



Левая Тамара Николаевна

Нижегородская государственная консерватория
 им. М. И. Глинки,
 Нижний Новгород, Россия
 E-mail: levgez@mail.ru
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1871-0444>

Аннотация. Этот очерк посвящается светлой памяти Людмилы Григорьевны Ковнацкой, автора многочисленных научных и архивных изысканий о Шостаковиче, одного из руководителей проекта «Летописи жизни и творчества» композитора. К настоящему моменту издательство DSCN выпустило в свет два тома этого многотомного издания, первый из которых, включающий биографический путь Шостаковича вплоть до конца 1920-х годов [1], отражает один из интереснейших, творчески активных и пока еще не вполне исследованных периодов жизни композитора.

В предлагаемой статье рассматриваются контакты Шостаковича с деятелями ЛЕФа (Левого фронта искусств) в пору работы над постановкой пьесы «Клоп» В. Маяковского; описывается состав объединения и его преемственные связи с футуристами; отмечается политическая составляющая лефовской идеологии, которая обеспечивала альянс ее сторонников с властями. Автор касается также судьбы «левого искусства», подвергнутого остракизму на рубеже следующего десятилетия и объявленного «буржуазным». Жертвой этих коллизий стали и опусы молодого Шостаковича — прежде всего, балеты и ранние симфонии.

В статье представлен контекст творчества композитора тех лет — его деятельность в ТРАМЕ (Театре рабочей молодежи), контакты с режиссерами Вс. Мейерхольдом и И. Терентьевым; отмечаются параллели с поэтами ОБЭРИУ (Объединения реального искусства).

Ключевые слова: 20-е годы XX века, Левый фронт искусств, конструктивизм, футуризм, революционный миф

Для цитирования: Левая Т. Н. Шостакович и ЛЕФ // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1(80). С. 4–8. <http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.002>

Original article
Shostakovich and the Left Front of the Arts

Levaya Tamara N.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
 Nizhny Novgorod, Russia
 E-mail: levgez@mail.ru
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1871-0444>

Abstract. This essay is dedicated to the memory of Lyudmila Grigorievna Kovnatskaya, the author of numerous scientific and archival studies on Shostakovich, and one of the leaders of the project “Chronicles of the Composer’s Life and Work”. To date, DSCN has published two volumes of this multi-volume publication, the first of which, which includes Shostakovich’s biography up to the end of the 1920s [1], reflects one of the most interesting, creatively active, and still not fully explored periods of the composer’s life.

This article examines Shostakovich’s contacts with the members of the LEF (Left Front of the Arts) during his work on the production of Vladimir Mayakovsky’s play “The Bug”, describes the composition of the association and its continuity

with the Futurists, and highlights the political component of the LEF ideology, which ensured the alliance between its supporters and the authorities. The author also discusses the fate of “leftist art”, which was ostracized at the turn of the next decade and declared “bourgeois”. The works of the young Shostakovich, particularly his ballets and early symphonies, were also affected by these conflicts.

The article provides a context for the composer’s work during this period, including his involvement in the TAM (Theater of Working Youth) and his interactions with directors such as Vsevolod Meyerhold and Ivan Terentyev. It also highlights parallels with the poets of the OBERIU (Union of Real Art).

Keywords: 1920s, Left Front of the Arts, Constructivism, Futurism, Revolutionary Myth

For citation: Levaya T. N. Shostakovich and the Left Front of the Arts. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 1(80); 4–8 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.002>

Конец 1920-х годов был отмечен в творчестве Шостаковича особой интенсивностью композиторских исканий. Одним из очагов влияний на молодого автора являлся ЛЕФ (Левый фронт искусств — как расшифровывалась в духе времени данная аббревиатура). Документальным свидетельством причастности композитора этому объединению может служить раритетная фотография, где Шостакович изображен рядом с В. Маяковским, Вс. Мейерхольдом и А. Родченко в дни работы над постановкой пьесы «Клоп». Людей, изображенных на этой фотографии, сближал не только акт непосредственного сотрудничества: все они имели прямое или косвенное отношение к вышеназванному литературно-художественному объединению, существовавшему в Москве с 1923 по 1929 год.

В состав ЛЕФа, наряду с его создателем и руководителем В. Маяковским, входили такие известные люди, как Н. Асеев, О. Брик, В. Каменский, А. Кручных, Б. Пастернак, С. Третьяков, В. Татлин, А. Родченко, В. Шкловский. Лефовцы, издающие собственный журнал, позиционировали себя как наследники футуристов, хотя и стилистически, и идеологически представляли от нового времени, а именно — конструктивизма 1920-х годов. Авангардный радикализм сторонников ЛЕФа включал в себя актуальную политическую составляющую, что обеспечивало их альянс с властью. Между тем, этот альянс оказался весьма недолговечным: уже в начале 30-х годов «левое искусство», прежде расцениваемое как символ революционности, подверглось остракизму и все чаще объявлялось «буржуазным». Жертвой всех этих перипетий оказались и опусы молодого Шостаковича — прежде всего, балеты и ранние симфонии. Но прежде чем обратиться к судьбе этих произведе-



Рис. 1. В. Маяковский, В. Мейерхольд, А. Родченко и Д. Шостакович на репетиции спектакля «Клоп». 1929¹
 Ill. 1. V. Mayakovsky, V. Meyerhold, A. Rodchenko, and D. Shostakovich at a rehearsal of the play "The Bug". 1929²

ний, стоит напомнить о том контексте и о той культурной среде, в которой они создавались.

Эта среда была по преимуществу театральной. Еще не стерлись из памяти массовые действия начала 20-х годов (вроде «Мистерии освобожденного труда»), как открывшийся в Ленинграде Театр Рабочей Молодежи (ТРАМ), несмотря на свой статус самодеятельной студии, начал пропагандировать идеи нового театра. Юный Шостакович проявлял интерес к спектаклям ТРАМа, три года проработав его музыкальным руководителем и написав музыку к нескольким его постановкам. «Левые идеи» были близки режиссеру И. Терентьеву, сподвижнику Вс. Мейерхольда и автору собственной версии гоголевского «Ревизора», повлиявшей, как считают некоторые исследователи, на драматургический замысел первой оперы Шостаковича. Терентьев намеревался создать «театр ЛЕФ», в котором «театр иллюзии (театр опиума)» ежеминутно перебивался бы «театром анализа (театр ума)» [2, с. 45]. Знаменательно, с другой стороны, что вечер группы поэтов ОБЭРИУ, состоявшийся в 1928 году в ленинградском Доме печати, назывался «Три левых часа». Имея в виду аполитичный авангардный дух обэриутского творчества, можно не сомневаться в том, что понятие «левого искусства» наделялось в подобных случаях не столько политическими, сколько исключительно художественными коннотациями.

Возвращаясь же к собственно ЛЕФу, заметим, что Шостакович не являлся официальным членом этого объединения и тем более — автором каких-либо словесных деклараций. Направление его композиторского творчества было обусловлено прежде всего «современническими» установками, то есть курсом на обновление языка искусства, которого придерживалась АСМ (в противоположность группиров-

кам пролетарского толка, делавшим ставку на злободневную революционную тематику). Неслучайно и в 1927 году, в дни десятилетнего юбилея революции, композитор так и не смог отыскать современный литературный материал, годный для создания планируемой оперы³. В итоге искомым материалом оказалась «фантастическая» повесть Н. Гоголя, а оперой — абсурдистский «Нос».

Примечательно, однако, что параллельно с написанием «Носа» композитор получил госзаказ на создание революционной симфонии. *Вторая симфония* была задумана как «Посвящение Октябрю» — и этот сюжет был уже вполне в духе ЛЕФа. Любопытно, что параллельная работа над столь разными произведениями не слишком нарушала стилистическую органику автора: как свидетельствует Г. Федоров, автор эссе «Вокруг и после „Носа“» [2], первоначальные эскизы сочинений даже содержали моменты определенного сходства.

Впрочем, авангардный язык Второй симфонии вполне отвечал той части левовской программы, которая ратовала за тотальное обновление художественного языка. Действительно, мера музыкально-языкового новаторства в симфонии была достаточно высока и дает основание назвать ее «дальнобойным орудием» — характеристика, которой И. Соллертинский наградил в своем эссе оперу «Нос»⁴. Исследователи находят в этой партитуре немало количество музыкальных пророчеств — подобных сонористике К. Пендерецкого и микрополифонии Д. Лигети [3, с. 59–60]. Левизна содержания соединилась в симфонии с левизной языка — и это сделало ее прямой данью Левому фронту искусств.

Возвращаясь к юбилейной дате 1927 года, надо заметить, что ей воздавали должное многие члены АСМ — М. Гнесин в «Симфоническом монументе», И. Шиллингер в симфонической рапсодии «Октябрь». Для Шостаковича создание подобного рода опуса являлось не только выполнением социального заказа. Биографы резонно пишут о семейных традициях, благодаря которым Шостакович с юных лет проявлял интерес к революционной теме, создав впоследствии хоровые поэмы, поздние программные симфонии, симфоническую поэму «Октябрь». По-видимому, из всех советских мифов именно революционный миф отвечал характеру мироощущения композитора. Здесь, возможно, проявились потомственные черты русского интеллигента, близко к сердцу принимавшего катаклизмы отечественной истории, особенно их драматическую, жертвенную сторону.

Нельзя не отметить, правда, что революционный миф претерпел в творчестве композитора определенную эволюцию. Ее итогом стал предпоследний опус Шостаковича — *Четыре стихотворения капитана Лебядкина*, финальный номер которого,

«Светлая личность», явил собой сатиру на героя-революционера. Сатирический характер номера проявляется здесь на разных уровнях: это и сомнительного качества текст⁵, и цитата из Мусоргского «Расходилась, разгулялась...», и разудалые «Эх!» в партии солиста-баса, и весь контекст псевдопоэтических виршей персонажа Достоевского.

Во Второй же симфонии революционный миф предстает еще в романтическом ореоле, что вполне отвечало духу 20-х годов: квазискрябинская драматургия восхождения к апофеозу соединялась здесь с производственной тематикой в духе ЛЕФа и плакатными призывами финального хора на стихи А. Безыменского (качество которых, впрочем, не вызывало у композитора особого энтузиазма). «Производственный мотив» был обозначен введением в партитуру симфонии фабричного гудка, о чем Шостакович переписывался с Львом Владимировичем Шульгиным, деятелем группы ОРКИМД. Из письма к Шульгину мы узнаем, что композитор специально ездил на завод знакомиться с тесситурой гудков. Согласно его требованию, гудок должен звучать в тоне *fis* и мог бы делать *crescendo* и *diminuendo*, от трех *ppp* до трех *fff* [4, с. 170].

Однако левовское направление творчества Шостаковича не исчерпывалось Второй симфонией. Рубеж десятилетий ознаменовался целой серией театральных работ композитора — музыкой к пьесе «Клоп» и к мюзик-холльной комедии «Условно убитый», а также балетами «Золотой век» и «Болт». Во всех этих работах сказались те жанровые и стилевые акценты, которые были заложены в программах ЛЕФа. Так, один из идеологов объединения, С. Третьяков, выступал с призывом противопоставить «психологизму беллетристики — авантюрную изобретательную новеллу; чистому искусству — газетный фельетон, агитку; декларации — ораторскую трибуну; мещанской драме — трагедию и фарс, переживаниям — производственные движения» [5].

Левовский канон предусматривал и соответствующее содержание произведений. Оно не исчерпывалось революционным мифом, а в духе формирующейся советской мифологии последовательно выстраивалось вокруг образной дихотомии «мы — они». Не имело большого значения, кто были эти «они» — мещане-нэпманы в пьесе «Клоп», западная буржуазия в «Золотом веке» или доморожденные «вредители производства» в балете «Болт» — важно было идеологически заклеить врага. На это были направлены все ресурсы театрального действия, включая музыку.

Известно, что Шостакович скептически относился к либретто своих балетов, с их прямолинейностью и плакатным схематизмом. В его высказываниях на эту тему сквозит явная ирония. Так, рассуждая о главной идее «Золотого века», он поясняет, что

западноевропейские танцы в его балете «носят характер нездоровой эротики», столь характерной для современной буржуазной культуры, «советские же танцы, — уточняет Шостакович, — я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта» [6, с. 1]. Еще откровеннее звучит комментарий ко второму балету, о котором он пишет в письме к И. Соллертинскому: «...тов. Смирнов зачитал мне либретто балета „У новой машины“. Содержание очень актуальное. Была машина, потом испортилась (проблема изнашиваемости материала). Потом ее починили (проблема амортизации), а заодно и новую купили. Потом все танцуют у новой машины. Апофеоз. Все это занимает три акта...» [7, с. 63].

Правда, воодушевляющую ноту привносил для композитора «футбольный сюжет» «Динамиады» (или, по новому названию — «Золотого века»). Для Шостаковича, страстного любителя и почитателя футбола⁶, изображенная на сцене победа советской футбольной команды вряд ли несла в себе исключительно идеологический смысл — для него футбол являлся «территорией свободы», притом свободы творческой. Имел значение и общий комедийно-авантюрный тон, взятый постановщиками этого спектакля-реву. О нем свидетельствуют уже названия некоторых сцен: «Мнимый бомбист» («Рука Москвы»), «Редкий случай массовой истерии», «Умилительное единение классов с легкой фальсификацией»... Надо заметить, что Художественно-политический совет Гатоба к тому же рекомендовал создателям спектаклей изображать западный буржуазный мир в гротесковом виде, что развязывало им руки в отношении поисков новых приемов высказывания — режиссерских, оформительских, хореографических. В музыке Шостаковича установка на эксцентрику и гротеск обернулась страницами неистощимого юмора и виртуозного жанрово-стилевого пародирования. В этом смысле балеты композитора стали своего рода лабораторией для создания позднейших капитальных его творений. Такова, например, танцевально-жанровая сюита в среднем разделе финала Четвертой симфонии, будто сошедшая с театральной сцены, или забавный дуэт флейты-пикколо и тромбона в первой части Девятой симфонии, напоминающий Бюрократа и его жертву в балете «Болт». Так идеологически выдержанные лозунги ЛЕФа пошли на пользу будущей «чистой музыки» и ощутимо обогатили образную палитру композитора.

Как уже отмечалось выше, ЛЕФ закончил свое существование в 1929 году, который был объявлен Сталиным «годом великого перелома». В наступившие 30-е годы, наряду с многими другими новаторскими акциями, обреченными на небытие оказались и блестящие театральные работы компо-

зителя. В ближайшем будущем Шостаковича ожидало аутодафе 1936 года в виде редакционных статей газеты «Правда». Отныне интересующийся вопросами искусства вождь рекомендовал художникам оперировать не понятиями «правых и левых», а понятиями «советское-антисоветское, революционное-антиреволюционное». В духе сложившейся доктрины соцреализма музыка была разделена еще на два непримиримых фланга — на реалистическую и формалистическую. Эта пара понятий перешла в свою очередь в печально знаменитые документы 1948 года, которые композитор сатирически воспроизвел в своем «Антиформалистическом райке». Устами товарища Единичина на мотив «Сулико» здесь поясняется, что «реалистическую музыку пишут народные композиторы, а формалистическую музыку пишут антинародные композиторы». Формалистическими, антинародными, антисоветскими художниками власть, очевидно, считала тех, кто пишет «не так» и ставит «не так». Шостакович стремился к той свободе творчества, которая не подвластна никаким гонениям и ярлыкам.

Статья поступила в редакцию 05.11.2023; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.

The article was submitted 05.11.2023; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

¹ Статья поступила в редакцию в 2023 году и стала профессиональным откликом Тамары Николаевны Лево́й (1938–2025) на уход из жизни Л. Г. Ковнацкой. Статья не публиковалась ранее, поскольку готовилась автором к изданию в других сборниках. Но так сложились обстоятельства, что эта статья впервые публикуется в нашем журнале. Факт ее издания приобретает высокий мемориальный смысл: как дань памяти двум выдающимся российским ученым.

² Источник — Культура.РФ. URL: <https://www.culture.ru/persons/8266/vladimir-mayakovskii> (дата обращения: 05.11.2023).

³ Стоит отметить, что современная литература в качестве оперной основы и позже избегалась Шостаковичем, несмотря на уговоры И. Соллертинского.

⁴ Любопытно, что в пандан к этому появилась злопыхательская статья одного из рапповских критиков под названием «Нос» — ручная бомба анархиста: очевидно, обмен мнениями о первой опере Шостаковича принимал характер настоящих военных баталий.

⁵ В романе «Бесы» он появляется как пародия на революционную прокламацию.

⁶ См. об этом книгу Д. Брагинского «Шостакович и футбол: территория свободы» [8].

Список источников

1. Летопись жизни и творчества Шостаковича: в 5 томах / отв. ред. Л. Миллер. Т. 1: 1903–1930. М.: DСH, 2016. 582 с.
2. Федоров Г. Вокруг и после «Носа» // Советская музыка. 1976. № 9. С. 41–50.
3. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
4. Дмитрий Шостакович в письмах и документах: сборник / Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки; ред.-сост.: И. А. Бобыкина. М.: Антиквар, 2000. 567 с.
5. Третьяков С. Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // ЛЕФ: Журнал Левого Фронта. 1923. № 1. URL: <https://fb2.top/lef-1923-1-749096/read/part-4> (дата обращения: 05.11.2023).
6. Шостакович Д. Д. Собрание сочинений. Т. 26: Сюиты из балетов / том подгот. Титаренко К. А. (ред.), Шостакович И. А. (лит. ред.), Бязров Д. Г. (худож.); предисл. ред.: В 42 т. / ред. комис. Хренников Т. Н. и др. М.: Музыка, 1987. 282 с.
7. Шостакович Д. Д. Письма И. И. Соллертинскому. СПб.: Композитор, 2006. 273 с.
8. Брагинский Д. Шостакович и футбол: территория свободы / архив Д. Д. Шостаковича, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. М.: DСH, 2018. 189 с.

Информация об авторе

Левая Т. Н. (1938–2025) — доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки (1988–2025), профессор. Автор книг: «Пауль Хиндемит Жизнь и творчество» (совместно с О. Т. Леонтьевой, 1974), «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» (1991), «Скрябин и художественные искания XX века» (2007), «XX век в зеркале русской музыки» (2017). Редактор-составитель и один из авторов «Истории отечественной музыки второй половины XX века» (2005).

References

1. Miller, L. (ed.) (2016), *Chronicle of Shostakovich's life and work: in 5 volumes* [Letopis' zhizni i tvorchestva Shostak-

- ovicha: v 5 tomah], vol. 1: 1903–1930, DSCH, Moscow, Russia.
2. Fedorov, G. (1976), “Around and after the “Nose””, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 9, pp. 41–50.
3. Hakobyan, L. O. (2004), *Dmitrij Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitry Shostakovich. The experience of the phenomenology of creativity], Dmitry Bulanin, St. Petersburg, Russia.
4. Bobykina, I. A. (ed.) (2000), *Dmitrij Shostakovich v pis'max i dokumentax: sbornik* [Dmitry Shostakovich in letters and documents: a collection], Antiqua, Moscow, Russia.
5. Tretyakov, S. (1923), “From Where and Where to? (Futurism's Prospects)”, *LEF: Zhurnal Levogo Fronta* [LEF: The Left Front Journal], vol. 1, available at: <https://fb2.top/lef-1923-1-749096/read/part-4> (accessed 05 November 2023).
6. Shostakovich, D. D. (1987), *Sobranie sochinenij v 42 tomah* [Collected works in 42 volumes], vol. 26: *Syuity iz baletov* [Suites from ballets], Muzyka, Moscow, USSR.
7. Shostakovich, D. D. (2006), *Pis'ma I. I. Sollertinskomu* [Letters to I. I. Sollertinsky], Composer, St. Petersburg, Russia.
8. Braginsky, D. (2018), *Shostakovich i futbol: territoriya svobody* [Shostakovich and football: the territory of freedom], DSCH, Moscow, Russia.

Information about the author

Levaya T. N. (1938–2025) — Doctor of Art History, Head of the Department of Music History (1988–2025), Professor. Author of the books “Paul Hindemith: Life and Work” (co-authored with O. T. Leontyeva, 1974), “Russian Music of the Early 20th Century in the Artistic Context of the Era” (1991), and “Scriabin and the Artistic Quests of the 20th Century” (2007), “The 20th Century in the Mirror of Russian Music” (2017). She is the editor-compiler and one of the authors of “History of Russian Music in the Second Half of the 20th Century” (2005).