для нас не только как выдающееся музыкальное произведение последнего полувека. Значение симфонии — в ее глубоком политическом звучании. В тот момент, когда весь мир повержен в пучину небывалого катаклизма, — в этот момент именно в Советской стране появляется такой Эльбрус музыкального творчества, как Седьмая симфония».

Характер музыки отвечал индивидуальности дири-

жера: пластика ее образов, открытая эмоциональность, красочная палитра партитуры — это было как раз то, к чему стремился Самосуд, интерпретируя классические музыкальные драмы в оперном театре.

До 11 февраля продолжались репетиции оркестровых групп. Отдав дирижеру единственный экземпляр партитуры, Шостакович следил за работой по эскизным листкам, пометая в них карандашом то, что требовало исправлений: «стало громковато и грубовато», «тише виолончели», «не забыть о литаврах на странице 90», «басы без акцентов», «неточен такт» и т. п. Самосуд на рукописи пометок не делал, учитывая, что этот единственный экземпляр, видимо, пойдет вскоре в печать.

Первая проба — проигрывание двух частей произведения всем оркестром прошла удачно: «Звучало весьма прилично, — сообщал Шостакович Шебалину. — Очевидно, скоро состоится первое исполнение. Если бы ты в день премьеры или несколько раньше приехал бы в Куйбышев, я был бы невероятно счастлив».

Пока шли репетиции, в «Известиях» появилась небольшая заметка Шостаковича «Моя Седьмая симфония», в которой, изложив кратко ее содержание, он писал: «Моя мечта, чтобы Седьмая симфония в недалеком будущем была исполнена в Ленинграде, в родном моем городе, который вдохновил меня на ее создание».

Премьера состоялась 5 марта 1942 года в зале Куйбышевского Дворца культуры и транслировалась по радио на всю страну. В артистической, где установили репродуктор трансляции, собрались перед выходом на сцену все оркестранты. Трансляция началась словами: «Говорит Москва. Говорит Москва», — хотя передача велась из Куйбышева. Шостакович произнес перед микрофоном вступительное слово: «Нет более

благородных и возвышенных задач, чем те, которые вдохновляют нас на борьбу с темными силами гитлеризма. И когда грохочут пушки, поднимают свой могучий голос наши музы».

20 марта 1942 года Шостакович вылетел в Москву на премьеру симфонии в столице. Полет продолжался около четырех часов, которые композитор провел у иллюминатора, жадно вглядываясь в пейзажи родной страны. Подмосковная земля хранила следы недавних боев: покореженная фашистская техника, заграждения, надолбы, противотанковые рвы, земляные укрепления... Это была уже иная картина, нежели в то время, когда он летел из Ленинграда в Москву.

В день московской премьеры 29 марта 1942 года по предложению «Правды» автор симфонии сообщал на ее страницах: «Почти вся симфония сочинена мною в моем родном городе Ленинграде. Город подвергался бомбардировкам с воздуха, по городу била вражеская артиллерия. Все ленинградцы дружно сплотились и вместе со славными воинами Красной Армии поклялись дать отпор зарвавшемуся врагу. В эти дни я работал над симфонией, работал много, напряженно и быстро. Мне хотелось создать произведение о наших днях, о нашей жизни, о наших людях, которые становятся героями, которые борются во имя торжества нашего над врагом, которые делаются героями и побеждают... Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу Ленинграду я посвящаю свою Седьмую симфонию».

Во время концерта была объявлена воздушная тревога. На пюпитр дирижера одна за другой легли записки с просьбой о перерыве, но он продолжал дирижировать. Миллионы людей слушали радиотрансляцию симфонии — и в Советском Союзе, и за рубежом.

Первые исполнения вызвали волну откликов в советской и иностранной прессе. Писатель Алексей Толстой считал, что симфония возникла «из совести русского народа, принявшего без колебаний смертный бой с черными силами, и выросла до размеров большого мирового искусства... потому что она рассказывает правду о человеке в небывалую годину его бедствий и испытаний». Тему нашествия А. Н. Толстой передавал так:

«Она возникает отдаленно и вначале похожа на какую-то простенькую и жутковатую пляску, на приплясывание ученых крыс под дудку крысолова. Как усиливающийся ветер, эта тема начинает колыхать оркестр, она овладевает им, вырастает, крепнет. Крысолов со своими железными крысами поднимается из-за холма... Это движется война. Она торжествует в литаврах и барабанах, воплем боли и отчаяния отвечают скрипки. И вам, стиснувшему пальцами дубовые перила, кажется: неужели, неужели все уже смято и растерзано? В оркестре — смятение, хаос.

Нет, человек сильнее стихии. Струнные инструменты начинают бороться. Гармония скрипок и человеческие голоса фаготов ^{и ви}могущественнее грохота ослиной кожи, натянутой на барабаны. Отчаянным биением сердца вы помогаете торжеству гармонии. И скрипки гармонизируют хаос войны, заставляют замолкнуть ее пещерный рев.

Проклятого крысолова больше нет, он унесен в черную пропасть времени. Смычки опущены — у скрипачей, у многих на глазах слезы. Слышен только раздумчивый и суровый, — после стольких потерь и бедствий, — человеческий голос фагота. Возврата нет к безбурному счастью. Перед умудренным в страданиях взором человека — пройденный путь, где он ищет оправдания жизни».

Еще более конкретизируя содержание симфонии, писатель Евгений Петров видел в музыке «прощание матерей с детьми и нежность невест с женихами, идущими на фронт. Я видел напряжение городов, застывших в ожидании незримого чудовища с цинковой мордой, что летело к ним по черному ночному небу. Я видел твердых и слабых людей. Я видел лучи прожекторов и текучие пунктиры трассирующих пуль, отражающихся в стеклах высоких домов. Я видел снова фронтовые дороги и снова ощущал то невыразимое чувство, что охватывает человека, пересекающего некую никем точно не установленную линию фронта; и тело бойца, навеки приникшего к земле головой, обращенной в сторону врага; и полевой перевязочный пункт, и врача в окровавленных резиновых перчатках, и сестру, принимающую последний вздох героя, и нашу русскую природу, и детей, и человеческую страсть, и нежность, и горе, и улыбку, и мужество бойца, и все то, что составляло наши мысли и чувства в первые месяцы войны...

И сердце все время было сжато рукой худого, бледного человека с острым носом и рыжеватым хохолком... И потом он в последний раз еще немного сильнее сжал мое сердце своей всемогущей и ласковой рукой. И тогда показалось, что уже нельзя дышать от муки счастья.

Это был финал.

Этот финал должен играть на Красной площади оркестр в пять тысяч человек в светлый день нашей победы над врагом.

Это торжество правды. Торжество человека, который мыслит и чувствует.

Музыка так хороша даже помимо ее содержания, просто по тем звукам, которые слышишь, что с нею не хочется расставаться.

«Ее хочется слышать еще и еще раз. Хочется, чтобы она была у тебя дома, чтобы она всегда была с тобой».

Общественную значимость симфонии подчеркнул в своей статье, опубликованной в «Правде», видный деятель Коммунистической партии Емельян Ярославский: «Его своеобразный талант развернулся в великом городе, который любит весь советский народ, который дорог всему прогрессивному человечеству... Дмитрий Шостакович — сын большого города, города трех революций, красивейшего города, с богатой историей и богатой культурой. С жизнью Ленинграда связаны и все значительные моменты творчества Д. Шостаковича».

С публицистическими откликами на симфонию выступили в центральной прессе музыканты Л. Оборин, Д. Ойстрах, Н. Голованов, Д. Цыганов, В. Мурадели, А. Гаук, Н. Мясковский. Газета «Литература и искусство» посвятила симфонии передовую статью. Всего за первые месяцы после исполнения Седьмой симфонии в советской прессе было опубликовано семьдесят семь материалов, положивших начало литературе об этом произведении.

Второе исполнение симфонии в Москве прошло 30 марта, третье — 6 апреля. А на следующий день автор отнес рукопись в издательство — свой единственный экземпляр, который вез из блокадного Ленинграда. К трем частям, записанным в Ленинграде темно-зелеными чернилами, добавилась четвертая, написанная уже синими чернилами, не столь торопливо. Поначалу заглавие и состав оркестра Шостакович не внес — сделал это перед сдачей в печать: всего получилась 141 страница формата 37 × 24,5 сантиметра. По партитуре видно, что кое-где добавочные партии духовых инструментов вписывались позже. Автор пояснил: «Участие этих инструментов в исполнении сим-

фонии обязательно», — и подчеркнул последнее слово. В центре обложки вывел четко: «Посвящается городу Ленинграду».

Печатание шло быстрыми темпами: 11 апреля 1942 года нотный текст проверил редактор, 14 апреля подписал Главрепертком. Тираж семьсот экземпляров частично напечатали в октябре, к двадцатипятилетию Великой Октябрьской социалистической революции; корректурные оттиски распространились и раньше. Их вместе с драгоценным оригиналом тотчас же передали в Государственный Центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, как историческую реликвию.

11 апреля 1942 года было опубликовано постановление Совета Народных Комиссаров СССР: Д. Д. Шостаковичу за Седьмую симфонию присудили Государственную премию первой степени.

Вскоре ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Так высоко оценили партия и Советское правительство выдающуюся симфонию Д. Д. Шостаковича.

Трансляцию московской премьеры Седьмой симфонии слушали в блокадном Ленинграде. В тот вечер в Радиокomiteе собрались все музыканты. Их было очень немного — всего пятнадцать человек. Но эти пятнадцать решили: во что бы то ни стало Ленинградская симфония должна быть исполнена в Ленинграде.

Единственным симфоническим дирижером в городе оставался Карл Ильич Элиасберг — тот самый ученик консерваторского скрипичного класса, с которым Шостакович играл ансамбли в рабочих клубах. Связав свою судьбу с оркестром Радиокomiteа, Элиасберг с 1937 года стал его главным дирижером.

Сотрудники Радиокomiteта, как учреждения связи, не эвакуировались. К. И. Элиасберг с женой, пианисткой-аккомпаниатором Н. Д. Бронниковой, и оркестрантами, не мобилизованными в армию, продолжали выступления в осажденном городе. Они несли теперь всю ответственность не только за радиоконцерты, но и за филармонические; играли разнообразную музыку, в том числе произведения Шостаковича.

Но после 27 декабря 1941 года музыка замерла. Горсточка людей в наступившие лютые морозы, слабая от голода и холода, жила в здании Радиокomiteта, чтобы защищать здание от бомб и снарядов, передавать самые необходимые вести, обращаясь к воинам и жителям осажденного города, как это делала Ольга Берггольц.

Добираясь ежедневно с Десятой линии Васильевского острова до Дома радио на Малой Садовой улице, Элиасберг возвращался домой с дрожжевым супом для жены, от слабости уже не ходившей. Однажды он упал на Дворцовом мосту — суп пролился: это было страшно.

К весне открылся стационар в гостинице «Астория». Элиасберга свезли туда на детских саночках, немного подкормили, и он смог хоть с трудом передвигаться. С фронта после контузии возвратился Б. И. Загурский, назначенный на свою прежнюю должность начальника управления по делам искусств Исполнительного комитета Ленинградского городского Совета депутатов трудящихся. Он пригласил Элиасберга в Большой драматический театр имени М. Горького — одно из немногих отапливаемых помещений, где шли спектакли — драмы, оперетты и где помещалось Управление. «Далеким показался мне путь от «Астории» до Большого драматического, — вспоминал К. И. Элиасберг. — В комнатке на третьем этаже я на-

шел Загурского, еще не оправившегося от контузии, больного, в жестокой цинге. Он лежал на койке, укрывшись шинелью, а рядом дымилась, обогревая помещение, «буржуйка»... Он тепло приветствовал меня и задал вопрос: можно ли восстановить оркестр? Он обещал при этом всяческую помощь. Из разговора я понял, что положение с продовольствием несколько улучшилось и есть возможность поддержать оркестр — если он сможет существовать как исполнительский коллектив».

Восстановление оркестра проходило по-деловому: «Вопрос решился» еще дня через два на маленьком совещании в той же комнате. Присутствовали Загурский, я и инспектор оркестра А. Прессер. Прессер принес список оркестра, вернее — бывшего оркестра. Почти все фамилии в списке были окаймлены черным или красным. Черным — 27 фамилий оркестрантов, умерших за минувшие месяцы, красным — большинство остальных, еще живых, но нетрудоспособных».

Вывесили объявление и прочитали его по радио: «Просьба ко всем музыкантам Ленинграда явиться в Радиокомитет». Но кто мог прийти? Художественный руководитель радиовещания Яков Бабушкин разыскивал оставшихся в живых: «Как оживились эти люди, когда мы стали вытаскивать их из темных квартир, — вспоминал он. — Это было трогательное до слез зрелище, когда они извлекли свои концертные фраки, свои скрипки, виолончели, флейты, и здесь, под обледеневшими сводами Радиокомитета, начались репетиции...»

Загурский добился дополнительных пайков для музыкантов, исполнителям на духовых инструментах выдали продуктовые карточки для рабочих. Начавшиеся репетиции дирижер проводил с беспощадной требовательностью. Интуицией опытного воспитателя оркестра чувствовал, что только так можно было под-

нять людей, стряхнуть оцепенение суровой зимы. Изумленные, обрадованные неожиданной в этих условиях властностью, как бы переносившей их в привычную обстановку, музыканты трясущимися руками поднимали скрипки и флейты, с готовностью внимая каждому слову и указанию дирижера. «Вражеские бомбежки продолжались, артиллерийские обстрелы усиливались. Нервы — в постоянном напряжении. Но ведь так жили все ленинградцы, — вспоминал К. И. Элиасберг. — Мы убедились, что Ленинграду нужен оркестр; и как члены его единственного музыкального коллектива хотели дать ленинградцам все, что могли. Каждый день, за редким исключением, репетировали утром и вечером».

Постоянную поддержку возрождаемому оркестру оказывал Ленинградский горком партии. Секретарь горкома Александр Иванович Маханов, непосредственно занимавшийся всеми вопросами художественной жизни города, стал своеобразным шефом оркестра. Музыканты иногда работали ночами, требовались ночные пропуска для передвижения по городу, — Маханов звонил коменданту города, полковнику Денисову, и артисты получили пропуска. Заболевал оркестрант — Маханов устраивал его в госпиталь. Узнав, что Элиасберг пешком ходит дважды в день с Васильевского острова в Радиокомитет, секретарь горкома распорядился поселить дирижера вблизи Дома радио, в здании Филармонии. Выбрали свободную служебную квартиру на шестом этаже — там было электроосвещение и теплились батареи отопления.

Вокруг оркестра сразу же сплотились певцы, оставшиеся во фронтовом городе: С. П. Преображенская, Н. Л. Вельтер, В. И. Касторский.

5 апреля 1942 года в Театре драмы имени А. С. Пушкина состоялось открытие концертного сезо-

на. Физических сил на два отделения не хватало. Ограничились одним: сыграли «Торжественную увертюру» А. К. Глазунова, отрывки из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Н. Вельтер спела арию Орлеанской девы из одноименной оперы П. И. Чайковского, В. Касторский — арию Сусанина из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин».

Теперь можно было подумать об исполнении Седьмой симфонии. Я. Бабушкин запросил с Большой земли партитуру. 2 июля летчик Литвинов вместе с медикаментами для госпиталей доставил из Москвы четыре объемистые тетради. Он лично привез их в Радиокomitee. В «Ленинградской правде» появилось сообщение: «В Ленинград доставлена на самолете партитура Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича. Публичное исполнение ее состоится в Большом зале филармонии».

Получив партитуру и нетерпеливо пробежав глазами первую страницу с перечнем состава оркестра, Элиасберг приуныл: подавляющая часть оркестрантов-духовиков находилась на фронте, необходимого состава оркестр не имел. «Читая» музыку дальше, охватывая ее внутренним слухом, восхищаясь мастерскими приемами оркестровки, Элиасберг как дирижер испытывал огорчение: видимо, симфония еще не могла прозвучать в Ленинграде.

И все же дирижер отправился к начальнику Политического управления Ленинградского фронта генералу Д. Холостову с просьбой о музыкантах-духовиках. Генерал Холостов удивился, пошутил: «Бросим воевать, пойдем играть» и уже серьезно осведомился:

— Где находятся духовики?

— Некоторые совсем рядом, на углу Садовой и улицы Ракова, в комендантском оркестре, — осмелев, ответил дирижер.

— А остальные? Как их на фронте искать?

— Разрешите прибыть через день, — попросил Элиасберг.

Возвратившись в Радиокomitee, он занялся необычной работой: собирал письма, поступившие с фронта и адресованные коллегам-оркестрантам. На письмах значились номера полевых почт. Эти номера дирижер тщательно переписал: составил внушительный перечень тех, кто, по недавним сведениям, был жив и воевал. Оставалось выяснить — где?

Элиасберг вновь поехал к Холостову с номерами полевых почт и фамилиями: по номерам определили местонахождение частей, и Политуправление отдало приказ откомандировать музыкантов-бойцов в Радиокomitee.

В те горячие дни на пустынном Невском проспекте часто видели высокого худого человека в очках, усердно крутившего педали дорожного велосипеда, на руле которого висела кастрюля — на случай, если удавалось раздобыть порцию каши жене: это Элиасберг ездил то в Смольный, то к Политехническому институту, где тогда помещалось Политуправление фронта, чтобы решить какие-то дополнительные вопросы, связанные с предстоящей премьерой. Велосипедные «прогулки», заботы изматывали полуголодного, больного музыканта, но воодушевляла цель — во что бы то ни стало сыграть симфонию, хорошо сыграть. Этому делу в Ленинграде помогали все, кто мог. Элиасберг вспоминал, как однажды, встретив его у Филармонии, прихрамывающий незнакомый человек в шинели поздоровался и протянул кулек — «Возьмите для вас и оркестра»: в кульке было 300 граммов крупы, вероятно, самое ценное, что имел любитель музыки.

В оркестр прибыло семнадцать духовиков: в их отпусковых свидетельствах значилось лаконично — «ко-

мандируется в оркестр Элиасберга». Репетиции начались в июле.

10 июля 1942 года Ольга Берггольц с радостью и гордостью объявила по радио: «Оркестр Радиокomiteта начал готовить Седьмую симфонию Шостаковича. Через месяц-полтора в открытом дневнике города — на славных стенах его — появится новая страница: афиша, извещающая о первом исполнении Седьмой симфонии в Ленинграде. Может быть, эта афиша будет висеть рядом с пожелтевшим прошлогодним воззванием «Враг у ворот!». Может быть, к тому времени это воззвание будет уже только историей. Но пока оно еще звучит. Да, враг все еще у ворот...».

Две недели оркестр, репетируя Седьмую, продолжал интенсивную концертную работу, выступая с классическими программами: 12 июля игрались сочинения Г. Берлиоза и И. Штрауса, 14 — отрывки из оперетт, 15 — Итальянская симфония Ф. Мендельсона, 18 — Соль-мажорная симфония И. Гайдна, 25 — Соль-мажорная симфония В. Моцарта. Выступали в филармоническом зале, в Саду отдыха.

С 29 июля целиком отдались подготовке Седьмой, репетируя по пять-шесть часов ежедневно, утром и вечером; особенных усилий потребовала, естественно, подготовка духовой группы. Хотя ее основу составили музыканты из духовых оркестров, которыми руководили опытные дирижеры, за год войны профессиональные навыки исполнителей снизились. В симфоническом оркестре духовикам приходилось как бы заново привыкать к ансамблю, тонким градациям звучности, указаниям дирижера, его жестам. Элиасберг старался всячески помочь фронтовикам перед такой ответственной филармонической премьерой.

За ее подготовкой наблюдали руководители Ленинградской партийной организации. Алексей Александрович

рович Кузнецов в конце июля выкроил время, чтобы поговорить с дирижером. Элиасберг на неизменном велосипеде приехал в Смольный к часу ночи. «Смольный жил напряженно, чувствовалось, что здесь разницы между днем и ночью не делали. Кузнецов, называя меня на ты, сказал радушно: — Молодец, Элиасберг, много слышал об оркестре хорошего...» — вспоминал дирижер.

Как и в мирные дни, К. И. Элиасберг объявил открытую генеральную репетицию — для музыкантов города. В дневнике В. М. Богданова-Березовского читаем романтическое описание: «Необычайно волнует вид зала, парадного, как и прежде, с его красивым сочетанием ослепительной белизны, позолоты и мягких тонов малинового бархата, с его безупречными архитектурными пропорциями и акустической чистотой... Зал причудливо освещен нимбом солнечных лучей, проникающих сквозь раскрытые створки высоких «потолочных» окон, заделанных фанерными листами... Совсем новыми для меня были последние две части симфонии. Но, несмотря на то что впечатление от первых двух частей, слышанных еще в сентябре в авторском исполнении на рояле, все время сохранялось, жило в слуховой памяти, и эти части предстали передо мной как новые. Так необычен и по-особому свеж их оркестровый облик, в особенности в центральном вариационном эпизоде первой части... Нельзя говорить о впечатлении от симфонии. Это не впечатление, а потрясение...»

9 августа 1942 года для ленинградцев было не простой датой — в этот день гитлеровцы намеревались захватить город; у них были заготовлены даже приглашительные билеты на банкет в ресторане «Астория». Теперь ленинградцы приготовили приглашительные билеты на концерт 9 августа 1942 года. Афишу удалось

отпечатать лишь в нескольких экземплярах. Один из них сохранился в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Афиша сообщает: «Управление по делам искусств Исполкома Ленгорсовета и Ленинградский комитет по радиовещанию, Большой зал Филармонии. Воскресенье, 9 августа 1942 года. Концерт симфонического оркестра. Дирижер К. И. Элиасберг. Шостакович. Седьмая симфония (в первый раз)».

Командующий Ленинградским фронтом генерал-лейтенант Л. А. Говоров приказал огнем батарей 42-й армии предупредить вражеский обстрел, который мог прервать исполнение. Операция называлась «Шквал». Ленинградцы, конечно, не знали о ней, и только спустя многие годы стало известно, почему, поздравляя дирижера, Л. А. Говоров сказал после концерта: «А мы для вас сегодня тоже славно поработали».

Августовский вечер был еще светел, когда стал заполняться белоколонный зал. Приходили заранее, за час-полтора, опасаясь, что может помешать тревога, да и хотелось насладиться не только музыкой, но и самим залом. Едва отогревшийся за лето, убранный усилиями коменданта Арсения Петрова, оберегавшего помещение с начала войны, зал казался нарядным.

9 августа 1942 года шел 355-й день блокады. Лето сливалось с первыми приметами осени слишком быстро: истощенным людям не хватало тепла. Солнце светило сухо и тускло.

Направляясь на концерт, некоторые постоянные филармонические слушательницы надели довоенные бархатные платья, подчеркивавшие теперь худобу и бледность. Моряки в бескозырках, видимо, впервые появившиеся в Филармонию, разглядывали зал с изумлением. Стайками гуляли в фойе девушки из комсомоль-

ских бытовых отрядов. Обладатели довоенных концертных абонементов искали друг друга на привычных местах. Музыкантов было немного: остававшиеся в городе, не ушедшие на военную службу композиторы вместе с председателем Ленинградской композиторской организации В. М. Богдановым-Березовским, певицы Н. Л. Вельтер, З. П. Лодий, пианист А. Д. Каменский. Здесь же на гостевых местах были писатели Николай Тихонов, Всеволод Вишневский, Людмила Попова, служившие на Ленинградском фронте и Балтийском флоте.

К началу концерта прибыли руководители Ленинградской партийной организации А. А. Кузнецов, П. С. Попков, Я. Ф. Капустин, А. И. Маханов, Г. Ф. Бадаев, командующий фронтом Л. А. Говоров, генерал Д. И. Холостов.

На хорах, напротив оркестра, занял место осветитель Михаил Пирогов. С 1927 года, на заре советского документального кино, он участвовал в съемках многих знаменательных событий. Теперь его ввели в группу кинодокументалистов, чтобы запечатлеть концерт, но съемка не получалась: электроэнергии хватало только для неполного освещения зала. В комнатке сбоку от артистической звукорежиссер Нил Николаевич Беляев проверял аппараты радиотрансляции.

Перед трансляцией диктор произнес вступительное слово: «В культурной жизни нашего города сегодня большое событие. Через несколько минут вы услышите впервые исполняемую в Ленинграде Седьмую симфонию Дмитрия Шостаковича — нашего выдающегося земляка... Само исполнение Седьмой симфонии в осажденном Ленинграде — свидетельство неистребимого духа ленинградцев, их стойкости, их веры в победу, их готовности до последней капли крови бороться и завоевать победу над врагом.

Слушайте, товарищи! Сейчас будет включен зал, откуда будет исполняться Седьмая симфония Шостаковича».

Когда после окончания симфонии в зале воцарилась тишина, разрядившаяся овациями, девушка из первых рядов протянула дирижеру букетик полевых цветов: это была Люба Шнитникова, племянница летчика, который на день был отпущен в Ленинград и с семьей пришел в Филармонию. До наших дней сохранил дирижер записку, вложенную в букетик: «Карлу Ильичу Элиасбергу. С признательностью за сохранение и исполнение музыки в осажденном Ленинграде. Семья Шнитниковых. 9. VIII. 42».

Николай Тихонов записал в дневнике: «...Симфонию Шостаковича... с трепетом и восторгом исполняли ленинградские музыканты в зале Филармонии. Ее играли не так, может быть, грандиозно, как в Москве или Нью-Йорке, но в ленинградском исполнении было свое — ленинградское, то, что сливало музыкальную бурю с боевой бурей, носящейся над городом. Она родилась в этом городе, и, может быть, только в нем она и могла родиться. В этом ее особая сила».

Людмила Попова рассказала о премьере в своей поэме, так и названной — «Седьмая симфония»:

Я помню блеск немеркнувших свечей
И тонкие, белей, чем изваянья,
Торжественные лица скрипачей,
Чуть согнутые плечи дирижера,
Взмах палочки — и вот уже поют
Все инструменты о тебе, мой город,
Уже несут ко всем заставам гордо
Все рупора Симфонию твою...

Солдат Николай Савков, стоявший в тот вечер за орудием у Пулковских высот, сложил трогательные стихи:

...И когда в знак начала
Дирижерская палочка поднялась,
Над краем передним, как гром, величаво
Другая симфония началась,—
Симфония наших гвардейских пушек,
Чтоб враг по городу бить не стал,
Чтоб город Седьмую симфонию слушал...
...И в зале — шквал,
И по фронту — шквал...
...А когда разошлись по квартирам люди,
Полны высоких и гордых чувств,
Бойцы опустили стволы орудий,
Защитив от обстрела площадь Искусств.

Весть об исполнении Седьмой симфонии в Ленинграде всколыхнула у эвакуированных ленинградцев надежду на скорое возвращение в родной город. Сохранилась телеграмма коллектива Театра оперы и балета имени С. М. Кирова из Перми, адресованная оркестру К. И. Элиасберга: «Гордимся вами, высоко несущими знамя советского искусства, вещая всему миру героизм ленинградцев».

Шостакович узнал о ленинградской премьерке в Серноводске — городке под Куйбышевом, где его семья жила тем летом. Из Серноводска он отправил Элиасбергу телеграмму: «Дорогой друг. Большое спасибо. Передай горячую благодарность всем артистам оркестра. Желаю здоровья, счастья. Привет. Шостакович».

Второе исполнение было организовано 12 августа, специально для моряков в Доме Военно-Морского Флота — желто-белом здании с огромной парадной лестницей и небольшим залом, на углу Одиннадцатой линии Васильевского острова и набережной Невы. 13 августа вновь играли в Филармонии. На Невском проспекте, где тогда у «Пассажа» продавали билеты в Филармонию, очереди на Седьмую не уменьшались, оркестр повторил ее в Филармонии 15, 16 и 20 августа.

Первые краткие отклики ленинградской прессы сменились более подробными. В. М. Богданов-Березовский, откликнувшийся в печати на московскую премьеру 22 апреля и на ленинградскую — 17 августа, 25 августа написал статью «Триумф антифашистской симфонии», где говорил «о высокой публицистической значимости подлинно современных музыкальных произведений, создаваемых при нашем общественном строе», значимости, подтверждаемой «массовым восприятием симфонии Шостаковича в качестве творческого документа огромной художественной силы и яркой антифашистской направленности».

На 26 августа был намечен еще один концерт в Доме Военно-Морского Флота, но весь этот день город обстреливался так интенсивно, что невозможно было перевезти на Васильевский остров инструменты.

Сыграв симфонию в августе шесть раз, оркестр должен был перейти и к другим программам, к оперным спектаклям, работа над которыми в условиях блокады была не менее трудной, чем подготовка Седьмой. Предстояли еще триста пятьдесят концертов и пятьдесят спектаклей, которые сыграл оркестр Радиокomiteта в блокадном Ленинграде. В программе значились новые сочинения композиторов-блокадников: О. Евлахова, М. Матвеева, Ю. Кочурова, Н. Смысловой.

Для того чтобы получить копии партитуры Седьмой симфонии, из многих городов страны ехали в Куйбышев, к Шостаковичу, музыканты. Первые копии были направлены в Ташкент, где находилась Ленинградская консерватория, и в Новосибирск, где выступал оркестр Ленинградской филармонии.

В зале Ташкентского оперного театра оркестр, соб-

ранный из педагогов, учащихся музыкальных учебных заведений, сыграл симфонию под управлением дирижера И. Мусина 22 июня 1942 года. В финале, на заключительной фразе-апофеозе исполнители на духовых инструментах встали, играя, и все присутствовавшие в зале поднялись в торжественном порыве.

Шостакович решил поехать в Новосибирск. Там ждала его встреча с Соллертинским, с Георгием Свиридовым, по дороге, в Свердловске, он хотел повидать Шебалина.

Задержавшись не только в Свердловске, но и в Челябинске, где выступил с рассказом о Седьмой симфонии, Шостакович, приехав в Новосибирск, сразу же нетерпеливо отправился на репетицию: уж очень хотелось услышать, как представляет его сочинение Мравинский. Вечером после репетиции написал статью для газеты «Советская Сибирь»: «Ни один из оркестров, игравших мои произведения, не добивался такого совершенного воплощения моих замыслов... В том, что оркестр с предельной точностью донесет и этот мой замысел, я несколько не сомневаюсь».

С обычной своей основательностью Мравинский старался добиться от немногословного композитора дополнительных указаний, просил Шостаковича проигрывать на рояле отдельные эпизоды.

И. И. Соллертинский, постоянно выступавший перед симфоническими концертами, предварил пояснительным словом знакомство слушателей с новой симфонией. В той же газете появилась статья Соллертинского. «Седьмая симфония Шостаковича, — писал критик, — по существу первое подлинно монументальное произведение советского искусства, посвященное Великой Отечественной войне народов Советского Союза против фашистских захватчиков. С предельной ответственностью и серьезностью, без малейшего упроче-

ния подошел композитор к^о своей поистине титанической задаче. Его не соблазнил внешне эффектный путь шумной батальной звукописи, натуралистических иллюстраций и зарисовок... Он творил как подлинный симфонист... Методом инструментального симфонизма он дал в партитуре своего произведения потрясающее обобщение всех чувств, помышлений, зачастую трагических переживаний и страстных надежд, владевших советскими людьми на протяжении последнего незабываемого года».

Симфония прозвучала в Новосибирске восемь раз, и, кроме того, Шостакович сыграл с Квartetом имени А. К. Глазунова свой Квintет, В. П. Арканов спел четыре романса на слова А. С. Пушкина. Соскучившись по ленинградским друзьям, композитор свободное от концертов и репетиций время отдал встречам: всех хотелось повидать, поделиться пережитым, обо всех узнать. Прошедший трудный год как-то прояснил симпатии, антипатии — об этом он поделился с Шебалиным: «Я ужасно был рад встрече с друзьями в Новосибирске. Особенно меня порадовал Г. В. Свиридов, который при ближайшем знакомстве оказался человеком исключительного ума, тончайшей культуры. И необычайного благородства. Как всегда хорош И. И. Соллертинский. Мы с ним много раз вспоминали тебя и очень скучали без тебя. Видел композитора Локшина... После пребывания в Новосибирске у меня осталось приятное воспоминание».

С осени 1942 года началось «шествие» симфонии по городам Советской страны. Состоялись премьеры в Ереване, Саратове, Свердловске, Оренбурге, Алма-Ате, Фрунзе, Челябинске.

Партитура симфонии, отснятая на фото пленку, была отправлена из Куйбышева и за рубеж: на самолете в Иран, оттуда в Ирак, Египет, через всю Африку,

Атлантику, в Лондон: об этом появилось сообщение в английской газете «Таймс».

В лондонском зале «Альберт-холл» Генри Вуд продирижировал симфонией для солдат, летчиков, моряков, рабочих военных заводов. Исполнение повторили в Ливерпуле, Глазго. На военном корабле микрофильм доставили в США. Между американскими дирижерами началось состязание за право первого исполнения: было ясно, что премьера войдет в историю. С. Кусевицкий называл себя «чемпионом США» по числу исполнений произведений Шостаковича; Л. Стоковский считал, что его работа в кино поможет пропаганде, пониманию произведения.

Страсти накалились, когда сам великий Тосканини заявил о своем желании исполнить Седьмую; обычно не принимавший участия в такого рода соперничестве, он послал телеграмму Шостаковичу.

Шостакович отдал предпочтение Тосканини. Не только потому, что преклонялся перед талантом этого дирижера. Музыкальное величие Тосканини было неотделимо от величия его личности. Никогда не склонялся он перед произволом, ненавидел фашизм, боролся с ним. Верный своим передовым убеждениям, он покинул родную Италию, в которой властвовал фашистский режим Муссолини. Такой человек мог взять в руки дирижерскую палочку, чтобы передать американскому народу голос оттуда, где, истекая кровью, защищали цивилизацию.

Пять дней не покидал Тосканини кабинет, изучая партитуру, на шестой объявил репетиции. Было сделано 2038 оттисков оркестровых партий, чтобы вслед за Тосканини репетиции начали еще десять оркестров. В раскаленном от жары Нью-Йорке семидесятипятилетний музыкант со своей обычной неумолимой требовательностью постигал с оркестром не совсем привыч-

ный ему шостаковичский стиль, масштабы грандиозной симфонической формы.

Премьера состоялась в огромной студии «Радио-Сити» в Нью-Йорке и транслировалась всеми радиостанциями американского континента. Председатель американского общества «Помощь России в войне» произнес вступительное слово о подвиге советского народа и о долге американцев в разгроме общего врага.

Впечатление было таким волнующим, что известный американский поэт Карл Сэндберг обратился через газету «Вашингтон пост» с большим стихотворным посланием Шостаковичу в традициях поэзии У. Уитмена — стихотворение называлось «Вручите письмо Дмитрию Шостаковичу»:

Весеннее солнце 1942-го плавит остатки снегов,
и холод вытекает из почвы, и битва в России
разгорается, и снова слышны боевые клики
в схватке стали и крови.

Приходит лето, и вы, Дмитрий Шостакович, кладете
микрофильм с партитурой в пустую консервную
банку.

Из Москвы через древнюю Персию в еще более древний
Египет, из Каира окольным путем в Нью-Йорк,
отправляется эта маленькая банка с пленкой.

А что потом? Потом маэстро Тосканини объясняет
оркестру из 92 инструментов, что с ней делать,
и музыка идет в эфир для внемлющих миллионов.

Как же она звучит, что мы в ней слышим,
что говорит она через океан, и конвои,
и подлодки, и самолеты?

Ну, ничего похожего на пирушку жирных, ничего
похожего на расщедрившегося мышиноного жеребчика
в ночном клубе или на белый билет,
гарантирующий комфорт и удобства.

Она начинается тишиной плодоносной почвы, полями
и долинами, открытыми труду человека.

Она продолжается, напоминающая, что в дни мира
у людей есть надежда поймать своих птиц
счастья, чтобы послушать их.

...Народ России может отступать и терпеть поражения и снова отступать; протянутся долгие годы, но в конце концов он победит.

Он знает, когда молчать и страдать, и когда бороться, и как петь в пылу битвы, и как сказать на пепелище и среди побоища: «Нитчево» — то есть ну и что же? Ведь это ради нашей Святой Матушки-России!»

Многие из нас слушали то, что прибыло в консервной банке из Москвы, через Каир в Манхэттан, мы приветствуем вас и говорим: «Спасибо, мистер Дмитрий Шостакович».

В первый сезон симфония была сыграна в США шестьдесят два раза. 134 радиостанции США и 99 радиостанций Латинской Америки транслировали ее.

Шостакович отправил симфонию в дар Бернарду Шоу через посла СССР в Англии Ивана Михайловича Майского. На заглавной странице первого издания была сделана надпись: «Дорогому Бернарду Шоу на память о Шостаковиче. 19 сентября 1942 г., Москва». Ныне уже невозможно выяснить, было ли это ответом на просьбу Шоу или знаком преклонения композитора перед выдающимся драматургом, но известно, что Шоу благодарил Шостаковича и сохранил партитуру как драгоценную реликвию: она поныне экспонируется в доме-музее Б. Шоу.

В Аргентине, Перу, Уругвае, Чили прозвучала Ленинградская симфония. Никогда еще газеты Южной Америки не уделяли такого внимания музыкальному произведению, публикуя о нем даже специальные передовые статьи.

Огромный резонанс имела премьера в Швеции. Посол СССР в Швеции Александра Михайловна Коллонтай симфонию Шостаковича услышала ночью в польском пресс-бюро, где записывали известия с фронтов. Речь диктора неожиданно прервала музыка —

маршевая мелодия, и взволнованная Коллонтай догадалась: «Это симфония Шостаковича».

В ту же ночь в Москву послали телеграмму и вскоре получили пленку. Симфонию разучил оркестр рабочего города Гетеборга.

Резонанс симфонии не уменьшался и в первые послевоенные годы; она исполнялась во многих странах мира. С середины сороковых годов Ленинградская симфония заняла место в истории как документ, как память войны:

«Конечно, того, что мы пережили 9 августа, исполняя симфонию впервые, вновь мы уже не переживали. Но близкое к тому чувство все-таки довелось испытать еще раз,— вспоминал К. И. Элиасберг.— 29 января 1964 года Ленинград отмечал двадцатилетие освобождения от фашистской блокады. Мы опять собрались в филармонии, чтобы в честь памятного события повторить Ленинградскую симфонию. Город жил полнокровной мирной жизнью, но забывать о прошлом никто не имел права. И в Большом зале с колоннами вновь сели за пульта бывшие блокадники. Их стало меньше. Но мы помнили ушедших. Это и их памяти посвящался концерт, на который приехал Дмитрий Шостакович.

Я вышел на эстраду и в ответ на аплодисменты поднял оркестр. И тут встал весь зал.

Такие минуты не часто выпадают на долю человека. Не берусь рассказывать, какое волнение охватило всех нас. В нем сочетались и радость признания, и горечь былых утрат, и восхищение удивительной силой искусства, и сознание того, что, может быть, самая яркая минута в твоей жизни уже позади».

Послевоенное поколение видело в симфонии собирательный образ военного Ленинграда — его музыкальный символ и связывало с этим произведением

многие произведения искусства. Художник И. Серебряный, переживший блокаду, создал картину «Концерт в Ленинградской филармонии. 1942 год». Зима. Стужа. Тускло освещенный зал. Измученные люди внимают музыке. «Но вот что интересно: ленинградцы, увидевшие мою новую картину, почти неизменно восклицали: «Седьмая симфония Шостаковича!» Ошибка? Да. Но, признаться, такая зрительская поправка импонировала мне. В ней звучало признание достоверности».

В шестидесятые годы школьники 235-й средней школы Ленинграда решили создать музей «Музы не молчали». Поддерживал их энтузиазм и направлял поиски ребят учитель Евгений Алексеевич Линд, в семь лет оставшийся сиротой, знавший горе, нелегкое военное детство.

С энергией юности старшеклассники разыскали всех, кто был причастен к работе оркестра в блокаду: собрали блокадные инструменты, ноты, вещи, дирижерскую палочку Элиасберга. Был составлен список артиллеристов, участвовавших в операции «Шквал». Дети в своей школе устроили встречу воинов с оркестрантами. Композитор прислал музею партитуру Седьмой симфонии, фотографию с надписью «От любящего и преданного Шостаковича».

История, становясь живой легендой, воспитывала новые поколения.

Тридцатилетие блокадного исполнения Седьмой симфонии было отмечено 9 августа 1972 года памятным концертом в Ленинграде: он так и назывался — «Подвиг оркестра». Играли оркестры Ленинградского военного округа и Малого театра оперы и балета. Дирижировал В. Бычков — ветеран Великой Отечественной войны; ему вручили на этот вечер палочку К. Элиасберга. Слушатели первого исполнения отклик-

нулись на приглашение вновь, спустя тридцать лет, побывать на этой юбилейной премьере. Пришли пятнадцать здравствующих артистов оркестра, теперь совсем пожилых — двенадцать из них играть уже не могли. Трое из первых исполнителей играли в оркестре — альтист И. А. Ясеневский, виолончелист А. Н. Сафонов и скрипач А. Л. Зацарный. Полиграфисты типографии № 2 отпечатали программку — точную копию сохранившейся программки 1942 года. Кинооператор Михаил Пирогов, которому не удалось снять премьеру 9 августа 1942 года из-за нехватки света, теперь снимал ее тридцатилетний юбилей. Среди слушателей вновь с букетиком цветов сидела Люба Шнитникова — теперь художница Любовь Вадимовна Жакова, специально приехавшая на концерт из Вологды.

Шостакович, уже тяжелобольной, не смог приехать. В зале ведущий концерт читал телеграмму: «Сегодня, как и тридцать лет назад, я всем сердцем с вами. Этот день живет в моей памяти, и я навсегда сохранил чувство глубочайшей благодарности к вам, восхищение вашей преданностью искусству, вашим артистическим и гражданским подвигом... Вместе с вами я чту память тех участников и очевидцев этого концерта, которые не дожили до сегодняшнего дня. А тем, кто собрался сегодня здесь, чтобы отметить эту дату, я шлю сердечный привет...»

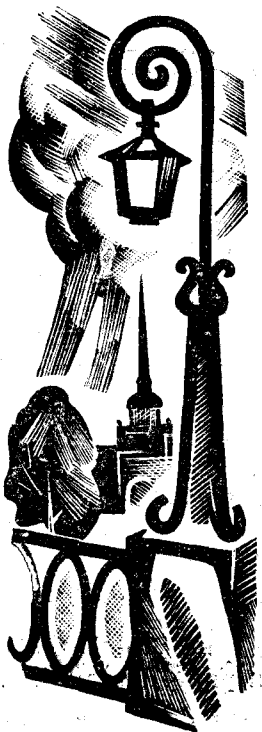
...Эпизоды истории Седьмой симфонии запечатлелись в кинофильмах «Ленинградская симфония», «Подвиг Ленинграда», «Ленинград в борьбе» и снятом к шестидесятилетию композитора документальном фильме о его жизни — «Дмитрий Шостакович». Авторы этого фильма показали эпизод, который вошел в историю документального кино, как потрясающий прием «восстановления» прошлого: сняли тот же зал Филармонии, пригласив в зал тех, кто присутствовал

на премьерe 1942 года, на те же места, но лишь десятков кресел оказался занятым; немногие остались в живых — люди легенды: капитан-лейтенант А. А. Ерофеев, в 1942 году командовавший взводом у Невской Дубровки, младший лейтенант Д. А. Беспрозванный, воевавший у Пулковских высот, санинструктор Наталья Розова, политрук Ирина Хрущевич, моряк М. Н. Лащенко — теперь люди мирного труда, сохранявшие дорогие воспоминания.

Пришли в зал и те, кто имел к симфонии непосредственное отношение, — оркестранты, исполнявшие ее 9 августа 1942 года. Сидел в ближайшем ряду Павел Орехов — бывший солдат-валторнист, а ныне профессор Ленинградской консерватории, декан ее оркестрового факультета. В одной из боковых лож скромно занял место бывший гвардии сержант Николай Савков — участник операции «Шквал» и автор стихов о Седьмой симфонии, сочиненных 9 августа 1942 года. После войны он окончил Театральный институт, был выдвинут на партийную работу и стихи продолжал сочинять, сотрудничая с другим фронтовиком — ленинградским композитором Николаем Голещановым, написавшим на тексты Савкова песни «Дорожка», «Рыбацкая», кантаты «Гимн коммунизму», «Гордись, Невал!».

Необычно сложилась судьба самого молодого участника блокадной премьеры, солдата-тромбониста Игоря Карпеца. Он не избрал музыку своей профессией: закончив университет, посвятил себя юриспруденции и спустя десятилетия стал генералом, профессором, доктором юридических наук.

Присутствовал на съемках картины и автор Ленинградской героической — Дмитрий Шостакович.



Значение Седьмой симфонии Шостаковича в обороне Ленинграда было отмечено в 1943 году награждением композитора медалью «За оборону Ленинграда». Медаль Шостаковичу вручили осенью 1944 года, когда он приехал в родной город вскоре после возвращения из эвакуации оркестра филармонии — заслуженного коллектива республики.

Великая Отечественная война приближалась к победоносному концу. Ленинград стал тыловым городом. Стирались страшные приметы блокады, голода. Самоотверженным трудом ленинградцы залечивали раны, причиненные городскому хозяйству.

Уходило в прошлое пережитое блокадным оркестром. Он вновь перебазировался на

радио, передав оркестру под управлением Е. А. Мравинского филармонические концертные функции. На конец октября 1944 года было назначено открытие сезона: намечались исполнения Седьмой симфонии, Восьмой, написанной в 1943 году, и несколько концертов с участием автора. Композитор рассматривал их как отчет перед ленинградцами в творчестве военной поры и потому включил в программы новые сочинения — Трио, Второй квартет, вокальный цикл на слова английских поэтов для баса и фортепиано, в Союзе композиторов решил показать новую фортепианную сонату.

Два из этих сочинений — Трио и Соната — вызвали особенно большой интерес, ибо были посвящены памяти выдающихся деятелей музыкального искусства Ленинграда — И. И. Соллертинского и Л. В. Николаева, скончавшихся в эвакуации. Но в музыку Шостакович вложил и более широкое содержание. Многих друзей и коллег он недосчитал. Погибли на фронте Т. Оганесян, В. Томилин, В. Фризе, Н. Шагин — консультант Театра оперы и балета имени С. М. Кирова, музыковед, с которым было связано так много оперных замыслов Шостаковича. Умерли в блокаду А. Будяковский, Б. Гольц, В. Калафати, Л. Портов, Н. Малков — тот, который первым из критиков поддержал Первую симфонию Шостаковича. Боль этих потерь тоже звучала в Трио. И память о всех ленинградцах, погибших в блокаду от голода, бомбежек, обстрелов. Трагизм музыки выходил за грань личного горя, музыка звала к преодолению скорби: отсюда возникали резкие смены душевных красок в Трио; маршевые эпизоды Сонаты напоминали Седьмую симфонию.

Премьера камерных сочинений состоялась 14 ноября в Большом зале Филармонии. Трио играли автор,

Д. М. Цыганов (скрипка) и С. П. Ширинский (виолончель), квартет — Д. М. Цыганов, В. П. Ширинский, В. В. Борисовский, С. П. Ширинский. В это первое после трехлетнего перерыва выступление в зале Филармонии Шостакович очень волновался. В антракте, взглянув в зал, с радостью сказал Цыганову: «Знаешь, я вижу многих людей на своих же местах» — эта ленинградская филармоническая традиция иметь в зале постоянное место ассоциировалась в сознании композитора с героической стойкостью самого Ленинграда.

На 6 декабря назначили ленинградскую премьеру Восьмой симфонии. В ее преддверии Шостакович вновь, как когда-то осенью 1941 года, много бродил по городу. Как всегда, когда волновался, движение успокаивало, проясняло мысли, пробуждало воображение. Словно заново узнавал он Ленинград после трехлетней разлуки, казавшейся ему непомерно долгой. Война прочертила рубеж, и теперь Шостакович видел не только прежний поэтический Ленинград, но и другой город — израненный, суровый, с мужественной красотой домов, в которых еще зияли провалы, щели, трещины, с окнами, все еще укрытыми фанерой, с сохранившимися надписями на той стороне улицы, которая была наиболее опасной при обстрелах. Тут и там виднелись девушки в ватниках на самодельных лесах за строительной работой. Жители разбирали развалины, сами старались что-то отремонтировать; всюду ощущался наступавший подъем жизни.

Узнав о его приезде, появились коллеги-композиторы с рукописями новых сочинений, и он просматривал их с обычной точностью, благожелательностью, радуясь каждой удаче.

Пришли заниматься ученики, не успевшие закончить консерваторию до войны и нетерпеливо ожидав-

шие его приезда: О. А. Евлахов, Г. И. Уствольская. Находились дела в композиторской организации, правление которой по-прежнему размещалось на улице Зодчего Росси; возникали неизбежные вопросы эвакуации, послеблокадного устройства.

Все личные, семейные заботы, как обычно, взяла на себя Нина Васильевна. Ее родители и сестра, художница Ирина Васильевна Варзар с мужем и дочерью, перенесшие блокаду, остались без крова. На семейном совете решено было поселить их на Большой Пушкарской; Шостаковичу временно предоставили комнаты в квартире № 1 на первом этаже дома № 26/28 по Кировскому проспекту.

Многие дела звали в Москву, где Шостакович уже прожил около двух лет. Виссарион Шебалин, став ректором Московской консерватории, привлек туда Шостаковича для преподавания. В его композиторский класс вошли талантливые молодые композиторы — Кара Караев, Борис Чайковский, Герман Галынин, Евгений Макаров, Револь Бунин. Пребывания в Москве требовала все более активная деятельность в руководстве Союза композиторов СССР: Шостакович неоднократно выступал с основными докладами на творческих пленумах, участвовал в обсуждении новых сочинений. К написанию музыки для фильмов его приглашали известные кинорежиссеры Сергей Герасимов, Александр Довженко, поселившийся в Москве Лео Арнштам.

Было и еще одно важное обстоятельство оседлой жизни в Москве. Когда после войны семья уже не требовала прежних забот, Нина Васильевна решила возвратиться к научной работе. Вблизи московской квартиры Шостаковича на улице Кирова помещалась теплотехническая лаборатория, которой руководил член-корреспондент Академии наук СССР А. И. Али-

ханьян, известный специалист в области изучения космических лучей, осуществлявшегося им и в Армении, на высокогорной станции Арагац. Романтика работы в горах, в трудных условиях на высоте 3200 метров над уровнем моря, требовавшая не только отвлеченного научного мышления, но и практических навыков, отвечала живому характеру Нины Шостакович. Алиханьян смог внушить веру в возможность перспективности ее участия в лабораторных темах и познакомил с физиком Тиной Асатиани — матерью двух детей, сумевшей объединить интересы семьи и научной работы. Общность характеров и научных интересов сдружили двух женщин. Наметилась тема первого совместного исследования — природы узких ливней космического излучения.

Нина Васильевна сразу проявила себя толковым физиком, вошла в курс дела, трудилась с редким энтузиазмом, результаты поиска были вскоре опубликованы.

Первый успех дочери стал огромной радостью для Софьи Михайловны Варзар, которая, несмотря на преклонный возраст, продолжала заведовать отделом малых планет в Ленинградском институте теоретической астрономии Академии наук СССР и именно в те годы опубликовала свои лучшие работы — «Абсолютные возмущения и элементы малых планет типа Минервы», «Практическое применение метода Лагранжа-Дела», «Графический метод определения моментов оппозиций малых планет», «К вопросу об изыскании скрытых периодичностей». Собственный жизненный опыт говорил ей, что наука не мешает семье, что начинать никогда не поздно — поддержка матери повлияла на окончательное решение Нины Васильевны, занявшей должность младшего научного сотрудника с обязанностью месяц-полтора проводить на станции Арагац.

Там она в соавторстве с А. Алиханьяном, А. Дадае-ном, М. Дайоном и другими физиками вскоре подгото-вила и опубликовала статьи «О новом магнитном спек-трометре», «О нестабильных заряженных частицах, более тяжелых, чем протон» — исследования, положи-тельно отмеченные научной общественностью.

Шостакович не считал себя вправе лишать жену интересного творческого дела: он понимал, что значат для человека профессия, призвание.

Так вышло, что, обосновавшись в Москве, Шоста-кович делил время между двумя городами. Вагон по-езда «Красная стрела», курсировавшего между Моск-вой и Ленинградом, стал для него привычным местом срочной работы. Психологически не было ощущения перемен. Как-то, путешествуя на корабле «Михаил Лермонтов», Шостакович на вопрос журналиста, скоро ли он собирается в Ленинград, просто ответил: «Мне туда не надо собираться. В Ленинграде я бываю посто-янно». По-прежнему Шостакович являлся членом Ленинградской композиторской организации, прини-мал участие в ее творческой жизни, входил в ее пра-вление.

Сразу после войны председателем правления Ленинградской композиторской организации был из-бран В. Щербачев, с февраля 1947 года его сменил Шостакович и занимал председательскую должность около двух лет, оказавшихся для ленинградского ком-позиторского творчества весьма продуктивными: в это время были созданы значительные произведения В. Соловьевым-Седым, В. Сорокиным, А. Животовым, Л. Ходжа-Эйнатовым, Г. Свиридовым, Г. Носовым, А. Пащенко, Д. Прицкером, М. Чулаки, М. Матве-евым.

Тесно становилось в здании на улице Зодчего Рос-си, и Шостакович добился того, что Ленинградской

организации Союза композиторов передали дом № 45 на улице Герцена — бывший особняк Гагариной, перестроенный в конце сороковых годов прошлого века выдающимся архитектором О. Монферраном. В этом здании были созданы все условия для творческой жизни композиторов. Еще плодотворней стали работать секции: камерно-симфоническая, музыкального театра, массовых жанров, детской музыки, критики и музыкознания. В уютном концертном зале постоянно проходили премьеры новых сочинений ленинградских авторов, их традиционные вечера.

К частым поездкам в Ленинград побуждала Шостаковича и забота о матери, потребность общения с ней. Так же, как Софья Васильевна жила его интересами, тревогой и радостью за единственного сына, казавшегося ей простодушно-доверчивым, так и он нуждался в материнской любви.

Крепкий организм Софьи Васильевны помогал ей сохранять, несмотря на преклонный возраст, энергию, ясность ума, интерес к людям и искусству. Она не пропускала ни одного примечательного концерта, поддерживала своим вниманием бывших соучеников сына, по-прежнему присутствовала на балетных премьерах. Посещая концерты сына, Софья Васильевна ничем не выделялась в публике; просто одетая седая дама — мать Шостаковича — занимала по билету место в одном из рядов концертного зала.

Приезжая в Ленинград, Шостакович всегда останавливался на Дмитровском переулке, в материнской квартире, среди привезенных туда с улицы Марата удобных вещей. В материнском шкафу наготове хранились для него костюм, белье.

Летние месяцы с 1946 по 1952 год они проводили в Комарове, в том же двухэтажном деревянном доме на Большом проспекте, который арендовали и до

нойны. Первый этаж состоял из веранды и комнат, где порой жили Софья Васильевна, родители жены. Шостакович выбрал для кабинета веранду наверху, рядом находились спальня и детская.

В дачной тишине хорошо работалось. В этом доме в 1949 году была написана оратория «Песнь о лесах». То был период расцвета советского хорового творчества, когда было написано множество ораторий и кантат. Создавались новые хоровые коллективы, возрождалась забытая старая русская хоровая литература, множились обработки фольклорных мелодий для разных хоровых составов. Дал свои первые концерты Государственный хор русской песни, управление которым доверили выдающемуся мастеру хорошего пения А. В. Свешникову. Шостакович знал Свешникова по его работе в предвоенные годы в Ленинградской академической капелле.

В 1947—1948 годах Шостакович часто появлялся на репетициях и концертах хора русской песни, восхищаясь его растущим искусством. Как вспоминал Свешников, «он приходил послушать музыку старых итальянцев — Палестрины, Лассо, Вивальди, Лотти, не пропускал концертов из сочинений Баха, проявлял большой интерес к программам из русских народных песен». Испытавший возможности хора в своих ранних симфониях, Шостакович в беседах со Свешниковым сетовал на то, что знает хоровое пение недостаточно и, вникая в хоровую классику, определял свой хоровой стиль.

...После войны большое внимание уделялось лесонасаждениям, как средству борьбы с засухой. Отгремевшие сражения оголили землю. Выжженные просторы открыли путь суховету. Необходимо было как

можно скорее расширить лесные полосы. Тема возрождения лесов стала актуальной в искусстве.

Познакомившись в поезде «Красная стрела» с Шостаковичем, поэт Евгений Долматовский поделился впечатлениями: «Я тогда вернулся из раскаленных степей, где шесть лет назад пылала Сталинградская битва. Свидетель первых шагов по преобразованию природы — борьбы с засухой, я рассказывал своему соседу по купе о лесных полосах, на которых быстро-растущая акация защищает от зноя медленно подымающиеся дубки, чтобы потом и вовсе уступить им место, вспоминал о решимости волжан положить конец суховею и черной буре... Композитор выпрашивал у меня подробности и детали плана борьбы с засухой. Мы проговорили до станции Бологое, а на рассвете вновь пошла речь о будущих лесах. Когда я назвал породы кустов и деревьев, из которых сложатся лесные массивы, композитор сказал, что названия деревьев красивы и музыкальны. Мы условились вновь встретиться в Москве. При второй встрече Шостакович попросил меня подумать, можно ли написать стихи для оратории о будущих лесах, что защитят поля от засухи».

Так началась совместная с поэтом работа. Шостакович не ограничивался общей композицией, он давал конкретные советы поэту, вновь и вновь обсуждал с ним темы каждой из частей, их соотношения. Из газеты «Пионерская правда» Шостакович узнал об участии школьников в лесопосадках: так родилась песня «Пионеры сажают леса» — вдохновенный гимн светлomu детству; именно эта песня стала стержневой в оратории. В последовательности номеров композитор добился образного расширения темы: за картиной окончания войны — «Победой кончилась война» следовал призыв — «Оденем Родину в леса», как конт-

раст — воспоминание о тяжком прошлом — «Мы не забыли горькой доли...», затем — выход пионеров — «Тополы, тополы, скорее идите во поле...», комсомольский хор и две финальные части — «Будущая прогулка» по лесам, где «соловьи поют счастливые», и «Слава». Как в других многочастных — симфонических и камерных — сочинениях девять номеров оратории складывались в более компактную, в данном случае трехчастную конструкцию: пролог, центральные номера — рассказ о самом характере всенародного движения — и эпилог. Мелодический строй оратории показал способность композитора в больших, циклических формах достигать доступности, простоты при сохранении индивидуального стиля.

Первое исполнение «Песни о лесах» композитор доверил неизменному дирижеру своих произведений Е. Мравинскому, оркестру Ленинградской филармонии, хору Ленинградской академической капеллы, руководимому выдающимся хормейстером Г. Дмитриевским; участвовал и хор мальчиков из училища при капелле под управлением П. Богданова. Солировали артисты капеллы И. Тятюв и В. Ивановский.

Премьера состоялась 15 декабря 1949 года в Большом зале Ленинградской филармонии.

В прессе появились положительные отзывы. За ораторию «Песнь о лесах» и музыку к кинофильму «Падение Берлина» Шостакович был удостоен Государственной премии первой степени.

Определился довольно устойчивый уровень творческой активности Шостаковича. Ежегодно он создавал по два-три произведения: 1951 год — Прелюдии и фуги, Десять хоровых поэм; 1952 год — Пятый квартет, Четыре монолога на стихи А. С. Пушкина, кантата «Над Родиной нашей солнце сияет»; 1953 год — Десятая симфония, Концертино. В те годы он рабо-

тал, как правило, «авралами» — начав сочинять, уже не делал перерывов, пока не заканчивал задуманного. Все более решительно придерживался он правила — не переделывать написанного: «Если получается плохо, пусть произведение остается, как есть — в следующем я постараюсь избежать допущенных ранее ошибок. Это моя личная точка зрения. Моя манера работать. Может, она идет от желания сделать как можно больше».

...В 1949 году Василий Васильевич Варзар выстроил для семьи дачу в Комарове, близ Академического городка, по Четвертому Курортному переулку, дом № 10, — причудливое строение с огромной комнатой на верхнем этаже, прозванной «капитанским мостиком», маленькими спальнями для внуков и верандой, откуда открывался вид на лес.

На этой даче Шостакович провел летние месяцы 1952—1954 годов: с 1 июля по 20 августа 1952 года, с 22 июня по 5 сентября 1953 года, с 3 июля по 1 сентября 1954 года.

Здесь летом 1953 года сочинялась Десятая симфония. От предыдущей, Девятой симфонии, написанной в победном 1945 году, Десятую отделяли восемь лет послевоенной жизни.

Пришло время сказать о проблемах послевоенного мира, который оказался отнюдь не таким безоблачным, как ожидало человечество. Иллюзии развеялись. Трагедии остались — личные и общественные. Не только трагедии памяти, незаживающих ран и потерь. «Холодная война», развязанная империалистами Запада, отчуждала людей и страны. Борьба не прекратилась — теперь уже борьба за сохранение мира и лучшее устройство на земле. Автор величайших симфонических памятников войны должен был поведать правду о послевоенной жизни.

Возвращением к беспощадной трагедийной откровенности он бросал вызов бытовавшей тогда «теории бесконфликтности», сюжетной прилаженности. Он как бы декларировал, что никакое использование других жанров в конечном итоге не может прервать главной линии его творчества.

Рождалась симфония трудно, как никакое другое его капитальное произведение: длительный перерыв симфонического творчества не мог не сказаться. Пятьдесят шесть страниц нотных черновики Шостакович исписал характерным быстрым почерком — с поправками, вариантами, перечеркиваниями. 27 июня, после пяти дней интенсивного труда, Шостакович писал Кара Караеву, своему любимому ученику: «Хотя мне и никто не мешает работать, однако работа идет посредственно. Когда «творческая потенция» находится на высоком уровне, тогда ничего не мешает сочинять. А когда на среднем или на нижнем, то ни Дома творчества, ни прочие удобства не могут помочь... Пока с трудом дотягиваю первую часть, а уж как дальше пойдет, не знаю». «Дотягивание» первой части продолжилось до 5 августа, и вдохновение, наконец, пришло: к концу месяца композитор закончил вторую, в первой декаде сентября — третью части. 25 октября четырехчастное монументальное произведение длительностью звучания в пятьдесят минут было завершено. Тотчас же было создано и четырехручное переложение — сто девяносто восемь страниц клавира, сыгранных Е. А. Мравинскому.

Мравинский почти всегда разучивал новинки за месяц-полтора и «выпускал» их в разгар сезона, когда проходили декады советской музыки. Повышенное чувство ответственности, сопровождавшее премьеру каждого нового произведения Шостаковича, сохранялось и на этот раз. Клавир проиграли дважды, на

другой день возвратились к отдельным эпизодам и приступили к уточнениям, дополнениям, иногда изменениям исполнительских пометок. Их на этот раз было гораздо больше, чем при работе над всеми предыдущими симфониями. Имея большой опыт интерпретации, дирижер смелее предлагал изменения, уточнявшие авторский замысел: они касались структуры, темпа, поясняли эмоциональную «температуру», образный смысл музыки.

К середине декабря премьера была подготовлена.

Радостными оказались для Шостаковича эти месяцы ранней и мягкой зимы. Подряд прошли три премьеры: 13 ноября — Пятого квартета, 3 декабря — Четвертого квартета, 17 декабря в Ленинграде впервые прозвучала Десятая симфония. В статьях и дискуссионных выступлениях давался обстоятельный анализ драматургии, обосновывалось место симфонии в творчестве Шостаковича. «Это прежде всего настоящая симфония, — подчеркивал А. И. Хачатурян. — В новом произведении с необычайной убедительностью проявляется умение композитора создавать драматически контрастные образы, волнующие слушателя глубокой значительностью и красотой. Как композитор, я не устаю восхищаться драматургическим мастерством Д. Шостаковича, его умением строить большую форму, насыщать движением каждый раздел симфонии».

Лето 1954 года Шостакович провел в поселке Комарово. Сюда к нему приезжала группа кинематографистов Германской Демократической Республики, чтобы снять кадры о жизни и творчестве композитора. Запечатлели его возле цветов, у клумбы, устроенной Аллой Варзар — племянницей Нины Васильевны.

На даче Варзаров тяжелобольная Софья Васильевна провела свое последнее лето вместе со старшей дочерью и сыном, нежно за ней ухаживавшими; посе-

лив мать и сестру Марию в лучших комнатах верхнего этажа, он, чтобы обеспечить им полный покой, расположился внизу, в маленькой, холодной, темной комнатке возле кухни.

В тот год здесь собралась вместе вся семья — старшее поколение, их дети с семьями, внуки. Галина поступала в университет, и все волновались, выдержит ли она экзамены.

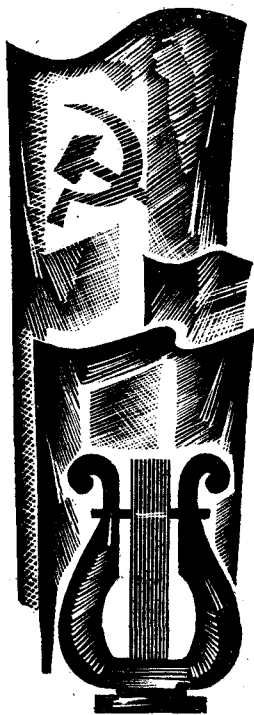
После зачисления дочери в вуз Нина Васильевна уехала в Сочи, а оттуда на Арагац: продолжался важный цикл исследования состава космических лучей на магнитном масс-спектрометре Алиханова-Алиханьяна. Работала она, как всегда, с полной отдачей сил; ожидая в Ереване мужа, чтобы вместе возвратиться в Москву, уговорила Тину Асатиани пойти на концерт А. Вертинского; его искусством восхищался и Дмитрий Дмитриевич. «В тот вечер,— рассказывает Тина Асатиани,— Нина Васильевна была очень весела. На следующий день ее положили на операционный стол с диагнозом — раковая опухоль... Я позвонила в Москву Д. Д. Шостаковичу — он был на концерте — и передала о тяжелом состоянии жены... К утру, когда он приехал с дочерью, Нина Васильевна была без сознания. Дмитрий Дмитриевич все беспокоился, что окно открыто, и она может простудиться, и никто не решался сказать ему, что она уже умерла».

...Следующий год Шостакович почти не мог работать. Только одно предложение принял, согласившись написать музыку к картине «Ленфильма» «Овод», и сделал это дней за десять: трагический роман Э. Войнич трогал сердце. Музыка, рисовавшая благородные характеры, передававшая дух свободолобивой, непокорной Италии, переживания Овода, историю его несчастной любви и героического самоотречения, сразу вышла за грани экрана, распространилась в многочи-

сленных переложениях: для фортепиано, для скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано, в четырехручных фортепианных вариантах.

В 1956 году Шостакович написал музыку к киноленте о целинниках «Первый эшелон» (режиссер-постановщик М. К. Калатозов, сценарист Н. Ф. Погодин). В ней выделялись песни «Молодежная» («Мчится поезд, вьет дымок...») и «Девичья ласковая» («Ой, подруженьки, что я делаю...») на слова С. А. Васильева.

Были и концертные выступления: ездил, куда приглашали, играл Концертино, прелюдии и фуги, устроил вечер из произведений Шебалина и своих, напомнивший об их первом совместном концерте тридцатилетней давности. На этот раз Шостакович исполнял три прелюдии и фуги, а также Виолончельную сонату и Концертино.



Уже будучи автором многих произведений, достигнув творческой зрелости, Шостакович вновь обращается к теме революции и воплощению в музыке образа В. И. Ленина. Что бы ни занимало, ни увлекало его, неизменно притягательной остается цель — рассказать об этом необыкновенном человеке, с которым оказались связанными судьбы мира и его собственная судьба. На протяжении многих лет последовательно, настойчиво создает композитор сочинения, посвященные Великой Октябрьской социалистической революции, Коммунистической партии, В. И. Ленину.

Летом 1947 года в поселке Комарово Шостакович написал «Поэму о Родине» для меццо-сопрано, тенора, двух баритонов, баса, хора и орке-

стра. Приближалась тридцатая годовщина Великого Октября, и для торжественных концертов композитор решил составить сюиту из песен, наиболее популярных в разные периоды истории страны. Песня «Смело, товарищи, в ногу» рассказывала о старой ленинской гвардии, «По долинам и по взгорьям» — о гражданской войне, «Песня о Встречном» напоминала о первых пятилетках, «Священная война» — о битве с фашизмом. Затем звучала песня «На богатырские дела» В. Мурадели и в финале — «Песня о Родине» И. Дунаевского. Цельность произведения достигалась небольшими оркестровыми связками, выполнявшими функцию эмоциональных переходов между номерами; число куплетов было сокращено, оставлены самые яркие.

Широко использовал Шостакович хоры и в фильмах о И. Мичурине, Н. Пирогове, В. Белинском, в фильмах «Молодая гвардия» и «Падение Берлина». Из фрагментов музыки Д. Шостаковича к ленте «Незабываемый 1919-й» композитором Л. Атовмьяном была составлена сюита. В роли В. И. Ленина успешно выступил в этом фильме белорусский артист П. Молчанов.

Хоровая насыщенность фильмов, увлеченная работа над партитурой «Белинский» для Г. Козинцева, который стремился с помощью музыки углубить образ «неистового Виссариона», подтолкнули Шостаковича к автономному хоровому творчеству. В 1951 году созданы Десять поэм для смешанного хора (без сопровождения) на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX века (А. Коца, автора русского перевода «Интернационала», Л. Радина, Е. Тарасова, Г. Гмырева, В. Тан-Богораза). Тексты подбирал сам композитор. Стилистика стихов не всегда увязывалась с музыкой. Шостакович просил Е. Долматовского отредактировать их, но поэт не счел возможным менять тексты

и убедил композитора неукоснительно следовать оригиналам.

По свидетельству А. Свешникова, писались поэмы довольно медленно; поначалу произведение называлось «Десять хоров» и уже потом появилось — «Десять поэм». Содержание вышло за рамки изображения революции 1905 года. Музыка рассказывала о пути революционера, его борьбе и страданиях, о его вере в торжество правого дела. Шостакович явно намечал путь к хоровой симфонии. Музыка действенна, контрастна, со смелой декламационностью, обнажающей подтекст слова, расширяющей его образный смысл. «Мы живы: кипит наша алая кровь огнем нерастроченных сил», — поет хор в финале.

Трудная хоровая партитура потребовала больших исполнительских усилий. А. Свешников получил партитуру 28 марта 1951 года, готовил премьеру всю весну и осень. «Сорокаминутное сочинение было сделано, — считал он, — блестяще, но интонационно трудно. Его нужно было научиться не распевать, а произносить. На репетиции хора «Девятое января» деликатный Шостакович, остановив нас на словах — «Обнажите головы!», — попросил: «Выкрикните их. Истошно выкрикните!» Этот хор стал центром картины: мы его потом часто пели отдельно, как драматическую сцену».

Премьера «Десяти поэм» состоялась 10 октября 1951 года. Воодушевленный успехом, композитор создал еще одно сочинение, на этот раз — с оркестром, кантату «Над Родиной нашей солнце сияет» на стихи Е. Долматовского. А. Хачатурян писал об этой кантате: «Как свежо и ново, как убедительно красиво звучит эта музыка. Сколько интереснейших находок в этой партитуре».

Премьера состоялась в канун тридцать пятой

годовщины Великого Октября; в сопровождении Государственного симфонического оркестра СССР пели Государственный хор русской песни и хор мальчиков.

Обратившись затем к программной, сюжетной симфонии, Шостакович 17 июня 1956 года опубликовал в «Правде» статью «О некоторых насущных вопросах музыкального творчества». Подготавливая ее, он перечитал статью В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» и другие произведения. Утверждая, что «стремление расширить в музыкальном творчестве диапазон мыслей, чувств, красок не всегда встречает должное к себе отношение», он приводил высказывание В. И. Ленина о том, что «литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию...» и что «...безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям...». Шостакович говорил о заветном желании каждого композитора «быть услышанным и понятным как можно более широким кругом современных слушателей» и вместе с тем приводил высказывание В. И. Ленина о воспитании культуры восприятия серьезных произведений: «Не следует смущаться, если это произведение по прочтении не будет понятно сразу. Этого никогда почти не бывает ни с одним человеком. Но, возвращаясь к нему впоследствии, когда интерес пробудится, вы добьетесь того, что будете понимать его в преобладающей части, если не все целиком». В нашей стране, утверждал Шостакович, музыкально-культурный уровень народа неизмеримо вырос, «но, тем не менее, нельзя ослаблять повседневную работу по пропаганде музыкальной культуры в массах».

«Не может быть полноценной, живой, прекрасной музыки без определенного идейного содержания (я говорю о музыке, а не о равнодушно формальной зву-

кописи), — писал далее в статье Шостакович. — А содержание музыки — это не только детально изложенный сюжет, но и ее обобщенная идея, или сумма идей. Самый богатый сюжет, выраженный словами, но не нашедший должного раскрытия в музыкальных образах, оказывается ненужным слушателю музыки. Для меня глубоко содержательны, а значит и программны, такие произведения, как фуги Баха, симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, этюды и мазурки Шопена, «Камаринская» Глинки, симфонии Чайковского, Бородина, Глазунова, некоторые симфонии Мясковского и многое другое».

В этом высказывании не случаен перечень «чистых», бестекстовых симфоний, которые, однако, Шостакович относит к программным, в сущности, отождествляя программность и содержательность, то есть показ событий и их психологическое, философское осмысление. С этих позиций подходил композитор и к решению ленинской темы.

Одиннадцатая симфония была и начальной, и итоговой. Начальной потому, что открывала симфоническую дилогию о двух русских революциях — 1905—1907 и 1917 годов. Итоговой потому, что суммировала то, что было достигнуто Шостаковичем в использовании революционной песни, став вершиной длительных и многочисленных проб на этом пути.

И вот что примечательно. Приступая к сочинениям о В. И. Ленине, создавая образ великого вождя революции, Шостакович всегда интересовался его музыкальными вкусами, обращал внимание на те песни, которые любил В. И. Ленин. Эти песни Шостакович не раз и не два, а часто, на разных этапах творчества, в сочинениях разных жанров, широко использовал как основу музыкальной драматургии.

Известно, что В. И. Ленин выделял из многих песен «Интернационал», охотно слушал и сам пел «Варшавянку», «Смело, товарищи, в ногу», «Беснуйтесь, тираны» и «Замучен тяжелой неволей» — последнюю песню любил его старший брат Александр.

Шостакович использовал мелодию «Интернационала» не только в упоминавшемся спектакле Театра рабочей молодежи «Правь, Британия!», но и в других произведениях. «Интернационал» исполнялся в фильме «Великий гражданин». В эпилоге картины погибал герой, и после скорби траурного марша приходила тема бессмертия — тема «Интернационала».

Через тридцать лет после окончания Великой Отечественной войны Шостакович услышал в разговоре поразившую его фразу: «Никакая симфония не остановит танк, никакая песня не прервет налет бомбардировщика с бомбами». Композитор ответил статьей в журнале «Коммунист»: «Что такое мелодия «Интернационала» в сравнении с тем же танком и самолетом? Простой напев, не более. Однако этот напев, впервые прозвучавший в конце прошлого века, вошел в жизнь миллионов людей. Никакая сила не может заглушить его, приостановить его влияние на ход мировой истории. Он сильнее армады танков и самолетов».

Песня «Замучен тяжелой неволей» стала в фильме «Подруги» центром важного в драматургии развернутого хорового эпизода, в котором молодой Шостакович достиг высот хоровой обработки. Песни «Варшавянка» и «Смело, товарищи, в ногу» композитор ввел в кульминационные массовые сцены борьбы рабочих в трилогии о Максиме. Когда «Юность Максима» демонстрировалась в США, фильм рекламировали даже под названием «„Варшавянка“ с музыкой Шостаковича». Развернутой сценой стала и мелодия

песни «Вы жертвою пали» в кинофильме «Великий гражданин»: марш рождает аналогии с траурным маршем из Героической симфонии Бетховена. Придавая большое значение этому эпизоду, Шостакович написал партитуру необычайной для кино длительности: около десяти минут на экране чередовались звуки траурного прощания с мелодией «Вы жертвою пали».

В Одиннадцатой симфонии революционные песни впервые легли в основу огромного музыкально-исторического симфонического полотна. У композитора уже был опыт их использования, но теперь он пошел дальше, стремясь к оригинальному творческому решению. Обращаясь к революционным песням, он находит для них чисто инструментальное воплощение, уверенный, что углубит их образность. Он строит монументальную симфонию длительностью в час звучания на известных песенных интонациях и вместе с тем в их обработке последовательно осуществляет принцип жанровых взаимопроникновений, взаимообогащений. При этом открывается широкое поле для применения приемов киномузыки, хоровых жанров. В таком направлении симфония выявляла слитность хоровой, фильмовой музыки и симфонической, объединяла в себе две линии творчества Шостаковича, утверждала процесс сближения жанров, ставший очевидным в творчестве и самого Шостаковича, и его учеников.

Задумана была Одиннадцатая симфония в 1955 году, когда отмечалось пятидесятилетие революции 1905—1907 годов. Большую часть симфонии Шостакович сочинил в Комарове, на даче Варзаров, трудясь на веранде верхнего этажа. На автографе партитуры указана дата завершения — 4 августа 1957 года.

Программа, последовательность событий в симфонии четко определены заголовками четырех частей: Дворцовая площадь, Девятое января, Вечная память, Набат.

Первая часть — это суровый и холодный старый Петербург, сохранившийся в памяти композитора, строгие пропорции площади, погруженной в мрачную затаенную тишину. Утро перед расстрелом. Медленный петербургский рассвет. Тревожная дробь барабанов, фанфары, звуки молитвы. Как стон, раздается протяжно, тоскливо «Слушай, слушай». Эта песня родилась в те самые шестидесятые годы прошлого века, когда в ссылку уходил Болеслав Шостакович. Вслед звучит другая, тоже старая тюремная песня — «Арестант»:

Ночь темна. Лови минуты!
Но стена тюрьмы крепка,
У ворот ее замкнуты
Два железные замка...

Дворцовая площадь затаилась накануне событий, красота ее зловеща. И вот сюда стремительно стекаются люди. Внезапно на дробь барабана возникает тема расстрела. В чудовищном образе звучат отголоски «темы нашествия» из Седьмой симфонии. Это — «кровавое воскресенье». Чтобы передать трагизм событий, композитор использует фрагмент хора «Девятое января» — шестого номера из своих хоровых поэм на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX столетия: мелодия-плач ярко выявляет чувство ужаса незащитных, расстреливаемых людей. Слышны крики, стоны раненых — все переплетается в сложном звуковом потоке, и после кульминации слышен возглас: «Обнажите головы!» — тот самый, который Шостакович при исполнении поэм просил

А. Свешникова выделить, подчеркнуть. Этот возглас звучит в симфонии не раз, как своего рода лейтмотив: то напряженно-трагически, то жестоко-призывно, с болью, с гневом. Люд рабочий просыпается от обмана. Дворцовая площадь лишается сумрачного спокойствия и величавой гармонии. Вступает реквием — слово о безвинно погибших, медленное, суровое. Здесь-то и возникает мотив печального марша «Вы жертвою пали в борьбе роковой». Расширяясь, марш соприкасается с мелодией песни «Смело, товарищи, в ногу». Но скорбное «Вы жертвою пали» появляется вновь и вновь и особенно трагично проходит в звучании альтов. Это не музыка смирения. Шостакович подчеркивает то, что слышали в ней революционеры: призыв к стойкости, сопротивлению, ненависть к работодателям. Поэтому она предвосхищает финал, названный емко и точно — «Набат». Набат к восстанию начинается мотивом песни «Беснуйтесь, тираны»:

Беснуйтесь, тираны,
Глумитесь над нами,
Грозите свирепо тюрьмой, кандалами,
Мы сильные духом, хоть телом пограны,
Позор, позор и смерть вам, тираны!

Музыка решительна. Как и в предыдущих частях, сплетая несколько песенных мотивов, Шостакович завершает развитие мужественной «Варшавянок».

Шостакович мальчиком услышал ее от Максима Лаврентьевича Кострикина и намеревался использовать еще в конце сороковых годов. Тогда ему предложили либретто оперетты «Огоньки», сюжет которой воссоздавал реальные эпизоды революционной борьбы русского пролетариата. Оперетту написал Георгий Свиридов, а Шостакович ввел в «Набат» свиридовскую тему — марш рабочей демонстрации из «Огоньков».

Таким образом, в Одиннадцатую симфонию вошли не одна, а несколько песен, связанных с именем В. И. Ленина, с его музыкальными интересами. Эмоциональный колорит этих песен, их яркий мелодизм помогли воссоздать не только события, а саму атмосферу первой русской революции — генеральной репетиции Октября. Метод использования песенных мелодий имел принципиальное значение не только для творческой эволюции Шостаковича, но и для всей советской музыки. Шостакович не просто удачно цитировал песни — он активно ввел их в свой симфонический стиль, практически подтверждая мысль о том, что недопустимо ограничиваться вставными «цитатами, отнюдь не придающими музыке колорит воспеваемой эпохи». По цитатничеству и иждивенческому отношению к народной песне был нанесен решительный удар.

Впервые новое произведение было сыграно на той же даче — сам автор исполнял его на пианино. Премьера состоялась в канун сороковой годовщины Великого Октября и произвела впечатление ошеломляющее. Никому и никогда еще не удавалось достигнуть такого органичного включения песенного материала в симфоническую форму. Признание новой симфонии было всеобщим. С отзывами выступили не только музыканты, но и деятели театра, литературы — Н. Черкасов, М. Шагинян, А. Ахматова.

В апреле 1958 года, в день рождения В. И. Ленина, за Одиннадцатую симфонию Д. Д. Шостакович был удостоен Ленинской премии. Принимая ее, он сказал: «Я приложу все силы, чтобы оправдать высокую оценку моего труда. Звание лауреата Ленинской премии не только почетно. Оно обязывает отдать всего себя служению народу. Как музыкант я особенно благодарю Коммунистическую партию за столь

сердечное отношение к советской музыке и ее представителям».

От Одиннадцатой симфонии был прямой шаг к следующему революционному произведению — симфонической поэме о 1917 году, об Октябрьском вооруженном восстании под руководством В. И. Ленина. «Над этой симфонией, — рассказывал Шостакович, — я начал думать тогда, когда закончил свою Одиннадцатую симфонию, посвященную русской революции 1905 года». Следующую, Двенадцатую, он решил назвать «1917 год». 6 июня 1959 года он сообщил в газете «Советская культура»: «В настоящее время меня все более и более захватывает мысль написать произведение, посвященное бессмертному образу Владимира Ильича».

В октябре Шостакович отправился на месяц в США с группой советских композиторов, в которую входили Т. Хренников, Д. Кабалевский, К. Данькевич, Ф. Амиров. На пресс-конференции в Лос-Анджелесе Шостакович, тогда еще не являвшийся членом КПСС, заявил, что он — коммунист, что Коммунистическую партию Советского Союза он считает самой прогрессивной силой мира, что он всегда прислушивался к ее советам и будет прислушиваться к ним всю жизнь.

Как перед сочинением Одиннадцатой симфонии композитор высказал в прессе ряд соображений о направленности творчества, так и в период работы над Двенадцатой появились его теоретические статьи, среди которых выделялась опубликованная в газете «Правда» фундаментальная статья «О художнике наших дней». Это была, в сущности, декларация мировоззрения великого композитора, причем он вновь основывался на трудах В. И. Ленина, цитировал выступление вождя на Третьем съезде комсомола, называя

прекрасными ленинские слова: «Если коммунист вздумал бы хвастаться коммунизмом на основании полученных им готовых выводов, не производя серьезнейшей, труднейшей, большой работы, не разобравшись в фактах, к которым он обязан критически отнестись, такой коммунист был бы очень печален». Шостакович декларировал «осознание важности своего труда, стремление познать и воспеть современность», порицал «бесплодный формальный эксперимент... проповедь своим искусством пессимизма, неверия, человеконенавистнических идей, порожденных разгулом индивидуализма современного буржуазного мира». Принципиально важным и значительным являлось утверждение Шостаковича о том, что «путь к созданию произведений, глубоких по содержанию, разных по стилю и доступных широким массам слушателей... избран не по указке, а по велению сердца художника, ощущающего себя сыном своего народа, гражданином своей социалистической страны, наследником и продолжателем высоких демократических традиций своей национальной культуры».

В сентябре 1960 года партийная организация Союза композиторов СССР приняла Шостаковича кандидатом в члены КПСС. На этом собрании он сказал: «Наша советская музыкальная культура является самой передовой, самой гуманистической во всем мире. В этом большая заслуга Коммунистической партии Советского Союза, которая так любовно, бережно, тщательно помогает нам в наших творческих исканиях, помогает нам быть честными слугами своего народа и которая оказывает нам высокое доверие, называя нас своими помощниками в деле коммунистического воспитания».

Летом 1960 года Шостакович приступил к Двенадцатой симфонии. План был не менее масштабным,

чем все предыдущие: в начальной части он намеревался рассказать о возвращении В. И. Ленина из эмиграции в Петроград в апреле 1917 года, во второй — об исторических событиях 25 октября 1917 года, в третьей — о гражданской войне, в финале — о победе идей Великого Октября во всей России. Сохранившиеся в семейном архиве черновики Двенадцатой симфонии содержат мелодическую основу — четырнадцать нотных листов, исписанных синими чернилами.

Осенью он был в длительной зарубежной поездке с оркестром Ленинградской филармонии. А затем болезнь задержала сочинение. И все же в печати появилось очередное сообщение о симфонии. Возвратившись к работе, Шостакович выступил по радио, пояснив программный замысел произведения.

К концу осени 1960 года две части симфонии в основном были написаны. Следовали ли они объявленной программе? Музыковедами высказано суждение, что симфония подверглась решительной переработке и от первоначальной версии автор отказался. Изучение рукописи, однако, позволяет утверждать, что не музыка была изменена, а сужено ее программное толкование. Шостакович пришел к выводу о невозможности воспроизвести в одном произведении, каким бы ни был его объем, такую широкую историческую панораму, и сосредоточил действие на меньшем отрезке времени с четкими ориентирами: «Революционный Петроград», «Разлив», «Аврора» и «Заря человечества» (финал). По автографам видно, что заголовки сложились после того, как была сочинена вся музыка: в них автор стремился найти верное соотношение конкретности, обобщения и образности.

Части различались не только по заголовкам, но и по самой музыкальной структуре. Однако, как и в

Одиннадцатой симфонии, на первом плане были целостность, неделимость драматического действия, тесная связь мелодических элементов.

В отличие от Одиннадцатой симфонии Шостакович на этот раз не обратился к цитированию известных песенных мелодий. Он пошел путем более трудного симфонического обобщения, истоки которого обнаруживаются еще во Второй симфонии.

Первая часть, по высказываниям самого автора, связывалась с днем 3 апреля 1917 года — с возвращением В. И. Ленина из эмиграции в Петроград и его исторической речью с броневика у Финляндского вокзала; вторая часть — Ленин в Разливе, кульминация третьей части — исторический выстрел крейсера «Аврора» 25 октября.

Запев Двенадцатой симфонии эпичен: величественная, торжественная музыка сразу заявляет о значительности происходящего. Она настраивает слушателя на восприятие атмосферы революционного Петрограда, готовящегося к восстанию. Внезапно все ударные инструменты с альтами возвещают шквал, вихрь. Создается ощущение стихийного взрыва. Все в брожении, захваченное водоворотом перемен. Отдельные интонации напоминают суровые революционные песни, в частности, уже использованную композитором не раз «Смело, товарищи, в ногу», но это не цитаты, а собственные мелодии композитора, написанные в стиле революционно-маршевой песенности. Очень красива в первой части побочная партия с элементами лирики и эпоса. Энергичная и напевная, она повторяется несколько раз и противостоит тревожным фрагментам музыки. Далее картина революционного движения масс, конфликтных драматических столкновений нарастает, отдыха нет. Вслед за высокой кульминацией распевно звучит побочная тема,

вновь — эпическое вступление, постепенно все затихает, и рождается музыка внутреннего чувства, спокойная, сосредоточенная: Ленин в Разливе. Эта часть, несомненно, навеяна пейзажем в Разливе, где Шостакович часто бывал. Северная скромная природа близка Шостаковичу, и он рисует ее с пленительной простотой.

Великий человек принимает историческое решение, ответственность которого твердо осознает. Последние мгновения тишины, перед тем как Ленин уйдет в гущу борьбы. Удивительно трогателен этот лирический образ Ленина-мыслителя.

Первая часть плавно переходит во вторую («Разлив»), а после этого медленного течения в рокоте литавр возникает тема третьей части («Аврора») — революционный Петроград накануне Великого Октября. Революция свершается, и музыка передает это бурным ритмическим движением, динамикой, достигающей предельной мощи, — редкий в творчестве Шостаковича пример музыки, близкой к батальной: есть даже имитация выстрела крейсера «Аврора».

После третьей части следует финал — «Заря человечества»: прославление революции, достижение цели, победа. Основные мелодические элементы предыдущих частей вновь появляются в финале, как бы преображенные победным светом. Есть в финале и тонкая, теплая музыка — лирическое созерцание, просветление, взгляд на события из сегодняшнего дня, когда все уже подернуто дымкой времени. Упоение торжеством. Радость и сила народа, ставшего творцом новой жизни.

Объемная партитура Двенадцатой симфонии длительностью звучания в сорок минут интенсивно писалась, по свидетельству композитора, весной и летом 1961 года и была завершена 12 августа. «Мне

очень хотелось,— говорил автор по радио,— чтобы она была закончена к Двадцать второму съезду Коммунистической партии Советского Союза. И мне это сделать удалось — мне удалось закончить симфонию к этой исторической дате в жизни Родины».

В то же время — 29 августа — Шостакович подал заявление о приеме в члены КПСС. «За прошедшее время я почувствовал еще сильнее, как мне необходимо быть в рядах Коммунистической партии Советского Союза. В своей общественной и творческой работе я повседневно ощущал руководство партии и прилагал все силы для того, чтобы оправдать доверие партии, народа и своих товарищей по Союзу советских композиторов.

Во всей моей деятельности имеется немало недостатков, но партия помогала, помогает и будет помогать мне их преодолевать и исправлять. Я даю торжественное заверение, что приложу все силы, чтобы оправдать Ваше доверие, дорогие товарищи коммунисты».

Еще более красноречива автобиография композитора, в которой подробное изложение фактов прерывается такими словами: «В своей творческой работе я стараюсь быть верным слугой партии и народа. За свою многолетнюю жизнь я написал много сочинений и, пока есть силы, буду работать и дальше. Несколько дней тому назад я закончил свою Двенадцатую симфонию, которую посвящаю памяти Владимира Ильича Ленина. В своей творческой работе я всегда руководствовался вдохновляющими указаниями Коммунистической партии».

С искренней прямоотой, словно разговаривая с внимательным собеседником, Шостакович пишет: «Думается мне, что я являюсь не только свидетелем великой работы нашей партии. Мне кажется, что, хоть

и в малой степени, я являюсь и участником этой великой работы. Как мне кажется, моя творческая и общественная работа дает мне право так думать».

Свои раздумья Шостакович заключает в автобиографии выводом: «В течение всей своей жизни я являюсь свидетелем роста могущества и благосостояния моей Родины. Я являюсь свидетелем того, что у нашей партии главная забота — это счастье нашего народа, это расцвет нашей промышленности, нашей культуры. Партия, созданная великим Лениным, строит коммунизм и приближает наш народ, все человечество к прекрасному будущему, о котором мечтали самые лучшие представители человечества».

Рекомендации Шостаковичу дали композиторы И. Любан, Б. Терентьев, В. Фере, давно и хорошо знавшие Шостаковича.

Бюро партийной организации Союза композиторов обсудило вопрос о приеме Д. Д. Шостаковича в члены КПСС 7 сентября 1961 года. Выступили композиторы Т. Хренников, Б. Терентьев, музыковед Г. Щепалин. Положительное решение было единодушным. 14 сентября состоялось партийное собрание. А. Хачатурян с горячностью говорил о нравственном облике Шостаковича: «Мы принимаем его в партию не только за то, что он замечательный композитор, что он нашу советскую музыку поднял своим творчеством на большую высоту, не только за его многие творческие достоинства. Дело в том, что в нем сочетаются качества замечательного музыканта, человека и общественного деятеля... Я всегда им восторгался и старался рекомендовать друзьям подражать его замечательным качествам».

В. Фере — композитор старшего поколения, знавший Шостаковича с 1924 года, с восхищением отмечал: «...Может быть даже несколько неожиданно для

нас Шостакович проявил себя как великолепный организатор, как человек с большой инициативой, творческой инициативой, которая очень характерна для его общественно-музыкальной деятельности». Затем В. Фере привел примеры необыкновенной чуткости, доступности Шостаковича, его готовности вести организаторские дела. «По четвергам, когда он принимает,— говорил В. Фере,— его кабинет полон посетителями. К нему приходят по делам не только музыкальным, но и квартирным, и о пенсии, и о материальной нуждаемости. Когда мы говорим Дмитрию Дмитриевичу, что не надо себя загружать такими делами, он всегда отвечает так: «Если ко мне приходят, я обязан принять».

Отнюдь не красноречивый оратор, Шостакович в этот день говорил горячо, взволнованно, вспоминал родителей, замечательных учителей, трудное время невзгод, колебания между композиторской и пианистической профессиями, неудачи, болезнь: «За прошедший год,— делился Шостакович,— я очень много передумал, очень много думал и сравнительно много работал, если не считать некоторого несчастья, которое произошло со мной, когда я сломал ногу... Но, будучи в больнице, я старался не отставать от жизни нашей организации... Мне уже немало лет, скоро исполнится пятьдесят пять, и я не мыслю своей дальнейшей жизни вне рядов Коммунистической партии».

Собрание постановило: принять Д. Д. Шостаковича в ряды Коммунистической партии Советского Союза. В заключение композитор сказал: «...я сердечно благодарю вас за оказанное доверие и даю вам честное слово, что я его оправдаю, и вам не придется за меня краснеть или стыдиться...».

Первый показ симфонии в Союзе композиторов со-

стоялся в том же памятном сентябре: новое произведение сыграли на фортепиано в четыре руки композиторы Б. Чайковский и М. Вайнберг.

В музыковедческих справочниках датой премьеры иногда ошибочно указывают 15 октября и называют оркестр под управлением К. Иванова. В действительности симфония впервые прозвучала 1 октября одновременно в двух городах — в Ленинграде под управлением Е. Мравинского и в Куйбышеве под управлением А. Стасевича. Право на премьеру не случайно получили сразу два города. Ленинград — колыбель революции — был родиной композитора, где впервые прозвучало большинство его новых сочинений; в Куйбышеве он закончил Седьмую, Ленинградскую, симфонию и там впервые ее исполнили.

Свое пятидесятипятое 25 сентября 1961 года Шостакович встретил в Ленинграде, помогая Мравинскому в подготовке премьеры, к которой дирижер отнесся с особой тщательностью. Обязывала великая тема, волновала ответственность перед композитором, произведения которого были главными для дирижера, формировали его стиль. Ленинская тема, события Октября ассоциировались у Мравинского и с судьбами его семьи, из которой вышла сподвижница В. И. Ленина А. М. Коллонтай: Мравинский был ее племянником. От нее слышал он воспоминания о В. И. Ленине, о его любви к музыке.

Ленинградская премьера Двенадцатой симфонии прошла с триумфом. 3 октября ее исполнили на абонементном концерте для трудящихся Кировского завода. В Москве Двенадцатую симфонию Государственный оркестр СССР под управлением К. Иванова играл сперва во Дворце культуры Метростроя, затем 15 и 17 октября в Большом зале Московской консерватории.

В декабре Шостакович уехал в Германскую Демократическую Республику, где дирижер Рольф Клейнерт исполнил симфонию с Берлинским оркестром; следующим был Токийский оркестр под управлением Масаси Уэда.

Исполнение Ленинской симфонии в СССР проходило триумфально: Рига — 29 октября 1961 года, дирижер Л. Вигнер; Иркутск — 18 ноября, дирижер М. Нерсисян; Луганск — 19 ноября, дирижер А. Стаевич; Волгоград — январь 1962 года, дирижер Н. Факторович; Ростов-на-Дону — февраль, дирижер Л. Кац; Москва — март, оркестр Московской областной филармонии, дирижер В. Дударова.

В США Леопольд Стоковский, узнавший о новом сочинении Шостаковича еще в начале 1961 года и в ноябре получивший изданную партитуру, исполнил ее первым и долго оставался единственным ее интерпретатором в этой стране.

С конца шестидесятых годов Двенадцатая симфония стала одной из самых популярных, часто исполняемых симфоний Шостаковича.

Продолжая с неутомимостью первооткрывателя воплощение ленинской темы в сочинениях разных форм, Шостакович после масштабной симфонии «1917 год» накануне пятидесятилетия Великого Октября создал симфоническую поэму «Октябрь» в двадцать минут звучания. Это был своеобразный музыкальный подарок народу-юбиляру.

В стиле, построении произведения, в блестящей инструментовке проявилось обычное виртуозное мастерство композитора. Взаимодействуют два образа, две музыкальные темы: одна в стиле песен революционного подполья, причем не фольклорная, а сочи-

ненная Шостаковичем, другая представляет собой фрагмент Партизанской песни, которую Шостакович написал еще для фильма «Волочаевские дни». К полувековому юбилею Великого Октября этот фильм был восстановлен, перезапись музыки проходила с участием композитора, и он убедился, что песня не устарела. В новой поэме именно на эту мелодию пришлась основная образная нагрузка.

Первое исполнение поэмы «Октябрь» состоялось в день рождения композитора — 25 сентября 1967 года.

В 1970 году наша страна отмечала столетие со дня рождения В. И. Ленина. За год до знаменательной даты, открывая Четвертый Всесоюзный съезд композиторов, Шостакович сказал: «Долг всех советских композиторов — достойно встретить эту годовщину. И лучшим подарком к юбилею будут новые прекрасные произведения, воспевающие образ любимого вождя, величие свершений советского народа, строящего коммунизм».

Сам Шостакович решил посвятить В. И. Ленину вокальное сочинение. С Тринадцатой, вокальной симфонии в его творчестве начался поворот к текстовой музыке. Заметным стал интерес к хору как действующему лицу развернутых вокально-драматических произведений: в исполнительский состав Тринадцатой симфонии вместе с оркестром вошли хор басов и бас-солист.

Шостакович хорошо понимал трудность задачи. Он задумал цикл из восьми разнохарактерных номеров. Остановился на жанре хоровых баллад, понимая балладу как романтическое повествование. К существовавшим текстам не обращался: новые стихи попросил написать Евгения Долматовского, с которым

сотрудничал почти четверть века. Шостаковичу нравилась лиричность стихов поэта, его чуткая готовность идти навстречу композиторским замыслам.

Музыку композитор сочинил в марте 1970 года. Получились хоры — монументальные, мудрые, со строгой мелодической красотой.

Лейтмотивом произведения Шостакович сделал музыку на стихи «Я к Ленину иду»:

Как в незапамятном году
Шли по России ходоки,
Я тоже к Ленину иду,
Пределам жизни вопреки.

Мелодический строй баллад глубоко национален, с ясными приметам народной декламации. Их возвышенность человечна, задушевна, окутана благородной теплотой. Детализация в каждом номере подчинена ведущей эмоциональной окраске. Не контрасты, а чередования единых пластов преобладают. Музыкальная драматургия подчиняется словесному тексту, следует его движению и переменам — этой обусловленностью продиктованы манера хорового письма, его приемы. Как и Двенадцатую симфонию, хоровой цикл композитор завершил обращением к будущему:

Но тем велик Владимир Ленин,
Что землю мудрости учил,
Что не унес с собой свой гений,
А партии его вручил.

В дни ленинского юбилея в апреле 1970 года Шостакович опубликовал в «Правде» статью «Верность Родине». В ней он писал: «Жизнь и деятельность бессмертного Ленина всегда была, есть и будет вдохновляющим примером для нас — работников советского искусства». Статья содержала характеристику советской музыки как детища культурной револю-

ции, пути которой, как писал Шостакович, «были указаны Владимиром Ильичем Лениным еще в первые послеоктябрьские годы... Я горжусь тем, что в течение многих лет вижу небывалый расцвет советской музыки...». Статья завершалась призывом «создать музыку, достойную нашей эпохи, бессмертного вождя В. И. Ленина, великого революционера и гуманиста».

Шостакович всегда придавал большое значение первому исполнению своих сочинений, считал, что от того, в каком виде донесет интерпретатор до публики новое произведение, порой зависит его дальнейшая судьба. Как правило, он и сочинял в расчете на определенных исполнителей: симфонии предназначал Е. Мравинскому, квартеты — Квартету имени Бетховена, скрипичные концерты и сонату — Д. Ойстраху, прелюдии и фуги — Т. Николаевой... «Верность» адресовалась Густаву Эрнесаксу и его хору.

Шостакович восхищался искусством и личностью Эрнесакса. Сын каменщика, попавшего в опалу после революции 1905—1907 годов, выросший в нужде и лишениях, он ценой упорного труда и безграничной любви к искусству стал музыкантом. После Великой Отечественной войны бывший солдат строительного батальона Густав Эрнесакс развил кипучую деятельность по организации хоровой самодеятельности. Созданный им мужской хор Эстонии и другие хоры положили начало певческим праздникам, превратившимся в национальные республиканские торжества.

Эрнесакс назначил премьеру «Верности» лишь на конец 1970 года, так как уезжал с хором в длительную командировку. «Пусть будет так, — сообщал Шостакович в письме огорченному Долматовскому. — Зато мы будем обеспечены первоклассным исполнени-

ем.— И добавлял:— «Верность» у меня состоялась. Я радуюсь и горжусь тем, что написал такое сочинение».

К концу 1970 года баллады «Верность» вышли из печати. Три из них были опубликованы в сентябрьском номере журнала «Советская музыка». Появилось множество откликов в прессе. В газете «Правда» Г. Свиридов выделял музыку первой баллады, где на «фоне протяжных нот, выдерживаемых теноровыми голосами, басы ведут свой неторопливый речитатив русского склада». Отмечая интересное построение второго хора в ритме революционных песен, мелодическую красоту шестой баллады, Г. Свиридов писал, что «новое сочинение композитора продолжает линию его искусства, связанного с ярко выраженным общественно-политическим содержанием».

Баллады «Верность» дополнили цикл сочинений, объединенных темой Ленин, партия, родина, народ. Эти сочинения вошли в сокровищницу советского искусства как цельный музыкальный портрет эпохи.



Зная, как нелегко Шостаковичу оставаться на даче, связанной с памятью о Нине Васильевне, правление Ленинградской композиторской организации предложило ему поселиться в коттедже № 20 Ленинградского дома творчества композиторов, расположенного на пятидесятом километре Приморского шоссе, на границе поселков Репино и Комарово.

Коттедж № 20, поныне сохраняющий тот вид, который имел при Шостаковиче, состоит из трех небольших комнат. Дверь с веранды ведет в кабинет, где почти всю площадь занимает рояль «Ферстер». У окна — небольшой письменный стол с двумя телефонами — местным и ленинградским; напротив рояля, вдоль стены — диван. К

спальне примыкает гостиная, обставленная более нарядно: мягкие кресла, радиоприемник, сервант с посудой на случай приезда гостей, столик с самоваром; в последние годы жизни Шостаковича появился телевизор, чтобы больной мог смотреть футбольные и хоккейные матчи.

Распорядок в Репине был твердым. Вставал рано и до завтрака успевал поработать. К завтраку приходил ровно в девять, к обеду — в четырнадцать, к ужину — в девятнадцать часов.

Если сочинял, то весь день, с перерывами для прогулок по пустынному «Лермонтовскому проспекту» — так называли узкую дорожку в лесу за Домом творчества.

На письменном столе никогда не оставалось следов работы — черновики, процесс записи был рационализирован. Сперва наносился развернутый эскиз, обозначалась «сердцевина» фактуры, ведущие голоса — то был самый напряженный этап полной концентрации творческих сил: сложившееся в воображении обретало контуры в записи. Второй этап заключался в чистовой записи партитуры, детализации некоторых элементов, иногда сокращениях или, наоборот, добавлениях, но без ломки или коренных переделок. Партитуру писал, не разлиновывая сперва такты, как делается обычно. Написав такт, с помощью линейки, всегда лежавшей слева от нотной страницы, быстро проводил ровную черту. И писал следующий. Процесс записи сам по себе возбуждал воображение, начертания нот имели для него образный смысл, поток мыслей как бы передавался руке; он называл свою руку «умной» и даже письма не мог диктовать — должен был сам писать. В конце жизни, теряя подвижность правой руки, на совет диктовать всегда отвечал: «У меня ум в руке, я сам должен писать».

В Репине он много потрудился. В книге записей, где композиторы отмечали то, что каждый из них сделал тогда, Шостакович пометил 30 января 1974 года: «Когда я бываю в Репине, то много работаю. В 1973 году, будучи в Репине, я сочинил свой Четырнадцатый квартет. В январе 1974 года сделал редакцию для камерного оркестра моей Сюиты для контральто на стихи Марины Цветаевой». К этому скромному перечню можно было бы добавить и последние симфонии, и ознакомление со многими сочинениями бывших учеников.

Сюда приходили те, кто писал о нем, — узнать или проверить факты. Он и в этом не отказывал. Наведывались в Репино художники, скульпторы, фотографы, стремившиеся передать облик музыканта. Позировать он не любил и не умел из-за неспособности сохранять неподвижность, заданную позу. Художники рисовали его по памяти, так создал известный портрет композитора, работая неподалеку в дачном домике и видя Шостаковича главным образом за трапезами в столовой, И. А. Серебряный; композитор изображен за фортепиано в двадцатом коттедже. Рисовали композитора художники А. Черницкий, О. Ломакин, И. Думанян, Г. Неменова, С. Гершов, Г. Гликман, Б. Доброхотов.

Приезжали в Репино старые друзья, возвращая к воспоминаниям молодости. Еще в 1936 году Шостакович написал музыку к пьесе А. Н. Афиногенова «Салют, Испания!», поставленной в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. Переводчицей у советских военных советников в Испании была выпускница филологического факультета Ленинградского университета Елена Константиновская, с которой Шостакович познакомился на одном из международных музыкальных фестивалей, где она переводила

интервью композитора. Возвратившись из Испании, она занялась преподаванием иностранных языков в Ленинградской консерватории. И вот теперь Шостаковичу передали на просмотр рукопись сборника, посвященного гастролям советских музыкантов за рубежом — «Браво, русские!». Шостакович написал в предисловии: «Знакомясь с разнообразным материалом, собранным в книге, мы живо ощущаем ту праздничную атмосферу, которая царит на концертах и спектаклях наших первоклассных артистов, показывающих образцы безупречного мастерства, вселяющих радость в человеческие сердца. Читатели этой книги смогут воочию убедиться, какой чудодейственной силой обладает искусство, способное эмоционально, душевно объединять людей разных стран и континентов. А музыка к тому же не знает никаких языковых преград; ее «речь» интернациональна и универсальна!».

Давнишний друг писательница Галина Серебрякова привлекла Шостаковича к созданию фильма о молодом Карле Марксе. Для сюжета выбрали один год деятельности (1848), который В. И. Ленин назвал кульминационным для Маркса; картину так и назвали «Год как жизнь». Фильм показывал Маркса как выдающегося революционера, как борца за коммунистические идеалы, как гениального ученого и литератора, как друга и отца.

В Репине было создано музыкальное оформление к фильму, где музыке отводилась самостоятельная роль. Она звучала как цельная сюита, раскрывала психологические глубины образа Маркса. Двухсерийный фильм вышел на экраны в середине 1965 года. Впоследствии режиссер Г. Рошаль создал односерийный вариант, сохранив музыку Шостаковича без изменений. Самостоятельная высокая ценность этой музыки позволила составить из нее концертную сюиту,

которая была записана на граммофонные пластинки фирмой «Мелодия».

В общей сложности Шостакович провел в Репине, начиная с 1961 года, несколько месяцев: в 1964 году — двадцать пять дней; 1965 году — тридцать четыре дня; 1966 году — двадцать девять дней; в 1968, 1970, 1974, 1975 годах он жил там по два месяца.

Из Репина композитор часто выезжал на студию «Ленфильм». Он горячо откликнулся на попытки создания кинооперы и кинооперетты. Материалом для них стали его собственные произведения — опера «Катерина Измайлова», оперетта «Москва, Черемушки» и отредактированная и оркестрованная им опера «Хованщина» М. П. Мусоргского.

С особым усердием занимался он киновариантом «Хованщины». Настаивая на возвращении к возрожденной им версии «Бориса Годунова», Шостакович утверждал: «Я очень внимательно изучил «Бориса Годунова» Мусоргского и убежден, что там все исполнимо и все должно хорошо звучать. Мнение о неисполнимости Мусоргского следует приписать рутинной привычке. Если так рассуждать, то и Девятая симфония Бетховена (финал) абсолютно неисполнима». Еще в 1952 году по заказу Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Шостакович оркестровал для новой постановки «Хованщины» сцену пришедших людей, песню Кузьки о сплетне и сцену с Пастором. Премьера состоялась 13 сентября 1952 года. Замысел, к осуществлению которого приступили с конца пятидесятых годов, был грандиозным: не просто выпустить еще одну оперную экранизацию, каких уже было немало, а восстановить авторскую версию «Хованщины», использовать средства кино для расширения исторической панорамы. Вдохновенная работа композитора направляла весь постановочный кол-

лектив во главе с режиссером Верой Строевой. Шостакович писал и сценарий совместно с опытным драматургом музыкальных фильмов Анной Абрамовой и Верой Строевой. Главное в его замысле заключалось в более глубокой трактовке «Хованщины», чем у Н. А. Римского-Корсакова, сократившего народную сцену пришлых людей, сосредоточившего действие на трагедии раскольников и закончившего оперу их саможжением. «Как он мог сократить сцену пришлых людей!» — восклицал Шостакович. — Ведь это народ в „Хованщине“».

Кинофильм «Хованщина» вышел на экраны летом 1959 года. Его успех, как и ожидал Шостакович, решительно поколебал сомнения в целесообразности возрождения авторской версии оперы.

В ноябре в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова был поставлен в инструментовке Д. Шостаковича «Борис Годунов». Блестящей оказалась режиссура И. Шлепянова, впечатляющим оформление Г. Мосеева, тщательно вник в партитуру дирижер С. Ельцин. Среди солистов выделялись молодые актеры — Б. Штоколов (Борис), Р. Баринава (Марина Мнишек). Заглавная партия оперы стала высшим достижением Б. Штоколова.

Из Нью-Йорка пришла весть о постановке «Бориса Годунова» в «Метрополитен-опера», из Белграда — о подготовке югославской премьеры под управлением О. Донона, который в свое время первым в Югославии дирижировал Седьмой симфонией.

Осенью 1960 года Театр имени С. М. Кирова показал на своей сцене и «Хованщину» в редакции Шостаковича, включив, таким образом, в свой репертуар обе его работы. «Хованщину» подготовили режиссер Л. Баратов, художник Ф. Федоровский, которые еще в предвоенный период намеревались поставить и «Бо-

риса Годунова» и намечавшуюся оперу «Катюша Машлова» Шостаковича.

Композитор Держинский назвал свою статью о постановке «Хованщины» «Творческая победа». Киноведы, музыковеды признавали ведущим компонентом фильма «Хованщина» восстановленную музыку в мастерской оркестровке, подчеркивали убедительность драматургии. Достижением талантливых ленинградских певцов стали партии Досифея (Б. Штоколов), Марфы (Т. Кузнецова), Ивана Хованского (Л. Ярошенко), Шакловитого (К. Лаптев). Задача была выполнена: отредактировав и оркестровав по полному авторскому тексту две оперы Мусоргского, Шостакович сделал эту музыку живой, актуальной частью художественной культуры XX века.

Продолжением работы над кинооперой стала экранизация «Катерины Измайловой», осуществленная на «Ленфильме». Экранизации предшествовало возрождение оперы на сценах многих театров, работа Шостаковича над ее второй редакцией. Экранизация облегчала восприятие произведения, шла «навстречу» театру, как искусству массовому, зрелищному, и при этом подчеркивала саму сущность образов, драматургии оперы. Инициаторами сценического возрождения выступили два ленинградских театра — Малый оперный и Театр имени С. М. Кирова, но право премьеры получил Московский театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Затем «Катерина Измайлова» прозвучала и в Ленинградском Малом оперном театре под управлением дирижера Э. Грикурова.

Заинтересовались ею многие зарубежные театры, причем во всех постановках участвовал автор, выезжавший для этого в Вену, Лондон, Загреб, Берлин, Копенгаген. По его желанию для экранизации на «Ленфильме» был привлечен оркестр Киевской оперы

под управлением дирижера К. Симеонова, который, как считал композитор, добился самого выразительного звучания партитуры. Как и в «Хованщине», средствами киноискусства удалось углубить масштабы трагедии, заострить ее социальные элементы, выпукло обрисовать характеры, типы. Шостакович участвовал в записи музыки для фильма, из Репина неоднократно ездил на репетицию и просмотры. Следующей интересной работой Шостаковича в кино была экранизация его оперетты «Москва, Черемушки», поставленной на «Ленфильме» режиссером Г. Раппапортом. С виртуозной легкостью Шостакович написал для киноварианта дополнительный эпизод. Кинокомедия с участием многих замечательных артистов — О. Заботкиной, В. Меркурьева, С. Филиппова, Э. Хиля, З. Рагозиковой, А. Александровича, Т. Глинкиной подчеркнула лирический строй музыки, освобожденной от многих условностей оперетты. Старейший мастер оперетты Николай Янет назвал эту экранизацию «большим праздником не только работников кино, но и артистов оперетты, гордых тем, что в этот жанр пришел Шостакович».

На «Ленфильме» Шостакович продолжал сотрудничать с Григорием Козинцевым. В эти годы выдающиеся кинорежиссер и композитор объединяют усилия для воплощения в кинематографе шекспировских тем.

На подступах к ним Шостакович дважды участвовал в постановках шекспировских трагедий, осуществленных Козинцевым в театрах: в 1941 году — «Короля Лира» в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького и в 1954 году — «Гамлета» в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. Еще раньше, в 1932 году, была написана музыка к «Гамлету» в постановке Н. Акимова в Московском театре имени Евг. Вахтан-

гова. С тех пор, писал Г. Козинцев, «прошло много лет — и каких лет! Новое открылось для всех в жизни, а значит и в шекспировских трагедиях. Художник не мог не отозваться на это». Как ни трудно было Шостаковичу забыть собственную прежнюю музыку, из ранее написанного он решил ничего не использовать. Козинцеву сказал перед фильмом «Гамлет»: «Прежде всего — ни одной строки из того, что я написал для спектакля». Принципиально не обращался композитор и к опыту, накопленному другими авторами музыки к шекспировским фильмам. Писал свое, основываясь на впечатлении от нового режиссерского раскрытия шекспировской трагедии Г. Козинцевым. Помогла игра И. Смоктуновского, Гамлет которого — не столько философ, сколько поэт-страдалец, хрупкий и в то же время непоколебимо бескомпромиссный, поднявшийся на борьбу со злом, — пробуждал родственные струны в душе композитора. Это был его герой.

Суть особого воздействия музыки, созданной Шостаковичем, заключалась не в новых приемах — он действовал в утвердившихся рамках музыкальных киноформ, — а в исключительной художественной высоте. Понимая это, Козинцев порой шел за музыкой, вдохновлялся ею, признаваясь:

«Образец для меня — творчество Шостаковича... Без нее (музыки Шостаковича. — Авт.)... я шекспировских картин не смог бы поставить». «Что кажется мне в ней главным?» — размышлял режиссер о музыке. И отвечал: «Чувство трагедии? Важное качество... Философия, обобщенные мысли о мире? Да, разумеется, как же «Лир» — и без философии. И все-таки другое свойство главное. Качество, о котором и написать трудно. Доброта. Доброта. Милосердие.

Однако доброта эта особая... Есть в нашем языке отличное слово: лютый. Нет добра в русском искусст-

ве без лютой ненависти ко всему, что унижает человека. В музыке Шостаковича я слышу лютую ненависть к жестокости, к культу силы, к угнетению правды. Это особая доброта: бесстрашная доброта, грозная доброта».

Как для Козинцева, так и для Шостаковича всему нашлось место в произведениях Шекспира: философии, мечте, реальности, сатире, трагизму, поэзии.

Два шекспировских фильма явились последними «киноаккордами» Шостаковича. Как бы далеко ни отстояла эта диалогия от других его фильмов, она венчала единую линию. В сущности, говоря словами Г. Козинцева, Шостакович всю жизнь писал один «фильм» — в защиту Человека.

После кончины Г. Козинцева в 1973 году завершилась и работа Шостаковича на «Ленфильме», продолжавшаяся сорок четыре года. За это время он создал музыку для двадцати трех ленфильмовских кинолент.

Из Репина Шостакович часто приезжал в Ленинград на спектакли Малого академического театра оперы и балета — Малегота, к которому сохранял юношескую привязанность. На смену старым мастерам пришло новое дирижерское и режиссерское поколение, и Шостакович делал все, чтобы сохранить в театре традиции смелых экспериментов. Он призывал своих учеников и соратников писать для театра, помогал постановкам, присутствуя не только на премьерах, но и на репетициях, обсуждениях. Трижды он смотрел балет «Ярославна» Б. Тищенко и писал о том, что «всякий раз был захвачен силой и выразительностью этой русской по духу музыки... Спектакль суров и трагичен... Музыка балета исполнена контрастов и динамики, остра и драматична в сценах боя, нежна в моменты лирических откровений героев. Композитор

интересно использовал в балете хор: в ключевых моментах действия поются подлинные тексты из «Слова о полку Игореве». Великолепно написана сцена затмения — нам, слушателям, невольно передается ужас людей того давнего времени, людей храбрых и умных, столкнувшихся с непонятным и грозным явлением природы. Выразителен музыкальный портрет Ярославны, ее образ в спектакле вырастает до символа Родины».

К опере «Мадонна и солдат» М. Вайнберга он сам написал аннотацию. Раскрывая программку, зрители и слушатели читали обращение к ним Шостаковича, подробно разъясняющего содержание оперы и свою оценку: «...Я рад представившейся мне возможности сказать короткое напутственное слово об опере «Мадонна и солдат»...

Опера захватила меня яркой, образной музыкой, интересной драматической формой. В основу оперы положена тема героического подвига советских людей в Отечественной войне... В скромной по своим масштабам лирической опере грандиозные события тех памятных лет отражены в судьбах и характерах рядовых «тружеников войны».

Напомню, что действие оперы происходит в 1944 году на земле братской Польши. Случай сводит лицом к лицу молодых русских солдат и семью польских крестьян. Они как бы приглядываются друг к другу, постепенно осознают свое глубокое духовное родство. Возвышенная любовь юных Стаси и Сани становится символом единения двух народов в тяжкую годину бедствий.

...Опера «Мадонна и солдат» пленяет удивительной сердечностью, нежностью и теплотой тона. ...Люди, о которых повествует опера, исполнены добра и ласки, они страстно мечтают о счастье, о любви.

...Я радуюсь тому, что новая талантливая опера на современную тему ставится в Ленинграде, на сцене театра, которому всегда был свойственен дух творческого поиска».

Когда Малегот был приглашен в Москву на гастроли, Шостакович, уже тяжелобольной, все-таки посетил пять из одиннадцати спектаклей и опубликовал о них статью в газете «Известия». Статья заканчивалась так: «Я долгие годы жил в Ленинграде, был творчески связан со многими замечательными мастерами Малого оперного театра. Вот почему, радуясь его нынешним успехам, поддерживая молодое поколение артистов, я с радостью вспоминаю их выдающихся предшественников, таких, как дирижер С. Самосуд, режиссер Н. Смолич, балетмейстер Ф. Лопухов, художник В. Дмитриев. Я вижу, что театр сохраняет их славные традиции и находится на верном пути».

Бывал Шостакович на новых спектаклях и в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Из Репина ездил слушать оперу своего ученика В. Успенского. Его внимание привлекали попытки постановки балетов на симфоническую музыку, в частности на музыку Седьмой, Ленинградской, симфонии. Поиски хореографа И. Бельского напоминали эксперименты Ф. Лопухова на заре советской хореографии. От прямой иллюстративности И. Бельский отказался: не было ни конкретного сюжета, ни бытовых деталей, которые могли бы «приземлить» смысл музыки. Героем спектакля стал Ленинград, ленинградские девушки и юноши, встретившие войну и отдавшие жизнь победе. Балет, воплощенный на сцене Театра имени С. М. Кирова (дирижер Е. А. Дубовской), имел незаурядный успех и был повторен тем же балетмейстером в Новосибирском театре оперы и балета под названием «Ленинградская поэма».

«Ленинградская симфония», надолго сохранившись в репертуаре как выдающееся явление советской хореографии, продолжилась в следующей шостаковичской работе Бельского — «Одиннадцатой симфонии», поставленной в Ленинградском Малом театре оперы и балета, и в балетных сценах других балетмейстеров, в частности Л. В. Якобсона, которого Шостакович по-прежнему считал своим творческим единомышленником. Первую их встречу в балете «Золотой век» композитор не забыл: время убедило его в перспективности давнишнего эксперимента. Отойдя от работы в академических театрах, Якобсон основал в Ленинграде группу «Хореографические миниатюры», где с новой силой выявилось богатство фантазии хореографа. Три замечательные по глубине психологического проникновения сцены созданы по музыке Шостаковича: «Свадебный кортеж» (финал Трио), «Клоп» (фрагменты из разных сочинений, балетных, фортепианных, Пятой симфонии) и «Девятая симфония». Балетмейстер так смело «перестраивал» материал, почерпнутый у композитора, что возник вопрос, не является ли это нарушением его замыслов: ведь, в сущности, хореограф наделял музыку своим образным смыслом. Но Шостакович с восхищением отнесся к творческому поиску этого мастера балетного театра.

Осенью 1962 года Шостакович принял участие в торжествах по случаю столетнего юбилея Ленинградской консерватории. Празднование проходило торжественно, в Большом зале филармонии. Из многих городов приехали сверстники и друзья Шостаковича.

Юбилейное заседание, на котором он выступил с речью, завершилось концертом: среди других произведений исполнялись и сочинения бывшего консерваторского воспитанника Дмитрия Шостаковича.

В тот год он опять стал профессором Ленинградской консерватории, радовался возможности снова преподавать там, где учился, делиться тем, что знал и умел. С этой целью он раз в месяц приезжал в Ленинград. О. А. Евлахов — заведующий кафедрой композиции направил к Шостаковичу в аспирантуру выпускников, уже проявивших себя достаточно способными и профессионально подготовленными композиторами: Б. Тищенко, В. Успенского, Г. Белова, Г. Окунева, А. Мнацаканяна, А. Наговицина, В. Бибергана. Как и до войны, ему отвели для занятий 36-й класс, в котором когда-то преподавал Н. А. Римский-Корсаков и куда юноша Шостакович приходил на уроки. Расположенный на третьем этаже, в маленьком коридорчике справа, напротив консерваторского медицинского пункта, 36-й класс был отдален от других помещений, окна выходили во двор; шум не проникал сюда. Шостакович любил здесь заниматься. Метод его работы изменился лишь отчасти. Отношение к ученикам стало еще более бережным, а требования к их работам еще более высокими; Герман Окунев после одного из первых уроков делился: «Принес, как привык: несколько тем, заготовки, чтобы узнать, годятся ли, что может получиться, услышать указания. Шостакович проиграл и сказал: — Надо кончать. Кончать надо. — Я растерялся: как же кончать, когда еще и не начал. Скоро мы все поняли: на урок следует приносить законченное сочинение».

Похвалу своим работам ученики угадывали по тону и словам учителя, иногда лаконично-юмористическим. Гораздо чаще, чем прежде, игрались в классе его собственные сочинения: каждую новую работу ученики слышали первыми.

Все чаще обращались к нему за консультациями и советами другие композиторы: показывали свои со-

чинения, присутствовали на его репетициях, совершенствовались, изучая и воспринимая мастерство учителя. В то время Шостакович не раз излагал свои взгляды на музыкальное искусство в печати — в статьях, посвященных не только общим вопросам композиторского творчества, но и композиторам-классикам — М. Глинке, П. Чайковскому, М. Мусоргскому, И. Баху, В. Моцарту, Л. Бетховену, Ф. Шуберту, Ф. Шопену, А. Дворжаку, советским композиторам — С. Прокофьеву, В. Шебалину, А. Давиденко, А. Хачатуряну, Т. Хренникову, Г. Свиридову, К. Караеву, М. Ипполитову-Иванову, О. Евлахову, М. Вайнбергу, В. Баснеру.

Главные советы Шостаковича, обращенные к молодым композиторам, безошибочно просты и точны, как сгусток большого опыта:

«Мастерство начинается с умения убедительно, правдиво воплотить свой идейно-творческий замысел, отобрав для этого нужный музыкальный материал...»

«Труд композитора — нелегко. П. Чайковский был настоящим тружеником в музыке, каждое утро он писал экзерсисы. Ставил перед собой определенную музыкальную задачу и, выполняя ее, писал фуги, канонны... Жизнь С. Прокофьева может также во всех отношениях служить примером, особенно для молодежи. Он был творцом и тружеником. Он умер, дописывая одно из своих произведений. Умер во время работы!»

«В современности ключ ко многим творческим проблемам. Взять хотя бы вопрос о новаторстве. Разве можно быть подлинным новатором вне стремления понять и правдиво и сильно отразить новое в жизни? Конечно же, нет, ибо это была бы все та же пустая, бессодержательная игра в новые комбинации, которая до сих пор выдается иными за новаторство.

«Советское искусство может быть средством коммунистического воспитания народа, только если в нем бьется живой пульс современности. Ведь невозможно совместить народность и партийность советского искусства с отходом от животрепещущих вопросов сегодняшнего дня».

«Мы обязаны возродить широкий общественный интерес к собиранию русского песенного народного творчества, в первую очередь современного, и обработкам его с позиций нашего музыкального сегодня. Это поможет нам вжиться в живые народные интонации, полюбить их, оценить изумительные, поистине неисчерпаемые красоты русской песенности.

Ярчайшим примером плодотворности вживания в песню и индивидуальной ее переплавки служит творчество нашего современника Сергея Прокофьева. Какой огромный пласт русского мелоса поднял этот великий русский композитор, воплотив на его основе светлый мир национальных образов, начиная от «Александра Невского» и «Семена Котко» до «Каменного цветка», «Войны и мира», «Повести о настоящем человеке», «Седьмой симфонии!».

Шостакович опубликовал обширную статью, посвященную молодым ленинградским композиторам Г. Белову, В. Гаврилину, Б. Тищенко, обращаясь к их конкретным сочинениям, высказал свои пожелания: «Геннадий Белов — талантливый человек, серьезно относящийся к своему призванию. Мне нравится, что Белов, несмотря на молодость, крепко владеет своим искусством и много пишет. Это разносторонний композитор. Отлично вышла у него «Хоровая сюита» на слова Александра Твардовского, выделяется своим размахом очень интересная опера «Девяносто третий год». Я с нетерпением жду, когда эта опера пойдет на сцене театра. Вообще, музыку Белова нужно шире

пропагандировать, чаще исполнять. Меня радуют известия о том, что его «Ленинградская поэма» с успехом звучит в разных городах страны.

Большим дарованием обладает Валерий Гаврилин. Но, к моему огорчению, он мало внимания уделяет крупной форме. Стремление к широким полотнам, разумеется, не должно становиться самоцелью. А то нередко бывает и так: встречаешься с молодым композитором, ему едва за двадцать, а уже в портфеле четыре оперы, две симфонии... Но все же в крупной форме больше возможностей до конца раскрыть нечто важное, значительное. Я восхищаюсь и «Немецкой тетрадью», и «Русской тетрадью» Гаврилина, но мне кажется, что при его даровании мы вправе ожидать от этого автора более масштабных произведений.

Довольно давно знаю я Бориса Тищенко, композитора большого таланта. Он весь в музыке: основательно знает и старинных композиторов, и сочинения современных авторов, и народное творчество, прекрасно играет на рояле. Тищенко — человек, убежденный в правоте своего творчества. Мне нравится, что он так уверенно высказывается в разных жанрах. Много хорошей музыки в балете Тищенко «Двенадцать», очень сильное сочинение «Реквием» на слова Анны Ахматовой. Или взять, к примеру, Третий квартет, — по моему, это удивительный квартет.

Первый виолончельный концерт Тищенко я знаю наизусть. Я люблю все его сочинения, но хотелось бы выделить Третью симфонию, в которой привлекает насыщенная эмоциональность, ясность мысли, конструктивная логика. Радует, что Тищенко в своем творчестве антидогматичен: он не идет в «плен» ни к хроматике, ни к диатонике, ни к додекафонии, но свободно пользуется теми средствами, которые ему крайне необходимы в каждом данном случае.

Молодые ленинградские композиторы — по-настоящему талантливые и уже много сделавшие в искусстве люди. Мне кажется, что они достойно продолжают и развивают славные традиции ленинградской композиторской школы».

Вспоминая свой педагогический опыт, он по-прежнему не относил успехи учеников за счет своего преподавания — убежденно подчеркивал: «Мое мнение такое. Если ученик не талантлив, то пусть его хоть сам Бетховен учит — ничего не получится». И все-таки педагогику любил. В 1974 году говорил: «У меня о педагогической работе самые лучшие воспоминания: у меня были замечательные ученики».

Написав новое, он нетерпеливо ждал премьеры в Ленинградской филармонии. Где бы ни игрались его сочинения, какие бы оркестры и дирижеры их ни просили, неизменным оставалось желание впервые слышать их в исполнении того оркестра, который положил счастливое начало его творческой судьбе. «Вся моя музыкальная биография теснейшим образом связана с Ленинградской филармонией», — говорил Шостакович.

Право первого исполнения симфонических произведений вплоть до Тринадцатой симфонии оставалось за Е. А. Мравинским.

Вскоре после войны начались зарубежные гастроли ленинградских оркестров, включавших в программу сочинения Шостаковича. Дирижировал не только Е. Мравинский, но и А. Гаук — в Японии (1958 год); Г. Рождественский — в Англии (1960 год), Югославии, США, Канаде (1973 и 1979 годы); А. Янсонс — в Болгарии, Италии, Австрии (1966 год), Японии (1970 год), Англии, Бельгии, Испании (1971 год); А. Дмитриев — в Румынии (1969 год), ФРГ, Австрии,

Чехословакии (1974 год); Ю. Темирканов — в США, Италии, Швеции, Дании, Финляндии, Болгарии (1971—1977 годы), в Голландии, Норвегии, Швеции, Финляндии (1973 год), Японии, Турции, Болгарии (1974 год), ФРГ, Венгрии (1975 год). Советская дирижерская школа и ленинградские оркестры представляли миру сложившиеся принципы интерпретации Шостаковича. Наиболее часто звучала Пятая симфония: под управлением Мравинского ее услышали в Хельсинки, Копенгагене, Гетеборге, Бергене, Стокгольме, Турку, Нью-Йорке, Турине, Неаполе, Братиславе, Праге, Варшаве, Лодзи, Бухаресте, Токио; под управлением А. Гаука — в Токио и Осаке; А. Янсона — в Болонье, Флоренции, Брюсселе, Лондоне, Манчестере, Барселоне, Мадриде.

Осенью 1960 года Шостакович принял участие в самой длительной концертной поездке заслуженного коллектива республики — оркестра Ленинградской филармонии. Она продолжалась два месяца — с 6 сентября по 6 ноября, в течение которых оркестр дал тридцать четыре концерта. Шостакович вместе с оркестром переезжал из города в город, присутствовал на репетициях, концертах. Начали с Эдинбурга, где музыка Шостаковича прозвучала на традиционном фестивале симфонических оркестров Европы и Америки. Соревновались четырнадцать коллективов, и лучшим был признан оркестр из Ленинграда.

В Лондоне Виолончельный концерт Шостаковича поставили в программу вместе с Вариациями и фугой Б. Бриттена, и это стало поводом для знакомства с замечательным английским композитором, вскоре ставшим другом Шостаковича. В Париже огромный успех имело исполнение Восьмой симфонии. Впервые Шостакович наблюдал отклик зарубежной публики на свое произведение о трагедии войны — спустя пятна-

дцать лет после победы симфонию слушали уже не только те, кто знал войну, но^е и молодежь, воспринимавшая ее как историю. Затем Шостакович посетил Голландию, Бельгию, снова Францию, Италию и Швейцарию, где советских музыкантов приветствовал Эрнест Ансерме — организатор и бессменный руководитель (с 1918 года) одного из лучших европейских музыкальных коллективов — симфонического оркестра Швейцарии. Ансерме еще в тридцатые годы трижды гастролировал в Ленинграде, и Шостакович не пропускал ни одного его концерта, восхищаясь мастерством выдающегося дирижера.

В Вене на заключительном концерте играли Пятую симфонию. Австрийская газета писала: «Какое сочинение!.. Здесь звучит исповедь композитора, и именно так трактуют симфонию ленинградцы. Зал почувствовал это, и долго сдерживаемое возбуждение, сокрушая все препоны, прорвалось водопадом восторженных аплодисментов».

Весной 1949 года на Невском проспекте в доме № 30 открылся филармонический зал, предназначенный для камерных концертов. Собственно, зал не был нов: в здании, построенном архитектором В. В. Растрелли, еще в конце XVIII века устраивались концерты. Дальнейшая история зала связана с семьей Энгельгардтов — больших любителей музыки, почитателей и друзей М. И. Глинки. Архитектор П. Жако перестроил его так, что уютное помещение стало основным концертным залом города; в нем не раз бывали А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, М. И. Глинка, выступали Ференц Лист, Антон Рубинштейн, Клара Шуман, Полина Виардо.

С начала XX века в доме сменилось несколько вла-

дельцев, не проявлявших должной заботы о сохранении этого памятника градостроительства. Во время Великой Отечественной войны зданию были нанесены значительные повреждения от разрыва фашистской бомбы. Строители по проекту известного советского архитектора В. А. Каменского с высоким качеством выполнили огромный объем реставрационных работ. Новому концертному залу присвоили имя М. И. Глинки, назвав зал в отличие от Большого — Малым филармоническим. Шостаковичу пришлось по душе его акустические качества, обстановка, скромное убранство.

Художественное руководство Филармонии привлекло Шостаковича для участия в концертах — премьерах его камерных произведений. 23 и 28 декабря 1952 года в этом зале в двух концертах лауреат Государственной премии СССР Татьяна Николаева впервые сыграла Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано — гигантское по размеру произведение (два с половиной часа звучания), в котором, как отмечает первая исполнительница, отражается «всеобъемлющий диапазон человеческих чувств: от скорби и трагедии до веселого задора, шутки и ликования». Здесь же Квартет имени Бетховена осуществил ряд премьер квартетов Шостаковича. 7 октября 1956 года исполнялся Шестой квартет. В начале 1960 года Шостакович написал Седьмой квартет, посвятив его памяти Нины Васильевны Шостакович. Произведение исполнялось в зале имени Глинки 15 мая 1960 года. И уже в октябре — вновь в том же зале — звучал Восьмой квартет, написанный в Дрездене. Композитор поехал в Германскую Демократическую Республику сочинять музыку для фильма «Пять дней — пять ночей», в создании которого участвовали советские и немецкие кинематографисты. Следы войны в Дрездене произвели на него столь сильное впечатление, что, от-

ложив сочинение киномузыки, он занялся квинтетом, посвятив его памяти жертв фашизма и войны.

Артисты Квартета имени Бетховена были первыми исполнителями почти всех инструментально-ансамблевых сочинений Шостаковича; к моменту окончания Пятнадцатого квартета из состава коллектива оставался лишь первый скрипач Д. Цыганов. Ждать Шостакович не мог. Всегда нетерпеливый, стремившийся побыстрее услышать свою музыку в живом реальном звучании, ощутить отклик людей, он теперь торопился вдвойне, понимая, что времени ему отмерено немного. Ноты Пятнадцатого квартета попросил Ленинградский квартетный ансамбль имени С. И. Танеева, игравший все предыдущие шостаковичские квартеты, имевший большой опыт истолкования новых сочинений.

Возвращаясь через Москву из Швеции после гастролей, участники ансамбля получили от Шостаковича ноты и через две недели уже играли ему квартет. Премьера состоялась в ноябре 1974 года, в присутствии автора, в Малом зале имени М. И. Глинки Ленинградской филармонии.

Когда на площади Ленина открылся новый Концертный зал, Шостаковича пригласили на торжество открытия. Его музыка была включена в программу первого концерта.

С тех пор в Ленинграде утвердилась традиция: сезон в камерных залах начинать авторскими концертами Шостаковича; для них отбирались лучшие сочинения разных лет. Если позволяло здоровье, Шостакович старался присутствовать на этих концертах, и тогда возникала атмосфера особенно приподнятая, праздничная.

С ленинградскими певцами оказалась связанной и судьба последних вокальных циклов Шостаковича — вершин современного вокального творчества. Их ис-

полнение требовало богатой духовной культуры, понимания своеобразного строя и стиля избранных композитором шедевров мировой поэзии, полных глубокого психологизма. Шостакович внимательно знакомился с оперными певцами, искал тех, кто смог бы наиболее полно раскрыть перед слушателями его музыку. Из певиц он выделил Ирину Богачеву — солистку Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. За одну неделю, с 1 по 7 августа 1973 года, он сочинил для нее сюиту на стихи Марины Цветаевой, используя новаторские приемы вокальной музыки, расширив ее интонационно-выразительные границы.

Закончив сочинение, композитор отправил И. П. Богачевой из Москвы письмо, свидетельствующее о его редкой авторской и человеческой скромности: «Многоуважаемая Ирина Петровна! Решаюсь тревожить Вас по очень важному для меня делу. Я сочинил Сюиту на стихи Марины Цветаевой. Мне очень хочется познакомить Вас с этим опусом и, конечно, мечтаю о том, чтобы Вы отнеслись к Сюите снисходительно, и тогда я буду просить Вас спеть ее... С нетерпением буду ждать Вашего ответа. Когда будет Вам удобно, я приеду в Ленинград, чтобы познакомить Вас с этим новым сочинением. Шлю Вам самые лучшие пожелания».

Вскоре певица приехала в Москву и, пользуясь консультациями автора, приступила к разучиванию сюиты. В ноябре она спела ее в Большом зале Ленинградской филармонии. Шостакович в это время находился в больнице, и для него сделали магнитофонную запись.

Перед московской премьерой композитор обратился к главному режиссеру Театра имени С. М. Кирова Р. И. Тихомирову с письмом: «Хочу просить Вас передать Ирине Петровне Богачевой мою горячую

благодарность за великолепное исполнение моей Сюиты на стихи Марины Цветаевой... Ирина Петровна Богачева приезжала в Москву и занималась со мной. Должен сказать, что общение с ней принесло мне огромную творческую радость. О таком прекрасном исполнении я мог только мечтать. Прекрасный голос во всех регистрах, огромная выразительность, музыкальная культура — все это делает Ирину Петровну Богачеву одной из самых лучших певиц, которых мне приходилось слышать и с которыми мне приходилось разучивать мои сочинения. 23 декабря сего года в Москве намечен концерт из моих сочинений. Я прошу Вас устроить дела в театре так, чтобы Богачева могла в этот день приехать в Москву. Извините эту просьбу, но поймите, что это для меня необходимо...»

23 декабря 1973 года прошла московская премьера. На следующий день Мариэтта Шагинян писала в «Известиях»: «...когда вы до концерта перечитываете эти стихи, приведенные в программе, вы удивляетесь: почему их взял Д. Шостакович? Что в них общего? Где тут связь? Но вот гений музыки опускает смычок на струны, заставляет зазвучать голос, рассыпает первую горсть звуков по клавишам фортепиано — и вы заморожены, захвачены, потрясены углубленной трактовкой поэтического слова, магией музыки, и стихотворение впервые раскрывает перед вами полноту своего смысла, связь вдруг протягивается от каждого к другому, — и все обретает цельность... Это создание новой формы музыкальной драматургии — целиком дело творчества Шостаковича, оно еще требует глубокого специального исследования и признания».

Летом 1974 года в Репине Шостакович сочинил Сюиту на стихи Микеланджело Буонарроти. Поводом было пятистолетие со дня рождения великого скульптора. Приехавшие после гастрольных выступлений в

Италии советские артисты рассказали о торжествах на его родине. Шостакович перечитал сонеты Микеланджело и книги о нем. Он вспоминал: «Я вновь и вновь обращался к его образу, смотрел его работы, читал стихи: меня поражала многосторонность его таланта, передо мной вставал не только ученый, не только художник, но и поэт. И хотя сам Микеланджело относился к своему поэтическому творчеству более чем скромно, меня потрясла красота его стихов, глубина его мыслей, простота и гениальность всего того, что сделал этот один из величайших сынов человечества».

Названия выбранным им восьми сонетам и трем стихотворениям Микеланджело композитор дал сам: «Истина», «Утро», «Любовь», «Разлука», «Гнев», «Данте», «Изгнаннику», «Творчество», «Ночь», «Смерть», «Бессмертие». Здесь не было далеких, необычных сопоставлений, характерных для Тринадцатой симфонии, не было и стилевых переходов из эпохи в эпоху, как в Четырнадцатой. Композитор возвращался к однородности поэтического материала, поэтому даже диалог между Микеланджело и флорентийским гуманистом Строчи, свободно введенный в «Ночь», не превращал музыку в разноплановую. Голос композитора полностью сливался с голосом поэта: создавалось ощущение одной личности, одного сознания, единого внутреннего мира. Глубочайшее сердечное проникновение породило невиданную цельность Сюиты, которая завершила длительную эволюцию Шостаковича — автора камерно-вокальных произведений. Безграничная искренность, постоянно свойственная Шостаковичу, переходит в возвышенную страсть. Музыка говорит о величайших чувствах, дарованных человеку природой, — любви, верности, братстве. С трепетным целомудрием повествует она о каждом миге любов-

ного чувства. Такая интимная красота — новое в музыке Шостаковича.

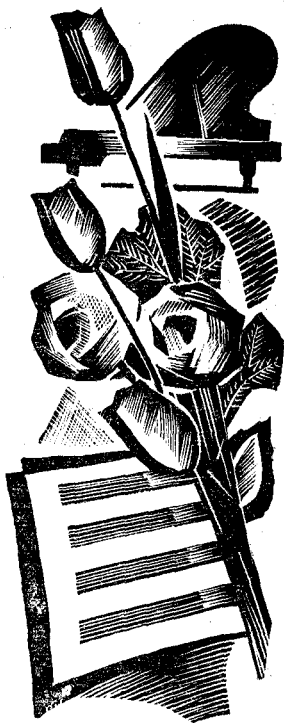
Сюиту он предназначал для исполнения Евгению Нестеренко, талант которого заметил еще в ту пору, когда Малый театр оперы и балета восстанавливал оперу «Катерина Измайлова» и молодому выпускнику Ленинградской консерватории поручили эпизодическую роль Священника. Он доверил Нестеренко свои Пять сатирических «романсов», написанных в 1966 году: в лаконичных сценках, подобных музыкальному памфлету М. П. Мусоргского «Раек», бичевал мещанство, хамство, самодовольство. К «романсам» он добавил саркастическое «Предисловие к полному собранию моих сочинений и некоторые размышления по поводу этого предисловия». Композитор сам репетировал с Нестеренко свои «романсы». «Меня поразило, — вспоминает Нестеренко первый концерт с Шостаковичем, — не только блестящее мастерство аккомпанемента, но и уважение великого композитора к творческим устремлениям партнера по ансамблю».

О Сюите на стихи Микеланджело Буонарроти композитор известил певца в конце августа 1974 года. Разучивали в самые сжатые сроки, вновь автор торопился услышать живое звучание, «хотя бы отдельные ее части, — рассказывает Е. Е. Нестеренко. — Дмитрий Дмитриевич делал очень мало замечаний, благодарил за предоставленную ему возможность услышать свое „детище“».

Премьера состоялась 23 декабря 1974 года. В тот вечер Шостакович последний раз был в Малом зале имени М. И. Глинка. Обычно он после концертов, взволнованный музыкой, успехом, любил возвращаться пешком на улицу Софьи Перовской, в квартиру № 126 дома № 9, где после смерти матери жила

старшая сестра Мария. Она старалась сохранить «дмитровские» вещи — рояль, старый шкаф, большой стол, рукописи и письма молодого Шостаковича, собранные когда-то Софьей Васильевной.

Совсем небольшое расстояние он проходил медленно, останавливался у Дома книги, всматривался в близкие его сердцу места, напоминавшие о занятиях у А. К. Глазунова, о первых концертах. Хотя зимой 1974 года даже короткая прогулка была для него уже трудна, Шостакович все-таки не изменял этой своей привычке. В такие минуты он как бы охватывал город мысленным взором, вслушивался в его необыкновенную музыку.



...Ранним майским утром 1975 года «Волга» со столичным номерным знаком, отъехав от Московского вокзала, остановилась на улице Марата, у дома № 9. Водитель — женщина, одетая с изящной простотой, открыла заднюю дверцу машины и помогла выйти бледному худому человеку, с трудом сделавшему несколько шагов по направлению к подъезду.

— Не торопись, Митя, — заботливо сказала она.

— Я только посмотрю, — коротко ответил Шостакович, и оба замолчали.

Редкие в этот ранний час прохожие оглядывались, узнавая композитора. Многие знали его в этом районе, встречали когда-то по пути на Дмитровский переулок, к матери.

Шостакович всегда с опаской относился к расслабляющему влиянию воспоминаний. Но в это ясное весеннее утро, прежде чем отправиться в Репино, неожиданно попросил жену, Ирину Антоновну, сидевшую за рулем автомашины: «Поезжай через улицу Марата».

И, привыкшая угадывать настроения мужа, она поехала медленно, чтобы он мог увидеть места своего детства, юности, свой Ленинград.

Он не поднялся ни в одну квартиру. Не только потому, что стеснялся потревожить жильцов. Он не мог без труда даже войти в лифт. С 1958 года развилась эта непонятная, недиагностированная болезнь — слабость рук и ног, боязнь движения.

Он боролся с недугом упорно. Слишком многое оставалось несделанным. Вырисовывались новые пути творчества. Отовсюду приходили вести о триумфах его сочинений.

Высокими наградами, почетными званиями щедро отмечали выдающуюся деятельность композитора Коммунистическая партия и Советское правительство. Ему были вручены три ордена Ленина, орден Октябрьской Революции, орден Трудового Красного Знамени. В 1948 году он стал народным артистом РСФСР, в 1954 году — народным артистом СССР, а к его шестидесятилетию Шостаковичу — первому из советских композиторов — присвоили звание Героя Социалистического Труда. За Одиннадцатую симфонию Шостакович получил Ленинскую премию. Шесть раз он был удостоен Государственных премий СССР: за фортепианный квинтет, Трио, Седьмую симфонию, ораторию «Песнь о лесах» и музыку к кинофильму «Падение Берлина», Десять поэм для смешанного хора на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX столетия и за поэму «Казнь Степана Разина». Госу-

дарственную премию РСФСР Шостакович получил за Четырнадцатый квартет и хоровой цикл «Верность».

Ему отдавали дань восхищенного признания и во многих зарубежных странах: избрали почетным членом Шведской королевской музыкальной академии, почетным доктором Оксфордского университета, почетным профессором Мексиканской консерватории, членом Академии искусств Германской Демократической Республики, Английской королевской музыкальной академии, Американской академии наук, ему присудили финскую премию имени Я. Сибелиуса, наградили французским орденом искусства и литературы.

С 1949 года Шостакович был членом Советского комитета защиты мира и Всемирного Совета мира. С 1958 года он возглавлял общество «СССР — Австрия» Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами. Вена — город Бетховена, Шуберта, Штрауса, Малера — не раз принимала у себя Шостаковича на многих международных конгрессах, конференциях, дружеских встречах. За самоотверженную деятельность по укреплению мира Шостаковичу была присуждена Международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами». Его музыка становилась неотъемлемой частью жизни человечества, все более действенным оружием борьбы за мир, за коммунистические идеалы, и Шостакович хотел, как он говорил, «быть прежде всего полезным своему народу, быть нужным своей Родине».

Все самые высокие знаки признания, награды и звания он воспринимал как стимул для более напряженной творческой работы и более активного участия в общественной жизни страны. Особенно большое значение придавал он своей деятельности народного депутата. Эти высокие обязанности композитор испол-

нял сорок два года. Гордясь своим замечательным земляком, ленинградцы избирали его депутатом Верховного Совета РСФСР 2, 3, 4-го и 5-го созывов, депутатом Верховного Совета СССР.

Будучи членом Комиссии по народному образованию, науке и культуре Совета Национальностей Верховного Совета СССР, Шостакович участвовал в разработке ряда законопроектов. Важнейшей депутатской задачей он считал защиту законов от нарушений, бюрократизма, равнодушия. Именно в той общественной связи, которая возникала между депутатом Шостаковичем и избирателями, наиболее полно и последовательно проявлялись глубинные основы его нравственного кредо. Все, что затрагивало интересы людей, не оставляло равнодушным; депутатская деятельность становилась одной из форм непрерывной борьбы за гуманность. Чувство долга по отношению к каждому человеку сливалось с долгом по отношению к обществу и борьбой за высшие нормы общественно-го бытия. Доверие к добру, человечности, справедливости рождало ненависть к злу, беспринципности. Писательнице Галине Серебряковой Д. Шостакович пояснял: «Зло — довольно широкое понятие». Это не только убийство, клевета, ложь. Это и фанатерия, нелюбовь к ближнему и эгоизм». Жертвуя интересами других, можно достигнуть только внешнего успеха — высшие достижения без гуманности невозможны. «Не хочу, чтобы людям было плохо» — этот принцип Шостакович осуществлял в депутатской работе с настойчивой самоотверженностью.

Раз в месяц, в точно назначенное время проводил он депутатские приемы. Сперва на Кировском проспекте, в доме № 26/28, в большой комнате первого этажа, три окна которой выходили на оживленную уличную магистраль. Квартира, где находилась эта

депутатская приемная, после войны быстро заселилась, жили в ней скученно, и Шостаковичу показалось неудобным использовать такую комнату только для депутатских дел — ее передали семье композитора Дмитрия Толстого, а депутат перенес встречи с избирателями непосредственно в исполком Дзержинского районного Совета на улице Чайковского, 30.

Дела, которые приходилось решать, были самыми разными — жалобы на недостатки в работе жилищных органов, распределение квартир в строившихся и капитально ремонтировавшихся домах, незаконные увольнения, бытовые конфликты, просьбы работников искусств, иногда совсем пустяковые заботы, затруднения — со всем, что волновало, шли и шли люди к своему депутату или писали ему.

На все письма Шостакович отвечал сам, как правило, от руки, считая это знаком уважения к обращающемуся. Если не успевал ответить в Ленинграде или вопрос оказывался сложным, брал письма и документы в Москву, там дополнительно изучал, и возвратившись в Ленинград, принимал необходимые меры. В помощь привлекал ответственных работников районного исполкома, опытных ленинградских юристов, сотрудников Ленинградского отделения Музыкального фонда. За десятилетия депутатской работы он написал и отправил тысячи ходатайств, заявлений, развернутых писем. Они свидетельствуют о способности быстро улавливать суть дела, находить приемлемые варианты решений, зная пределы возможного.

Внешне, быть может, и незаметно, но совершенно органически, депутатство и все, с ним связанное, входили в его творчество. Бросая его в гущу людских дел и забот, депутатская работа помогала в музыке оставаться голосом народа, отвечала его убеждению в том, что всегда «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». Каждая человеческая просьба, в которую он вникал, каждый разговор во время депутатского приема волновали глубиной познания жизни. Творческий же процесс, по словам Шостаковича, у него и начинался с такого познания. «Композитор, — писал он, — прислушивается к чувствам своего народа, и все это вносит в свои произведения... Каждое большое музыкальное произведение — это свидетельство дум и чувств не только одного человека, но и множества людей. В работах больших композиторов народ получает свой голос. И наслаждение, которое испытывает слушатель во время исполнения таких произведений, происходит оттого, что он получает возможность прислушаться к сокровенным движениям души народа, услышать биение его сердца».

Когда Шостаковича избрали первым секретарем Союза композиторов РСФСР, даже такая сложная и утомительная работа не ограничила его творчество: в 1963 году он написал музыку к кинофильму «Гамлет», Увертюру на русские и киргизские народные темы, в 1964 году — Девятый, Десятый квартеты, поэму «Казнь Степана Разина» для баса, смешанного хора и оркестра на стихи Е. Евтушенко.

Нередко приезжал Шостакович в Ленинград для участия в собраниях композиторов, пленумах, творческих дискуссиях. Сохранились стенограммы многих его выступлений. В них не ощущалось той застенчивой неловкости, которая иногда свойственна была ему в повседневной жизни. Говорил без конспектов или тезисов, заостря мысль, немногословно, тщательно подбирая определения.

Обычно председателями правления Ленинградской организации Союза композиторов избирались масте-

тые музыканты — И. Дунаевский, В. Щербачев, В. Соловьев-Седой. В 1964 году Шостакович поддержал выдвижение на эту должность молодого композитора Андрея Петрова. Он писал: Петров «щедро награжден композиторским талантом. У него всегда яркая выразительная мелодия, великолепная оркестровка. Меня восхищает его плодотворная работа в разнообразных жанрах». Такой человек — талантливый, полный энергии и благожелательного отношения к людям — и должен был, по мнению Шостаковича, перенять председательскую «эстафету» у старшего поколения. «Я не имею морального права, — возражал Шостаковичу Петров. — Пять лет я не делал ничего, кроме песен. У меня нет «симфонического багажа». А ведь Ленинград известен прежде всего традициями симфонизма. Только теперь я хочу приняться за симфоническое сочинение...». В ответ услышал: «Коллектив ждать не должен».

В шестидесятые годы Шостакович, преодолевая болезнь, часто ездил по стране: проводить выездные смотры, пленумы с участием ведущих мастеров. Его организаторская работа помогла многим городам Российской Федерации — Горькому, Волгограду, Уфе, Улан-Удэ, Казани — стать очагами высокой музыкальной культуры. За заслуги в развитии музыки национальных республик Шостакович был удостоен звания народного артиста Азербайджанской ССР, Башкирской АССР, Бурятской АССР.

Во время этих поездок по стране композитор посетил места важнейших сражений Великой Отечественной войны. Тема защиты Родины в годы войны продолжала волновать его, в творчестве не раз возникали отзвуки Ленинградской симфонии — в Третьем и Восьмом квартетах, Скерцо из Десятой симфонии, Скерцо и финале из Первого скрипичного концерта.

В 1967 году была написана Траурно-триумфальная прелюдия, посвященная памяти героев Сталинградской битвы. Лаконичную музыку, построенную на динамичном движении от траурного шествия до апофеоза, восприняли величественным музыкальным памятником защитникам волжской твердыни. Прелюдия вошла в репертуар Государственного симфонического оркестра Союза ССР.

После посещения Малой земли под Новороссийском, где во время Великой Отечественной войны 225 дней удерживали плацдарм советские бойцы-десантники, Шостакович написал мелодию «Новороссийских курантов», впервые прозвучавшую в 1960 году на церемонии, когда в городе зажгли огонь Вечной Славы. Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев, являвшийся участником героических сражений за Новороссийск, вручая 7 сентября 1974 года городу-герою медаль «Золотая Звезда» и орден Ленина, в речи на торжественном заседании Новороссийского городского комитета партии и городского Совета говорил: «И «Площадь Героев» с ее Вечным огнем и торжественной мелодией «Новороссийских курантов», созданной выдающимся советским композитором Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем, и монументальные скульптуры «Воинам-защитникам», «Неизвестному матросу», «Непокоренным», обелиски и мемориальные доски на Малой земле, в «Долине смерти», в районе Шесхариса и Сухумского шоссе, ваш замечательный историко-краеведческий музей — все это не только великолепные сооружения, увековечивающие подвиг всех, кто сражался у стен Новороссийска, но и постоянное напоминание всем нам и нашим потомкам о священном долге перед Родиной».

В год своего шестидесятилетия Шостакович был избран делегатом XXIII съезда КПСС. В дни заседа-

ний партийного форума — с 29 марта по 8 апреля 1966 года он с горячим вниманием вникал в обсуждавшиеся вопросы. Призыв съезда — умножить трудовые усилия на всех участках социалистического строительства — композитор воспринял как свой партийный долг. Сразу после съезда он стал сочинять Виолончельный концерт и закончил его очень быстро, к маю. Кроме того, решил, несмотря на болезнь, вернуться к исполнительской работе — к пианистическим выступлениям и представить ленинградцам в авторском концерте несколько камерных сочинений. 29 мая 1966 года в Малом зале имени М. И. Глинки он появился за фортепиано, непослушными руками аккомпанируя певцам целое отделение.

Волнение, не покидавшее его во время премьеры, не прошло бесследно: в двенадцать часов ночи к Шостаковичу в номер гостиницы «Европейская» вызвали неотложную медицинскую помощь. Был установлен диагноз: инфаркт миокарда. Шостаковича отвезли в больницу, где он провел долгие два с половиной месяца. Закончив лечение в Мельничном Ручье под Ленинградом, 30 августа переехал в Репино, в Дом творчества композиторов.

В Репине Шостаковича навестила Анна Андреевна Ахматова, обычно проводившая летние месяцы неподалеку, в домике по Комаровской дороге на Щучье озеро. Они тихо беседовали, смущаясь. Ахматова в 1958 году в том же Комарове в стихотворении, посвященном — Д. Д. Ш., поведала, что значила для нее музыка Шостаковича:

В ней что-то чудотворное горит,
И на глазах ее края гранятся.
Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся.
Когда последний друг отвел глаза,

Она была со мной в моей могиле
И пела, словно первая гроза,
Иль будто все цветы заговорили.

Шостакович, в свою очередь, поведал, что значила для него поэзия Ахматовой, положив на музыку стихотворение Марины Цветаевой «Анне Ахматовой», завершавшее цикл «Шесть стихотворений Марины Цветаевой».

...17 сентября 1966 года Шостакович возвратился в Москву, где готовились отметить его шестидесятилетие.

Торжественно отмечал это событие и Ленинград. В Концертном зале звучала Десятая симфония. После ее первого исполнения под управлением Е. Мравинского многие выдающиеся дирижеры включили это сочинение в свой репертуар. Весной 1966 года весь фестиваль «Белые ночи» ленинградские музыкальные коллективы и солисты посвятили музыке Шостаковича: прозвучали почти все его симфонии, «Казнь Степана Разина», отрывки из «Катерины Измайловой», в кинотеатрах демонстрировались фильмы с его музыкой. Ленинградская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова дополнила филармонический фестиваль студенческим: в Малом зале имени А. К. Глазунова в исполнении молодых музыкантов звучали произведения Шостаковича и его учеников. 65 тысяч зрителей и слушателей из многих городов страны и 7 тысяч иностранных туристов привлек этот праздник музыки.

Шостакович чувствовал атмосферу этих радостных вечеров. К успеху он никогда не оставался равнодушным, а теперь успех вливал бодрость: он должен выздороветь, если его музыка так нужна людям.

Вскоре в очередной раз случился перелом ноги. Снова — больница в Кунцево под Москвой до января

1968 года. Когда наступило улучшение, он поехал на ленинградскую премьеру своих романсов на стихи А. А. Блока, а оттуда — в Репино. 10 августа 1968 года отправился в Сестрорецк на могилу Михаила Зощенко, с которым дружил в молодости. Спустя три дня Шостаковича встретили в Кижях, на экскурсионном теплоходе «Тарас Шевченко», потом в Петрозаводске, на острове Валаам, в Выборге; он оставался человеком увлекающимся, стремящимся забыть о болезнях, без малейших признаков замкнутости, с жадной потребностью чтения, с мыслями о будущем. Частая перемена мест не только не мешала, а скорее помогала композиторской работе, будоражила новыми встречами, впечатлениями. Как никогда ощущая связь с легендарным семейным прошлым — с дедом Болеславом, внук поехал в Сибирь, где жил Болеслав Петрович. Там, в Листвянке, близ Иркутска, в лесу на берегу Байкала написал Тринадцатый квартет, оттуда съездил на пик Черского — увидел Сибирь как бы глазами деда, исследовавшего тот же пик почти сто лет назад.

Недолгим оказался период бодрости. После второго инфаркта — 17 сентября 1971 года — врачи стали решительно настаивать на покое. Но Шостакович, терпеливо делая все, что предписывали медики, выслушивая ободряющие советы, продолжал работу.

Изумление вызывала его способность записывать музыку в то время, когда он не мог натянуть на себя пальто, застегнуть пуговицы. Исступленно работая, Шостакович за семнадцать лет, отмеченных болезнью, написал: девять из пятнадцати квартетов, четыре из пятнадцати симфоний, несколько циклов романсов, музыку к кинофильмам, два виолончельных и Второй скрипичный концерты, поэму «Казнь Степана Разина».

Если считать началом систематического творчества 1919 год, то за тридцать девять лет сравнительного здоровья он создал сто пять произведений, а после 1958 года — сорок, то есть интенсивность творчества не снижалась, а, учитывая объемность сочинений, даже повышалась: случай не частый к старости и у физически сильных людей. Осуществлялась задача, поставленная им в молодости, — сделать свое творчество летописью великой революционной эпохи.

Как ее истинный боец, он не мог жить замкнуто, спокойно. Больше чем когда-либо хотел видеть вокруг себя людей, знать обо всем, что происходило в жизни, оставаться деятельным участником ее событий.

Самоотверженно помогала ему жена Ирина Антоновна. Ленинградка, воспитанная в семье потомственных учителей, она рано потеряла мать. В ту весну 1942 года, когда уезжали из блокадного Ленинграда близкие Шостаковича, через Ладогу отправили погибавшую девочку Иру Супинскую с бабушкой и дедушкой. Старики по дороге умерли, девочку разыскала в детском доме и воспитала тетя. Окончив с отличием филологический факультет Педагогического института, Ирина Антоновна работала литературным редактором в издательстве «Советский композитор». Шостакович познакомился с ней, подготавливая к печати партитуру своей оперетты «Москва, Черемушки».

В ноябре 1962 года был оформлен брак, спустя восемь лет после того, как смерть Нины Васильевны поставила трагический рубеж двадцатитрехлетней семейной жизни.

Все больше приходило к Шостаковичу писем из разных стран и городов — от писателей, музыкантов, кинорежиссеров, от тех, кто искал поддержки, помощи, сочувствия. Б. Н. Полевой писал об исполнении

Тринадцатой симфонии, Б. Бриттен сообщал о распространении музыки Шостаковича в Англии, В. Николовский прислал македонские песни, считая, что они могут заинтересовать советских композиторов. Кинорежиссеры В. де Сика, Б. Миллер уведомляли об использовании его музыки в фильмах, Э. де Филиппо описывал премьеру оперы «Нос» во Флоренции. Были дела к Шостаковичу у различных общественных организаций, у дирижеров П. Ардженто, И. Маркевича, Ю. Орманди, М. Сарджента, у композитора Алана Буша.

В это время он сблизился с композиторами Б. Тищенко, В. Баснером, М. Вайнбергом, с помощником по работе в правлении Союза композиторов РСФСР А. Холодилиным, все чаще обращался к дружбе с людьми, достигавшими в отношениях с ним естественной простоты.

Дружить с ним было нелегко: за мягкостью и добротой скрывалась высокая, не для всех доступная мера нравственной требовательности и бескомпромиссности. Малейшая бесцеремонность, самомнение, претенциозность вызывали у него внутренний протест. Снисходительный к слабостям, эмоциональным порывам других, но в главных нравственных критериях неуступчиво прямолинейный, он незаметно воспитывал тех, кто был с ним близок. И люди отвечали ему больше чем любовью: считая его олицетворением человечности, они стремились детей, внуков своих воспитать похожими на него.

Фамилия Шостаковича еще при его жизни появилась в Антарктиде. В Ленинграде в Научно-исследовательском институте Арктики и Антарктики у любителя музыки — заведующего отделом географии Л. И. Дубровина сохраняется необычная карта Земли Александра I в Западной Антарктиде, назван-

ной так еще знаменитым русским путешественником Беллинсгаузенем; край ледяной пустыни, цепи величественных гор на ее фоне — симфония снега и льда, в которую вплетается суровая музыка волн, свист пурги, эхо голосов, гудящих в ледяных расщелинах. Это — «край музыкантов»: именами самых великих из них названы горные пики, заливы, полуострова, ледники. Успел ли узнать Шостакович, что весной 1975 года его именем назвали здесь полуостров? Географы определили его местоположение — 72° 11' южной широты, 71° 20' западной долготы.

В 1971 году Ленинградская партийная организация избрала Д. Д. Шостаковича делегатом на XXIV съезд КПСС.

Несмотря на очередное наступление болезни, превозмогая боли и слабость, Шостакович собрался и поехал в Кремль, чтобы участвовать в партийном форуме, решавшем те вопросы жизни народа, которые были делом и его жизни, его личной судьбы; последний раз Шостакович побывал в Кремле, с которым было связано так много важных и волнующих событий его жизни.

Весной 1975 года композитор задумал Сонату для альты и фортепиано. В мае, договариваясь о своем традиционном авторском концерте, который должен был открыть сезон 1975/1976 года в Ленинградском Малом зале имени М. И. Глинки, предложил программу из трех сонат в хронологической последовательности: Виолончельной — 1934 год, Скрипичной — 1968 год и Альтовой — 1975 год.

Он намеревался писать Альтовую сонату в Репине. Тот май многие музыканты проводили там, сочиняя музыку, а вечерами, после утомительных часов занятий встречались для дружеских бесед.

Шостакович уже нигде не появлялся. Иногда виднелась вдали его «Волга» с московским номером — на дорожке к Приморскому шоссе.

Май выдался знойным, и изредка Шостакович выходил на лужайку из двадцатого коттеджа, в котором жил, и медленно прогуливался возле автомашины, аккуратно одетый в светло-серые брюки и белую рубашку с короткими рукавами, отчего бросалась в глаза очень тонкая правая рука с неестественным поворотом кисти. В волосах появилась заметная седина. Солнце не касалось лица, остававшегося, как всегда, бледным.

И все-таки, несмотря на болезнь, он не был похож на старика; за гнетущей малоподвижностью угадывалась та же порывистость, сохранялась врожденная тонченность облика.

28 мая Шостаковичи уезжали из Репина. Погода резко переменилась: поздний снег покрыл цветочные клумбы, дорожки. К Шостаковичу заходили друзья, всем он говорил, что возвратится через два месяца, к первому августа — так было определено курсом лечения, проводившегося ленинградскими медиками.

Двадцатый коттедж был подготовлен к концу июля. Шостаковича ждали. А он летом был одержим Альтовой сонатой. Две ее части написал в июне, назвал их Новелла и Скерцо. Во время сочинения дважды звонил альтисту Федору Дружинину, узнавал, где тот будет находиться в июле: для подготовки ленинградской премьеры в октябре оставалось мало времени, и Шостакович хотел доставить произведение артисту тотчас же, как только оно будет закончено.

4 июля Шостакович почувствовал себя плохо. Все-таки сел за стол. И свершилось чудо, не подвластное

никаким логическим объяснениям: Адажио — двадцать одну страницу — записал за два дня, удерживая перо всей ладонью, подталкивая непослушную кисть правой руки. Боли не чувствовал. Болезнь вновь отступила перед самозабвенной отдачей музыке. Все силы измученного, истрадавшего борца сплавились в жажде творческого самовыражения.

Какими совершенными ни были первые две части сонаты, они оказались лишь прелюдиями к третьей — главной. Соната не имела привычных пропорций и не подчинялась общеизвестным закономерностям: финал вобрал основную эмоциональную нагрузку. Шостакович писал бессмертную, бесконечную песню, в которой как бы слилось все типичное для его поздних сочинений. Многие здесь перекликалось с возвышенной поэзией вокальной сюиты на стихи Микеланджело. Многие напоминало Пятнадцатый квартет — уникальную поэму одной лишь медленной музыки — шесть пьес медленного темпа, исполняющихся без перерыва: средоточие проникновенных размышлений.

Как лейтмотив Адажио Альтовой сонаты Шостакович использовал интонацию Лунной сонаты Бетховена — гениально простую квинтэссенцию скорби. Интонация то исчезала, то возникала, объединяя мелодический поток, полный трагизма и величия. Человек не жаловался. Не было в музыке негодования, сопротивления, разочарования — только преклонение перед жизнью, знание своей судьбы. Музыка преодолела, побеждала отчаяние.

Мастер монументальных полотен, запечатлевший коренные явления эпохи, композитор достиг в Адажио вершин лирической непосредственности, раскрылся с неслыханной искренностью.

Вновь преодолев болезнь, Шостакович остался доволен собой и со вздохом удовлетворения поднял

6 июля телефонную трубку, чтобы сообщить Дружинину просто: «Ну, вот, Федя, поднатужился и кончил сонату».

И сразу организм сдал... Шостаковича снова увезли в больницу. 4 августа, просмотрев экземпляр Сонаты, он поручил Ирине Антоновне передать произведение Дружинину, и на следующий день тот держал в руках серую папку с нотами и вечером приступил к разучиванию.

Еще одно сделал композитор — отправил в журнал «Советская музыка» письмо-обращение к музыкантам мира в связи с Первым Международным днем музыки. Он писал: «Многие говорят теперь, что сложность современного искусства объясняется тем, что оно перевооружается, но вправе ли мы закрыть искусство «на капитальный ремонт», лишив людей — пусть на время — верного спутника в жизни? Видимо, нет. Поэтому, продолжая и даже интенсифицируя наши творческие поиски, мы никогда не должны забывать о главном: искусство должно служить народу! Экспериментируя в разных областях, осуществляя поиск новых выразительных средств, мы должны помнить о главной магистрали развития искусства, о его исторической преемственности. Наводя мосты в будущее, мы не должны сжигать мосты, связывающие современную культуру с ее бессмертным прошлым...»

Письмо заканчивалось словами, обращенными к человечеству: «Пусть же множатся ряды поклонников, деятелей, друзей музыки! Пусть несет она человечеству счастье, обогащает его духовную жизнь, помогая людям легче переносить горе, полнее и активнее ощущать радости жизни на нашей земле».

...6 и 7 августа прошли тревожно. 8 августа состояние Шостаковича заметно улучшилось. Инфаркт не

подтвердился. Больному разрешили подниматься. Появилась надежда.

9 августа после завтрака Ирина Антоновна читала мужу рассказ А. П. Чехова «Гусев» — одно из лучших произведений чеховской прозы, полной сострадания к человеку.

Жизнь композитора уходила.

В тот же вечер, в субботу, 9 августа 1975 года, в 18.30, Шостаковича не стало.

И тотчас же трагическая весть разнеслась по всей стране. Многие музыканты отправились в Москву, чтобы проститься с Шостаковичем.

12 августа советская пресса опубликовала некролог, подписанный Л. И. Брежневым и другими руководителями Коммунистической партии и Советского государства, видными деятелями отечественного искусства и литературы. Об огромных заслугах гения советской музыки говорилось:

«Верный сын Коммунистической партии, видный общественный и государственный деятель, художник-гражданин Д. Д. Шостакович всю свою жизнь посвятил развитию советской музыки, утверждению идеалов социалистического гуманизма и интернационализма, борьбе за мир и дружбу народов.

Многогранное творчество Д. Д. Шостаковича — замечательный образец верности великим традициям музыкальной классики и прежде всего — русской. Он черпал вдохновение в нашей советской действительности, открывая все новые возможности ее художественного воплощения в музыке. Своим новаторским творчеством он утверждал и развивал искусство социалистического реализма, прокладывая новые пути прогрессивной мировой музыкальной культуры.

Человек высокого общественного долга, душевной щедрости, исключительной скромности, Д. Д. Шоста-

кович отдал все свое творчество служению народу, Советской Родине. Он внес огромный вклад в сокровищницу отечественной и мировой музыкальной культуры. Гений Шостаковича, его великие творения будут жить в веках».

Во многих зарубежных странах в те дни, подытоживая путь великого композитора, писали о нем, как о сыне Октябрьской революции и великом гражданине. «Детищем русской революции» называла его газета «Нью-Йорк таймс». В Лондоне газета «Гардиан» отмечала: «В своих произведениях Дмитрий Шостакович убедительно показал, что он подлинный и искренний патриот своей страны». В Праге газета «Руде право» — орган ЦК Коммунистической партии Чехословакии — вышла со статьей «Шостакович бессмертен».

Потоком шли письма в семью композитора, в журналы, газеты от простых людей, спутником которых стала музыка Шостаковича.

«Из года в год, произведение за произведением я узнавал музыку Дмитрия Дмитриевича, я люблю ее, и все, что с нею связано, всегда волновало меня. Представление о человеческом облике Дмитрия Дмитриевича, сложившееся в моем сознании, было мне поддержкой в нерадостные дни моей жизни... Врач Эрнст Мусин, город Уфа».

«Опустело дорогое местечко в душе, где ощущали мы, что Дмитрий Дмитриевич живет с нами, разговаривает, переживает, дает дорогие советы.

Он самый впечатляющий, самый потрясающий из композиторов, которых я знаю. Вам ли говорить, какие вершины он занимает в мировом искусстве?.. Армашов Валерий, штукатур, электрик, участник двух ударных комсомольских строек».

14 августа в Большом зале Московской консерватории имени П. И. Чайковского первый секретарь

правления Союза композиторов СССР Т. Н. Хренников, открывая траурный митинг, сказал: «Советская музыка дала миру в двадцатом веке двух гениальных музыкантов — Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича, своим творчеством во многом определивших магистральные пути развития современного музыкального искусства...

Дмитрий Дмитриевич оставил миру необозримое и бесценное художественное наследие. Современники давно уже признали его величайшим симфонистом нашего времени; но не только симфонистом. Нет такого жанра в музыкальном искусстве, в котором Шостакович не сказал бы нового слова.

...Дмитрий Шостакович всегда был для всех советских композиторов образцом подлинно современного, передового художника, чутко вслушивавшегося в пульс эпохи. В его произведениях и мы — коллеги композитора, и слушатели неизменно находили художественное отображение жизни и времени, ощущали четкую гражданственную позицию художника, воплощенную средствами искусства. Ибо Шостакович был великим гражданином своей Родины, был ее музыкальной совестью.

Творчество Дмитрия Дмитриевича — это музыкальная эмблема века. Оно чудесным образом вобрало в себя все, чем жив и славен наш народ, чтобы возвратить ему его дела и мысли, запечатленные с такой силой эстетического обобщения, вдохновением и глубиной ума, какие редко можно наблюдать в интеллектуальной культуре современности...

Шостакович не умер. Он ушел в бессмертие».

Выступали многие деятели советской, зарубежной культуры. Говорили о величии гения, об уроках его жизни. Возвышенно говорили о Шостаковиче-человеке, о его этике, нравственном благородстве.

В четырнадцать часов пятнадцать минут 14 августа зазвучала Седьмая, Ленинградская симфония, и те, кто находился в зале, направились к подъезду консерватории. Здесь военный оркестр провожал Шостаковича музыкой из кинофильма «Овод»...

На Новодевичьем кладбище в минуты прощания от имени ленинградцев выступил Андрей Петров. Он сказал: «Шостакович принадлежит всему миру. Но сердце его принадлежит Ленинграду. Ленинград — город Пушкина, Гоголя, Достоевского. Теперь он будет называться и городом Шостаковича...»

В Международный день музыки — 1 октября 1975 года — концертный сезон в Ленинграде открылся премьерой Альтовой сонаты в зале имени М. И. Глинки, где год назад Шостакович был последний раз на премьере Пятнадцатого квартета.

На премьеру приехали жена Д. Д. Шостаковича, московские друзья, ученики композитора. Когда отзвучала соната, весь зал встал, Дружинин высоко поднял над головой ноты.

На следующий день в том же зале звучали вокальная сюита на слова Микеланджело, Пятнадцатый квартет. Эти программы повторили в Москве. Евгений Мравинский дирижировал Пятой симфонией.

А за неделю до этого, 25 сентября, когда Шостаковичу исполнилось бы шестьдесят девять лет, Евгений Нестеренко пел басовую партию в Четырнадцатой симфонии, выполняя волю автора, еще недавней весной просившего, чтобы в день его рождения прозвучала эта симфония.

Естественным было стремление вновь и вновь осмыслить историческое значение творчества Шостаковича: выступали сами творцы музыки, ее интерпрета-

торы. Ученики и последователи Шостаковича работали над сочинениями, посвященными его памяти, доказывая неумирающую силу великого примера.

Незабываемой была атмосфера этих концертов. Глаза невольно обращались к открытой ложе Большого зала филармонии, где обычно находился Шостакович и откуда торопливо выходил на эстраду, в ответ на аплодисменты неловко, без улыбки кланялся, пожимая руки исполнителям: благодарил — не за аплодисменты, а за внимание к музыке. Этот миг запечатлел поэт Евгений Евтушенко:

Неловко он стоит, дыша неровно,
Как мальчик, взгляд смущенно опустил
И кланяется тоже так неловко.
Не научился. Этим победил.

В переполненном Малом зале имени М. И. Глинки на концертах памяти Шостаковича два кресла в седьмом ряду оставались свободными. Здесь он с женой обычно слушал музыку. Теперь на этих креслах лежали цветы. Было решено: впредь, при исполнении сочинений Шостаковича, оставлять эти кресла свободными.

Год семидесятилетия Шостаковича начался в Ленинграде циклом из его симфоний — Пятой, Шестой, Восьмой, Девятой, Десятой, Пятнадцатой под управлением Евгения Александровича Мравинского — дирижера, жизнь которого озарила музыка Шостаковича.

Действительность становилась историей, и свидетели ее, заполняя Большой зал Ленинградской филармонии, понимали, что о пережитом здесь будут рассказывать детям, внукам, как о счастье общения с гением, без музыки которого уже не мыслится существование человечества.

Вскоре было опубликовано постановление Советского правительства об увековечении памяти Дмитрия Дмитриевича Шостаковича: издании собрания сочинений, стипендиях его имени в Московской и Ленинградской консерваториях. Ленинградской филармонии — храму музыки, олицетворяющему культуру великого города, было присвоено имя Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. В Выборгском районе Ленинграда, откуда пришел в искусство образ большевика Максима, в квартале новостроек, появилась улица Шостаковича. Почти полвека представлял публике квартеты Шостаковича камерный коллектив имени Бетховена. Теперь молодому ансамблю квартетистов, выросших на музыке Шостаковича, присвоили имя композитора, и начал концертную жизнь квартет имени Д. Д. Шостаковича.

После смерти Шостаковича появилось множество сочинений, посвященных ему, произведений в различных жанрах и стилях — для симфонических и камерных оркестров, ансамблей, солистов. Были среди них и произведения ленинградцев: Пятая симфония Б. Тищенко, Грустная музыка Р. Лаула, Каприччио и Эпитафия для фортепиано Л. Пригожина, Соната для флейты и фортепиано Г. Банщикова, Концерт для фортепиано В. Сапожникова и другие.

25 сентября 1975 года, в день рождения Шостаковича, Т. Смирнова сочинила Адажио для струнного оркестра. «Почему возникло это произведение? — рассказывает она. — Из чувства преклонения перед великим музыкантом, его героическим подвигом в дни блокады Ленинграда. Я находилась там с родителями всю блокаду, наши родственники погибли, защищая Ленинград. Я написала ораторию «Посвящение Ленинграду» для двух хоров, солистов и симфонического оркестра, исполненную в 1974 году в Большом зале

Московской консерватории. Адажио — продолжение той же темы — о великих сынах героического народа».

Композитор старшего поколения Д. Салиман-Владимиров, не раз встречавшийся с Шостаковичем, принимавший его советы и помощь, в сочинении «Ленинградская быль» (на стихи Е. Александровой) для голоса и фортепиано тоже вспомнил блокадный подвиг Шостаковича, когда

Мелодия гнева рождалась в тиши,
И ноты, как пули, прошли тетрадь,
И долг не позволил ему умирать...

Стиль этих произведений созвучен стилю Шостаковича: в музыкальную ткань вводятся цитаты из его сочинений, сходные музыкальные образы. Посвящение «Дмитрию Шостаковичу» обретает смысл все более глубокий, масштабный.

Сочинения последователей и учеников Шостаковича вливаются в могучее русло советской музыки, которую его наследие будет питать вечно.

Когда-то в юности, на заре музыкальной деятельности, Дмитрий Шостакович поклялся: «Я буду работать не покладая рук в области музыки, которой я отдам всю свою жизнь».

Клятву свою он выполнил.

**ОСНОВНЫЕ ПАМЯТНЫЕ МЕСТА ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
Д. Д. ШОСТАКОВИЧА
В ПЕТРОГРАДЕ — ЛЕНИНГРАДЕ**

Годы	Адрес
1906—1910	Подольская ул., 2, кв. 2.
1906—1926	Московский пр. (бывш. Забалканский), 19, Институт метрологии им. Д. И. Менделеева.
1910—1914	Ул. Марата, 16, кв. 20.
1914—1934	Ул. Марата, 9, кв. 7.
1915—1918	Ул. Воинова (бывш. Шпалерная), 7, училище М. А. Шидловской (ныне жилой дом).
1918—1920	Ул. Правды (бывш. Кабинетская), 20, гимназия М. Н. Стоюниной (ныне здесь детский сад).
1919—1974	Театральная площадь, 1, Академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова.
1919—1974	Пл. Островского, 2, Академический театр драмы им. А. С. Пушкина.
1919—1966	Театральная пл., 3, Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова.
1919—1975	Ул. Бродского (бывш. Михайловская), 2, Большой зал Филармонии.
1921—1975	Наб. р. Фонтанки, 65, Академический Большой драматический театр им. М. Горького.
1923	Невский пр., 15, кинотеатр «Баррикада» (бывш. «Светлая лента»).
1923—1975	Пл. Искусств (бывш. Михайловская), 1, Академический Малый театр оперы и балета.
1924—1928	Невский пр., 52, зал Кружка друзей камерной музыки (ныне Кукольный театр).
1924—1938	Исаакиевская пл., 5, научно-исследовательский отдел Института театра, музыки и кинематографии.
1924—1925	Ул. Толмачева, 12, кинотеатр «Родина» (бывш. «Сплендид-палас»).
1924	Невский пр., 72, кинотеатр «Знание» (бывш. «Кристалл-палас»).
1925	Невский пр., 60, кинотеатр «Аврора» (бывш. «Пикадилли»).

Годы	Адрес
1928—1941	Наб. Красного Флота, 20, кв. 10, квартира В. В. Варзара.
1929—1931	Литейный пр., 51, Театр рабочей молодежи (ныне Театр драмы и комедии).
1929—1932	Невский пр., 28, комн. 32, редакция журнала «Рабочий и театр».
1929	Пл. Стачек, 4, Дворец культуры им. М. Горького (ранее Московско-Нарвский Дом культуры).
1929	Ул. Зодчего Росси, 2, Хореографическое училище им. А. Я. Вагановой.
1929—1941	Петровский о-в, стадион имени В. И. Ленина.
1929—1941	Аптекарский пр., стадион «Зенит».
1929—1941	Пр. Динамо, стадион «Динамо».
1929—1969	Наб. р. Мойки, 20, Академическая Капелла им. М. И. Глинки.
1929—1971	Кировский пр., 10, киностудия «Ленфильм».
1931	Ул. Ракова, 13, мюзик-холл (ныне помещение Театра музыкальной комедии).
1932—1947	Ул. Зодчего Росси, 2, правление Ленинградской композиторской организации (ныне жилые квартиры).
1934—1935	Дмитровский пер., 3, кв. 5.
1935—1937	Кировский пр., 14, кв. 4.
1937—1975	Ул. Бродского, 1/7, гостиница «Европейская».
1938—1941	Большая Пушкарская ул., 23/59 (ныне 29/37), кв. 5.
1940—1941,	Пос. Комарово, Большой пр., 18 (ныне дача детского сада).
1946—1952	
1941	Наб. р. Карповки, мобилизационный пункт в помещении завода полиграфических машин.
1941	Ул. Декабристов, 34, театр народного ополчения в помещении Дворца культуры имени Первой Пятилетки.
1941	Гродненский пер., 4, Ленинградское отделение Государственного музыкального издательства (ныне жилое помещение).
1945—1948	Кировский пр., 26/28, кв. 1, депутатская приемная Д. Д. Шостаковича.
1947—1973	Ул. Герцена, 45, Дом композиторов.
1948—1966	Ул. Чайковского, 30, исполком Дзержинского районного Совета.
1949—1974	Невский пр., 30, Малый зал им. М. И. Глинки.

Годы	Адрес
1952—1954,	Пос. Комарово, Четвертый курортный переулок, 10, дача В. В. Варзара.
1957, 1959	
1955—1973	Ул. Софьи Перовской, 9, кв. 126, квартира М. Д. Шостакович.
1960—1972	Пл. Ленина, 1, Ленинградский Концертный зал.
1961—1975	Поселок Репино, Приморское шоссе, 45, коттедж № 20, Дом творчества композиторов.
1968—1970	Невский пр., 11, Ленинградское отделение Музы- кального фонда СССР.
1972	Ул. Чапыгина, 6, студия телевидения.
1973—1975	Ул. Желябова, 17, кв. 1, квартира М. Д. Шоста- кович.

- Ленин В. И. Что делать? Полн. собр. соч., т. 6.
 Ленин В. И. Национальный вопрос в нашей программе. Полн. собр. соч., т. 7.
 Брежнев Л. И. Речь на торжественном заседании Новороссийского городского комитета партии и городского Совета депутатов трудящихся 7 сентября 1974 года.— «Правда», 1974, 8 сентября.

КНИГИ

- Шостакович Д. Д. Знать и любить музыку. Беседа с молодежью. М., «Молодая гвардия», 1958.
 Алянский Ю. Л. Театр в квадрате обстрела. Л.—М., «Искусство», 1967.
 Арнштам Л. О. Музыка героического. М., «Искусство», 1977.
 Асафьев Б. В. Критические статьи и рецензии. М.—Л., «Музыка», 1967.
 Ахматова А. А. Стихи и проза. Лениздат, 1976.
 Берггольц О. Ф. Говорит Ленинград. М., «Советская Россия», 1964.
 Богданов-Березовский В. М. Страницы музыкальной публицистики. Л., Музгиз, 1963.
 Богданов-Березовский В. М. Встречи. М., «Искусство», 1967.
 Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства. Л., «Музыка», 1971.
 «Болт». В помощь зрителям. Л., ГИХЛ, 1931.
 «Браво, русские!». М., «Высшая школа», 1969.
 В годы Великой Отечественной войны. Воспоминания, материалы. Л., «Советский композитор», 1959.
 Виленская Э. С. Революционное подполье в России. (60-е годы XIX века). М., «Наука», 1965.
 Вишневский В. В. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1958.

- Гардин В. Р. Воспоминания. Том II. М., Госкиноиздат, 1952.
- Гаук Александр Васильевич. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. М., «Советский композитор», 1975.
- Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. М., Музгиз, 1958.
- Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания. М., «Советский композитор», 1969.
- Данилевич Л. В. Наш современник. М., «Музыка», 1965.
- Дзенискевич А. Р., Ковальчук В. М., Соболев Г. Л., Цамутали А. Н., Шишкин В. А. Непокоренный Ленинград. Л., «Наука», 1970.
- Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. М., «Музыка», 1975.
- Дрейден С. Д. Музыка — революции. М., «Советский композитор», 1970.
- Дунаевский И. О. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания. М., «Советский композитор», 1961.
- Загурский Б. И. Искусство суровых лет. Л., «Искусство», 1970.
- Из истории «Ленфильма», вып. 1—4. Л., «Искусство», 1968 — 1975.
- Из истории русской и советской музыки. М., «Музыка», 1971.
- Из истории советского музыкального образования. Л., «Музыка», 1969.
- Инбер В. М. Избранные произведения. Т. I—II. М., ГИХЛ, 1954.
- Иоффе И. И. Музыка советского кино. Л., 1938.
- Исследования по истории польского общественного движения XIX — начала XX века. М., «Наука», 1971.
- История советского кино. Т. I—II. М., «Искусство», 1969—1973.
- «Камаринский мужик». Л., Малый оперный театр, 1938.
- Козинцев Г. М. Глубокий экран. М., «Искусство», 1971.
- Козинцев Г. М. Пространство трагедии. Дневник режиссера. Л., «Искусство», 1973.
- Корнилов В. П. Стихотворения и поэмы. Л., «Советский писатель», 1960.
- Крюков А. Н. Музыка в кольце блокады. М., «Музыка», 1973.
- Борис Михайлович Кустодиев. Л., «Художник РСФСР», 1967.
- «Леди Макбет Мценского уезда». Л., Малый оперный театр, 1934.
- Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., Музгиз, 1962.
- Ленинградская филармония. Л., «Музыка», 1972.
- Литературный Ленинград в дни блокады. Л., «Наука», 1973.
- Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в бадете. М., «Искусство», 1966.

- Лукницкий П. Н. Ленинград действует... Книга первая. М., «Советский писатель», 1971.
- Любавский Л. С. (Д. Дэль). Рассказы о театре и кино. Л.—М., «Искусство», 1964.
- Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., «Музыка», 1972.
- Малый театр оперы и балета. Л., «Музыка», 1968.
- Маринчик Павел. Рождение комсомольского театра. Л.—М., «Искусство», 1963.
- Марынов И. И. Дмитрий Шостакович. М.—Л., Музгиз, 1946.
- Молдавский Д. М. С Маяковским в театре и кино. Книга о Сергее Юткевиче. М., ВТО, 1975.
- «Музыка продолжала звучать». Л., «Музыка», 1969.
- «Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет». Л., «Музыка», 1967.
- «Музыкальный Ленинград». Л., Музгиз, 1958.
- Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. Т. I—II. М., «Советский композитор», 1959—1960.
- «Оборона Ленинграда». Л., «Наука», 1968.
- «Очерки истории Ленинграда». Т. V. Л., «Наука», 1967.
- «Памяти И. И. Соллертинского». Л., «Советский композитор», 1974.
- Пиотровский А. И. Малый оперный театр. Л., 1936.
- Пиотровский Адриан. Театр. Кино. Жизнь. Л., «Искусство», 1969.
- «Пламя над Невой». Лениздат, 1964.
- Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. М., Музгиз, 1961.
- Радио в дни войны. М., «Искусство», 1975.
- Роллан Р. Бетховен. Собр. соч. в 14-ти т. Т. XII. М., ГИХЛ, 1957.
- Рубашкин А. И. Голос Ленинграда. Л., «Искусство», 1975.
- Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. М., «Музыка», 1976.
- Светланов Е. Ф. Музыка сегодня. М., «Советский композитор», 1976.
- Серебрякова Г. И. О других и о себе. М., «Советский писатель», 1971.
- «Советская симфония за 50 лет». Л., «Музыка», 1967.
- Соллертинский И. И. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956.
- Степанов З. В. Культурная жизнь Ленинграда 20-х — начала 30-х годов. Л., «Наука», 1976.
- Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Л., «Музыка», 1971.
- Трауберг Л. З. Фильм начинается... М., «Искусство», 1977.

- Федин К. А.* Горький среди нас. М., Гослитиздат, 1944.
- Хачатурян А. И.* Сборник статей. М., «Советский композитор», 1975.
- Хентова С. М.* Музыканты о своем искусстве. М., «Советская Россия», 1969.
- Хентова С. М.* О музыке и музыкантах наших дней. Л.—М., «Советский композитор», 1976.
- Хренников Т. Н.* Статьи о творчестве композитора. М., «Советский композитор», 1976.
- Шапорин Ю. А.* Избранные статьи. М., «Советский композитор», 1969.
- Шульгин Л. В.* Статьи. Воспоминания. М., «Советский композитор», 1977.
- Эрмлер Фридрих.* Документы, статьи, воспоминания. Л., «Искусство», 1974.
- Юткевич С. И.* Контрапункт режиссера. М., «Искусство», 1960.
- Юткевич С. И.* Шекспир и кино. М., «Наука», 1973.
- Яворский В. Л.* Статьи. Воспоминания. Переписка. М., «Советский композитор», 1972.
- Якобсон Леонид.* Творческий путь балетмейстера, его балеты, миниатюры, исполнители. Л.—М., «Искусство», 1965.

ЖУРНАЛЬНЫЕ И ГАЗЕТНЫЕ СТАТЬИ

- Шостакович Д. Д.* Перед премьерой.— «Рабочий и театр», 1930, № 3.
- Шостакович Д. Д.* От Маркса до наших дней.— «Советское искусство», 1932, 15 февр.
- Шостакович Д. Д.* Оперный портфель композитора.— «Рабочий и театр», 1933, № 17.
- Шостакович Д. Д.* «Леди Макбет Мценского уезда» в Малоготе.— «Красная газета» (вечерний выпуск), 1934, 21 янв.
- Шостакович Д. Д.* Счастье познания.— «Советское искусство», 1934, 5 ноября.
- Шостакович Д. Д.* Год после «Леди Макбет».— «Красная газета» (вечерний выпуск), 1935, 14 янв.
- Шостакович Д. Д.* Композитор в кино.— «Ленинградская правда», 1935, 18 янв.
- Шостакович Д. Д.* Мой творческий путь.— «Известия», 1935, 3 апр.
- Шостакович Д. Д.* Дискуссия о советском симфонизме.— «Советская музыка», 1935, № 5.
- Шостакович Д. Д.* О «Тихом Доне» (опера И. Держинского).— «Ленинградская правда», 1935, 15 окт.

- Шостакович Д. Д.** Мои ближайшие работы. — «Рабочий и театр», 1937, № 11.
- Шостакович Д. Д.** Моя работа над Ленинской симфонией. — «Литературная газета», 1938, 20 сент.
- Шостакович Д. Д.** Яркий талант. — «Смена», 1938, 18 окт.
- Шостакович Д. Д.** Великий сын великого народа (К столетию со дня рождения М. П. Мусоргского). — «Ленинградская правда», 1939, 28 марта.
- Шостакович Д. Д.** Ленинград — моя Родина. — «Советское искусство», 1941, 18 сент.
- Шостакович Д. Д.** Моя Седьмая симфония. — «Вечерняя Москва», 1941, 8 окт.
- Шостакович Д. Д.** В дни обороны Ленинграда. — «Советское искусство», 1941, 9 окт.
- Шостакович Д. Д.** Моя Седьмая симфония. — «Известия», 1942, 13 февр.
- Шостакович Д. Д.** Седьмая симфония. — «Правда», 1942, 29 марта.
- Шостакович Д. Д.** От автора. (В программе первого исполнения Седьмой симфонии в Колонном зале Дома союзов. М., 1942, 29 марта).
- Шостакович Д. Д.** Мысли об искусстве. — «Известия», 1942, 12 апр.
- Шостакович Д. Д.** Музы и пушки. — «Комсомольская правда», 1942, 12 апр.
- Шостакович Д. Д.** Замечательный оркестр. — «Литературная газета», 1942, 1 авг.
- Шостакович Д. Д.** Гнать врага без усталости. — «Труд», 1943, 7 авг.
- Шостакович Д. Д.** Чувство гордости за свое великое государство. — «Правда», 1944, 1 янв.
- Шостакович Д. Д.** Слава воинам Ленинградского фронта. — «Красная звезда», 1944, 28 января.
- Шостакович Д. Д.** Советская музыка в дни войны. — «Литература и искусство», 1944, 1 апр.
- Шостакович Д. Д.** Источники силы. — «Советское искусство», 1945, 10 мая.
- Шостакович Д. Д.** Эра творческого труда. — «Советское искусство», 1945, 7 сент.
- Шостакович Д. Д.** О подлинной и мнимой программности. — «Советская музыка», 1951, № 5.
- Шостакович Д. Д.** Долг деятелей культуры. — «Правда», 1951, 30 авг.
- Шостакович Д. Д.** Советская культура — глашатай мира и дружбы народов. — «Известия», 1951, 30 декабря.

- Шостакович Д. Д.* По пути народности и реализма.— «Советская музыка», 1953, № 6.
- Шостакович Д. Д.* Радость творческих исканий.— «Советская музыка», 1954, № 1.
- Шостакович Д. Д.* О некоторых насущных вопросах музыкального творчества.— «Правда», 1956, 17 июня.
- Шостакович Д. Д.* Думы о пройденном пути.— «Советская музыка», 1956, № 9.
- Шостакович Д. Д.* Мастерство и ремесло.— «Советская культура», 1956, 20 декабря.
- Шостакович Д. Д.* Будем взыскательны к своему творчеству.— «Правда», 1957, 27 марта.
- Шостакович Д. Д.* Слово к молодежи.— «Комсомольская правда», 1957, 28 марта.
- Шостакович Д. Д.* Великая забота партии о расцвете советской музыки.— «Правда», 1958, 13 июня.
- Шостакович Д. Д.* Будем достойны славы великой Родины.— «Правда», 1959, 1 янв.
- Шостакович Д. Д.* Творить для народа.— «Правда», 1960, 6 апр.
- Шостакович Д. Д.* О художнике наших дней.— «Правда», 1960, 7 сент.
- Д. Шостакович* рассказывает о своей работе над Двенадцатой симфонией.— «Музыкальная жизнь», 1960, № 21.
- Шостакович Д. Д.* С. С. Прокофьев.— «Советская музыка», 1961, № 4.
- Шостакович Д. Д.* Ленин. Партия. Народ.— «Вечерняя Москва», 1961, 9 мая.
- Шостакович Д. Д.* Творить ярко, увлекательно, вдохновенно.— «Советская культура», 1961, 13 мая.
- Шостакович Д. Д.* Музыка и современность.— «Правда», 1961, 14 мая.
- Шостакович Д. Д.* Воспеть героину наших дней.— «Советская Россия», 1961, 24 мая.
- Шостакович Д. Д.* Пути в великую музыку коммунизма.— «Советская культура», 1962, 18 янв.
- Шостакович Д. Д.* Моя альма матер. (К 100-летию Ленинградской консерватории).— «Советская музыка», 1962, № 9.
- Шостакович Д. Д.* Искусство высоких идеалов.— «Известия», 1963, 18 окт.
- Шостакович Д. Д.* Как рождается музыка.— «Литературная газета», 1965, 21 декабря.
- Шостакович Д. Д.* Автобиография.— «Советская музыка», 1966, № 9.
- Шостакович Д. Д.* Верность Родине.— «Правда», 1970, 23 апреля.

- Шостакович Д. Д. В 1928 году... — «Театр», 1974, № 2.
- Шостакович Д. Д. Музыка и время. — «Коммунист», 1975, № 7.
- Шостакович Д. Д. Навстречу Международному Дню музыки. — «Советская музыка», 1975, № 8.
- Богданов-Березовский В. М. Отрочество и юность. — «Советская музыка», 1966, № 9.
- Вилкомирский К. Поздравления из-за рубежа. — «Советская музыка», 1966, № 9.
- Глиэр Р. М. Симфония, зовущая на разгром врага. — «Пропагандист», 1942, № 7—8.
- Гринберг М. М. Дмитрий Шостакович. — «Музыка и революция», 1927, № 11.
- Громов М. М. Заметки слушателей. — «Советская музыка», 1938, № 3.
- Данькевич К. Ф. Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича. — «Большевистское знамя» (Одесса), 1946, 7 ноября.
- Долматовский Е. А. Громадный талант. — «Литературная Россия», 1966, 23 сент.
- Евтушенко Е. А. Гений выше жанра. — «Юность», 1976, № 9.
- Игнатъев Г. В. Слово о Встречном. — «Смена», 1977, 13 марта.
- Мравинский Е. А. Произведение потрясающей силы. — «Смена», 1937, 23 дек.
- Нейгауз Г. Г. Дмитрий Шостакович. — «Литературная газета», 1938, 5 февр.
- Оборин Л. Н. Шедевр советской музыки. — «Вечерняя Москва», 1942, 30 марта.
- Петров Е. П. Город в военной шинели. — «Советская культура», 1976, 10 дек.
- Свиридов Г. В. Одиннадцатая Шостаковича. — «Вечерняя Москва», 1958, 22 апр.
- Соллертинский И. И. Квintет Шостаковича. — «Советская Сибирь» (Новосибирск), 1941, 30 окт.
- Соллертинский И. И. Седьмая симфония Шостаковича. — «Советская Сибирь», 1942, 16 июля.
- Стрельников Н. М. Акт в консерватории. — «Жизнь искусства», 1923, 17 июля.
- Толстой А. Н. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича. — «Правда», 1942, 16 февр.
- Уланова Г. С. Его музыка бессмертна. — «Музыкальная жизнь», 1975, № 18.
- Цыганов Д. М. Полвека вместе. — «Советская музыка», 1976, № 9.
- Черкасов Н. К. «1905 год». — «Правда», 1957, 15 ноября.
- Чулаки М. И. Выдающееся произведение. — «Смена», 1937, 23 дек.

Ярославский Ем. Симфония всепобеждающего мужества. —
«Правда», 1942, 30 марта.

АРХИВЫ

Центральный государственный исторический архив СССР.
Ф. 1282, оп. 1, ед. хр. 259 (Материалы процесса Каракозова).
Ф. 1405, оп. 64, д. 7634; оп. 521, д. 460 (Материалы о Б. П. Шостаковиче).

Центральный государственный архив литературы и искусства СССР.

Ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 1, 3, 6, 17—19, 35, 55, 66; оп. 2, ед. хр. 14, 16 (Фонд Д. Д. Шостаковича).

Ленинградский Государственный архив литературы и искусства.
Ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 102 (Стенограммы Театрального сектора и кабинета киномузыки Государственного научно-исследовательского института театра и музыки).

Ф. 4437, оп. 16, ед. хр. 372, 632, 732, 2073, 2076, 2079, 2085, 2105 (Материалы киностудии «Ленфильм»).

Ф. 5011 оп. 1, ед. хр. 126, 139 (Материалы Ленинградской государственной филармонии).

Ф. 5939, оп. 1, ед. хр. 206 (Материалы Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова).

Ф. 7208 оп. 1, ед. хр. 41; оп. 2, ед. хр. 12, 38, 47 (Материалы Ленинградского государственного академического Малого театра оперы и балета).

Ф. 7441, оп. 4, ед. хр. 8, 9, 43—90 (Материалы Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова).

Ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 24, 37 (Материалы Ленинградской организации Союза композиторов РСФСР).

Ф. 9734, оп. 1, ед. хр. 103, 105 (Материалы Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина).

Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Москва. Ф. 32 (Дмитрий Шостакович).

Библиотека Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Рукописный отдел. Нотные автографы Д. Д. Шостаковича.

Архив Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (Ф. 28, 47).

Личные архивы: М. Д. Шостакович, З. Д. Шостакович, А. А. Холодиллина, М. М. Цехановского, С. И. Юткевича, И. В. Варзар.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Внук революционера	3
Напутствие Глазунова	19
Посвящение Октябрю	36
В музыкальном театре	52
Страна встает со славою...	94
На Большой Пушкинской	118
Ленинградская героическая	148
«Ленинград — это для меня мой дом»	202
По велению сердца	217
Репинские будни	241
Его музыка будет жить в веках!	268
Основные памятные места жизни и деятельности Д. Д. Шостаковича в Петрограде — Ленинграде	292
Литература и источники	295

Хентова С. М.

Х38 Шостакович в Петрограде — Ленинграде. —
2-е изд., доп. — Л.: Лениздат, 1981. — 304 с.,
ил. — (Выдающиеся деятели культуры и науки
в Петербурге — Петрограде — Ленинграде).

Имя великого композитора нашего времени Д. Д. Шостаковича тесно связано с городом на Неве. Здесь он родился, продолжительное время жил и творил. В этом городе создано самое знаменитое его произведение — Седьмая симфония, посвященная Ленинграду.

Для массового читателя.

Х 20904 4905000000 — 26
М171(03)—81 283 — 81

49.5

Софья Михайловна Хентова

ШОСТАКОВИЧ

В ПЕТРОГРАДЕ — ЛЕНИНГРАДЕ

Редактор И. И. Слободжан
Художник В. В. Мартусевич
Художественный редактор Н. Н. Гульковский
Технический редактор А. И. Сергеева
Корректор Т. П. Гуренкова

В книге использованы фотографии из архива Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, Центрального государственного исторического архива СССР, из коллекции Н. С. Тагрина, а также фотоработы Н. В. Шостакович, А. Г. Варзар, Е. А. Бернштейн, В. И. Бородина, А. Е. Геронимуса, Р. А. Мазелева, Б. В. Уткина, С. М. Хентовой

ИБ № 2256

Сдано в набор 25.09.80. Подписано к печати 24.02.81. М-13887.
Формат 70×108^{1/32}. Бумага тип. № 1. Гарн. школьн. Печать
высокая. Усл. печ. л. 13,3+вкл. Уч.-изд. л. 12,85+1,7=14,55.
Тираж 50 000 экз. Заказ № 685. Цена 1 р. 10 к.

Ордена Трудового Красного Знамени Лениздат, 191023, Ленинград, Фонтанка, 59. Ордена Трудового Красного Знамени типография им. Володарского Лениздата, 191023, Ленинград, Фонтанка, 57

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ



Болеслав Петрович Шостакович, дед композитора. 1906 г.

№ 3163
16 Января

Секретное

18



3 Января 1872 г.

С. Петербургъ

Генералу В. П. Шостаковичу

Господину Министру
Внутреннихъ Дѣл.

Учрежденіемъ
перемѣны Имени въ
составѣ сибирскихъ
скаро Ассигновъ Комиссаровъ
Учрежденіемъ, составленъ
въ 1866 году въ Иркутскѣ.
менемъ Императоромъ
нашею престоупителемъ
нашаго Императора
скаро Комиссаровъ, со-
ставъ бывшій въ Министерствѣ
внутреннихъ дѣлъ на
комиссію.

Составъ бывшій въ
Министерствѣ внутреннихъ
дѣлъ на комиссію
составленъ въ 1866 году
въ Иркутскѣ.
менемъ Императоромъ
нашею престоупителемъ
нашаго Императора
скаро Комиссаровъ, со-
ставъ бывшій въ Министерствѣ
внутреннихъ дѣлъ на
комиссію.

Составъ бывшій въ
Министерствѣ внутреннихъ
дѣлъ на комиссію
составленъ въ 1866 году
въ Иркутскѣ.
менемъ Императоромъ
нашею престоупителемъ
нашаго Императора
скаро Комиссаровъ, со-
ставъ бывшій въ Министерствѣ
внутреннихъ дѣлъ на
комиссію.

Ш.

Секретное письмо министру внутренних дел о ссыльном Б. П. Шостаковиче. 1872 г.



Дом № 2 на Подольской улице, где родился Д. Д. Шостакович.
Фото 1978 г.



Софья Васильевна Шостакович с детьми Дмитрием, Зосей и Марией. 1911 г.



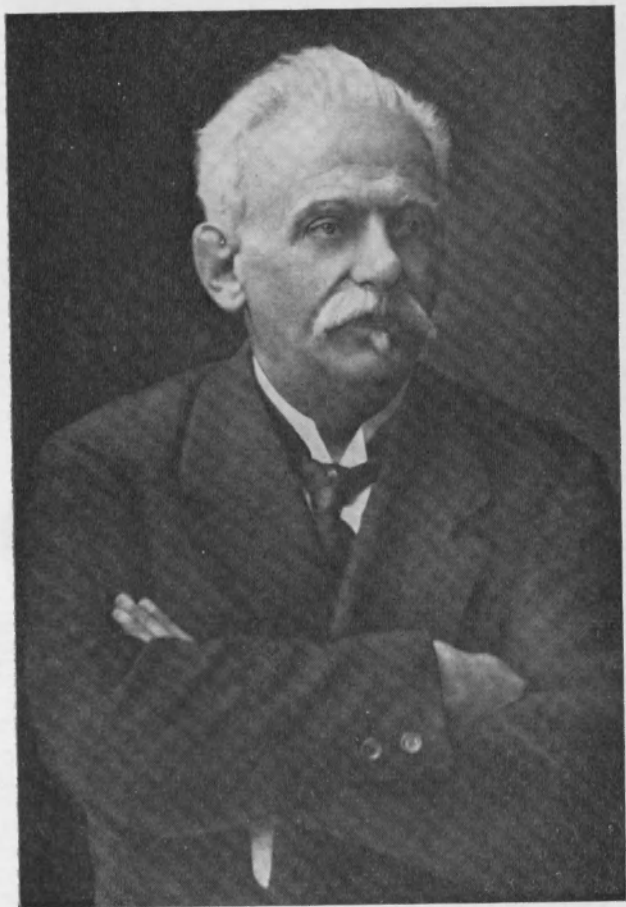
Дмитрий Болеславович Шостакович, отец композитора.



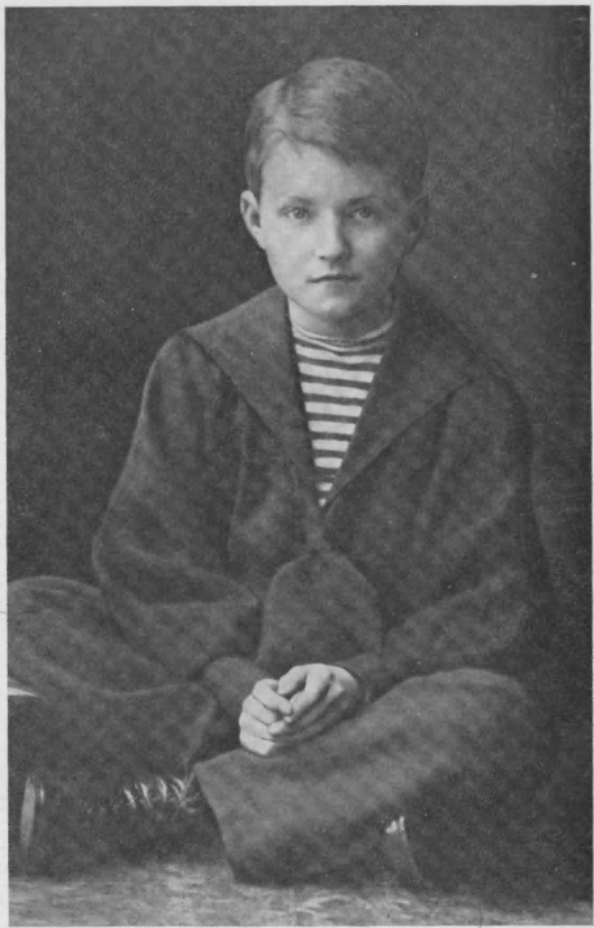
Улица Марата (бывш. Николаевская) в начале XX в.



Дом № 9 по улице Марата,
где семья Шостаковичей
жила с 1914 по 1934 г.
Фото 1978 г.



И. А. Гляссер. 1918 г.



Дмитрий Шостакович. 1918 г.



В. И. Ленин с группой работников секретариата Совнаркома в Кремле. 1918 г. Рядом с В. И. Лениным Л. А. Фотиева, за ней слева — М. И. Гляссер.



Петербургская консерватория в начале XX в.



Дом № 7 по улице Олега Кошевого (бывш. Большая Введенская), где жил художник Б. М. Кустодиев.
Фото 1978 г.



С ними связана молодость Д. Д. Шостаковича. Сидят: А. В. Оссовский (слева), А. К. Глазунов, Ф. Штидри. Стоят: Н. А. Малько, Б. В. Асафьев, Ю. А. Зандер.



Кинотеатр «Баррикада» (бывш. «Светлая лента»), где Д. Шостакович работал в 1923 г.
Фото 1978 г.



Дмитрий Шостакович на выставке Б. Кустодиева. 1920 г.
Рис. Б. Кустодиева



Кинотеатр «Аврора» (бывш. «Пикадилли»), где Д. Шостакович
работал в 1925 г. Фото 1978 г.



Д. Шостакович в период написания Первой симфонии.



Дом № 52 по Невскому проспекту, где в двадцатые годы проходили концерты Кружка друзей камерной музыки. Фото 1978 г.



Дом № 19 по ул. Халтурина,
где жил М. Н. Тухачевский.
Фото 1978 г.

Ленинградская государственная филармония имени Д. Д. Шостаковича, где состоялись премьеры большинства симфонических сочинений композитора.



СТАНОВЛЕНИЕ



Д. Шостакович. Рис. И. В. Варзар. 1928 г.



Дом № 20 по наб. Красного
Флота; здесь Д. Шостакович
бывал с 1928 по 1941 г.



Василий Егорович Варзар с
внучкой Ниной. 1928 г.



Нина Васильевна Шостакович (Варзар). 1929 г.
Рис. И. В. Варзар.



Ленинградский академический Малый театр оперы и балета, где впервые были осуществлены постановки опер Д. Шостаковича «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»). Фото 1978 г.



Афиша спектакля Ленинградского театра рабочей молодежи; музыку к спектаклю написал Д. Д. Шостакович. 1931 г.



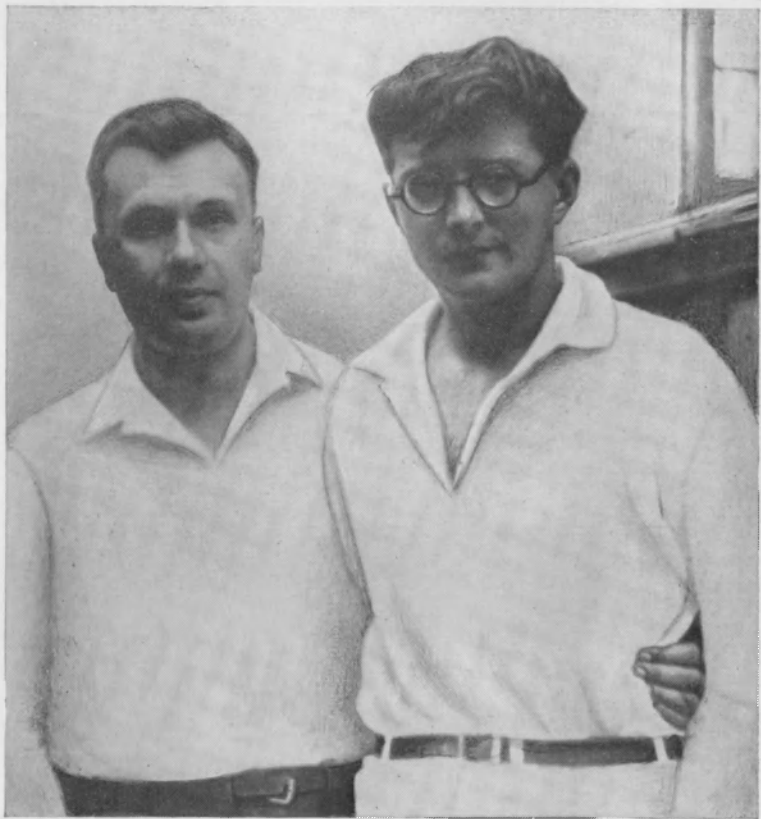
Д. Д. Шостакович, Л. О. Утесов, И. О. Дунаевский. 1931 г.



Д. Д. Шостакович. 1933 г. Фото Н. В. Варзар.



Дом № 12 по Пушкинской улице, где жил И. И. Соллертинский.



Д. Д. Шостакович и И. И. Соллертинский. 1935 г.

Кинорежиссеры Г. Козинцев (слева) и Л. Трауберг.
Киностудия «Ленфильм». Фото 1978 г.

КОМПОЗИТОР «ЛЕНФИЛЬМА»





Во время съемок фильма «Златые горы». Сценарист и режиссер С. Юткевич (слева), актер Б. Пославский, оператор Ж. Мартов, Д. Шостакович, сценарист и звукорежиссер фильма Л. Арнштам.



Поэт Борис Корнилов.

Кинорежиссер и сценарист
С. И. Юткевич.



Сцена из кинофильма «Встречный». Артист В. Р. Гардин в роли
Семена Ивановича Бабченко.



Д. Д. Шостакович и кинорежиссер Ф. М. Эрмлер за работой.
1940 г.



М. М. Цехановский — режиссер
кинофильма «Сказка о попе и о
работнике его Балде». 1933 г.

ПРЕДВОЕННЫЕ ГОДЫ



Д. Д. Шостакович с учениками
в Ленинградской консерватории.
1937 г.



Дом № 14 на Кировском про-
спекте, где Д. Д. Шостакович
с семьей жил в 1935—1937 гг.



Исполнение Фортепианного квинтета автором и квинтетом имени А. К. Глазунова 1940 г.



Сестра композитора
З. Д. Шостакович.



Д. Д. Шостакович. Рис. Н. П. Акимова.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГЕРОИЧЕСКАЯ



Д. Д. Шостакович на дежурстве в пожарной дружине Ленинградской консерватории. Июль 1941 г.



За работой над Седьмой симфонией. 1941 г.



Дом № 2 на ул. Зодчего Росси, где с 1932 по 1947 г. находилось Ленинградское отделение Союза советских композиторов.



Дом № 29/37 на Большой Пушкарской улице, где создавалась Седьмая симфония.

Д. Д. Шостакович и дирижер С. А. Самосуд перед премьерой Седьмой симфонии. 1942 г.

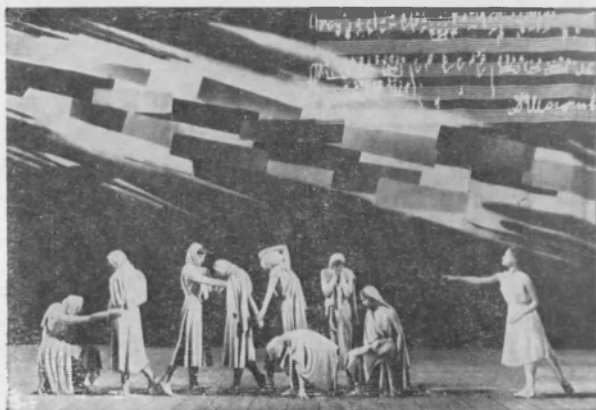




Б. И. Загурский — один из организаторов исполнения Седьмой симфонии в блокадном Ленинграде.



Первое издание Седьмой симфонии с дарственной надписью автора композитору О. А. Евлахову.



Сцена из балета «Ленинградская симфония» в Ленинградском Академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова.

«ЛЕДИНГРАД — ЭТО ДЛЯ МЕНЯ МОЙ ДОМ».



Дом № 26/28 по Кировскому проспекту,
где в квартире № 1 находилась депутат-
ская приемная Д. Д. Шостаковича.



На встрече с пионерами.



Дом № 18 на Большом проспекте в поселке Комарово, где Д. Д. Шостакович с семьей жил в 1940—1941, 1946—1952 гг.



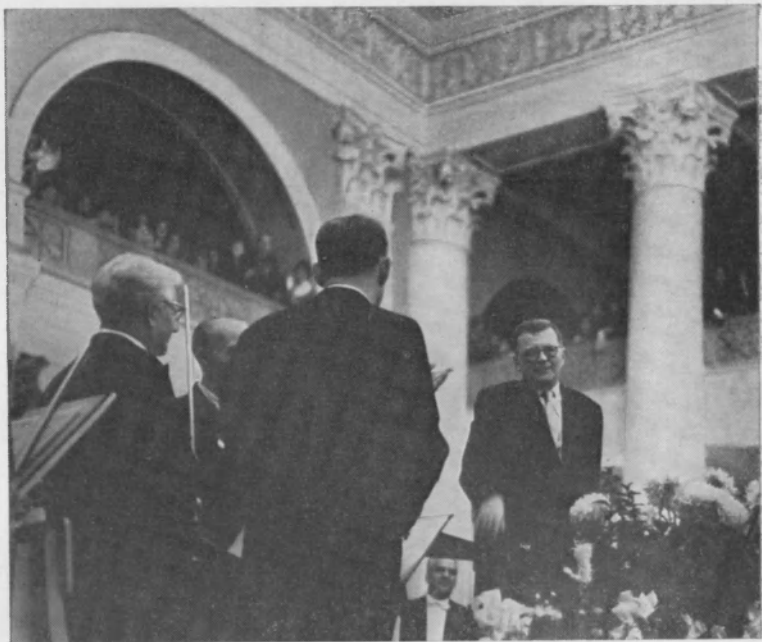
Д. Д. Шостакович в период работы над Десятой симфонией.
Комарово. 1953 г.



Д. Д. Шостакович и Е. А. Мравинский.



После концерта в Малом зале им. М. И. Глинки.
1955 г.



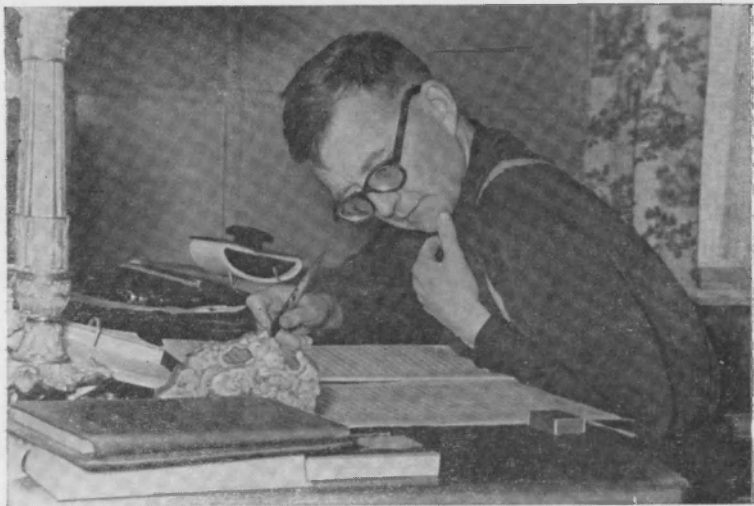
Д. Д. Шостакович после премьеры Двенадцатой симфонии
в Ленинграде, 1961 г.



В Ленинградском доме композиторов. 1961 г.



Кабинет в коттедже № 20 Дома творчества композиторов «Репино», где Д. Д. Шостакович жил и работал в 1961—1975 гг. Фото 1976 г.



За работой.



На премьерe Альтовой сонаты.



На концерте в Большом зале Ленинградской государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича.