

НАЗЫВАЯ
это имя,
представляешь
себе многое.
Прежде всего —
эпоху, в которой
мы жили и жи-
вем. Эпоху, кото-
рой музыка Шо-
стаковича, зву-
чавшая на всех

этапах пережитого нами полу-
столетия, давала голос и выра-
жение. В двадцатых и начале три-
дцатых годов, когда мы экспери-
ментировали в школе, эксперимен-
тировали в театре, пытались, как
эксперимент, ввести новые формы
быта, ломали семидневную неде-
лю, создавая пятидневки и шести-
дневки, музыка Шостаковича, тра-
гически для себя, показала нам
риск и неограниченность голого экс-
перимента. В тридцатых и соро-
ковом, когда хребты наших пяти-
леток стали, один за другим, вста-
вать на горизонте, она поднялась
могучими хребтами своих симфо-
ний, глубиной утверждения новой
человечности в Пятой, широким и
щедрым адажио в Шестой, мудро-
стью человеческого, доброго «да»
в Квинтете, этой жемчужине миро-
вой музыкальной литературы. С
началом войны набатом над ту-
пым, машиноподобным нашествием
Гитлера загрела Седьмая
симфония, возмущая неминуемую
гибель фашизма. Перебирая в па-
мяти все, что дал нашему народу
Шостакович, с изумлением видишь
почти злободневность, почти доку-
ментальность, почти летопись эпо-
хи, с постоянным обращением ком-
позитора к истоку нового мира, к
революции 1905 года, к плану
создания симфонии 1917 года, к
постоянному накоплению чернови-
ков с набросками образа, о кото-
ром он годами думал, — образа Ле-
нина.

Эта эпохальная широта и досто-
верность музыкального творчества
связана у Шостаковича с его ин-
стинктивным, как самозащита,
упорным стремлением быть в гуще
народа, не выходить из рядов, как
бы прятаться за всеобщим движе-
нием, быть частью множества.
Лишь в этом свете становятся по-
нятными многие факты из его
жизни и та предельная, беззащит-
ная искренность, с какой он гово-
рит о себе. Чтоб избежать явных
расхождений и противоречий, рас-
сказывая о Шостаковиче надо
всегда придерживаться только то-
го, что удалось вам услышать от
него лично, и не беда, если в раз-
ные годы он ответил на тот же воп-
рос не совсем так, как ответил
раньше, — меняются (но очень ма-
ло!) вкус и отношение к тому или
иному явлению культуры, нараста-
ет или убывает симпатия к одно-
му и тому же, — в основе он все-
гда остается самим собой, и это на-
иболее достоверный источник для
биографа.

Дмитрий Шостакович — сибир-
як по происхождению, хотя ро-
дился в Петербурге в 1906 году.
Дед его, Болеслав Шостакович,
был сослан в Сибирь за участие
в польском восстании. Отец родил-
ся в Нарыме и как сын сосланно-
го был избавлен от военной служ-
бы; перебравшись в Петербург, он
стал работать в созданной Менде-
леевым палате мер и весов. Мать
была сибирячка, училась одно
время в консерватории. «И от от-
ца, и от матери музыкальная на-
следственность», — говорил Шоста-
кович. Пришлось где-то прочесть,
будто мальчиком он не обнаружи-
вал тяготения к музыке и не очень
охотно учился роялю. Это невер-
но. Как-то, осенью 1959 года, Шо-
стаковича пригласила молодежь
ленинградского педагогического
института имени Герцена выступить
в их клубе. Институт и его
клуб знамениты в Ленинграде,
первый — тем, что выпустил из
своих стен много замечательных
людей, а второй — тем, что в сте-
нах литературного клуба студенты
слушали многих крупных творцов

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

нашей культуры, начиная с Мая-
ковского. Шостакович пришел к
студентам очень взволнованный, в
подъемном настроении, выступил
предельно искренне, с охотой от-
вечал на вопросы. Стенограмма
этой встречи дает интересный ма-
териал для биографа. Дмитрий
Дмитриевич сказал: «Было заме-
чено, что я в раннем детстве очень
любил слушать музыку. Наши со-
седы занимались музыкой, и меня
часто заставляли в коридоре под их
дверью. Когда меня начали учить
игре на фортепьяно, я стал делать
большие успехи, а освоив студию
обучения игры, тогда же начал пи-
сать». В моих записях нескольких
бесед с композитором сказано им
еще сильнее: чуть ли не трехлет-
ним крошкой он буквально прили-
пал к дверям, откуда лились зву-
ки рояля, и его просто трудно
было оторвать от этих соседских
дверей. «То было едва ли не са-
мое сильное впечатление моего
детства». Язык музыки в его ло-
гике чередования звуков, каза-
лось, предшествовал у маленького
Шостаковича знанию словесного
языка, был как бы первичной
связью его с внешним миром. Лю-
бопытно, что нечто подобное при-
ходит вам на ум, когда вы сравни-
ваете его почерки: нотный и на
письме. Передо мною лежит стра-
ница из рукописи его фортепьян-
ной сонаты, а над ней строки по-
священия. Нервные, разбросанные,
скачущие буквы слов — и четкая,
твердая, словно и не дрожала ру-
ка, нотопись, как будто нотное
письмо гораздо естественней для
его руки, нежели словесное. А
ведь и то, и другое писалось почти
в одно и то же время.

Отец композитора умер в 22 го-
ду, за год до окончания Дмитри-
ем Дмитриевичем консерватории.
Жить стало трудно. Мать пошла на
службу кассиршей, старшая сестра
давала уроки, но главной опорой
семьи сделался шестнадцатилетний
сын. Утром он учился композиции
в консерватории, участвовал в му-
зыкальном кружке. Вечерами в
холодном и темном зале кинемато-
графа можно было видеть под эк-
раном за роялем невысокого под-
ростка с русой головой и с серьез-
ными, внимательными светлыми
глазами, которыми он должно
быть, куда пристальней просматри-
вал в зал, наполненный бескозыр-
ками моряков и возбужденной ре-
волюционной молодежью тех лет,
нежели отсюда глядели на него.
Шостакович своею игрой сопро-
вождал происходящее на экране,
усиливал музыкой трагическое и
комическое, поднимал чувство и со-
чувствие зрителей. Но ошибаются
те биографы, кто видит в этой ран-
ней встрече композитора с «Вели-
ким Немым» (в те годы кинемато-
граф был еще нем!) только школу
искусства озвучивания фильмов,
которым он овладел впоследствии
с таким совершенством. Нам ка-
жется, что здесь он учился прежде
всего секрету «массовости» музы-
ки, тайне той магической связи, по-
средством которой музыка сливает
людей в едином переживании, объ-
единяет их в одном чувстве и мыс-
ли. Ведь и сам он, следя за экра-
ном, ощущал себя частицей сотен
людей зрительного зала, выражая
за них своей игрой общее для них
и для себя настроение.

ПОСЛЕ первой симфонии к
Шостаковичу пришла слава.
И хотя он непрерывно, с чист-
то моцартовской легкостью со-
чинял музыку, ему и в голову не
пришло отгородиться не только от
преподавательской, но и от широ-
кой общественной деятельности.

Объявлен, например, конкурс на
лучшую советскую песню. Со всех
концов Союза стали стекаться эти
песни сотнями, тысячами. И пом-
ню, как удивленно поглядывал он на
меня, легкомысленно спросившую
у него, как можно тратить на про-
смотр всего этого времени (каюсь,
я даже, кажется, сказала «этой му-
зы»). А Шостакович не «тратил»
времени. Он знакомился по этим
листочкам с музыкальным мышле-
нием новых советских поколений,
он учился у потока живых голосов,
шедших к нему из толщи народа.

Вырастала музыкальная куль-
тура наших далеких республик. Мно-
го советских русских композиторов
несли к ним законы и опыт евро-
пейской музыки, обучали евро-
пейским жанрам оперы и балета.
Но Шостакович, как мне кажется,
отзывался всей своей музыкальной
палитрой именно на их первичный
национальный мелос, он по-пуш-
кински впитывал их необычный
фольклор в свой музыкальный сло-
варь. Соната для виолончели, на-
пример, выдает несомненную от-
зывчивость Дмитрия Дмитриевича
на то, что мы называем обобщен-
ным наименованием «восточная му-
зыка».

Парадоксально, что именно Шо-
стаковичу грубо досталось за «фор-
мализм» его новаторских попыток.
Между тем если рассматривать
его творчество в целом, поража-
ешься его корневой верности му-
зыкальной классике. Больше того,
музыка Шостаковича открывает
тайну подлинного новаторства, —
когда действительно новое, пере-
ворачивающее страницу предыду-
щего, кажущееся на первый взгляд
незнакомо-невиданным и неслыхан-
ным, ведет к укреплению тысяче-
летней жизни искусства, показы-
вая, что вечное древо его не гложет,
вечно живой корень его пита-
ет соками новый свежий побег, воз-
рождающий и продолжающий его
жизнь. Вот неоспоримый пример.
Недавно мы снова увидели старую
оперу Шостаковича, написанную в
годы его экспериментов и резко
осужденную именно за них, — «Ка-
терину Измайлову». И что же ока-
залось? Слово в слово сбылось и
оправдалось то, что сам Шостако-
вич убежденно говорил о своей
опере тридцать два года назад.
Послушаем его сейчас:

«Музыкальный язык оперы я
старался сделать максимально
простым и выразительным. Я не
могу согласиться с теориями, одно
время имевшими у нас хождение,
о том, что в новой опере должна
отсутствовать вокальная линия и
что вокальная линия является не
чем иным, как разговором, в ко-
тором должны быть подчеркнуты
интонации. Опера является пре-
жде всего вокальным произведением,
и певцы должны заниматься своей
прямой обязанностью — петь, но
не разговаривать, не декламиро-
вать и не интонировать. У меня
все вокальные партии построены
на широкой кантилене с учетом
всех возможностей человеческого
голоса, этого богатейшего инстру-
мента».

Как мы видим — прямое утвер-
ждение классической оперной фор-
мы. Что же внес композитор ново-
го в старую форму? «Музыкальное
развитие идет все время в симфо-
ническом плане, — в этом отноше-
нии опера не является перепевом
старых опер, то есть опер, постро-
енных по отдельным номерам. Му-
зыкальное течение идет непрерыв-
но, обрываясь лишь по окончании
каждого акта, и возобновляется в
следующем, идя не маленькими ку-
сочками, но развиваясь в большом

симфоническом плане... В каждом
акте, кроме четвертого, имеется не-
сколько картин, и эти картины раз-
деляются не механическими пауза-
ми, но музыкальными антракта-
ми... Продолжением и развитием
предыдущей музыкальной мыс-
ли...». Объяснение Шостаковича
было помещено в Лабетто, напеча-
танном в Музгизе в 1934 году. То-
гда оно было как-то заслонено кри-
тикой. А сейчас, выходя из оперы,
потрясенная «Катериной Измайло-
вой» публика говорила: «И эта яр-
кая музыка, эта классическая
вещь казалась абракадаброй!». Вре-
мя приблизилось к нам музыку
Шостаковича, ухо научилось ее
лучше слышать и понимать. Время
выявило и еще одно: не просто
связь с классикой, но связь его му-
зыки именно с русской классикой.

В ТРИНАДЦАТИЛЕТНЕМ во-
зрасте он написал первое
свое серьезное сочинение — «Скер-
цо» для оркестра. И вот имен-
но скерцо — форма, рожденная
огромным диапазоном челове-
ческого смеха, от веселой шут-
ки до громового и едкого хохота, —
стала самой характерной и наибо-
лее блестящей удачей Шостакови-
ча, сильней всего выражающей
особенности его письма. Именно
в многочисленных скерцо сильней
всего сказывается и русский на-
циональный характер его музыки,
близость энергичного ритма и за-
разительного юмора этих жемчу-
жинок — к Мусоргскому, которого
Шостакович неизменно очень лю-
бил и любил. На той же встрече в
педагогическом институте, о кото-
рой мне придется не в последний
раз упомянуть, композитор сказал
о себе: «Я являюсь воспитанником
русской музыкальной школы. Мо-
гучая кучка оказала на меня ог-
ромное действие».

Под школой композитор разу-
мел, конечно, не свое учебное за-
ведение, а ту группу высокого
реализма, объединенную передо-
вым художественным мышлением,
какая состояла из Бородина, Серо-
ва, Мусоргского и других членов
так называемой Могучей кучки. И
они, и Стасов много сделали, чтобы
легкий критерий «приятности и
красивости музыки» был отмечен
в применении к большому искус-
ству, требующему серьезного и глу-
бокого понимания. Они требовали
от настоящего искусства, чтоб оно
не баюкало и забавляло, а потре-
пало людей, действовало с огро-
мной силой на такие глубины души
человеческой, о которых, быть мо-
жет, не знает и сам человек. И
вызывало из этих глубин большие,
великие чувства, приобщающие их
к народу. Подобно раннему лер-
монтовскому:

«...Но вдруг, как бы летучие
перуны,
Мои персты ударились о струны...
Я звук нашел дотле неизвестный,
Я мысль чистую излил струю.
Душе от чувств высоких стало
тесно
И вмиг она расторгла цепь
свою...»

Думаю, что Могучая кучка при-
ветствовала бы Тринадцатую сим-
фонию Шостаковича, до сих пор
остающуюся кульминацией его
творчества. Опыт Отечественной
войны и разгул фашистского звер-
ства поставил перед всем челове-
чеством этическую проблему, во-
прос о добре и зле, решаемый уже
не по-гамлетовски, не одинокой че-
ловеческой совестью. Помню, с
блокнотом в руке я стояла перед
Шостаковичем, выпрашивая его,
как он создавал Тринадцатую, над
чем думал, приступая к ней. В Мо-
скве еще ничего не знали об этой

новой симфонии,
еще была она,
как статуя перед
открытием, за-
держана полотном
нашего незнания.
И мне хотелось
заглянуть под
полотно заблаго-
временно, полу-
чить от самого
автора путевку к будущей статье.
Шостакович — как всегда по-
сле огромного творческого подье-
ма; как двадцать лет назад, когда,
отдав лучшее, что жило в нем, в
бессмертные страницы Квинтета,
ходил он по темным полночным
улицам Москвы, полный доброты
и блаженной усталости отдачи, —
был необыкновенно сердечен и
добр. Вообще он не любит гово-
рить о своем творчестве, а особен-
но не любит расшифровывать вло-
женное в произведение. Но тут он
сказал, и хотя сказанного было не-
много, смысл его показался мне
огромным: «Общественное поведение
человека-гражданина, вот что все-
гда привлекало меня, над этим я
думал. В Тринадцатой симфонии я
поставил проблему гражданской,
именно гражданской нравственно-
сти».

Тема гражданской этики и при-
вила Шостаковича к стихам Евге-
ния Евтушенко, почти всегда, —
о чем бы ни были они, — насы-
щенным социальным содержанием.
Среди пяти стихотворений, взятых
им для своей симфонии-оратории,
не было отдельного стихотворения
о мужестве. Между тем вся Три-
надцатая симфония, если пытаться
передать ее действие на слуша-
теля, — это высокая песнь о челове-
ческом мужестве, могучий призыв
к гражданскому благодетелю, к
служению великим идеалам ново-
го общества. В этой вещи нельзя
не почувствовать еще одной осо-
бенности Шостаковича, как твор-
ца. Слово синтезируя в ней свой
пройденный путь, он в какой-то
степени воссоздает и использует в
ней черты и краски многих своих
прежних вещей. Не подсакала ли
ему пассакалья из «Катерины Из-
майловой» своеобразную мужскую
форму оратории: ведущий солист-
бас, хор из одних басов... Отте-
няющие тишину звоночки и звоны
в оркестре напомнили слушателю
утихшую Дворцовую площадь
Одинадцатой, а громогремная
вторая часть («Юмор») — ведь это
опять типичное для Шостаковича,
жизнеутверждающее скерцо его
прежних симфоний. И коснувшись
вас мгновенно лаской излюб-
ленный возврат к полифонизму, и
эта необычайная, трогающая душу
музыка третьей части (о женщинах
наших, которые все переносили и
все перенесут), и затихающий, как
дыхание, конец симфонии — разве
не заставляяют они вспомнить се-
ребристое окончание Квинтета?

О пройденном Дмитрием Шо-
стаковичем огромном пути за ше-
стьдесят лет его жизни можно так
много сказать, и так мало еще бы-
ло сказано о нем. Но дадим слово
самоу юбиляру. Оно было произ-
несено от души, без боязни казен-
ных фраз, просто и доверчиво, — и
с неожиданным отголоском двух
слов из пушкинского словаря, при-
давших всей речи оттенок боль-
шой интимности, — все на той же
встрече с ленинградским студен-
чеством 5-го октября 1959 года:

«...вряд ли я мог бы работать в
отрыве от жизни. Без встречи с
замечательными людьми, без то-
го, чтобы не видеть собственными
глазами все, что делается у нас и
на земном шаре, я не смог бы ра-
ботать, потому что всякий работ-
ник, будь то писатель, художник,
композитор, ученый, деятель на-
уки и культуры, не может созда-
вать, оторвавшись от общественной
работы, от жизни. Без впечатле-
ний, восторгов, вдохновения, без
жизненного опыта — нет творче-
ства».

Мариятта ШАГИНЯН.

17 СЕН 1966

«ИЗВЕСТИЯ»
г. МОСКВА