



ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.095-107

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Центр комплексных
художественных исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Center for Comprehensive
Art Studies
Saratov State
L.V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

Творчество Д.Д. Шостаковича

Лекция доктора искусствоведения, профессора А.И. Демченко в максимально компактной форме освещает эволюцию творчества великого композитора, основным этапам которой соответствуют разделы данного текста: «Раннее творчество», «Центральный период», «Позднее творчество», что дополнено обобщениями, содержащимися в разделах «Проблема гуманизма», «Художественные константы».

В ходе изложения предполагается прослушивание ряда музыкальных фрагментов, призванных дать хотя бы самое общее представление о диапазоне художественных исканий композитора.

Ключевые слова:

творчество Дмитрия Шостаковича, этапы эволюции, проблема гуманизма, художественные константы.

The Musical Oeuvres of Dmitri Shostakovich

This lecture of Doctor of Arts, Professor Alexander Demchenko illuminates in a maximally compact form the evolution of the music of the great composer, the main stages of which are corresponded to by the respective sections of the present text: “Early Works,” “Middle Period” and “Late Works,” which is supplemented by generalizations contained in the sections “The Issue of Humanism” and “The Artistic Constants.”

The expounding of the lecture will be accompanied by listening to a number of fragments designed to give an overall impression of the range of the composer’s artistic quests.

Keywords:

Dmitri Shostakovich, evolution in music, humanism in music, artistic constants.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество Д.Д. Шостаковича // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 95–107.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.095-107.



Раннее творчество

Начиная рассмотрение художественной эволюции Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975), необходимо оговорить два момента, связанных с тем, что Россия эпохи его творчества — это Советский Союз, унаследовавший от Российской империи уникальное многонациональное общество всевозможных народов и народностей и огромную территорию (как говорили тогда «шестая часть планеты»).

Первое. Это государство оказалось в XX столетии на самом острие исторического процесса. Здесь осуществлялся грандиозный эксперимент по созданию кардинально нового жизнеустройства — была сделана попытка построить общество социальной справедливости, о котором человечество мечтало чуть ли не с библейских времён, а затем со всё большей определённостью в проектах от утопий XVI века до учений марксизма XIX столетия. Именно СССР вынес самый тяжкий груз в битве с гитлеровским нашествием и после Победы возглавил мировую социалистическую систему, став подлинной сверхдержавой. И как в XIX веке наша страна дала миру великого Петра Чайковского, так и в прошлом столетии она выдвинула великого Дмитрия Шостаковича.

И второе. Как одному из главных творцов искусства XX века, Шостаковичу была уготована в определённом смысле счастливая судьба. Ему довелось быть свидетелем, участником и летописцем всех трёх основных периодов, составивших траекторию данного столетия. Он вошёл в большую художественную жизнь в 1920-е годы, то есть на завершающем этапе первого периода (начало XX века), целиком прошёл с эпохой её следующий период (середина века, 1930–1950-е годы) и захватил наиболее интенсивный в творческом отношении этап второй половины столетия (1960-е и первая половина 1970-х).

Что касается исходной фазы, которую будем обозначать как 1920-е годы, это был краткий, но чрезвычайно плодотворный отрезок с 1925-го (создание Первой симфонии) по 1933-й (Первый фортепианный концерт и 24 прелюдии для фортепиано, которые будем отличать от 24 прелюдий и фуг, написанных в начале 1950-х годов).

Ярким свидетельством той поры активного вхождения в жизнь может служить **Первая симфония**, отобразившая юность композитора (ему было тогда восемнадцать) и юность обновлённой страны. Многие здесь пронизаны игровой настроенностью, в которой заметны отзвуки симфонической поэмы Р. Штрауса «Тиль Уленшпигель» и балета И. Стравинского «Петрушка» (оба эти произведения в своё время открывали горизонты искусства XX века). Бодрость, озорство, устремлённость «*вперёд и выше*» — так вы зафиксированные в Первой симфонии приметы 1920-х годов, и знаменательно, что подобное «открытие мира» произошло в жанре, который стал определяющим для творчества Шостаковича.

Симфония № 1

I часть (вступление и главная партия)

Б. Хайтинк (2.10)

Дмитрий Шостакович относится к числу тех композиторов, музыкальная одарённость которых проявилась очень рано. В Петроградскую консерваторию (Петроград — так тогда назывался бывший Петербург и будущий Ленинград) он поступил, когда ему ещё не было тринадцати лет. Но к этому времени он уже являлся автором оперы, балета и множества фортепианных пьес.

В консерватории Шостакович занимался по двум специальностям — фортепиано и композиция. И он долгое время колебался в выборе профессии: быть пианистом или композитором. В те годы молодой музыкант немало концертировал, на Международном конкурсе в Вар-



шаве (1927) был удостоен диплома. Впоследствии он играл только собственные сочинения, но превосходное владение инструментом, конечно же, помогало в композиции, в том числе и в создании произведений с участием фортепиано.

Среди них — **Первый фортепианный концерт**, где через пёструю круговерть образов великолепно передан бурлящий поток жизни, стремительность её пульса и вихор впечатлений от её карнавальной стихии. Юмор, задор, избыток энергии нашли себя в виртуозной бравуре блистательной партитуры, отдающей особой звонкостью тона.

**Концерт для фортепиано
с оркестром № 1
IV часть (финал)
Р. Бротигам (1.52)**

Это в известной мере портрет молодого Шостаковича, который родился в разгар Первой русской революции, и это молодая страна, только что перевернувшая всё вверх дном и пытающаяся построить на развалинах прежнего совершенно новый мир.

Ещё пока что, в 1920-е, в «*стране Советов*» всё, кроме «контрреволюции», было позволено — можно искать, экспериментировать в любом направлении. Этот дух полной раскрепощённости, ничем не стесняемого поиска и выразил Шостакович в своей музыке, в том числе в Первом фортепианном концерте, который стал итогом раннего периода творчества.

«*Всё смешалось в доме Облонских*» — такой фразой начинает Лев Николаевич Толстой свой роман «*Анна Каренина*», и эту фразу с полным основанием можно адресовать произведениям Шостаковича, подобным Первому фортепианному концерту. Смещение чего угодно, настоящее вавилонское столпотворение: серьёзное соседствует с забавным, а с эпизодами высокой патетики и нежного лиризма в парадоксальном контрасте выступает почти цирковая буффонада.

В калейдоскопе тем мелькают цитаты из произведений Гайдна и Бетховена (в том числе из «*Аппассионаты*») и опереточные мотивы, включая пресловутый канкан, или жаргонная песенка «*Цыплёнок жареный*». Наряду с тембром фортепиано многократно звучит солирующая труба, которая выделена уже хотя бы потому, что из партитуры исключены все остальные духовые инструменты, так что слушатель вправе задаться вопросом, что перед ним — концерт для фортепиано с оркестром или скорее композиция для фортепиано с трубой и струнных.

Остроумно, дерзко, ярко, эффектно — таким было весёлое «*шумство*» 1920-х годов (выражение шумство — это из романа «*Пётр I*» другого Толстого, Алексея Николаевича, старшего современника Шостаковича). Подобная настроенность активно питалась тем, что шло из музыкального быта, к которому Шостакович испытывал живой интерес и использование которого заведомо выводило за пределы классической традиции, но выводило не путём умозрительного конструирования, а посредством обращения к материалу самой жизни, которая в те годы далеко ушла от прежнего своего состояния.

Опора на бытовой материал породила целый шлейф опусов, аналогичных Первому фортепианному концерту по своей направленности. Таковы балеты «*Болт*», «*Золотой век*», музыка к спектаклям «*Гамлет*» и «*Клоп*», к фильму «*Новый Вавилон*» и мультфильму «*Сказка о попе и его работнике Балде*».

Весёлое «*шумство*»... Молодой Шостакович сознательно стремился создавать музыку, которая, как он говорил, «*доставила бы удовольствие, рассмешила слушателей*». В этом стремлении могли возникать опыты почти невообразимые. В только что упомянутой музыке к театральному спектаклю «*Гамлет*» (1932) в согласии с духом времени, столь тяготевшего к раскрепощённости и эксперимен-



ту, всё было перевёрнуто с ног на голову, и драма превращена в комедию.

Сразу же заметим, что три десятилетия спустя композитор вновь обратился к знаменитому сюжету. То была музыка к фильму «Гамлет» (1964), на сей раз выдержанная в полном соответствии с шекспировским подлинником как высокая трагедия.

В озорстве 1920-х годов сквозило и то, что М. Булгаков в те же годы в романе «Белая гвардия» назвал «опереткой» жизни: насмешливый взгляд на забавный карнавал жизни, на её нарядную суету и мишуру (не отсюда ли в музыке Шостаковича расхожие опереточные мотивы?)

Смех раннего Шостаковича мог быть и чрезвычайно ироничным, даже издевательским. И это тоже было в духе времени, которое отвергало многие ценности прошлого, а заодно зло потешалось над слабостями настоящего (главным объектом сатиры оказалось мещанство).

И тогда в свои права вступал гротеск, который мог выводить на грань эстетики абсурда и циничного осмеяния. Такое находим, например, в первой опере Шостаковича «Нос» (1928, по Гоголю), где зачином всему служит Вступление с его нарочито резкими, крикливыми, «развязными» тембрами.

«Нос», Вступление

Г. Рождественский (0.41)

Наряду с весёлой, озорной и дерзко-ироничной настроенностью ранний Шостакович передавал в своей музыке и стремление утвердить позитивные опоры обновляемого жизнеустройства. И здесь нужно сразу же пояснить следующее.

Великому композитору хотели бы порой приписать тотальную оппозиционность к сложившейся в послеоктябрьские годы государственной системе. Эта оппозиционность, разумеется, была и не могла не быть у мыслящего человека, остро ощущавшего все *pro et contra* политического режима в СССР, но он в

полной мере был сыном своей страны, люди которой в меру своего разумения проводили колоссальный исторический эксперимент, пытаясь построить «царство равенства и свободы».

Шостакович на определённых этапах вместе с большинством верил в возможность этого. Судя по его музыке, такое с ним было по крайней мере дважды — в 1920-е и в 1950-е годы. Что касается 1920-х, то написанные в их конце Вторая и Третья симфонии (1927 и 1929) обращены к главным праздникам молодой «страны Советов».

Вторая симфония с заголовком «**Октябрю**» — симфоническое посвящение. Её смысл: мрак и хаос жизни человечества, в которую цель и осмысленность вносят преобразования 1917 года. **Третья симфония** с заголовком «**Первомайская**» — своего рода пролетарская Пасха, светлый праздник обновлённой страны.

Обе симфонии написаны очень искренно, претворяя идею социалистического энтузиазма. Для полной ясности в выражении своего замысла композитор вводит в них стихотворный текст молодых поэтов А. Безыменского и С. Кирсанова и соответственно — хоровое звучание. И когда звучит хор, совершенно явственным становится стремление композитора обрисовать горделиво-уверенную поступь пролетарской массы, свойственный ей дух коллективистской спаянности и суровой самоотверженности. Ведь это был звёздный час российского рабочего класса — класса-гегемона, сбросившего «*оковы капитализма*».

Симфония № 3

Хоровой эпизод

Г. Рождественский (0.54)

Но Шостаковичу была дарована исключительная жизненная интуиция. Нам ещё не раз придётся убедиться в том, что определяющим объектом его творчества стал социум, то есть тот уклад общественного бытия, та сумма политических, экономических и моральных



факторов, которые характеризуют жизнь какой-либо нации или человечества в целом. Эта интуиция уже в 1920-е годы побуждала композитора проставлять в музыке такие акценты, которые снимали однозначность в его видении исторической перспективы. Очень показательна в данном отношении упоминавшаяся уже его **Первая симфония**. Она примечательна и с точки зрения творческой судьбы композитора. Это была его дипломная работа на окончание консерватории, и с ней он раз и навсегда, можно сказать, победоносно вошёл в мир большой музыки. Победоносно — так как после премьеры с огромным успехом в Ленинграде она вскоре обошла многие концертные эстрады мира, в те годы ею дирижировали Артуро Тосканини, Бруно Вальтер, Леопольд Стоковский и другие.

Это произведение 18-летнего юноши отличалось безусловной зрелостью и сразу же определило место симфонии как ведущего жанра его творчества. Созданные им 15 симфоний — самое драгоценное в наследии композитора. И сквозь карнавально-игровое начало, сквозь энтузиазм жизнедеятельности 1920-х здесь высвечивается предвещание будущей проблемности складывавшегося социального строя, ощущается приближение подавляющей внеличной силы.

Вслушаемся в медленную часть Первой симфонии, где происходит развёртывание столь важной для музыки Шостаковича мыслительной материи — пока что в специфическом ракурсе томления юного духа (нежное, хрупкое звучание солирующих гобоя и виолончели). Но вскоре начинают явственно прослушиваться настораживающие, всё более грозные фанфары труб, несущие в себе некий фатальный оттенок, и их нарастающе зловещий тон подчёркивается треском малого барабана.

Симфония № 1

III часть

К. Кондрашин (2.04)

Центральный период

Центральный период — это 1930–1950-е годы, три десятилетия, составляющие то, что для всего искусства и исторического процесса в целом мы именуем серединой XX века. При всём единстве данного периода для творчества Шостаковича и при всей постепенности его композиторской эволюции, здесь отчётливо выделяются три этапа: 1930-е, 1940-е и 1950-е.

Предчувствия и предвещения, о которых речь шла в связи с Первой симфонией, стали сбываться с приходом 1930-х годов. В 1932-м Шостакович создаёт свою вторую оперу — **«Катерина Измайлова»** (первоначальное название — «Леди Макбет Мценского уезда»), в которой были ещё сильны отголоски эстетики предыдущего десятилетия: стилистическая раскованность, видение жизни как «оперетки».

Но сутью данного произведения становится то, что перед человеком встаёт стена подавляющей его жизни, и эта громада стремится подчинить себе индивида либо смести его со своего пути. В последней картине оперы повествование поднимается над личной судьбой к запечатлению общенациональной драмы: шествие каторжан воспринимается как символ всеобщего закрепощения жизни, происходившего в 1930-е годы.

Следующим монументальным полотном этих лет стала **Четвёртая симфония** (1936). После нескольких репетиций композитор снял её исполнение, и впервые она прозвучала почти тридцать лет спустя. Причина состояла в том, что незадолго до того Сталин посетил спектакль «Катерина Измайлова», и вскоре в газете «Правда» появилась разгромная статья «Сумбур вместо музыки», а опера сразу же изъята из репертуара.

Композитор был резонно обеспокоен тем, что в случае Четвёртой симфонии с ним могли обойтись ещё хуже, ведь в конечном счёте она с беспощадной откровенностью раскрывала идею само-



утверждения сталинской диктатуры. Монстр тоталитаризма подаётся в ней в «скифском» обличье, с почти нарочитой угловатостью и резкостью очертаний.

Симфония № 4

I часть

К. Кондрашин (1.26)

От обрисованной здесь воинственной поступи «железного сапога» арка протягивается к коде симфонии, где представал фасад «сталинской эпохи». Представал он как некая закономерность, как императив Истории: грандиозная фатальная сила, новоявленный Молóх, перемалывающий судьбы и требующий для себя новых и новых жертв.

Эти опорные пункты концепции Четвёртой симфонии знаменовали собой то, что теперь курс страны был выработан, она должна была стать монолитной, жёстко организованной колонной, шагающей в едином строю к «единственно правильной» цели. Целью объявлялось построение социализма, но то был казарменный социализм, а иными словами и точнее — тоталитаризм с характерным для него подчинением всего и вся единому началу, с беспрекословным искоренением инакомыслия.

После Четвёртой симфонии к Шостаковичу приходит осознание необходимости компромисса с этой неодолимой силой. И уже в следующем, 1937 году появляется **Пятая симфония**, в которой были зафиксированы эталоны жизнеощущения середины XX столетия, в том числе определён приемлемое соотношение суверенного, т.е. оберегаемого от посягательств внешнего мира, и того, в чём человек вынужден подчиняться воле обстоятельств.

В сравнении с прежним стилем («пёстрым», бурлескным, парадоксальным, дерзким, экспериментальным) это был стиль неизмеримо более уравновешенный, выверенный и по своей сути классический. Классичность подразумевала

не только его кристалличность и сбалансированность, но и прочные связи с классикой предыдущих эпох, классикой XVIII–XIX веков.

В опоре на этот, качественно иной стиль из юноши, «балагура», «пересмешника» вырастает стремительно мужающий художник-мыслитель, способный к воплощению самых серьёзных и важных проблем своего времени. И в этом качестве именно тогда Шостакович становится лидером мирового музыкального процесса, обретая значимость единственного подлинно великого композитора XX столетия.

В условиях компромиссного мировосприятия возникало даже ощущение достигнутого благополучия (как говорил вождь, «*Жить стало лучше, жить стало веселей*»). Для этого были некоторые реальные предпосылки: наконец-то на столе советского человека появился надёжный кусок хлеба, чего многим было достаточно для счастья. Из образцов подобной настроенности очень показателен **Первый квартет** (1938).

Однако гавань затишья оказалась кратковременной, и уже в 1939 году (когда на Западе началась Вторая мировая война) Шостакович создаёт **Шестую симфонию**, первую в тетралогии военных симфоний. Будучи по своей смысловой функции симфонией-предвещанием, она своеобразна по конструкции. Её открывает большая медленная часть: это мысль, наполненная тревогой в преддверии грозных событий. А затем подряд следуют два скерцо, в чём-то напоминающие танец на пороховой бочке, которая вот-вот взорвётся.

Приближение катастрофы и наращивание военного потенциала, зафиксированное в ряде произведений Шостаковича, в первые месяцы Великой Отечественной войны выливается в знаменитую **Седьмую симфонию** (1941). Её ярко патриотическая окрашенность недвусмысленно говорила о том, что все внутренние проблемы и противоречия

должны отступить перед угрозой порабощения внешним врагом — страна превращается в ошестившийся стальной монолит, живущий единственной целью: выстоять в великой битве. При всём драматизме симфония полна оптимизма, но это был оптимизм незнания истинных масштабов войны, её затяжного характера и будущих неисчислимых жертв.

В рамках военной тетралогии и вообще среди всех симфоний Шостаковича то была настоящая эпопея — эпопея грандиозного военного столкновения народов на огромном жизненном пространстве. Чтобы реализовать замысел, композитор мобилизует максимальные ресурсы симфонического оркестра и чётко разводит противостоящие образы: нашествие завоевателей и держава, отстаивающая свою независимость.

Симфония № 7
I часть (кульминация)
К. Кондрашин (3.14)

Данный фрагмент являет собой хрестоматийную музыкальную формулу милитаризованного XX века — века, зачастую жившего под эгидой военного сапога. Но в ходе развёртывания происходит характерное для симфонизма Шостаковича кардинальное преобразование тематизма, «перекраска» его семантики («негатив — позитив»), хотя многое выдержано на едином батальном ритме.

Посредством подобных метаморфоз чудовищной армаде сил агрессии противопоставляется сурово-грозный лик страны, поднимающейся для отпора врагу. В противоборстве отмеченных образов-полюсов складывается величественная историческая драма, исполненная исключительного напряжения и неизбежно несущая на себе горькую печать людских страданий.

Естественно, что в центре творчества Шостаковича этих лет оказался человек войны. Композитор портретировал

его многообразно — как в сложном, интеллектуализированном ракурсе (**Вторая фортепианная соната**), так и в совершенно демократическом ключе, в качестве рядового участника событий. Превосходным примером второго рода являются **«Шесть песен на стихи английских поэтов»**.

Упомянув эту вокальную серию, стоит сказать, что Шостакович всегда охотно отзывался на конкретные события, на реальные запросы времени или на то, что тогда именовалось «соцзаказом» (будь то музыка к фильму или что-либо «по случаю»).

Вот и касательно данного произведения импульсом послужил «случай»: в 1942 году в помощь антигитлеровской борьбе Советского Союза была наконец-то достигнута договорённость об открытии второго фронта в Европе, и Шостакович посчитал своим долгом сделать дружеский жест музыканта одной из стран-союзниц — Великобритании. И, исходя из чисто политического посыла, он создаёт шедевр, одно из лучших своих вокальных произведений.

Опираясь на старинную английскую поэзию, композитор проецирует давние ситуации на середину XX века, в том числе и на облик человека войны тех лет. В одной из песен цикла претворено то, что часто фиксировалось в военных скерцо того времени: бравада, молодечество удалого вояки (в тексте: *«Пусть выйдут десять смельчаков, я одолею всех»*), азартная игра со смертью, когда «всё трын-трава» и «море по колено» (*«Так весело, отчаянно шёл к виселице он. // В последний час в последний пляс пустился Макферсон»*).

«Шесть песен на стихи
английских поэтов»
№ 3 «Макферсон перед казнью»
Е. Нестеренко (1.39)

Центральным произведением Шостаковича военного времени стала **Вось-**



мая симфония, созданная в 1943-м, самом трудном, переломном году, когда со всей отчётливостью предстали страшные разрушения, бессчётные жертвы и бездонная мера людских страданий, принесённых войной. Всё это побудило композитора подняться над локальным и патриотическим к глобальным осмыслениям и в призме событий войны поведать о катаклизмах, сотрясавших мир в XX столетии.

Подобный уровень художественного обобщения сделал Восьмую симфонию центральным произведением творчества Шостаковича вообще: если бы возникла необходимость составить себе представление о Шостаковиче всего по одному его произведению, то следовало бы назвать именно эту симфонию, так как в ней словно как в кристалле отразилось всё самое характерное для его стиля и для проблематики его творчества.

Симфония № 8

III часть (средний эпизод и реприза) и начало IV части

К. Кондрашин (3.16)

Завершила военную тетралогию **Девятая симфония**. От композитора, который дал высший шедевр, адресованный началу войны (Седьмая симфония), ждали в 1945 году соответствующего художественного отклика на её окончание. В чём-то Шостакович ответил на эти ожидания: здесь немало света и радости, но не оказалось громогласного апофеоза Победы и пафоса «*всенародного единения*».

Когда звучит начало Симфонии, легко заметить характерное для неё расслоение образности на два как бы автономных пласта: есть идущее от лица интеллигенции (в духе гайдновского симфонизма, достаточная деликатность звучания с опорой на мягкие струнные) и есть идущее от как бы солдатской массы (в грубовато-жанровом характере — дуэт «зычного» тромбона и весело высвистывающей флейты *piccolo*).

Симфония № 9

I часть

К. Кондрашин (1.12)

В ходе развития «солдатское» в этой «симфонии Победы» трансформируется в образ власти — фанфаронской, самодовольной и самодурствующей. Этот чрезвычайно настораживающий подтекст «военного сапога» в первые послевоенные годы вышел на поверхность и обернулся так называемой «холодной войной», которая во многом оказалась войной против собственного народа — это была последняя волна сталинского террора.

Отзвуки «холодной войны» непосредственно коснулись и Шостаковича: в 1948 году он был объявлен формалистом, космополитом и представителем «*антинародной музыки*». Подобные обвинения можно было расценивать как смехотворную нелепость — ведь всего несколько лет назад композитор создал Седьмую симфонию, которая для всего мира стала знаменем битвы с фашизмом.

Но можно понять и то, какой удар был нанесён всеветно известному музыканту, тем более что по инициативе ретивых коллег он тогда же был изгнан из числа педагогов Московской консерватории. О степени нанесённой обиды можно судить по тому факту, что Шостакович никогда уже не вернулся в консерваторию, как его ни просили.

На гонения композитор вынужден был ответить новыми компромиссами. В этом можно усмотреть его склонность к конформизму, но скорее следует расценивать как человеческую мудрость: как говорится, плетью обуха не перешибёшь и всему своё время. Компромиссность состояла в создании полотен прославляющего характера в духе послевоенного ампира (оратория «*Песнь о лесах*») или в обращении к подчёркнуто традиционной манере с сильным народно-национальным акцентом (24 *прелюдии и фуги для фортепиано*) — это служило как бы ответом на упрёк в антинародности.



Только что было сказано: всему своё время. В 1950-е в политическом климате страны происходили большие перемены. И в это десятилетие Шостакович создаёт в своей музыке ещё одну эпопею — эпопею освобождения. Процесс всеобщего раскрепощения он передавал главным образом посредством обращения к революционным событиям начала XX века: от **Десяти хоровых поэм** (на стихи русских революционных поэтов, 1951) к двум программным симфониям — **Одиннадцатой («1905 год»)** и **Двенадцатой («1917 год»)**.

Мощный общенациональный подъём композитор раскрывал именно как революционный, и для этого были определённые основания. Чего стоило, например, то, что вошло в историю как разоблачение культа личности Сталина. А главное — душами людей овладела жажда раскрепощения. Вот почему в произведениях Шостаковича тех лет столько страниц музыки, передающей кипение баррикадных схваток.

Одну из подобных страниц находим в Десятой симфонии, написанной в год смерти Сталина (1953): несравненное воодушевление большой людской массы, яростное полыхание баталлий, нацеленных на позитивное переустройство жизни.

Симфония № 10

II часть

К. Кондрашин (1.12)

В 1950-е годы на волне хрущёвской «оттепели» Шостакович вместе со всей страной пережил этап заново воспрянувшей веры в возможность реализации позитивной программы существовавшей тогда общественной системы (попытка построить «социализм с человеческим лицом»). Как и большинство других, он испытывает прилив социального оптимизма (кантата «**Над Родиной нашей солнце сияет**», «**Праздничная увертюра**»).

Однако на исходе десятилетия этот энтузиазм быстро угасает, и горькие, неутешительные итоги пережитого компози-

тор подводит в **Восьмом квартете** (1960, как раз на грани 1950-х и 1960-х годов).

Квартету предпослано посвящение: «*Памяти жертв войны и фашизма*». В этом Шостакович оставался «великим конспиратором», поскольку весь строй музыки, насыщенной автоцитатами (композитор как бы припоминает события своей жизни), говорит об ином: война, которую государство вело против собственного народа, и тоталитаризм, который рядился в одежды коммунистических идеалов.

Квартет № 8

I часть

Квартет имени Бетховена (1.57)

Позднее творчество

Как уже говорилось в начале, данный этап для Шостаковича охватывает примерно полтора десятилетия: 1960-е и первая половина 1970-х годов. В это время, когда стремительно выдвигалось новое поколение композиторов и многое в эстетике отечественного искусства менялось коренным образом, Шостакович (человек уже преклонных лет) адекватно ответил на вызов времени.

Одним из знаковых явлений 1960-х стала его музыка к шекспировскому «Гамлету» — на этот раз в фильме Григория Козинцева, где в главной роли выступил Иннокентий Смоктуновский. И сам фильм, и музыка к нему знаменовали новый виток драмы личности в её взаимоотношениях с окружающим миром. В сравнении с ранней музыкой к спектаклю, это был абсолютно иной «Гамлет», о чём можно судить уже по характеру тематизма, сопровождающего титры фильма.

Патетическая монодия струнных, поддержанных валторнами, олицетворяющая мощь и высокое благородство личностного сознания, сопровождаются хлещущие, отсекающие удары остального инструментария, передающие всю степень враждебной настроенности

окружения, его агрессивно-подавляющие санкции.

**«Гамлет»
Увертюра
Н. Рабинович (0.59)**

Как и его молодые коллеги по искусству, Шостакович подаёт теперь проблему взаимоотношений личности и среды в самом остром варианте — то есть в варианте конфликта. Важным плацдармом разработки этой проблемы стал для них жанр инструментального концерта, где они противопоставляли солирующий инструмент оркестровой массе. Такое же решение находим во **Втором виолончельном концерте** (1966).

В роли сил контрдействия здесь выступает всё, что противостоит категориям высокого, прекрасного, духовного и человеческого. Стихия негативного экспонирована в кульминационной зоне I части.

Символом жестокости, насилия и подавления звучит серия ударов большого барабана — оглушающих, тупых, вызывающе агрессивных. Нарочито изолированный от звучания других инструментов, резко противопоставленный мятущейся, страдальческой экспрессии виолончели, этот приём в своей «антимузыкальности» для данного контекста создаёт ощущение полной противоположности происходящего.

На пути к кульминации I части были намечены элементы гротескно трактованного скоморошьего трепака с недобро-глумливыми тонами. Во II части этот эскиз превращается в оргиастическую картину выплясывания бездуховности. Цитирование пошловатого одесского мотива «Бублики» ведётся с нарочитой вульгарностью и натуралистичностью.

Подобно отмеченной выше «антимузыкальности» ударов большого барабана, здесь возникает ощущение непристойности разнузданного пляса с привкусом кабацкого угара. Въедливая многоповторность трёхзвучного мотива,

механичные ритмы трепака, топчущая примитивность аккордики обнажают гротескный оскал этого зловеще-разбитного измывания, постепенно превращая его в разгул куражащегося цинизма, в устрашающее бушевание слепой стихии.

Открыто негативный смысл «Бубликов» целиком раскрывается в кульминационной зоне финала, где этот образ окончательно становится олицетворением жестоких сторон действительности, неистового в своей беспощадности фатального начала, катастрофой обрушивающегося на человека.

Очень ярко та же проблема подана и в вокально-симфонической поэме **«Казнь Степана Разина»** (1964), но в данном случае в опоре на текст и исторический сюжет. Это произведение свидетельствует о том, что Шостакович сделал свой вклад в то течение 1960-х годов, которое принято называть «новой фольклорной волной». Если сравнить «Казнь Степана Разина», к примеру, с циклом «24 прелюдии и фуги», то обнаружим совершенно иную трактовку народно-национального характера и совсем иной звуковой колорит — терпкий, угловатый, с подачей интонационной архаики на современный лад.

Проблема взаимоотношений личности и среды со всей очевидностью раскрыта в центральной части произведения. Это монолог вожака повстанцев накануне его казни, где столь показательны раздумья солиста в их соотношении с партией оркестра. Заодно отметим в использованном здесь тексте Е. Евтушенко убийственную иронию, характерную для публицистического настроения 1960-х годов.

Дьяк мне бил с оттяжкой в зубы,
Приговаривал, ретив:
«Супротив народа вздумал?!
Будешь знать, как супротив!!»

Какой гнусный политический выверт: выговаривать подобное тому, кто стал за народ! В этом беспардонном глумлении таился прямой намёк на социальную ат-



мосферу в нашей стране того времени, когда власть боролась с инакомыслием любыми методами.

И если «предсмертные думы Разина» отличаются высоким драматизмом и углублённой сосредоточенностью, то в партии оркестра выделены «аккорды битья» — невероятно жёсткие по звучанию, секущие, как плеть. Трудно представить более осязаемое, «физиологически» обнажённое запечатление акта насилия над человеком.

В музыке Шостаковича этих лет очень важное место заняло слово, которое вошло в две из трёх его последних симфоний. Оно служило не только уточнению и конкретизации художественных идей автора, но и целям самого непосредственного обращения к слушателю. И это было неслучайно: в искусстве 1960-х годов сложилось особое и очень масштабное направление — публицистическое, сутью которого было стремление утвердить новые этические принципы, стремление способствовать изменению мира к лучшему. Тон в этом задавала поэзия молодых, в том числе Евгения Евтушенко, на стихи которого Шостакович создал два своих поздних шедевра — «Казнь Степана Разина» и Тринадцатую симфонию.

Тринадцатая симфония, написанная в 1962 году, как раз и открывала его творчество последнего этапа, и в ней он заявил о себе как ведущий выразитель музыкально-художественной публицистики 1960-х. Хорошо ощутима здесь и обрисовка конфликта личности и среды. К примеру, в тексте читаем: *«Я за решёткой, я попал в кольцо — // затравленный, оплёванный, оболганный»*. Столь же ощутима и резко выраженная оппозиция к царившему тогда порядку вещей. И вполне понятно, почему Тринадцатая симфония находилась под негласным запретом — её невозможно было услышать.

Симфония № 13

I часть

А. Эйзен (1.54)

Столь сильно и резко высказавшись «на злобу дня», Шостакович к концу 1960-х постепенно отходит от публицистической конкретики, перемещаясь в сферу «вечных» тем. Важнейшей из них становится тема жизни и смерти, которой посвящена следующая, **Четырнадцатая симфония** (1969).

В ней взламываются все мыслимые стереотипы представлений о симфонии. Она состоит из 11 частей — и это одиннадцать ракурсов единой темы, раскрываемой на основе свободного монтажа разноплановых образцов мировой поэзии. Симфония написана для двух солистов-певцов и камерного оркестра. Камерный оркестр оказался чрезвычайно востребованным в 1960-е годы, поскольку его пластика и гибкая палитра позволяет передать тончайшие психологические нюансы.

Совершенно непривычной для жанра симфонии была и сама образность — к примеру, музыка следующего из предлагаемых для прослушивания фрагментов отличается невероятным напряжением, лихорадочным возбуждением, отличающим чисто романтический тонус художественного высказывания.

Тем не менее, несмотря на все метаморфозы жанра, симфония у Шостаковича остаётся симфонией. Слово здесь нередко служит смысловым знаком, звучит «пунктиром» (как в названном фрагменте — выступающие в роли своеобразных сигналов сюжета отдельные фразы типа *«Смерть пришла и ушла из таверны»* через огромные паузы), а главное сосредоточено в оркестровой ткани, которая составляет стержень повествования.

Симфония № 14

III часть

Е. Целовальник (0.57)

Пройдя в Четырнадцатой симфонии пик романтических устремлений, Шостакович в начале 1970-х годов открывал для отечественного искусства горизонты

более объективного взгляда на мир и соответственно — более уравновешенного стиля. Произошло это в **Пятнадцатой симфонии**, завершившей искания в основополагающем для него жанре.

Упомянув её и окидывая взглядом общую эволюцию данного жанра, нельзя не поразиться удивительной стройности:

– ранний этап творчества — первые три симфонии (№ 1–№ 3);

– центральный период — три симфонические триады в соответствии с движением десятилетий (1930-е — № 4–№ 6; 1940-е — № 7–№ 9; 1950-е — № 10–№ 12);

– поздний этап — три последние симфонии.

Когда после «бури и натиска» 1960-х годов многое в отечественном искусстве 1970-х впадает в «трагический транс», в том числе связанный с констатацией кра-

ха надежд на скорейшее переустройство жизненного уклада, для Шостаковича это частично смыкается с постепенным угасанием его собственного, физического существования. И по своей настроенности его музыка тех лет нередко уходит в «ночь жизни».

Есть это и в самом последнем произведении композитора — **Альтовой сонате**, написанной в 1975-м, в год смерти. Здесь он с совершенно определённой целью использует фактуру и основной мотив I части бетховенской «Лунной» как «ночной» сонаты. Этот медитативный ноктюрн звучит как исповедь тоскующего человеческого сердца, погружая в нелёгкие раздумья на пороге кончины.

Соната для альты и фортепиано
Ю. Башмет (2.06)¹

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. Бобровский В.П. Мудрость человека // Советская музыка. 1966. № 9. С. 49–54.
3. Васина-Гроссман В.А. Камерно-вокальное творчество Шостаковича // Советская музыкальная культура. М.: Музыка, 1980. С. 15–43.
4. Демченко А.И. Военная тетралогия Дмитрия Шостаковича // Музыка и время. 2015. № 7. С. 38–43.
5. Демченко А.И. Ранний русский музыкальный авангард и «Нос» Д. Шостаковича // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. С. 374–391.
6. Демченко А.И. Ровесник и очевидец эпохального слома времен // Искусство и образование. 2017. № 2. С. 7–30.
7. Курьшева Т.А. Блоковский цикл Д. Шостаковича // Блок и музыка. Л.; М.: Советский композитор, 1972. С. 214–228.
8. Левая Т.Н. Тайна великого искусства (О поздних камерно-вокальных циклах Д.Д. Шостаковича) // Музыка России. Вып. 2. М., 1978. С. 291–328.
9. Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.; СПб.: DСH-Композитор, 1993. 363 с.
10. Роузберри Э. Шостакович. Челябинск: УралЛТД, 1999. 211 с.
11. Хентова С.М. Молодые годы Шостаковича. Кн. 2. Л.: Советский композитор, 1980. 320 с.
12. Шостакович Д.Д. О времени и о себе. М.: Советский композитор, 1980. 375 с.
13. Щедрин Р.К. Д. Шостакович — глазами современников // Музыкальная жизнь. 1981. № 17. С. 1.

¹ Продолжение лекции читайте в следующем выпуске журнала ИКОНИ.



Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

 REFERENCES 

1. Akopyan L.O. *Dmitriy Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitry Shostakovich. The Phenomenology of Creativity]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 474 p.
2. Bobrovskiy V.P. Mudrost' cheloveka [Human Wisdom]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1966. No. 9, pp. 49–54.
3. Vasina-Grossman V.A. Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Shostakovicha [Chamber-vocal Work of Shostakovich]. *Sovetskaya muzykal'naya kul'tura* [Soviet Musical Culture]. Moscow: Muzyka, 1980, pp. 15–43.
4. Demchenko A.I. Voennaya tetralogiya Dmitriya Shostakovicha [Military Tetralogy of Dmitry Shostakovich]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2015. No. 7, pp. 38–43.
5. Demchenko A.I. Ranniy russkiy muzykal'nyy avangard i «Nos» D. Shostakovicha [The Early Russian Musical Avant-garde and the “Nose” of D. Shostakovich]. *Avangard i teatr 1910–1920-kh godov* [Avant-garde and Theater of the 1910–1920s]. Moscow: Nauka, 2008, pp. 374–391.
6. Demchenko A.I. Rovesnik i ochevidets epokhal'nogo sloma vremen [A Coeval and an Eyewitness of the Epochal Breakdown of Times]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2017. No. 2, pp. 7–30.
7. Kuryshcheva T.A. Blokovskiy tsikl D. Shostakovicha [Blokovsky Cycle of D. Shostakovich]. *Blok i muzyka* [Block and Music]. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972, pp. 214–228.
8. Levaya T.N. Tayna velikogo iskusstva (O pozdnykh kamerno-vokal'nykh tsiklakh D.D. Shostakovicha) [The Mystery of Great Art (On the Late Chamber Vocal Cycles of D.D. Shostakovich)]. *Muzyka Rossii* [Music of Russia]. Issue 2. Moscow, 1978, pp. 291–328.
9. *Pis'ma k drugu. Dmitriy Shostakovich — Isaaku Glikmanu* [Letters to a Friend. Dmitry Shostakovich — Isaac Glikman]. Moscow; St. Petersburg: DSCH-Kompozitor, 1993. 363 p.
10. Rouzberri E. *Shostakovich* [Shostakovich]. Chelyabinsk: UralLTD, 1999. 211 p.
11. Khentova S.M. *Molodye gody Shostakovicha*. Kn. 2 [Young Years of Shostakovich. Book 2]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1980. 320 p.
12. Shostakovich D.D. *O vremeni i o sebe* [About Time and about Myself]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 375 p.
13. Shchedrin R.K. D. Shostakovich — glazami sovremennikov [D. Shostakovich — through the Eyes of Contemporaries]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1981. No 17, p. 1.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

