

# Дмитрий Шостакович

Д. Шостакович—молод, но его имя успело уже стать одним из значительных имен советской музыки.

Это понятно. Он ярк, остро индивидуален, он создал элементы собственного композиторского стиля, зрелость и разносторонность его мастерства совершенно очевидны. Темы после октябрьской эпохи органически вырастают в творчество Шостаковича. Из трех его симфоний—две посвящены Октябрю и Маю. Становление советской оперы и балета также отмечено творческой активностью Шостаковича («Нос», «Леди Макбет Мценского уезда», «Золотой век», «Болт»). На фронте звукового кино Шостаковичу принадлежит музыкальное оформление ряда крупнейших фильмов («Одна», «Златые горы», «Встречный»). Его сотрудничество с Ленинградским ТРАМом вписывает ряд ярких страниц в его композиторский «трудоулов список» («Целина», «Выстрел», «Правь, Британия»). Наконец, Шостакович не чужд—хотя и в значительно меньшей мере—и формам камерного музыкального творчества в области фортепиано (соната, «Афоризмы», прелюдии). В итоге в свои 27 лет Шостакович вносит крупнейший вклад в музыкальные фонды советской культуры.

Вполне законно поэтому решение Ленинградской Филармонии отдать свой первый концерт-монографию из цикла советской музыки—смотру творческих достижений Д. Шостаковича (под управлением А. В. Гаука и при участии автора (ф.-п.) и И. Брудо (орган)). Само собой разумеется, композиторская эволюция Шостаковича не укладывается в программу филармонического концерта. Основательнее было бы посвятить творческой эволюции Шостаковича цикл хотя бы из двух концертов, ибо творческий ход от юношеской первой симфонии до оперы «Леди Макбет» не может быть прослежен в один вечер. К тому же «Леди Макбет» предстала перед филармонической аудиторией лишь своей симфонической стороной—оркестровыми интермеццо между действиями, не вносящими ничего нового в творческую характеристику автора и оставляя слушателя в неведении по поводу характера основных вокально-тематических линий оперы.

О чем же говорит развернутая картина композиторской работы Шостаковича? Каковы основные моменты его творческой эволюции?

Круг идей, лежащих в основе творческой тематики Шостаковича—весьма обширен, восходя от реалистически трактованных элементов



омузыкального современного быта до широких философских обобщений, определяющих отношение композитора к основным проблемам советской социалистической культуры и культуры минувших исторических эпох. Таков Шостакович в своей прикладной музыке к ТРАМовской драматургии, к звуковым фильмам, в своих операх и балетах и, наконец, в своих опытах в области монументального «чистого» симфонизма. Этот широкий тематический охват несомненно свидетельствует о размерах творческого диапазона Шостаковича. Но также несомненно и то, что разнообразие тем, жанров и самих «площадок» композиторского высказывания наложило определенный отпечаток на самый стиль композитора, на характер его музыкальной речи.

Здесь, подходя к вопросу о музыкальном языке Шостаковича, о его творческих приемах, мы должны отметить, что, по существу, в музыке Шостаковича в значительной мере сосуществуют две стилистические линии, почти параллельные друг другу, без заметных попыток взаимопроникновения и синтеза их элементов. И «водораздел» этих линий проходит как раз в области жанра.

Область крупной формы—симфонической и—оперной характеризуется у Шостаковича широким использованием приемов политонального музыкального письма, лишенного строгой заботы о традиционной гармонической логике. Прибавив сюда чрезвычайно своеобразное самого мелодического и ритмического рисунка и определенно выявляющуюся у Шостаковича гегемонию ритмического

начала над мелодикой вообще,—мы получим тот стиль, который нашел у композитора высшее выражение в опере «Нос».

Наоборот, вся «прикладная»—драматургическая и фильмовая—музыка Шостаковича задумана и выполнена им в «облегченно-массовом» плане вне какого бы то ни было намерения поколебать традиционные устои «классической» гармонии и привычные формулы мелодических музыкальных оборотов. Лишь ритмика да блеск оркестровки, как всегда у Шостаковича, своеобразной, индивидуальной и мастерской—напоминают здесь о принципах «Носа».

Несколько компромиссна музыкально-композиторская линия балетов Шостаковича, в значительной мере отходящая от новаторских крайностей.

Эта «двуплановость» музыкального мышления композитора говорит, с одной стороны, о некотором непреодоленном еще Шостаковичем разное стилистически влияний современной западно-европейской музыкальной оперно-симфонической культуры в лице Стравинского, Кшенека, Хиндемита и классического балета XIX стол. (Чайковский, Делиб и др.), а с другой, о подчинении композитора требованиям жанра, декретированном—в драме, в звуковом фильме, а отчасти и в балете—возможную простоту всех элементов музыкальной фактуры.

В итоге все же композитор невольно оказывается в плену у известной формулы старинной школьной риторики—о применении в подлежащих случаях—«высокого», «среднего» и «низкого» стиля.

Можно возмущаться или аплодировать молодому и талантливому озорству «Носа». Можно восторгаться изощренной принастью «Таити-трот» из «Золотого века» или же подгадать приемы музыкального гротеска в «Болте»—недостаточно «зубастыми» после Стравинского. Можно, наконец, вовсе не обнаруживать индивидуальности Шостаковича в музыке к фильму «Златые горы». Но необходимо, именно в силу этого, настаивать на возврате Шостаковича к самому себе, на установлении его творческой и стилистической независимости от внешних требований сюжета и жанра. Ибо не может и не должно быть «трехдневного» Шостаковича, а только один, в органическом синтезе сливающий все творческие возможности своего дарования, как были они в свое время синтезированы, например, в его же юношеской 1-й симфонии.