
РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ



Д. Д. ШОСТАКОВИЧ
PRO ET CONTRA



**Серия «Русский Путь: pro et contra»
основана в 1993 г.**



Д. Д. ШОСТАКОВИЧ: PRO ET CONTRA

*Д. Д. Шостакович в оценках современников,
композиторов, публицистов, исследователей,
писателей*

Антология

Издательство
Русской христианской гуманитарной академии
Санкт-Петербург
2016

Серия «РУССКИЙ ПУТЬ»

Серия основана в 1993 г.

Редакционная коллегия серии:

*Д.К. Богатырев (председатель), В.Е. Багно, С.А. Гончаров,
А.А. Ермичев, митрополит Иларион (Алфеев),
К.Г. Исупов (ученый секретарь), А.А. Корольков,
М.А. Маслин, Р.В. Светлов, В.Ф. Федоров, С.С. Хоружий*

Ответственный редактор тома

Д.К. Богатырев

Составитель

Л.О. Акопян

*Публикация подготовлена в рамках
поддержанного РГНФ научного проекта №16-04-00367
«Творчество Д.Д. Шостаковича
как феномен отечественной и мировой культуры»*

Д11 **Д.Д. Шостакович: pro et contra, антология / Сост., вступ.
статья, комментарии Л.О. Акопяна. — СПб.: РХГА, 2016. — 812 с.
ISBN 978-5-88812-814-5**

Антология включает тексты о Дмитрие Шостаковиче, написанные самыми разными авторами — музыкантами-профессионалами и меломанами, друзьями, коллегами и учениками Шостаковича, его поклонниками и недоброжелателями, россиянами и иностранцами, — со второй половины двадцатых годов, когда Шостакович делал свои первые шаги на композиторском поприще, до недавнего времени. Панорама разноречивых откликов на личность и творчество Шостаковича отражает уникальность биографии этого художника, наделенного, помимо феноменального природного дара, сильной волей и исключительной гибкостью и ставшего своего рода символом советской эпохи, со всеми вытекающими из этого последствиями для его прижизненной и посмертной репутации.

Книга адресована как специалистам, так и всем интересующимся отечественной историей и культурой.

© Л.О. Акопян, составление, вступ. статья, комментарии, 2016

© Русская христианская гуманитарная академия, 2016

© «Русский Путь», название серии, 1993

ISBN 978-5-88812-814-5



ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Вы держите в руках очередную книгу серии «Русский Путь», — книгу, посвященную жизни и творчеству выдающегося композитора Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.

Позволим себе напомнить читателю замысел и историю реализации серии «Русский Путь», более известной широкой публике по подзаголовку «pro et contra». Серия открылась в 1994 году антологией о Н. А. Бердяеве. Последующие книги были посвящены творчеству и судьбам видных деятелей отечественной истории и культуры. Состав каждой из них формировался как сборник исследований и воспоминаний, оценивающих жизнь и творчество этих представителей русской культуры со стороны других известных ее деятелей — сторонников и продолжателей либо критиков и оппонентов. В результате перед глазами читателя предстали своего рода «малые энциклопедии» о М. Ломоносове, Н. Карамзине, П. Чаадаеве, А. Пушкине, Ф. Тютчеве, Н. Гоголе, В. Белинском, М. Бакунине, А. Сухово-Кобылине, А. Герцене, М. Лермонтове, М. Салтыкове-Щедрине, Н. Чернышевском, Л. Н. Толстом, К. Леонтьеве, В. Ключевском, Вл. Соловьеве, В. Розанове, А. Чехове, М. Горьком, А. Блоке, П. Флоренском, В. Эрне, Е. Замятине, Н. Гумилеве, А. Ахматовой, Б. Пастернаке, В. Маяковском, М. Зощенко, С. Эйзенштейне, В. Набокове, Н. Заболоцком, Д. Шостаковиче, А. Твардовском, Л. Гумилеве и других персонах.

«Русский Путь» изначально замышлялся как серия книг не только о мыслителях, но и о творцах отечественной культуры и истории. В результате увидели свет новые антологии: о творцах российской политической истории и государственности. Ряд книг посвящен российским царям — Алексею Михайловичу, Петру I, Екатерине II, Павлу I, Александру I, Николаю I, Александру II, Александру III. Готовятся книги о Петре III и Николае II. К ним примыкают антологии о крупных государственных деятелях — М. Кутузове, К. Победоносцеве, П. Столыпине. Опубликованы сборники, посвященные лидерам стран антигитлеровской коалиции — И. Сталину, У. Черчиллю, Ф. Д. Рузвельту и Ш. де Голлю. К юбилею Революции планируются издания антологий о А. Керенском, Л. Троцком, В. Ленине.

Другой вектор расширения «Русского Пути» связан с сознанием того, что национальные культуры формируются в более широком контексте, испытывая воздействие со стороны творцов иных культурных миров. Ветвь этой серии — «Западные мыслители в русской культуре» была открыта антологиями «Ницше: pro et contra» и «Шеллинг: pro et contra», продолжена книгами о Платоне, бл. Августине, Сервантесе, Данте, Боккаччо, Н. Макиавелли, Б. Паскале, Ж.-Ж. Руссо, Вольтере, Д. Дидро, И. Канте, Б. Спинозе, Гёте, А. Бергсоне.

Достижения в области рефлексии творческого наследия выдающихся деятелей искусства пока не столь впечатляющи. Опубликована книга о Сергее Эйзенштейне, идет работа над антологией, посвященной П. И. Чайковскому. Надеемся, что книга «Д. Д. Шостакович: pro et contra» откроет новый слой изданий, отображающих творчество известных отечественных и зарубежных композиторов.

Важным этапом развития «Русского Пути» является переход от персоналий к реалиям. Последние могут быть выражены различными терминами — «универсалии культуры», «мифологемы», «формы общественного сознания», «категории духовного опыта», «формы религиозности». Опубликованы антологии, посвященные культурологической рецепции христианских концепций — православия, католицизма, протестантизма. Идет работа над книгами о ключевых идеологиях Нового времени — либерализме, социализме, национализме, анархизме и консерватизме, а также о важнейших духовных традициях в истории человечества — иудаизме, буддизме, христианстве, исламе.

Обозначенные направления работы могут быть дополнены созданием расширенных (электронных) версий антологий. Поэтапное структурирование этого информационного ресурса может, как мы надеемся, привести к формированию гипертекстовой мультимедийной системы «Энциклопедия самосознания русской культуры». Очерченная перспектива развития проекта является долгосрочной и требует значительных интеллектуальных усилий и ресурсов. Поэтому РХГА приглашает к сотрудничеству ученых, полагающих, что данный проект несет в себе как научно-образовательную ценность, так и духовный смысл.



Левон Акопян

ШОСТАКОВИЧ И СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ: ИСТОРИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

В истории музыки прошедшего столетия Дмитрий Шостакович (1906–1975) — не только одна из самых значительных, но и одна из самых спорных фигур.

Что касается стилистических качеств его музыки, то они, казалось бы, не должны вызывать особых споров. Если не считать нескольких экстравагантных опусов, созданных в молодые годы, произведения Шостаковича выдержаны в достаточно традиционной манере и едва ли способны смутить современного меломана — даже такого, кто с подозрением относится ко всему новому и необычному в академической музыке. Можно с уверенностью утверждать, что имя Шостаковича на афише обладает большой притягательной силой для публики самых разных стран. Музыка нашего композитора регулярно звучит на всех широтах, в том числе в исполнении самых видных дирижеров, солистов и камерных ансамблей, и за четыре с лишним десятилетия после смерти ее создателя ее известность только возросла. К тому же Шостакович не ограничивал свою деятельность симфониями, операми, квартетами, сонатами и другими серьезными жанрами; он охотно писал для театра и кино, многие образцы его «легкой» прикладной музыки стали настоящими шлягерами сразу после своего появления и все еще остаются таковыми — достаточно вспомнить многотысячный танцевальный флешмоб под музыку одного из многочисленных «киношных» вальсов Шостаковича в голландском Маастрихте в 2012 году. А еще раньше, в 1999-м, этот же вальс прозвучал в фильме Стэнли Кубрика «С широко закрытыми глазами». Похожих случаев использования музыки Шостаковича в современной популярной культуре можно привести очень много; несомненно, со временем их станет еще больше.

Как создатель качественного музыкального продукта Шостакович не вызывает особых споров. Конечно, его творчество не всем по вкусу, но абсолютно то же можно сказать о творчестве любого крупного художника; во всяком случае, этого явно недостаточно, чтобы посвящать ему целый том в серии «за и против». Иное дело — Шостакович как один из ключевых игроков на культурной сцене одиозного советского режима, начавший свою карьеру в годы НЭПа, переживший правление Сталина и Хрущева и умерший в самый разгар брежневского «застоя». Его наследие естественным образом воспринимается как отражение «истории болезни» советской цивилизации, в каждом значительном опусе слышится авторская реакция на те или иные события, личное отношение к тем или иным историческим пертурбациям.

Давно замечено, что музыка Шостаковича обладает особого рода коммуникативностью — она явно нацелена на слушателя, способного понять скрытые в ней смыслы, зашифрованные без помощи слов в структуре мотивов и тем, в их сочетаниях и чередованиях. Один из самых непримиримых критиков Шостаковича, ортодоксальный советский музыковед Юлий Кремлев (1908–1971) неодобрительно, но вполне обоснованно заметил: «Произведения [Шостаковича] нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями»¹. Угадывание этих ассоциаций с некоторых пор превратилось в излюбленную игру пишущих о его музыке². Самые радикальные из них — например, британский литератор Иэн Мак-Доналд (1948–2003), автор книги «Новый Шостакович»³, — слышат музыку Шостаковича как один сплошной обвинительный акт против советской власти: по Мак-Доналду, чуть ли не весь Шостакович — о Сталине и об угнетенном им народе, причем фигура Сталина обрисовывается музыкой в четных размерах 2/4 или 4/4, тогда как размер 3/4 приберегается для изображения народа. Поздняя литература о Шостаковиче, как русскоязычная, так и зарубежная, переполнена более или менее причудливыми фантазиями на тему об антисталинских и антисоветских подтекстах его музыки. Иные комментаторы, напротив, трактуют Шостаковича как типичного советского классика, в целом «идеологически выдержанного», хотя и допускавшего отдельные

¹ См. его текст о Десятой симфонии в настоящей антологии, особенно с. 282.

² Некоторые курьезные образцы цитируются в тексте Е. Зинькевич, воспроизведенном в настоящей антологии.

³ *MacDonald I. The New Shostakovich*. London: Fourth Estate, 1990.

отклонения от «генеральной линии». По понятным причинам эта «советская» точка зрения, в отличие от «антисоветской», в последнее время не пользуется особой популярностью, но приверженцы как той, так и другой настолько прочно привязывают Шостаковича к его стране и эпохе, что упускают из виду многообразные связи его творчества с мировой культурой и такие содержательные пласты его музыки, которые, возможно, не имеют ничего общего ни с ортодоксально-советским образом мыслей, ни с едва замаскированным диссидентством.

Среди писавших и пишущих о Шостаковиче есть и такие, кто предпочитает обойтись без разгадывания действительных или мнимых загадок его музыки и сосредоточиться на ней как на самодовлеющей эстетической ценности — «искусстве для искусства». Но последовательно придерживаться этой точки зрения сложно, почти невозможно: эпоха Шостаковича все еще слишком близка нам, ее дыхание все еще ощущается слишком сильно, и нам трудно абстрагироваться от того, что мы знаем о политических, общественных и просто житейских обстоятельствах, воздействовавших на его творческую жизнь и хорошо понятных нам в силу нашей ментальной связи с советской эпохой.



История отношений Шостаковича с советским режимом противоречива. Первые же его шаги на профессиональном поприще — премьера Первой симфонии (представленной в качестве консерваторской дипломной работы) в мае 1926 года, затем премьера Прелюдии и Скерцо для струнного октета, авторские исполнения Первой фортепианной сонаты и фортепианного цикла «Афоризмы», а также пианистические выступления с исполнением чужой музыки, — убедительно свидетельствовали о том, что речь должна идти не просто о способном молодом человеке с хорошей консерваторской выучкой, но об обладателе совершенно исключительного природного дара, подкрепленного мощным артистическим темпераментом и незаурядным интеллектом. Такой редкостный «кадр», естественно, не мог пройти мимо внимания тех, кто отвечал за музыкальную политику молодого советского государства.

В середине двадцатых годов эта политика еще допускала определенный плюрализм в форме полемики между двумя очень разными организациями — *Ассоциацией современной музыки* (АСМ)

и *Российской* (она же Всесоюзная) *ассоциацией пролетарских музыкантов* (РАПМ/ВАПМ). В состав АСМ входили музыканты различной стилиевой ориентации — как традиционалисты, так и поборники новейших для того времени западных течений, — объединенные приверженностью академическим критериям профессионализма. «Пролетарские» же музыканты ставили своей целью развитие новой музыкальной культуры, рожденной классовым сознанием пролетариата и противопоставленной так называемому буржуазному искусству, то есть, по существу, всему классическому музыкальному наследию, творчеству современных серьезных отечественных и западных композиторов и музыке легких жанров (в РАПМовской терминологии — «фокстротчине» и «цыганщине»). Идеологи РАПМ усматривали свой главный ориентир в творчестве образцового пролетарского поэта, автора незатейливых сатирических и агитационных стихов Демьяна Бедного (1883–1945) и, соответственно, призывали к «одемяниванию» музыки⁴, то есть к ограничению репертуара несложными, доступными для любительского хорового исполнения песенными формами с политически актуальными текстами.

Будучи членом АСМ, молодой Шостакович, казалось бы, не должен был иметь с РАПМ ничего общего. Однако представители «пролетарского» направления, захватившие к концу десятилетия командные посты в управлении советской музыкой, имели на него свои виды. По инициативе одного из них, Льва Шульгина (1890–1968), возглавлявшего агитационный отдел Музсектора Госиздата, Шостаковичу была заказана симфония к десятилетию Октябрьской революции; в условия заказа входило использование специально написанного стихотворного текста Александра Безыменского — комсомольского поэта из Российской ассоциации пролетарских писателей. Выполнив этот заказ и представив симфонию к ноябрьским торжествам 1927 года, Шостакович удостоился звания «идеологически наиболее советского» композитора своего времени⁵. Через два года Шостакович отметил симфонией в честь другого советского праздника — Первого мая (ее хоровой финал написан на стихи Семена Кирсанова — молодого поэта круга Маяковского).

⁴ Крылова С., Тоом Л., Лебединский Л. Изучайте Демьяна Бедного // Музыкальная новь. 1924. № 11. С. 5.

⁵ [М(алков) Н., Шостакович Д.]. Почему «Нос»? // Рабочий и театр. 1930. № 3. С. 11.

Стилистически обе «праздничные» симфонии молодого Шостаковича далеки от пресловутого «социалистического реализма» (напомним, что сам этот термин появится только в 1934 г.). Их музыка изобилует яркими красками и экстравагантными штрихами; лишь хоровые финалы грешат некоторой помпезностью. К тому же периоду относятся первые опыты Шостаковича в области музыкального театра: гротескно-юмористическая опера «Нос» (по Гоголю), виртуозно инструментованная для камерного оркестра и многочисленных ударных и изобилующая эксцентричными вокальными, инструментальными, театральными эффектами⁶, и балеты «Золотой век» и «Болт», хотя и основанные на примитивных пропагандистских сюжетах, но содержащие немало живой и остроумной музыки. Эксцентричная сторона натуры Шостаковича ярко проявилась в его ранних партитурах для кино и театра, включая музыку к немому фильму о Парижской коммуне «Новый Вавилон» (режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг) и к спектаклю московского Театра имени Евгения Вахтангова «Гамлет» в вызывающе нетрадиционной постановке Николая Акимова.

Догматики из РАПМ не одобряли Шостаковича-эксцентрика — особенно негативно была воспринята ими опера «Нос»⁷, — но их отношение к перспективному коллеге было в целом скорее заинтересованно-благожелательным; несколько десятилетий спустя самые непримиримые РАПМовские критики вошли в число близких друзей Шостаковича. Шостакович, в свою очередь, относился к РАПМовской продукции с презрением, но в интервью РАПМовскому журналу «Пролетарский музыкант» внес свой вклад в разоблачение «фокстротчины» и «цыганщины»⁸, а в написанной много позднее Одиннадцатой симфонии фактически воплотил важнейшие принципы «пролетарской» эстетики двадцатых годов⁹.

В декабре 1931 года Шостакович дал первое в своей жизни интервью зарубежному корреспонденту — Розе Ли из газеты «Нью-Йорк таймс» (опубликовано 20 декабря). Комментируя высказывания Шостаковича, журналистка выражает убежденность в том, что

⁶ Об опере «Нос» и о ее связях с петербургской литературой абсурда см. текст на с. 102–118 настоящей антологии.

⁷ См. текст Д. Житомирского «Нос — опера Д. Шостаковича» в настоящей антологии.

⁸ Анкета «Пролетарского музыканта» о «легком жанре» // Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 25.

⁹ О взаимоотношениях Шостаковича и «пролетарского» направления в советской музыке см. текст на с. 284–294 настоящей антологии.

«этому бледному юноше с трепещущими губами и руками и манерами робкого школяра уготовано место придворного композитора советского государства»¹⁰. Дальнейшая жизнь Шостаковича предстает серией подтверждений и опровержений этого предсказания нью-йоркской журналистки.

* * *

После «великого перелома» 1929–1930 годов диктат культурно непривлекательного и идеологически бесперспективного «пролетарского» направления в литературе и искусстве перестал отвечать требованиям партийной политики, и в апреле 1932 года сталинский ЦК ВКП(б) принял постановление «О перестройке литературных и художественных организаций», положившее конец существованию формально автономных сообществ (прежде всего «пролетарского» направления — ибо группы любого иного толка, в том числе АСМ, фактически перестали функционировать еще на рубеже 1920–1930-х годов) и провозгласившее необходимость их замены централизованными творческими союзами — писателей, художников, архитекторов, композиторов. Лозунг «одеждынивания» сменился лозунгом «шекспиризации»¹¹. В том же 1932 году Шостакович завершил свою вторую оперу — «Леди Макбет Мценского уезда». Сюжет одноименного очерка нравов Лескова был переосмыслен композитором в явно «шекспиризирующем» духе — как драма незаурядной женской натуры в условиях несправедливого общественного устройства¹². Шостакович назвал свою оперу трагедией-сатирой, а ее героиню сравнил с шекспировскими Дездемоной и Джульеттой¹³. В январе 1934 года опера была с большим успехом поставлена в Ленинграде и (под названием «Катерина Измайлова») в Москве, затем последовал ряд премьер в театрах

¹⁰ Цит. по: *Roseberry E. Shostakovich. His Life and Times. New York: Midas Books. P. 79.*

¹¹ *Городинский В. К вопросу о социалистическом реализме в музыке // Советская музыка. 1933. № 1. С. 6–18.*

¹² Анализ различий между повестью Лескова и оперой Шостаковича см. в тексте В. Шахова на с. 123–171 настоящей антологии.

¹³ *Шостакович Д. О моей опере // Дмитрий Шостакович. Катерина Измайлова. <...> К постановке в государственном музыкальном театре имени народного артиста Республики В. И. Немировича-Данченко. М.: Гос. музыкальное издательство, 1934. С. 7–8.*

Европы и Америки. Поначалу советская критика почти единодушно оценила новую оперу Шостаковича как выдающееся достижение советского музыкального театра¹⁴. Репутация Шостаковича как в стране, так и за рубежом резко выросла (Илья Ильф и Евгений Петров в своей «Одноэтажной Америке» — заметках о путешествии по США, совершенном в конце 1935 года, — специально отметили особую популярность Шостаковича среди фешенебельной американской публики), и перед двадцативосьмилетним композитором открылась реальнейшая перспектива занять все еще вакантное место главного музыканта страны Советов — по аналогии с такими эталонными фигурами советской литературы, искусства и науки, как Маяковский (которого Сталин как раз в 1935 г. объявил «лучшим и талантливейшим» поэтом советской эпохи), Горький, Станиславский, физиолог Павлов или селекционер Мичурин.

Весной и летом 1935 года с участием ведущих композиторов и музыковедов СССР прошли дискуссии по проблемам главных жанров советской музыки — симфонии и оперы. Целью дискуссий было уточнение принципов, на которых должно строиться будущее здание советской музыки. На первой из них Шостакович произнес многозначительные слова: «Я знаю, что у нас много талантливых композиторов, и в Москве и в других городах нашего Союза, но вряд ли мы можем указать на такого, о котором мы могли бы сказать безусловно: да, это ведущий, на его творчество мы можем ориентироваться, как, скажем, советская литература ориентируется на творчество и критическую деятельность такого гигантского мастера, как Максим Горький. Наша советская музыка такого композитора не имеет»¹⁵.

Ясно, что прерогатива назначения главного композитора СССР, эквивалента Горького или Маяковского в музыке, принадлежала Сталину. До определенного момента он не обнаруживал сколько-нибудь заметного интереса к новой музыке, но в начале 1936 года ситуация изменилась. Семнадцатого января вождь в компании своей «правой руки» Вячеслава Молотова почтил своим присутствием спектакль по опере ленинградского композитора Ивана Держинского (1909–1978) «Тихий Дон». Этот внезапный интерес

¹⁴ Один из откликов, опубликованный еще до завершения оперы, перепечатан в настоящей антологии — см. с. 119–122. Подборка мнений о «Леди Макбет Мценского уезда», напечатанная в одном из февральских номеров газеты «Известия» 1934 г., вышла под заголовком «Победа музыкального театра».

¹⁵ Дискуссия о советском симфонизме // Советская музыка. 1935. № 5. С. 32.

Сталина к оперному искусству трудно воспринять иначе как стремление взять соответствующий участок «идеологического фронта» под свой личный контроль, разобраться в складывавшейся диспозиции и установить политически и идеологически целесообразную иерархию ценностей.

Опера Держинского, основанная на первой половине знаменитого романа Шолохова, художественно незатейлива (ее музыкальный материал выдержан в усредненном русском фольклорном стиле и состоит из простых арий, дуэтов, песен, хоров и танцев), но ее пропагандистский потенциал, конечно же, был замечен и оценен высокопоставленными слушателями. После спектакля 17 января Сталин и Молотов дали аудиенцию Держинскому, дирижеру Самуилу Самосуду и режиссеру Максиму Терешковичу. Судя по сообщению Держинского, напечатанному неделю спустя в «Ленинградской правде», «товарищ Сталин сказал, что настало время для создания нашей советской классической оперы. <...> В ней широко должна быть использована напевность народной песни, она должна быть по форме предельно доходчивой и понятной. Будучи по своей «технологии» на уровне последних достижений музыкального искусства, советская классическая опера ничего не потеряет в своей близости к массам, ясности и доступности своего языка»¹⁶. Далее Сталин отметил недостаточность профессионального мастерства молодого композитора (надо полагать, диктатора проинформировали о том, что Держинский так и не сумел толком освоить консерваторский курс¹⁷) и посоветовал ему учиться дальше.

Очевидно, при всей своей несомненной симпатии к элементарным поделкам типа «Тихого Дона» Держинского вождем понимал, что они едва ли годятся на роль эталонных образцов социалистического реализма. Спустя девять дней, 26 января, диктатор, на этот раз в обществе членов Политбюро Андрея Жданова и Анастаса Микояна, посетил спектакль «Леди Макбет». Судя по всему, его целью было сравнить оперу «наивного» автора с творением композитора, чье

¹⁶ Цит. по: Богданов-Березовский В. Советская опера. Л.; М.: Ленинградское отделение ВТО, 1940. С. 211–213.

¹⁷ Биографические сведения о Держинском см. в книге: Томпакова О. Иван Иванович Держинский. Очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1964. Заметим, что в продвижении «Тихого Дона» на оперную сцену Держинскому серьезно помог Шостакович, который отредактировал партитуру и представил ее дирижеру С. Самосуду; свое высокое мнение о произведении младшего коллеги он выразил в статье: Шостакович Д. О «Тихом Доне» И. Держинского // Вечерняя Москва. 1936. 5 января.

профессиональное мастерство не давало повода для сомнений; быть может, он надеялся обнаружить в опере Шостаковича (с чьим творчеством наверняка был знаком хотя бы по «Песне о встречном»¹⁸) признаки эталонного произведения социалистического реализма, которых ему не хватило в «Тихом Доне». Вероятнее всего, Сталин был хорошо подготовлен к встрече с «Леди Макбет» и знал, что опера Шостаковича пользуется успехом не только у советской, но и у «буржуазной» публики, и что не все музыкальные критики СССР отзываются об этом произведении одинаково восторженно¹⁹.

Так или иначе, в звании «лучшего и талантливейшего» Шостаковичу было отказано. Как говорят, Сталин и его спутники покинули спектакль раньше времени со словами «это сумбур, а не музыка»²⁰, а спустя два дня — 28 января — высочайшее мнение об опусе Шостаковича было развито в знаменитой редакционной статье «Правды» «Сумбур вместо музыки»²¹.

Автору формулы «кадры решают все», должно быть, стало ясно, что с кадрами в его музыкальном хозяйстве не все в порядке. По всей видимости, с первых же тактов музыки Шостаковича он прекрасно понял, что «Леди Макбет» отстоит от идеала «нашей советской классической оперы» еще дальше, чем опера Держинского, а перековка Шостаковича будет стоить его идеологическим службам немалых усилий. Художник склада Шостаковича — при всей его очевидной идеологической благонамеренности и внешне благополучной «анкете» — никак не мог

¹⁸ С 1932 г. эта песня из музыки Шостаковича к фильму Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича «Встречный» («Турбина 50 000») звучала на всех парадах в честь 7 ноября и 1 мая.

¹⁹ Так, бывший РАПМовский деятель и будущий видный функционер Союза композиторов Виктор Белый утверждал, что «это не социалистический реализм, о котором пытались говорить некоторые наши, не в меру услужливые, критики, это даже не реализм “критический”. <...> Но все же в этой опере есть отдельные элементы, которые говорят о том, что Шостакович приближается к реализму»; см.: Дискуссия о советском симфонизме // Советская музыка. 1935. № 5. С. 37. Другой критик ортодоксального направления, Александр Шавердян, подчеркивал, что «наряду с новыми элементами, говорящими об определенном идеологическом росте советского художника, “Катерина Измайлова” носит явные следы еще неизжитых Шостаковичем явлений современного буржуазного искусства»: Дискуссия о советской опере // Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 50–51.

²⁰ Radamski S. Der verfolgte Tenor. Mein Sängerleben zwischen Moskau und Hollywood. München: Piper. S. 214–215. Цит. по: Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: DSCH, Композитор, 1998. С. 186.

²¹ См. с. 172–174 настоящей антологии.

претендовать на место ведущего официального композитора такого государства, как сталинская империя тридцатых годов. Можно предполагать, что тем, от кого зависело исполнение его воли в отношении Шостаковича, Сталин отдал распоряжение более или менее в духе булгаковского Пилата: «Объясните ему, как надо вести себя со мной. Но не калечить». Обратим внимание на любопытные нюансы, свидетельствующие о том, что сделанный Шостаковичу в 1936 году выговор не исключал для него возможности исправиться без потери лица. Во-первых, осуждение «Леди Макбет» не повлекло за собой автоматического снятия оперы с афиш (в Москве она шла до 10 февраля, в Ленинграде — до 7 марта). Во-вторых, никто не заставлял Шостаковича присутствовать на «дискуссиях», прошедших по горячим следам выступления «Правды» в Москве и Ленинграде²², а тем более публично каяться в своих грехах. При следующей волне нападков на Шостаковича, в 1948 году, шадящих нюансов такого рода уже не будет.

Спустя несколько дней после «Сумбура вместо музыки», 6 февраля, в «Правде» появилась статья «Балетная фальшь», в которой критиковался балет Шостаковича на колхозную тему «Светлый ручей», частично основанный на музыкальном материале более раннего «индустриального» балета «Болт»²³. Двойной удар постиг Шостаковича в то время, когда он работал над монументальной Четвертой симфонией. В ней особенно ощутимо воздействие Густава Малера, чьим творчеством Шостакович увлекся в период создания «Леди Макбет» под влиянием своего

²² Материалы этих дискуссий (под заглавием «Против формализма и фальши») напечатаны в «Советской музыке», № 3 и 5 за 1936 год. В ходе дискуссий активно склонялись имена других композиторов, будто бы причастных «формализму» — Генриха Литинского, Гавриила Попова, Валерия Желобинского, а также близких Шостаковичу музыкальных критиков — Ивана Соллертинского, Михаила Друскина, Александра Рабиновича. Для всех названных композиторов это «чистилище» обернулось карьерными потерями и другими неприятностями. См.: Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 140–142. Самой же трагической жертвой «Сумбура вместо музыки» стал человек, не имевший никакого отношения ни к Шостаковичу, ни к «Леди Макбет», ни к музыке вообще, — писатель Леонид Добычин, покончивший с собой после собрания ленинградских литераторов, устроенного в марте 1936 года в знак солидарности со статьями «Правды» и посвященного главным образом разгрому его «формалистической» прозы. Об истории с Добычиным см.: Каверин В. Эпизод. Мемуары. М.: Аграф, 1997. С. 209 и след.; 517 и след.

²³ См. с. 175–177 настоящей антологии.

ближайшего друга, видного музыкального критика и эрудита Ивана Соллертинского (1902–1944). По-видимому, разгром оперы и балета отразился на облике трагического и вместе с тем же лишенного саркастических интонаций, насыщенного смутными аллюзиями и искаженными цитатами финала симфонии. Запечатленная в Четвертой симфонии дисгармоничная, местами гротескная, загадочная и в итоге скорее трагическая картина мира кажется вполне созвучной как обстоятельствам личной судьбы Шостаковича, так и советской действительности тридцатых годов. В 1936 году такая вызывающая партитура была обречена на обвинения в формализме, с непредсказуемыми последствиями для автора. Будучи уже «запятнан» историей с «Леди Макбет» и подчиняясь давлению руководства Ленинградского отделения Союза композиторов и Ленинградской филармонии, Шостакович вынужденно отменил премьеру симфонии, которая готовилась под управлением главного дирижера филармонического оркестра Фрица Штидри²⁴ осенью 1936 года. Премьера симфонии, под управлением Кирилла Кондрашина, состоялась только четверть века спустя, на гребне хрущевской «оттепели».

* * *

После статей «Правды» большинство произведений Шостаковича, записанных до 1936 года, надолго исчезло из культурного обихода страны. «Леди Макбет» (в новой редакции под названием «Катерина Измайлова») была возобновлена в СССР только в 1963 году, а «Нос» — в 1974-м (показательно, что до этого обе оперы неоднократно исполнялись на Западе). Шостакович оказался единственным композитором, подвергнутым персональной критике в программной статье журнала «Советская музыка», приуроченной к пятилетию Постановления от 23 апреля 1932 года. Относящийся к нему пассаж гласит: «Печальный опыт формалистского “новаторства” Шостаковича, композитора очень одаренного, но не понявшего основных и важнейших задач советской музыки <...> показал, что отрыв композитора от жизни народа, от народного искусства может привести лишь к глубоким противоречиям между композитором и действительностью, отнюдь не стимулирующим его творческий

²⁴ См.: Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. С. 12–13.

рост»²⁵. Можно только догадываться о том, насколько интенсивно Шостакович переживал события ежовщины, насколько часто его имя фигурировало в доносах и «оперативных разработках», насколько реальная опасность грозила его жизни²⁶. Как бы то ни было, композитор остался на свободе; вероятно, определенную роль в этом сыграла его принадлежность к одной из трех привилегированных категорий населения, которых Большой террор коснулся в минимальной степени²⁷.

Весной 1937 года в профессиональной жизни Шостаковича произошел сдвиг позитивного рода: Ленинградская консерватория пригласила опального композитора на должность исполняющего обязанности профессора. А 16 ноября 1937 того же года исполнением своего Концерта для фортепиано и трубы с оркестром Шостакович открыл юбилейную (к двадцатилетию Октябрьской революции) декаду советской музыки в Ленинграде — ту самую, на которой несколько дней спустя Евгений Мравинский впервые продирижировал Пятой симфонией.

²⁵ На высоком подъеме. Музыкальная культура Страны Советов // Советская музыка. 1937. № 4. С. 17.

²⁶ Судя по тому, что мы знаем о методах работы ежовского НКВД, особую опасность представляла для Шостаковича его дружба с маршалом Михаилом Тухачевским и музыковедом Николаем Жилиевым. Николай Сергеевич Жилиев (1881–1938) — харизматическая фигура московской музыкальной жизни, эрудит, один из самых блистательных профессоров консерватории, серьезно повлиявший на творческое развитие Шостаковича, — был арестован и расстрелян за то, что состоял в дружеских отношениях с Тухачевским. Нежелательные последствия для Шостаковича могло иметь и его сотрудничество с другими жертвами Большого террора — соавтором либретто балета «Светлый ручей» Адрианом Пиотровским, автором слов «Песни о встречном» Борисом Корниловым, выдающимся режиссером Всеволодом Мейерхольдом. О положении Шостаковича в 1937 г. см.: *Хентова С.* Удивительный Шостакович. СПб.: Вариант, 1993. С. 24 (здесь перечислены репрессированные родственники Шостаковича); *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. С. 194–195; *Wilson E.* Shostakovich: a Life Remembered. New edition. London: Faber & Faber, 2006. P. 148–150 (рассказ Шостаковича о том, как ему пришлось весной 1937 г. посетить «Большой дом», в передаче его ученика, композитора Вениамина Баснера). См. также тексты К. Мейера и М. Ардова в настоящей антологии (с. 465–466, 476–477).

²⁷ Помимо музыкантов, среди «привилегированных» оказались шахматисты и летчики. Это обстоятельство не без мрачного юмора подчеркивает музыкант-невозвращенец Юрий Елагин, полагающий, что особое положение представителей этих профессий объяснялось их полезностью в деле укрепления международного престижа Советского государства: *Елагин Ю.* Укрощение искусств. М.: Русский путь, 2002 (первая публикация — 1952). С. 255.

Пятая симфония Шостаковича была и, по-видимому, еще долго будет оставаться в высшей степени соблазнительным объектом для любителей выискивать в музыке всяческие подтексты и намеки. Причины этого более чем понятны: экстремальные обстоятельства, предшествовавшие и сопутствовавшие созданию Пятой симфонии, демонстративная орация, устроенная композитору на премьере, состоявшейся в самый разгар Большого террора²⁸, уникальное единодушие, проявленное в отношении новой симфонии чиновниками и «рядовыми» слушателями. Набор клише, переходивших из одной критической статьи в другую, хорошо известен: «деловой творческий ответ советского художника на справедливую критику», «оптимистическая трагедия», музыкальное повествование об «утверждении оптимизма как мировоззрения», о «становлении личности» в условиях социализма... Десятилетия спустя настало время для толкований, выдержанных теперь уже в ином — условно говоря, антисоветском — модусе: первая часть рисует картину всеобщего опустошения и разорения, третья — реквием по невинным жертвам²⁹. Особенно лакомым кусочком для толкователей оказался финал Симфонии. Хотя советская критика желала услышать в нем торжественный оптимистический апофеоз, наиболее проницательные из числа чиновных слушателей отчетливо слышали нечто иное («Общее впечатление от финала не столько светлое, оптимистическое, сколько суровое и грозное»³⁰;

²⁸ Ср. свидетельства очевидцев премьеры, в том числе Юрия Елагина (воспроизводится на с. 180–182 настоящей антологии) и Любви Шапориной, в чьем дневнике есть такая запись: «Играли в филармонии 5 симфонию Шостаковича. Публика вся выдала и устроила бешеную овацию — демонстративную на всю ту травлю, которой подвергся бедный Митя» (Шапорина Л. Дневник. Т. I. М.: НЛЮ, 2011. С. 218).

²⁹ Образцы «программных» толкований Пятой симфонии подробно комментируются в работе: Taruskin R. Public Lies and Unspeakable Truth. Interpreting Shostakovich's Fifth Symphony // Shostakovich Studies. Ed. by D. Fanning. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1995. P. 17–56. Примечательный более поздний образец: Лаул Р. Музыка Шостаковича в контексте большевистской идеологии и практики (опыт слушания) // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 151 и след. Еще более позднее толкование несколько иного рода — в работе: Бендицкий А. О Пятой симфонии Д. Шостаковича. Нижний Новгород: НГК им. Глинки, 2000 (здесь в интерпретацию вносится элемент пережитой Шостаковичем любовной драмы).

³⁰ Хубов Г. 5-я симфония Д. Шостаковича // Советская музыка. 1938. № 3. С. 27. Георгий Никитич Хубов (1902–1981) — музыковед и музыкально-общественный деятель, в то время заместитель главного редактора журнала «Советская музыка».

«Конец звучит не как выход и тем более не как торжество или победа, а как наказание или месть кому-то... Вызывает чувства тяжелые»³¹), в сознании же современных музыкантов и меломанов мажорная, слишком мажорная кода этого финала ассоциируется с кругом образов, очерченным в следующих экспрессивных словах: «Под бесконечно повторяющуюся у скрипок ноту ля, как гвозди вдалбливаемую в мозг, под мажорные, победоносные звуки фанфар мы слышим, как вопит и стонет, извиваясь в пытках, насилуемая собственными сыновьями, поруганная Россия»³². Согласно другому комментарию, удары литавр в коде финала производят «зловещий эффект заколачивания гроба»³³. Продолжая в аналогичном духе, можно усмотреть в этих ударах еще более актуальный для 1937 года образ неумолимых, отчетливо слышных в ночной тишине шагов, поднимающихся по лестнице и приближающихся к входной двери.

Несомненно, финал Пятой симфонии еще долго будет давать пищу для самых разнообразных истолкований. Кажется, никто уже всерьез не сомневается в том, что семантика этого финала «заключает в себе феномен двойного смысла»³⁴ или «двойного кода», который можно было расшифровывать и так, и эдак»³⁵. Можно допустить, что один «код» предназначался для тех, кто был готов реагировать на музыку в духе комсомолки из «Ювенильного моря» Платонова, прослушавшей «Аппассионату» в исполнении на гармонии: «Мне представлялась какая-то битва, — как мы с кулацким классом, и музыка была за нас!» — тогда как другой «код» был обращен к слушателям, которые могли уловить и постичь всю амбивалентность этого «за нас», всю заключенную в нем трагическую гамму смыслов. В качестве резюме приведем следующее суждение: «В финале Пятой работала не рационально скомпонованная система реминисценций, но деятельное воображение, в котором подсознание

³¹ *Фадеев А.* За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М.: Советский писатель, 1959. С. 895. Александр Александрович Фадеев (1901–1956) — писатель и общественный деятель, в то время заместитель председателя Оргкомитета Союза писателей СССР, впоследствии глава этого союза, фаворит Сталина.

³² *Вишневская Г. Галина.* История жизни. М.: Новости, 1991. С. 235.

³³ *Барсова И.* Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 137.

³⁴ Там же. С. 128.

³⁵ См. с. 655 настоящей антологии.

«свободило кладезь ассоциаций. Финал, ускользнув из-под контроля самоцензуры, словно написал себя сам»³⁶.

Можно сказать, что «сама себя написала» вся Пятая симфония³⁷, эта совершенная, классически стройная форма служит залогом ее самодостаточности. Именно поэтому симфония оказалась равно (хотя, конечно, по-разному) «докладной» как интеллигентным слушателям, так и блюстителям идеологии. Сенсационный успех симфонии, которая очень быстро приобрела широкую известность не только в СССР, но и за рубежом³⁸), конечно же, не мог их не насторожить. Так, в конце января 1938 года Исаак Дунаевский — в то время руководитель ленинградской композиторской организации — направил руководству Союза композиторов письмо, в котором предостерегал против захваливания Пятой симфонии, ибо «в этом произведении <...> далеко еще не намечены те здоровые пути, по которым должна развиваться советская симфоническая музыка»³⁹, а отзыв о симфонии, отразивший, по-видимому, официальную точку зрения руководства Союза, гласил, что все критики, под шумок пытающиеся оправдать прошлое Шостаковича, «будут биты самым беспощадным образом»⁴⁰. С другой стороны, даже в пресловутой статье Мариана Ковалья, ставшей венцом кампании 1948 года, было замечено: «Симфония волнует, вызывает ответные чувства»⁴¹.

Период между концом 1938-го и серединой 1941 года выдался для Шостаковича сравнительно спокойным. Его партитуры этого времени завершаются на жизнерадостной (Первый струнный квартет, Шестая симфония) или умиротворенной (Квинтет для фортепиано и струнных) ноте. Множатся знаки официального признания: в мае 1939 года Шостаковичу присваивается звание профессора

³⁶ Барсова И. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей». С. 140.

³⁷ Ср. рассказ выдающегося музыковеда Л. А. Мазеля о первом впечатлении от прослушивания Пятой симфонии: «Казалось, что эта симфония “была всегда”, но только раньше ее еще не “написали”, точно так же, как и законы природы объективно существуют до их открытия учеными»: Мазель Л. Этюды о Шостаковиче. М.: Советский композитор, 1986. С. 82.

³⁸ Не позднее середины 1940-х гг. она утвердилась в репертуаре таких «звездных» дирижеров, как Артур Родзинский, Леопольд Стоковский, Сергей Кусевидский и Леонард Бернстайн.

³⁹ Цит. по: Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1. Л.: Советский композитор, 1985. С. 459

⁴⁰ Хубов Г. 5-я симфония Д. Шостаковича. С. 16.

⁴¹ Коваль М. Творческий путь Д. Шостаковича [2] // Советская музыка. 1948. № 3. С. 41. См. с. 224 настоящей антологии.

Ленинградской консерватории, в декабре 1939-го он становится депутатом Ленинградского горсовета, в мае 1940-го награждается орденом Трудового Красного знамени за работу в области киномузыки, а в марте 1941-го — Сталинской премией первой степени за Квintет для фортепиано и струнных. А в опубликованной в 1940 году первой фундаментальной работе по истории советской оперы даже нашлось место для нескольких сдержанных похвал в адрес «Леди Макбет Мценского уезда»⁴².

* * *

На фашистское нашествие Шостакович откликнулся Седьмой («Ленинградской») симфонией. Созданная по горячим следам событий в июле-декабре 1941 года⁴³, она получила всемирное признание как символ борьбы с нацизмом. В первой части позитивное, советское и негативное, вражеское начала противопоставляются с плакатной откровенностью, которая, по выражению известнейшего современного музыковеда-русиста, выглядит оскорблением разборчивого вкуса⁴⁴. И действительно, в первой части «Ленинградской симфонии» есть нечто от «Франко-прусской войны» — музыкальной картины, подробно описанной в пятой главе второй части «Бесов» Достоевского⁴⁵. Подобно «Франко-прусской войне» (и наверно, любой не слишком изысканной программной музыке), первая часть Седьмой симфонии легко поддается литературному пересказу⁴⁶.

⁴² Богданов-Березовский В. Советская опера. Л.; М.: Ленинградское отделение ВТО, 1940. С. 124 и след. (конечно, разбор оперы Шостаковича здесь то и дело перемежается ритуальными ссылками на «Сумбур вместо музыки»).

⁴³ Распространенные в околонуучной литературе последних десятилетий утверждения, будто «Ленинградская симфония» задумывалась или была начата еще до войны, и ее «послание» было не только антинацистским, но и антисталинским, основаны на недостоверных мемуарных источниках. Один из таких источников воспроизводится на с. 367–377 настоящей антологии.

⁴⁴ См. с. 616 настоящей антологии.

⁴⁵ Сравнение батальной картины в первой части Седьмой симфонии с «Франко-прусской войной» Лямпина — Достоевского выдвинул уже в постсоветское время музыковед А. А. Гозенпуд; см.: Wilson E. Shostakovich: a Life Remembered. New edition. P. 519. Понятно, что в советские годы подобная «кощунственная», хотя и сама собой напрашивающаяся параллель не могла быть опубликована.

⁴⁶ Ср. очерки Алексея Толстого и Евгения Петрова на с. 183–190 настоящей антологии.

Во второй и третьей частях программная подоплека не столь очевидна; масштабный, складывающийся из нескольких разделов финал венчается апофеозом, выражающим уверенность в конечной победе.

С точки зрения «разборчивого вкуса» финальный апофеоз, как и первая часть, выглядит помпезным китчем. Но с точки зрения потребностей того исторического момента, когда создавалась «Ленинградская симфония», ее «недостатки» — плакатная незамысловатость композиции, прямолинейная иллюстративность приемов — только пошли ей на пользу. Симфония с блеском выполнила пропагандистскую задачу, подтвердив высокий моральный дух советских людей в Великой отечественной войне. Впервые она была исполнена в Куйбышеве 5 марта 1942 года оркестром эвакуированного Большого театра под управлением Самуила Самосуда. Он же 29 марта провел московскую премьеру симфонии силами оркестров Большого театра и Всесоюзного радио. В течение 1942 года симфония прозвучала в странах-союзниках, вызвав исключительный интерес. Ее британской и американской премьерами дирижировали знаменитейшие маэстро обеих стран — сэр Генри Вуд (22 июня, Лондон) и Артуро Тосканини (19 июля, Нью-Йорк; концерт транслировался всеми радиостанциями США). Большое агитационное значение имело исполнение «Ленинградской симфонии» в блокадном Ленинграде (9 августа 1942 г., дирижер Карл Элиасберг). Эта внушительная фреска поныне остается одной из наиболее часто исполняемых симфоний Шостаковича, а «эпизод нашествия» из первой части сплошь и рядом используется в прикладных целях, как звуковой символ фашизма, грубой силы, бесчеловечности и прочих «прелестей» новейшей истории человечества⁴⁷.

«Ленинградская симфония» сделала имя Шостаковича поистине легендарным на всех широтах. Ее успех способствовал творческому подъему, и шесть последующих лет стали одним из самых продуктивных периодов в биографии композитора. Не считая многочисленных работ второго плана, он сочинил за это время восемь крупных и во всех отношениях разных партитур: оперный фрагмент («Игроки»), вокальный цикл (Шесть романсов на стихи британских поэтов), фортепианную сонату, две симфонии (Восьмую и Девятую) и три многочастных камерных ансамбля

⁴⁷ Примечательно, что другой известный символ нацистской заразы в искусстве — эпизод с песней «Tomorrow belongs to me» («Завтрашний день принадлежит мне») из фильма Боба Фосса «Кабаре» (1972) — смоделирован отчасти по образцу «эпизода нашествия».

(Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, Второй и Третий струнные квартеты). В одном из писем военного времени он сообщал о переживаемом им «сверхъестественном трудовом <...> напряжении всех физических, а главное, умственных сил» и признавался: «Сочиняю я с адской скоростью и не могу остановиться»⁴⁸. «Подобревшее» к Шостаковичу государство время от времени одаряло его очередными наградами, званиями, государственной важности поручениями и ответственными командировками. В 1942 году за Ленинградскую симфонию Шостакович был вторично удостоен Сталинской премии первой степени, тогда же ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. В апреле 1942 года он выступил с речью на Втором Всеславянском митинге в Москве. В 1946 году Сталинской премией было отмечено Трио. В том же году Шостакович удостоился ордена Ленина. В 1947 году он стал председателем правления Ленинградского отделения Союза композиторов, депутатом Верховного Совета РСФСР, делегатом Международного съезда композиторов и музыковедов в Праге и народным артистом РСФСР.

Вершиной его творчества военных лет явилась огромная пятичастная Восьмая симфония (1943), исключительная по богатству и многообразию музыкального содержания, экономии тематизма и совершенству конструкции. Если не считать некоторых деталей, ее музыка не содержит в себе ничего специфически «военного» и категорически не соответствует программе, обнародованной Шостаковичем незадолго до премьеры: «[Симфония] отражает мои мысли и переживания, общее хорошее творческое состояние, на котором не могли не сказаться радостные вести, связанные с победами Красной Армии. Это мое новое сочинение является своеобразной попыткой заглянуть в будущее, в послевоенную эпоху»⁴⁹. Очевидное противоречие между объявленным «содержанием» симфонии и характером ее музыки, в особенности же отсутствие однозначно выраженного оптимистического восторга в видении «послевоенной эпохи», сразу насторожило тех, кто по должности внимательно отслушивал все новинки советских композиторов. В 1944 году Восьмой симфонии было отказано в Сталинской премии, а четыре года спустя,

⁴⁸ Письмо композитору Виссариону Шебалину от 6 сентября 1944 г. Цит. по: Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. Л.: Советский композитор, 1986. С. 185.

⁴⁹ Из текста, опубликованного в газете «Литература и искусство» от 18 октября 1943 г. Цит. по: Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. С. 163.

во время второй большой травли Шостаковича, именно в нее было выпущено наибольшее количество ядовитых стрел. Наложенное в 1948 году табу на исполнение симфонии в СССР действовало без малого девять лет (впервые после вынужденного перерыва она прозвучала в октябре 1956 года в Москве под управлением Самуила Самосуда). Стоит привести слова Шостаковича из письма Исааку Гликману, датированного декабрем 1949 года, когда любое упоминание Восьмой симфонии даже в частном письме было чревато нежелательными последствиями: «Во время моей болезни <...> я взял партитуру одного моего сочинения. Я просмотрел ее от начала и до конца. Я был поражен достоинствами этого сочинения. Мне показалось, что сочинивши такое, я могу быть горд и спокоен. Я был потрясен тем, что это сочинение сочинил я»⁵⁰.

О написанной сразу по окончании войны Девятой симфонии иногда говорят как о самой «классической» или самой «гайдовской» из всех симфоний Шостаковича⁵¹ и тем самым ставят ее в один ряд с «Классической симфонией» Прокофьева, задуманной как опыт «модернизации» венского классицизма вообще и гайдовского стиля в особенности. Как «Классическая симфония» Прокофьева, так и Девятая Шостаковича создавались на фоне грандиозных исторических событий: одна в 1917 году, другая — летом 1945-го. Современные события не нашли в «Классической симфонии» Прокофьева никакого, даже самого опосредованного отражения. Ее писал абсолютно свободный, ничем не скованный художник, которым двигало самодостаточное стремление воссоздать на новом уровне стиль и письмо Гайдна и заодно «подразнить русей»⁵². Не то с Шостаковичем: положение, завоеванное благодаря Ленинградской симфонии, налагало на него определенные обязательства. В преддверии победы над фашизмом от него ждали очередного крупного и злободневного симфонического полотна. Сам Шостакович еще весной 1944 года заявил: «Я уже думаю о следующей, Девятой симфонии. Я хотел бы использовать в ней не только оркестр, но и хор, и певцов-солистов, если бы нашел подходящую литературу и текст и, кроме того, не опасался, что

⁵⁰ Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 85.

⁵¹ Ср., напр.: *Житомирский Д.* Девятая симфония Дм. Шостаковича // Музыка. 1945. С. 1; *Орлов Г.* Симфонии Шостаковича. Л.: Гос. музыкальное издательство. С. 225); *Левая Т.* Девятая симфония Шостаковича // Музыка и современность. Вып. 5. М.: Музыка, 1967. С. 24.

⁵² См.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Издание 2-е, дополненное. М.: Гос. музыкальное издательство, 1961. С. 159.

меня могут заподозрить в желании вызвать нескромные аналогии»⁵³. По свидетельству Исаака Гликмана, в апреле 1945 года у Шостаковича были готовы наброски первой части новой симфонии, «величественной по своему размаху, патетике, захватывающему дух движению. Он играл минут десять и потом сказал, что его смущает многое в этой симфонии, в частности ее порядковый номер, что у очень многих появится соблазн сопоставить ее с Девятой Бетховена. Больше он к этой теме не возвращался, а через некоторое время прекратил работу над симфонией»⁵⁴. Реальная Девятая симфония, вышедшая из-под пера Шостаковича вместо этого неосуществленного проекта, не вызывает никаких ассоциаций с одой «К радости». Она демонстративно противоположна тому, чего следовало бы ожидать от главного композитора страны в данной исторической ситуации.

Представляется, что в Девятой симфонии Шостакович вступил в своеобразную полемику не только с теми, кто ждал от него триумфальной оды, достойной этого сакраментального порядкового номера, но и с самим собой как автором монументальной Восьмой. Каждая из пяти частей Девятой симфонии выглядит как антитеза соответствующей части Восьмой: компактное, нарочито легкомысленное, подобающее не столько симфонии, сколько симфониетте *Allegro* вместо возвышенного *Adagio*; спокойное камерное *Moderato* вместо тяжеловесного марша; бодрое, вновь несколько легкомысленное скерцо вместо inferнальной токкаты; короткая интерлюдия вместо развернутой пассакальи; и, в заключение, торопливый и громкий галоп вместо тихой и медленной пасторали. В первой и последней частях действует излюбленный Шостаковичем прием перерождения веселой музыки в угрожающую: темы, наделенные поначалу скерцозно-танцевальным характером, со временем наливаются тяжестью, утрачивая признаки танцевальности и приобретая маршевые черты. В кульминации финала (перед заключительным галопом) этот эффект принимает, можно сказать, развязно-глумливый оттенок, побуждая вспомнить знаменитую реплику булгаковского Бегемота: «Маэстро, урежьте марш!» При этом по мастерству выполнения — стройности конструкции, интенсивности и изощрен-

⁵³ Эти слова, сказанные в беседе с критиком Давидом Рабиновичем, были впоследствии опубликованы в монографии, предназначенной для западных читателей: *Rabinovich D. Dmitry Shostakovich — Composer. Moscow: Foreign Language Publishing House, 1959.* Цит. по: Орлов Г. Симфонии Шостаковича. С. 221.

⁵⁴ Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 70.

эсти тематической работы — Девятая симфония ничуть не уступает Восьмой. Представив подобный опус в качестве приношения за окончание войны, Шостакович вольно или невольно дразнил ее гусей, а несравненно более крупную птицу. Только относительно либеральной атмосферой первых послевоенных месяцев можно объяснить то, что сорок восьмой год не начался для Шостаковича еще в сорок пятом⁵⁵.

* * *

Послевоенные годы в СССР, как хорошо известно, ознаменовались радикальным закручиванием идеологических гаек. Режим был живо заинтересован в подавлении ростков вольнодумства, которые распространились во время войны и до поры до времени не представляли стратегической опасности. Но стоило войне кончиться, как они стали реально угрожать результатам той кровавой работы по внедрению единомыслия, которая была осуществлена десятилетием раньше. Последовала серия пресловутых постановлений ЦК ВКП(б), связанных с именем главного идеолога партии Андрея Жданова. Первый удар был нанесен по литературе (постановление от 14 августа 1946 года «О журналах “Звезда” и “Ленинград”»), второй — по театру (постановление от 26 августа того же года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»), третий — по кинематографии (постановление от 4 сентября «О кинофильме “Большая жизнь”»). Музыка дождалась своей очереди в начале 1948-го⁵⁶.

В публикации всех этих документов, причем именно в таком порядке, прочитывается безупречная в своем роде логика. Помимо непосредственных мишеней, каждое из них поражало важные стра-

⁵⁵ Смутным предвестником будущих больших неприятностей стал отрицательный отзыв о Девятой симфонии, напечатанный спустя почти год после ее премьеры: *Нестьев И.* Заметки о творчестве Д. Шостаковича. Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией // *Культура и жизнь.* 1946. 30 сентября.

⁵⁶ Богатейший набор документов, относящихся к событиям 1948 г. в советской музыке (равно как и к предыстории отношений между советской музыкой и политикой), с содержательными авторскими комментариями, опубликован в книге: *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. Еще одно ценное собрание документов: *Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991* / Составитель Леонид Максименков. М.: Международный фонд «Демократия», 2013.

тегические цели. Постановление о двух ленинградских журналах, предоставлявших трибуну Анне Ахматовой и Михаилу Зощенко, чья никем не санкционированная популярность давно вышла за приемлемые для режима рамки, подвело черту под долгим процессом искоренения западнического, аристократического петербургского духа в русской культуре и способствовало перерождению ненавистной Сталину северной столицы в культурную провинцию Москвы. Постановление о репертуаре драматических театров, а точнее об исключении из этого репертуара иностранных, прежде всего английских и американских пьес, ознаменовало начало массовой кампании по борьбе с «низкопоклонством перед иностранщиной». Постановление о «Большой жизни» было направлено не столько против этого фильма режиссера Леонида Лукова, сколько против более крамольных «Ивана Грозного» Эйзенштейна и «Адмирала Нахимова» Пудовкина, где события прошлого изображались не совсем под тем углом зрения, которого требовала сложившаяся после 1945 года конъюнктура; оно послужило сигналом к очередному радикальному пересмотру официальных установок по отношению к русской и мировой истории.

Следующий год — год тридцатилетия Октябрьской революции — не принес новых стратегических ударов на фронте литературы и искусства. Но одна из музыкально-театральных новинок, приуроченных к этому юбилею, неожиданно стала поводом для крупных пертурбаций в музыкальном мире. Речь идет о «Великой дружбе» — опере Вано Мурадели на либретто Георгия Мдивани, впервые поставленной 28 сентября 1947 года в оперном театре города Сталино (ныне Донецк, Украина), а затем совершившей трехмесячный марш по всем ведущим оперным сценам страны. Московская премьера «Великой дружбы» состоялась в день тридцатилетия, 7 ноября 1947 года, на сцене Большого театра.

Вано Мурадели (собственно Ованес Мурадян, 1908–1970), выпускник Московской консерватории по классу Мясковского, смолоду был ревностным сталинистом. До 1947 года им были написаны, в частности, симфония памяти Кирова (1938), поэма-кантата «Вождю» (1939), «Кантата о Сталине» (1939), Торжественная увертюра к 50-летию Молотова (1940), «Песня-здравница» в честь Сталина (1941), песня «Нас воля Сталина вела» (1945). В том, что имя этого образцового помощника партии оказалось на титульном листе документа, осуждающего антинародных композиторов-формалистов, можно усмотреть одно из проявлений злорадного юмора, которыми так богата история советского государства. Впрочем,

для Мурадели инцидент с «Великой дружбой» был исчерпан довольно быстро. Композитор с лихвой восстановил свое реноме благодаря «Гимну международного союза студентов» (1949) и песне «Москва — Пекин» (1950), которой он оперативно откликнулся на сближение СССР и маоистского Китая. В советских масс-медиа активно пропагандировались и его более поздние песни, особенно «Журавли» (1958), «Бухенвальдский набат» (1959) и «Марш космонавтов» («Я — Земля!», 1963).

Не существует точных данных о том, действительно ли Сталин видел и слышал оперу Мурадели, повествующую о событиях гражданской войны на Кавказе и о роли в них Серго Орджоникидзе, за которым в мифологии сталинской эпохи закрепилась роль одного из самых давних, близких и верных соратников вождя (в «Великой дружбе» Орджоникидзе выведен под именем Комиссара; первоначальное название оперы — «Чрезвычайный комиссар»). Как бы то ни было, некоторые представители советской верхушки с оперой познакомились, и она им не понравилась. Выражаясь терминологией тех лет, в опере «объективно преуменьшалась» мера участия русского народа в революционных преобразованиях на Кавказе, а также сквозила недооценка революционного духа грузин и осетин, то есть как раз тех наций, чья кровь текла в жилах у отца народов. Упрек в политической неблагонадежности автоматически повлек за собой критику музыки, в которой высокопоставленные слушатели не слышали «ни одной запоминающейся мелодии»; опера Мурадели даже удостоилась сравнения с другим образцом экафонии в советской музыке — «Леди Макбет Мценского уезда»⁵⁷. Отровергать эти претензии не имеет смысла, поскольку основная ошибка авторов оперы и тех, кто допустил ее к постановке, лежала в совершенно иной плоскости (они не учли амбивалентного личного отношения диктатора к памяти своего соратника, умершего в 1937 году при более чем подозрительных обстоятельствах). Важно, что реальные или мнимые дефекты оперы Мурадели послужили удобным поводом для принятия мер по наведению порядка во всем музыкальном хозяйстве.

С точки зрения инстанций, надзиравших за соблюдением правильной линии в музыкальном искусстве, среди ведущих композиторов страны, действительно, были такие, кого следовало прочно приструнить. Мясковский, Прокофьев, Хачатурян, Попов,

⁵⁷ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). Стенографический отчет. М.: Правда, 1948. С. 8.

Шебакин — каждый из них был виновен в тех или иных «прегрешениях» и получил меру наказания, назначенную ему партией. Что касается Шостаковича, то он подлежал наказанию за Восьмую и Девятую симфонии, а также за то, что не сумел должным образом откликнуться на тридцатилетие Октября⁵⁸. Хуже того, его досье было отягощено огромной, выходящей далеко за рамки допустимого популярностью среди молодежи, а также возрастающими зарубежными успехами его музыки. Легко представить себе ту гамму чувств, которую вызывали успехи Шостаковича у его коллег. По свидетельству стороннего наблюдателя, выдающегося драматурга Евгения Шварца, в первые послевоенные годы Шостаковича стойко ненавидели даже некоторые «композиторы по праву», а среди их жен он пользовался репутацией «выродка»⁵⁹. Чашу переполнил восторженный прием, оказанный Восьмой симфонии на международном фестивале «Пражская весна» 1947 года, где она исполнялась под управлением Мравинского. Назрела необходимость напомнить зарвавшемуся композитору о том, что правдинских статей 1936 года никто не отменял.

Шестого января 1948 года Жданов созвал совещание с участием авторов и исполнителей оперы «Великая дружба» в Большом театре. В своем вступительном слове Жданов широко пользовался лексиконом 1936 года: «музыкальное сопровождение <...> характеризуется какой-то сумбурностью», когда оркестр «неожиданно гремит», получается «очень сумбурное звуко сочетание» и т. п.⁶⁰ Отвечая высокому начальству, Мурадели вначале дисциплинированно согласился с критикой («эта критика делает исторический поворот в направлении развития советской музыки»⁶¹), а затем

⁵⁸ Его единственным приношением к этой дате стала компилятивная «Поэма о Родине» для солистов, хора и оркестра — попури из революционных, партизанских и патриотических песен, где единственной собственной мелодией Шостаковича является «Песня о встречном». Изданная в 1947 г., «Поэма о Родине» не исполнялась до 1956-го. Судя по интервью с Шостаковичем, опубликованному в августе 1947 г., к юбилею революции он сочинил еще и «Праздничную увертюру» (Беседа с Д. Д. Шостаковичем // Вечерний Ленинград. 1947. 29 августа; см. также вступительную статью к 11-му тому Собрания сочинений Шостаковича, М.: Музыка, 1984). Произведение с этим названием, однако, было обнародовано только в 1954 г.

⁵⁹ Шварц Е. Живу беспокойно... Из дневников. Л.: Советский писатель, 1990. С. 332.

⁶⁰ Цит. по: Так это было. Тихон Хренников о времени и о себе. М.: Музыка, 1994. С. 196.

⁶¹ Там же. С. 198.

принялся поносить тех, на ком, по его мнению, лежала вина за неблагоприятное положение дел в советской музыке: музыковедов, недооценивающих классическое наследие и поощряющих дурно понятую «оригинальность», консерваторию, где заставляют учиться по «современным образцам» и ругают за «традиционализм», а также лично автора оперы «Леди Макбет Мценского уезда», которая ему, Мурадели, не понравилась с самого начала, за что он был заглажен «отсталым человеком»⁶². Закрывая совещание, Жданов прямо заявил о существовании в советской музыке борьбы двух направлений (одно из них вскоре будет названо «реалистическим», а другое — «формалистическим») и о необходимости осуществить резкий «поворот», дабы отбросить «все старое, отжившее» — как это было сделано «в литературе, в кино, в театре»⁶³.

Десятого января 1948 года под руководством Жданова открылось представительное трехдневное совещание деятелей советской музыки. Повторив в своей вступительной речи набор обвинений в адрес «Великой дружбы», процитировав обширные выдержки из статьи «Сумбур вместо музыки» и констатировав наличие борьбы между реализмом и формализмом, Жданов призвал собравшихся высказаться по всему кругу вопросов, имеющих отношение к советской музыке. Первые два дня совещания были отмечены прежде всего дискуссией между композитором-песенником Захаровым⁶⁴, объявившим, что «так называемые достижения» в области советской симфонической музыки «совершенно оторваны от народа» (особенно яростно этот любитель говорить от имени народа ополчился на Восьмую симфонию Шостаковича⁶⁵), и теми, кто, пусть с многочисленными и часто словесными оговорками, пытался ему возражать. Среди последних были Хачатурян, Шостакович, Шебалин. В остальном большинство выступлений ограничивалось ритуальной самокритикой, иногда на грани самоистязания, и критикой, нередко на грани клеветы. Взвешивая историков заслуживает следующий ошеломляюще бесстыдный пассаж из речи Тихона Хренникова (тогда еще не облеченного властью): «Вспомните, что писали [в американской, а вслед за ней и в советской прессе] о 7-й симфонии [Шостаковича], — что

⁶² Там же. С. 199.

⁶³ Там же. С. 201.

⁶⁴ Владимир Захаров (1901–1956) с 1932 г. был художественным руководителем Русского народного хора имени Пятницкого. Известность ему принесли обработки русских народных песен, а также лирические и патриотические песни на слова Александра Твардовского и Михаила Исаковского.

⁶⁵ См. с. 621–622 настоящей антологии.

это архигениальное произведение и что Бетховен — щенок по сравнению с Шостаковичем. Это кружило голову нашим композиторам, а молодежь слепо подражала этим гиперболически оцененным сочинениям»⁶⁶.

На третий день совещания (13 января) Жданов, недовольный слишком вялым ходом дискуссии, взял слово еще раз. Подхватив идею Захарова и некоторых других ораторов, что развитие музыкального искусства в СССР зашло в тупик, он огласил долгожданный список главных виновников — «ведущих фигур формалистического направления», завладевших ключевыми позициями в Союзе композиторов: Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Попова, Кабалевского и Шебалина. Закрывая совещание, Жданов пообещал, что «Центральный Комитет <...> учтет итоги дискуссии и сделает соответствующие выводы»⁶⁷.

Выводы последовали 10 февраля, когда в центральных газетах было напечатано постановление «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”»⁶⁸. Список формалистов, приведенный в этом документе, открывается фамилией Шостаковича и не содержит фамилии Кабалевского.

Спустя несколько дней, 14 февраля, Главрепертком (государственный орган, ответственный за репертуар театральных и концертных организаций) издал приказ, согласно которому большинство произведений композиторов, осужденных в постановлении, подлежало исключению из репертуара советских солистов и исполнительских коллективов. Все газеты и журналы по команде сверху предприняли крупномасштабную атаку на «виновных». По всей стране прошла волна собраний композиторов и музыковедов. Собрание московских музыкальных деятелей, посвященное обсуждению постановления, длилось с 17-го по 26 февраля. На нем было оглашено письмо отсутствовавшего по болезни Прокофьева, а Шостакович выступил с покаянной речью, подготовленной для него соответствующими инстанциями⁶⁹.

Через два месяца после постановления последовали еще более радикальные «оргвыводы». В апреле собрался Первый Всесоюзный съезд советских композиторов, в ходе которого прозвучали покая-

⁶⁶ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). С. 29.

⁶⁷ Там же, с. 170.

⁶⁸ См. с. 191–196 настоящей антологии.

⁶⁹ Рассказ самого Шостаковича об этом эпизоде передан М. Д. Сабининой; см. с. 350–351 настоящей антологии.

изя Мурадели, Хачатуряна, Шостаковича, Шебалина и Попова⁷⁰. Как и в речи на февральском собрании московских композиторов и музыковедов, Шостакович не заботился о сохранении лица. Он смиренно поблагодарил партию за заботу, пообещал «изменить свой художественный быт», отойти от сложных инструментальных форм и переключиться на активную работу в области вокальной музыки⁷¹. Готовность Шостаковича к покаянию была высоко оценена новым руководством Союза композиторов; в своем заключительном слове его новоизбранный генеральный секретарь Тихон Хренников не упустил случая отметить, что «Дмитрий Дмитриевич очень хорошо и по-настоящему проникновенно продумал свою будущую деятельность»⁷².

Вскоре после съезда началась волна полных или частичных реабилитаций. Уже в мае журнал «Советская музыка» опубликовал почти восторженную статью о Хачатуряне⁷³. Возможно, на дальнейшую разрядку обстановки повлияла смерть Жданова, неожиданно последовавшая в августе. Осенью в «Советской музыке» появились статьи о Мясковском⁷⁴ и Попове⁷⁵, тон которых можно оценить как относительно мягкий. В судьбе Шостаковича сдвиг к лучшему наступил в октябре, с выходом на экраны фильма «Молодая гвардия» с его музыкой. Этой героической эпопее, снятой режиссером Сергеем Герасимовым по одноименному роману любимца Сталина, руководителя Союза писателей Александра Фадеева, придавалось большое пропагандистское значение; экранизация «Молодой гвардии» удостоилась Сталинской премии первой степени, а Шостаковичу было присвоено звание народного артиста РСФСР — предпоследнее в советской табели о рангах (народным артистом СССР он стал только после смерти Сталина, в 1954-м). Содружество Фадеева, Герасимова и Шостаковича продолжилось в марте 1949 года, когда им было поручено представлять советские литературу и искусство в Нью-Йорке, на Всеамериканском конгрессе деятелей науки и культуры в защиту мира. Предложение войти в состав советской делегации

⁷⁰ Последние двое, следуя примеру Прокофьева, сказались больными и прислали письма соответствующего содержания.

⁷¹ Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет. М.: Издание Союза советских композиторов СССР, 1948. С. 343–346.

⁷² Там же. С. 345.

⁷³ Ливанова Т. Арам Хачатурян и его критики // Советская музыка. 1948. № 5.

⁷⁴ [Ливанова Т.] Спор о Мясковском // Советская музыка. 1948. № 9.

⁷⁵ Нестьев И. В плену у буржуазного модернизма. О творческом пути Гавриила Попова // Советская музыка. 1948. № 10.

было сделано Шостаковичу по телефону лично Сталиным⁷⁶. Ради этого диктатор в начале марта позвонил композитору, расспросил его о здоровье, бытовых и творческих обстоятельствах, удивился, узнав, что произведения Шостаковича практически не исполняются, и пообещал исправить положение⁷⁷. Сразу после телефонного разговора Сталина с Шостаковичем упомянутый выше указ Главреперткома от 14 февраля 1948 года был отменен⁷⁸. Излишне говорить, что негласный запрет на самые «зловредные» сочинения Шостаковича, в том числе на Восьмую и Девятую симфонии, оставался в силе вплоть до «оттепели». Тем не менее звонок Сталина имел большое значение, ибо снял неясность в отношениях между Шостаковичем и властью. Композитору было указано, что в основе своей инцидент исчерпан.

На нью-йоркском конгрессе Шостакович выступил с речью, сочиненной, очевидно, штатными идеологами из ЦК и пересыпанной стандартными антизападными клише⁷⁹. На церемонии закрытия конгресса, происходившей 27 марта в одном из крупнейших парков Нью-Йорка, Шостакович в присутствии почти двух десятков тысяч слушателей исполнил на фортепиано скерцо из своей Пятой симфонии.

⁷⁶ Помимо Фадеева, Герасимова и Шостаковича на конгресс поехали писатель Петр Павленко, режиссер Михаил Чиаурели, ученые-биологи Александр Опарин и Николай Рожанский. См.: *Шостакович Д.* Путевые заметки // Советская музыка. 1949. № 5.

⁷⁷ Рассказ свидетеля — композитора, ученика Шостаковича Юрия Левитина — об этом разговоре см. в книге: *Wilson E. Shostakovich: a Life Remembered.* New edition. P. 244–245. См. также текст Д. Житомирского «Шостакович» (с. 390) и текст М. Ардова (с. 478–479) в настоящей антологии.

⁷⁸ Фотокопия документа об отмене этого указа приложена к статье: Прокофьев: размышления, свидетельства, споры. Беседа с Геннадием Рождественским // Советская музыка. 1991. № 4. С. 17.

⁷⁹ Эта речь была опубликована в газете «Вечерняя Москва» от 29 марта 1949 г. См. также: В защиту мира и культуры. [Выступление Д. Д. Шостаковича на Всеамериканском конгрессе деятелей науки и культуры в защиту мира. Март 1949 г.] // Советская музыка. 1949. № 5. Видение событий с противоположной стороны железного занавеса отражено в воспоминаниях присутствовавшего на конгрессе композитора-эмигранта Николая Набокова. См.: *Wilson E. Shostakovich: a Life Remembered.* New edition. P. 275–276, русский перевод: Музыкальная Академия. 1997. № 4. С. 106–107. Набокову Шостакович «показался загнанным человеком, чье единственное желание заключалось в том, чтобы его оставили в покое, предоставили собственному искусству и трагической судьбе, которой он, подобно большинству его соотечественников, был вынужден подчиняться. <...> [Е]го речь, вся миротворческая миссия являлись частью наказания, частью ритуального искупления, через которое он должен был пройти, прежде чем быть прощенным».

* * *

Между тем в умах ведущих идеологов страны, окрыленных победой над формализмом во всех его разновидностях, вызрела новая доктрина, которой суждено было стать краеугольным камнем эстетики соцреализма в ее новой, послевоенной редакции, просуществовавшей до конца сталинской эры. Согласно этой доктрине — вскоре после падения сталинизма ее стали неодобрительно именовать «теорией бесконфликтности» — условия зрелого социализма допускают только один тип конфликта: между хорошим и лучшим. Внедрение теории бесконфликтности привело к тому, что спектр идей и эмоций, приемлемых в рамках искусства социалистического реализма, в очередной раз сжался подобно шагреновой коже. Теперь он ограничивался призывами к новым победам «лучшего» над «хорошим», всемерным прославлением лучшего из лучших, популяризацией вдохновляющих исторических прецедентов; маргинальные позиции отводились разоблачению внешнего врага и отдельных пережитков прошлого в сознании и поведении советских людей. Если говорить о музыке, то теория бесконфликтности предусматривала, в частности, абсолютное преобладание мажорного лада и необходимость увенчивать любое мало-мальски значительное произведение торжественным и жизнерадостным апофеозом. «Психологизм» и «субъективизм» стали широко употребительными бранными терминами.

Адаптируясь к новым установкам, вчерашние формалисты издали ряд образцово «бесконфликтных» партитур. В частности, Шостакович написал ораторию «Песнь о лесах» (1949) и кантату «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952). Оратория принесла ему Сталинскую премию 1-й степени. Но для сильных и независимых талантов существовал и альтернативный путь: писать «в стол», без надежды на исполнение в обозримом будущем. За пять лет, прошедших между «ждановщиной» и смертью Сталина, Шостакович сочинил таким образом четыре крупных опуса: Первый скрипичный концерт, вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», Четвертый и Пятый струнные квартеты. Особенно значителен концерт, посвященный Давиду Ойстраху и по своим масштабам подобный симфонии с солирующей скрипкой. К его сочинению Шостакович приступил еще в 1947 году. События начала 1948 года не заставили его прервать работу, но, возможно, повлияли на общий тон произведения; знание биографических обстоятельств неизбежно

настраивает на интерпретацию концерта как драмы противостояния одинокой личности чуждой, часто враждебной среде (первую олицетворяет сольная партия, вторую — оркестр). Ясно, что обнаружение такой непозволительно «конфликтной», «субъективной», психологически напряженной партитуры при жизни Сталина было нежелательно; премьера концерта состоялась только в 1955-м.

Циклу «Из еврейской народной поэзии», созданному в августе и октябре 1948 года, пришлось дожидаться «оттепели» по иной причине: хотя тексты песен не содержат в себе ничего крамольного⁸⁰, а их подбор «идеологически выдержан» (первые восемь песен рисуют быт жителей дореволюционной черты оседлости, тогда как в последних трех песнях воспевается «хорошая жизнь» евреев при советской власти), исполнение цикла при жизни Сталина оказалось невозможным ввиду начавшегося как раз осенью 1948 года резкого роста юдофобских тенденций в политике советского государства. Видимо, по аналогичной причине пришлось отложить премьеру Четвертого струнного квартета, финал которого построен на теме еврейского склада⁸¹. К счастью, другой не вполне адекватный духу времени опус Шостаковича — цикл 24 фортепианных прелюдий и фуг во всех мажорных и минорных тональностях, созданный под впечатлением от поездки в Лейпциг на торжества в честь 200-летия со дня смерти Баха (1950), — смог прозвучать вовремя: весной 1951 года автор показал его в московском отделении Союза композиторов, а затем цикл вошел в репертуар ряда видных пианистов, в том числе Татьяны Николаевой (полностью), Эмиля Гилельса, Марии Гринберг, Святослава Рихтера (частями). После авторского показа в Союзе композиторов состоялась большая дискуссия, по ходу которой Шостакович получил обильную порцию упреков в неизжитом формализме, а самая смелая, вызывающе диссонантная fuga № 15 квалифицировалась как «невыносимо какофоничная». На этот раз ортодоксы получили отпор от представительной группы защитников Шостаковича⁸².

⁸⁰ Их источник — сборник «Еврейские народные песни» в переводах с идиш на русский под редакцией академика Юрия Соколова (М.: Гослитиздат, 1947).

⁸¹ Следует, однако же, отметить, что табу на произведения Шостаковича, содержащие еврейские мотивы, в последние годы сталинщины не было абсолютным. Так, в апреле-мае 1952 г. Шостакович, Давид Ойстрах и Святослав Кнушевицкий гастролировали по городам СССР, исполняя Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1944), финал которого также основан на еврейской теме.

⁸² Отчет об этой дискуссии см. на с. 244–250 настоящей антологии.

Среди композиторов, писавших «в стол», выдающееся место занимает Галина Уствольская (1919–2006) — ученица Шостаковича, который очень высоко ценил ее талант и признавал ее влияние на свое творчество. До конца 1950-х годов музыка Уствольской оставалась почти неизвестной. Между тем еще во второй половине 1940-х годов она выработала своеобразный, непростой для восприятия стиль — чрезвычайно экспрессивный, резко диссонантный, грубый, местами прямо агрессивный. В эпоху борьбы с формализмом Уствольская работала так же бескомпромиссно, как и в более поздние времена, когда ей уже ничто не угрожало. Ее произведения последних «сталинских» лет стилистически бесконечно далеки от всего, что звучало тогда с советских концертных эстрад и передавалось по советскому радио. Лапидарное, лишенное внешней «красивости», не предназначенное для того, чтобы «нравиться» кому бы то ни было, искусство Уствольской принадлежит совершенно иному порядку вещей: в нем реализована творческая свобода, о которой ее современники даже не осмеливались мечтать — разве что Шостакович приблизился к подобной степени свободы в упомянутой выше самой смелой из своих фортепианных фуг (№ 15). Он же процитировал одну из тем Трио Уствольской для кларнета, скрипки и фортепиано (1949) в своем Пятом струнном квартете (1952), что естественно воспринимается как жест солидарности с духовно близким художником⁸³.

* * *

Новая, послесталинская эпоха в музыке началась чуть раньше, чем в литературе. Первой ласточкой «оттепели» принято считать программную статью Владимира Померанцева «Об искренности в литературе», напечатанную в декабрьском номере журнала «Новый мир» за 1953 год. Но было бы несправедливо не отметить, что еще в ноябрьском номере «Советской музыки» появилась статья Арама Хачатуряна «О творческой смелости и вдохновении», где маститый композитор выдвинул еретические, если не сказать

⁸³ Во взаимоотношениях Уствольской и Шостаковича были свои подводные камни, о которых уже никто не узнает. Ср. текст В. Суслина в настоящей антологии. Неоднозначно складывались и отношения Шостаковича с некоторыми другими его учениками и младшими коллегами, в том числе с Г. Свиридовым и Э. Денисовым, о чем свидетельствуют их тексты в настоящей антологии.

революционные требования: «Настало время для пересмотра установившейся системы учрежденческой опеки над композиторами. Скажу больше: нужно отказаться от негодной практики вмешательства в творческий процесс композитора со стороны работников музыкальных учреждений. Творческую проблему нельзя разрешить канцелярским, бюрократическим способом. <...> Больше доверия художнику — и он будет с еще большей ответственностью и свободой подходить к решению творческих проблем современности». И далее: «Союз композиторов должен обязательно проводить обсуждения новых произведений. <...> Пусть звучит самая острая, принципиальная, нелицеприятная критика. <...> Но пусть все это не носит “директивного” характера и пусть наши музыкальные учреждения не занимаются мелочной опекой композиторов. <...> Союз композиторов не должен принимать на себя функции непогрешимого “оценщика”». И, наконец: «Мы твердо стоим на позициях реализма и народности. У нас нет и не может быть споров по вопросам идейного содержания советской музыки. <...> Но разве стиль социалистического реализма не развивается? Разве можно себе представить, что творчество советских композиторов не будет развиваться в стилистическом отношении, что новые жизненные задачи <...> не будут вызывать поисков новых художественных форм?»⁸⁴.

Статья Хачатуряна, почти вызывающе смелая на фоне того, что писалось и печаталось в СССР в годы господства «теории бесконфликтности»⁸⁵, дает некоторое представление об атмосфере, в которой назревало главное событие ранней «оттепели» в музыке — премьеры Десятой симфонии Шостаковича. 17 декабря 1953 года симфония впервые прозвучала в Ленинграде, а 28 декабря — в Москве; оба раза дирижировал Мравинский. В контексте поразительных событий, изменивших страну, новая симфония недавнего отщепенца, откровенно перекликающаяся с его же Пятой и Восьмой симфониями, прозвучала как вызывающий манифест индивидуализма. Наличие у симфонии автобиографического

⁸⁴ Хачатурян А. О творческой смелости и вдохновении // Советская музыка. 1953. № 11. С. 10, 12.

⁸⁵ Судя по всему, она вызвала немалый переполох в рядах ортодоксов-сталинистов. Немного времени спустя Хачатуряну пришлось отмежеваться от наиболее острых положений своей статьи, которые, по его словам, были восприняты кое-кем как «призыв к отказу от основных принципов социалистического реализма»: Хачатурян А. Правда о советской музыке и советском композиторе // Советская музыка. 1954. № 4. С. 3.

подтекста удостоверяется тем, что в ее двух последних частях широко использован мотив D[E]SCH — монограмма инициалов Шостаковича в немецком написании (D[mitrij] Sch[ostakowitsch]) и, в более привычной номенклатуре, последовательность нот ре, ми-бемоль, до и си⁸⁶. Многократное настойчивое утверждение этого мотива на последних страницах финала симфонии воспринимается как жест торжества художника, сохранившего свое «Я» в отчаянном противостоянии режиму насилия и произвола. Симфония, как и ранее цикл прелюдий и фуг, вызвала в Союзе композиторов живленную дискуссию, в которой голоса «pro» впервые за несколько лет прозвучали громче и увереннее голосов «contra»⁸⁷. Арьергардные нападки критиков-ортодоксов продолжались еще некоторое время — одним из последних развернутых выступлений против Шостаковича в советской печати стала статья Юлия Кремлева о Десятой симфонии, опубликованная весной 1957 года⁸⁸. — но присуждение высшей советской награды — Ленинской премии — в 1958 году окончательно возвело композитора в ранг изборожденных советского художественного Олимпа, по отношению к которым любые голоса «contra» внутри страны должны были умолкнуть.

Ленинскую премию Шостакович получил за созданную в 1956 году Одиннадцатую симфонию «1905 год», тематизм которой основан на песнях эпохи первой русской революции. В этом произведении, как уже было сказано выше, реализованы принципы «пролетарского» искусства двадцатых годов⁸⁹. Подзаголовок следующей, Двенадцатой симфонии, «1917 год», свидетельствует о том, что она

⁸⁶ Монограмма — музыкальная тема, составленная из нот, названия которых образуют фамилию или инициалы. Самая известная тема-монограмма, несомненно, послужившая образцом для Шостаковича, — BACH (си-бемоль — ля — до — си). Во второй части, как было выяснено сравнительно недавно, фигурирует еще одна, более замысловатая монограмма — EL(a)MiR(e)A (ми — ля — ми — ре — ля): имя бывшей ученицы Шостаковича Эльмиры Назировой, с которой он активно переписывался в течение 1953 года (см.: *Кравец Н.* Новый взгляд на Десятую Симфонию Шостаковича // *Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения.* СПб.: Композитор, 1996). Очевидно, у соединения мотива «Эльмира» с мотивом DСH также имеется автобиографическая подоплека, но более интимного рода.

⁸⁷ Отчет об этой дискуссии (с сокращениями) см. на с. 251–268 настоящей антологии.

⁸⁸ См. с. 269–283 настоящей антологии.

⁸⁹ Возможные мотивы этой неожиданной апелляции к раннесоветским идеалам анализируются в тексте, воспроизведенном на с. 284–294 настоящей антологии.

вдохновлена событиями второй, победоносной русской революции. Симфония посвящена памяти Ленина, и программные наименования ее четырех частей отмечают собой четыре этапа легенды о семнадцатом годе, утвердившейся в официальной советской исторической литературе: «Революционный Петроград [весны-лета 1917 года]»; «Разлив» [место, где Ленин, скрываясь от сыщиков Временного правительства, разрабатывал теоретическую базу будущей революции]; «Аврора» [исторический залп 25 октября / 7 ноября]; «Заря человечества». Сразу после завершения симфонии «1917 год» Шостакович был принят в Коммунистическую партию (согласно некоторым свидетельствам, высокие чиновники фактически заставили его вступить в партию против его воли⁹⁰), и симфония явилась своего рода вступительным взносом Шостаковича к этому событию. Ее ленинградская и московская премьеры были приурочены, соответственно, к открытию и закрытию знаменитого XXII съезда КПСС (октябрь 1961 г.), призванного окончательно отвергнуть наследие «культа личности» и восстановить «ленинские нормы» жизни. Малоудачное, явно конъюнктурное произведение не снижало успеха даже на уровне официальных оценок и не удостоилось никаких наград⁹¹.

В течение трех дней лета 1960 года — по-видимому, непосредственно перед началом работы над «ленинской» симфонией — Шостакович создал произведение совершенно иного рода: Восьмой струнный квартет. Это подлинный крик души, официально посвященный «памяти жертв фашизма и войны» (квартет сочинялся близ Дрездена, куда Шостакович был командирован для работы над музыкой к антивоенному советско-восточногерманскому фильму режиссера Лео Ариштама «Пять дней — пять ночей»; советские комментаторы отмечали, что в квартете отразились впечатления композитора от зрелища дрезденских развалин⁹²), но по признанию автора, сделанному в письме близкому человеку, вызванный к жизни совсем другими импульсами: «<...> Если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение,

⁹⁰ См., в частности: Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 160–161.

⁹¹ Определенное распространение получила легенда о том, что реальная «ленинская» симфония Шостаковича создавалась наспех в качестве замены «антиленинской» симфонии, обнародование которой грозило композитору крупными неприятностями. См. с. 377 настоящей антологии.

⁹² См., например: Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. Л.: Советский композитор, 1986. С. 357.

посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать такое. Можно было бы на обложке так и написать: "Посвящается памяти автора этого квартета"⁹³. Квартет всецело выдержан в минорных тонах, и во всех его пяти частях почти постоянно звучит мотив DSCH. Остальной тематизм квартета образуют главным образом цитаты из других произведений Шостаковича, включая все еще фактически запрещенную к тому времени оперу «Леди Макбет Мценского уезда»; отчетливо звучит также мотив старой революционной песни «Замучен тяжелой неволей». Весь этот конгломерат тем и мотивов складывается в проникновенное повествование о трудной, безрадостной, полной разочарований жизни. Разочарование в собственной жизни и творчестве — постоянный мотив в письмах и доверительных разговорах позднего Шостаковича⁹⁴, наложивший мрачную печать на его позднее творчество.

С начала шестидесятых годов в культурную жизнь страны Советов начала возвращаться музыка молодого Шостаковича, ранее исключенная из советского репертуара по идеологическим причинам или вообще никогда не звучавшая. В конце 1961 года, с двадцатипятилетним опозданием, состоялась премьера Четвертой симфонии, в начале 1963-го — премьера новой редакции «Леди Макбет Мценского уезда», под названием «Катерина Измайлова»; в середине десятилетия на концертную эстраду возвратились обе ранние «праздничные» симфонии («Октябрь» и «Первомайская») и были впервые исполнены изысканный вокальный цикл на слова японских поэтов (1928–1932) и Пять фрагментов для оркестра — того рода подготовительные эскизы к Четвертой симфонии (1935). Очередь «Носа» наступила с некоторым опозданием — опера была с триумфом возобновлена в СССР только в 1974 году, за год до смерти композитора.

В этот же период музыкальный язык Шостаковича обогатился принципиально новыми элементами. Пока в Советском Союзе не утвердился соцреализм, музыкальное искусство свободного мира активно развивалось и обновлялось; в частности, так называемая атональность, открытая еще в начале XX века австрийским

⁹³ Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 159 (из письма от 19 июля 1960 г.).

⁹⁴ Ср. многие письма Гликману, а также высказывания Шостаковича, приведенные в записках Эдисона Денисова (с его собственными комментариями) и воспроизведенные на с. 504–508 настоящей антологии.

композитором-экспрессионистом Арнольдом Шёнбергом, вошла в обиход современной музыки и перестала восприниматься как нечто экстремальное, ломающее представления о музыкально прекрасном. Здесь не место распространяться о теоретических основах атональности и так называемой додекафонии (двенадцатитоновой системы письма), которую принято считать главным вкладом Шёнберга и его школы в развитие новой музыки. Скажем только, что Шёнберг совершил свою революцию в области музыкальной композиции ради того, чтобы адекватно выразить характерное для искусства экспрессионизма ощущение пугающей близости чего-то жуткого, таинственного и потустороннего. В сталинское время творчество великого австрийского композитора, равно как и его последователей (и вообще всех западных «модернистов»), служило объектом самых злобных нападок⁹⁵, но со второй половины 1950-х новая западная музыка стала все чаще и чаще звучать в концертах, оказывая существенное влияние как на композиторскую молодежь, так и на мастеров с уже выработанным собственным стилем. У позднего Шостаковича элемент атональности впервые появился в «Страхах» — четвертой (предпоследней) части Тринадцатой симфонии для баса, хора басов и оркестра, написанной в 1962 году на слова одного из самых популярных поэтов того времени Евгения Евтушенко.

Импульсом для создания симфонии стало стихотворение Евтушенко «Бабий Яр» (место массового расстрела киевских евреев нацистами в сентябре 1941 г.), опубликованное в «Литературной газете» 19 сентября 1961 года. Оно поднимало тему антисемитизма, долгое время фактически запретную для советской литературы. Вначале Шостакович задумал написать на эти стихи одночастную поэму, но затем расширил ее до симфонии, сочинив на слова Евтушенко еще четыре части: «Юмор», «В магазине», «Страхи» и «Карьера». Во всех частях так или иначе затрагиваются темы, весьма актуальные и даже болезненные для советской действительности начала 1960-х годов. В частности, стихотворение «Страхи», сочиненное поэтом по просьбе Шостаковича специально для симфонии, трактует о страхах, испытанных советскими людьми за годы сталинской диктатуры — для их выражения атональность пришлось как нельзя более кстати.

⁹⁵ Характерно заглавие статьи одного из ведущих советских музыковедов того времени: Рыжкин И. Арнольд Шёнберг — ликвидатор музыки // Советская музыка. 1949. № 8.

Создание крупного музыкального полотна на подобные тексты молодого поэта, снискавшего репутацию рупора либерально мыслящей части советского общества, выглядело как демонстрационный шаг, направленный на утверждение вполне определенной гражданской позиции. Взявшись за сочинение музыки на стихи Евтушенко, Шостакович приобщился к шумной славе поэта, со всеми вытекающими отсюда последствиями — такими как сложности с организацией премьеры симфонии (состоявшейся, несмотря на различные препятствия, в декабре 1962 года под управлением Кирилла Кондрашина) и ее дальнейших исполнениях⁹⁶, заговор молчания вокруг симфонии в советской прессе⁹⁷, необходимость менять исходный словесный текст⁹⁸ и, наконец, возвращение симпатий той части интеллигенции, которая была разочарована Двенадцатой симфонией и другими излишне откровенными реверансами композитора в сторону коммунистической номенклатуры. Выдающаяся пианистка Мария Юдина, чей моральный и артистический авторитет всегда был непререкаем, писала о совместной работе Шостаковича и Евтушенко, не скрывая благоговейного восторга: «Было у нас великое событие — 13-я симфония Д. Д. Ш. Опять он стал близким, родным, своим. <...> Стихи Е. Е[втушенко] вознесены ею на ту же громадную высоту, и они и сами великолепны своим обобщением и своей меткостью. Рассказать это немыслимо... Это про нас и для нас, но и для всех и для Вечности... Я была поистине счастлива <...>. В общем — если

⁹⁶ Подробный отчет об этом см. в: Хентова С. Удивительный Шостакович. С. 72 и след. См. также: Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 174 и след., и текст В. Катаева «Умирают в России страхи» на с. 300–307 настоящей антологии. Прочитированный в этом тексте отзыв белорусского критика о Тринадцатой симфонии — уникальный для 1960–1970-х гг. случай прямого высказывания «contra» нового опуса Шостаковича.

⁹⁷ Этот заговор длился три года. Первое журнальное упоминание Тринадцатой симфонии появилось в публикации: Данилевич Л. Начало симфонического сезона // Советская музыка. 1965. № 12. Первая развернутая аналитическая статья о симфонии: Орджоникидзе Г. XIII симфония Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М.: Советский композитор, 1967.

⁹⁸ С точки зрения критиков-ортодоксов основная вина автора «Бабьего Яра» заключалась в чрезмерном внимании к еврейскому вопросу. Чтобы стихотворение могло быть переиздано, Евтушенко пожертвовал двумя строфами о страданиях евреев, заменив их стихами об интернациональной солидарности. См. с. 302 настоящей антологии. В настоящее время исходный текст восстановлен в своих правах.

угодно — эта симфония даже, м[ожет] б[ыть] и не для нас, людей, это про нас, от нас, это коленопреклоненная Молитва к Божией Матери Всех Скорбящих Радость. Вероятно, он-то об этом и не помышлял, но не в этом суть. Он это сказал — за всех»⁹⁹.

* * *

Шесть лет жизни Шостаковича, отделившие друг от друга Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии, были заполнены физическими страданиями (он много раз попадал в больницы, в конце мая 1966 г. перенес инфаркт, в сентябре 1967-го сломал ногу), путешествиями, участием в самых разнообразных общественно-политических и художественных мероприятиях и весьма интенсивным творчеством. В ряде партитур этого периода, равно как и более поздних, Шостакович прибегает к унаследованному от Шёнберга атональному письму, которое обычно ассоциируется с чем-то жутким, зловещим и мрачным. Особенно высокая концентрация атональности достигнута в самом пессимистическом произведении Шостаковича — Четырнадцатой симфонии для сопрано, баса и камерного оркестра на стихи Федерико Гарсиа Лорки (части 1 и 2), Гийома Аполлинера (части 3–8), Вильгельма Кюхельбекера (часть 9) и Райнера Марии Рильке (части 10 и 11).

По словам Шостаковича, Четырнадцатая симфония была вызвана к жизни его желанием уделить внимание второй из двух вечных тем — теме смерти¹⁰⁰. Почти все выбранные им стихотворения Лорки, Аполлинера и Рильке написаны о смерти — всякий раз преждевременной, неестественной и несправедливой. Композитор признавал, что симфония явилась синтезом всего его зрелого творче-

⁹⁹ Из письма М. и П. Сувчинским от 28 декабря[?] 1962 г. Воспроизводится по изданию: Музыкальная Академия. 1997. № 4. С. 113. Много лет спустя другой музыкант с безупречной общественной репутацией, София Губайдулина, вспоминала о своей реакции на то же событие: «Тринадцатую симфонию Шостаковича мы все приняли с энтузиазмом. Это не только выдающееся музыкальное явление, но и громадный, я бы сказала, отважный поступок автора в плане социальном: сгусток идей, которые носились в воздухе» (Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. М.: Композитор, 1996. С. 29–30).

¹⁰⁰ Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 252 (письмо от 19 марта 1969 г.). Тут же Шостакович юмористически добавляет, что первой вечной теме, любви, он уже «уделил внимание хотя бы в “Крейцеровой сонате” на слова Саши Черного» (из вокального цикла «Сатиры», 1960).

тва, что все написанное им за «последние многие годы» было лишь «подготовкой к этому сочинению»¹⁰¹. Насколько можно судить по дошедшим до нас смутным отголоскам, некоторые из первых слушателей симфонии были ею неприятно удивлены. «Среди русской интеллигенции Четырнадцатая симфония вызвала споры. Шостаковича много критиковали за мрачное, пессимистическое отношение к смерти, за то, что он отвергает религиозное утешение»¹⁰². Но некоторые проницательные слушатели восприняли ее концепцию как проявление глубинной религиозности, свойственной творчеству Шостаковича, несмотря на его внешнее безразличие ко всему, связанному с христианской верой¹⁰³. Симфония посвящена выдающемуся английскому композитору Бенджамину Бриттену (1913–1976), чье творчество Шостакович ценил очень высоко, и выглядит философским, богоборческим ответом на «утешающую» религиозную концепцию бриттеновского «Военного реквиема» (1961)¹⁰⁴. В пользу такой трактовки говорят отдельные смысловые параллелизмы между стихами, использованными в симфонии, и каноническим текстом реквиема; в диспозиции частей симфонии можно усмотреть аналогию со структурой реквиема¹⁰⁵.

Мрачный тон симфонии и ее нетрадиционный музыкальный язык не стали препятствием для ее официального признания в СССР: в отличие от Тринадцатой, Четырнадцатая симфония не замалчивалась, ее первому исполнению (с участием Московского камерного оркестра под управлением Рудольфа Барша) не ставилось никаких препятствий. Перед открытой генеральной репетицией симфонии

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Wilson E. Shostakovich: a Life Remembered. New edition. P. 474.

¹⁰³ См. текст И. Шафаревича в настоящей антологии.

¹⁰⁴ Написанный в 1961 г. на освящение восстановленного собора в Ковентри (был разрушен в результате воздушного налета в ноябре 1940-го), «Военный реквием» выполнен в соответствии с канонической структурой мессы по усопшим; помимо латинского текста мессы в нем использованы стихи английского поэта Уилфрида Оуэна, погибшего за неделю до окончания Первой мировой войны. Об особом отношении Шостаковича к этому произведению свидетельствует хотя бы следующий пассаж: «Я получил пластинку Реквиема Бенджамина Бриттена. Я кручу ее и восхищаюсь гениальностью этого творения. Это на уровне “Песни о земле” Малера и ряда других великих созданий человеческого». См.: Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 192 (письмо от 1 августа 1963 г.).

¹⁰⁵ Подробнее об этом см.: Акопян Л. 1) Художественные открытия Четырнадцатой симфонии // Музыкальная Академия. 1997. № 4; 2) Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. С. 371–385.

21 июня 1969 года Шостакович произнес вступительное слово, в котором попытался дать идейное обоснование выбору темы, столь необычной для советского композитора, прямо противопоставив свою концепцию бриттеновской: «Вспомним, например, смерть Бориса Годунова. Когда Борис умер, в музыке наступает какое-то просветление. Вспомним “Отелло” Верди: когда вся трагедия кончается и гибнут Дездемона и Отелло, тоже звучит прекрасное успокоение. Вспомним “Аиду”, когда трагическая гибель героев освещается такой светлой музыкой. Думается, так же поступают и наши современники, скажем, такой выдающийся английский композитор, как Бенджамин Бриттен, в своем “Военном реквиеме”. <...> И вот, мне кажется, я в своей симфонии иду по стопам великого русского композитора Мусоргского. Его цикл “Песни и пляски смерти” <...> — это большой протест против смерти, напоминание о том, что жизнь свою надо прожить честно, благородно, порядочно, не совершая плохих поступков никогда. Потому что, увы, ученые еще не так скоро додумаются до бессмертия. Нас это ждет всех, и потому я ничего хорошего в конце нашей жизни не вижу...»¹⁰⁶.

А двумя месяцами раньше, в интервью газете «Правда», композитор в связи со своей новой симфонией процитировал «культовый» роман Николая Островского «Как закалялась сталь»: «Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы <...> и чтобы, умирая, мог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества». И далее: «Мне хотелось, чтобы слушатель, размышляя над моей новой Симфонией <...> подумал об этом. И о том, что обязывает его жить честно, плодотворно, во славу своего народа, Отечества, во славу самых лучших прогрессивных идей, которые двигают вперед наше социалистическое общество»¹⁰⁷.

По-видимому, Шостакович мог бы обойтись без этих сентенций, призванных отчасти нейтрализовать бескомпромиссный негативизм симфонии¹⁰⁸. Ему уже позволялось все, что угодно, — и пессимисти-

¹⁰⁶ Цит. по: Дмитрий Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 95–96. Об этом выступлении Шостаковича см. также текст А. Шнитке на с. 515 настоящей антологии.

¹⁰⁷ Предисловие к премьере: Новая симфония Д. Шостаковича // Правда. 1969. 25 апреля. Цит. по: Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. С. 532.

¹⁰⁸ Об избранной Шостаковичем «линии поведения» в связи с Четырнадцатой симфонией и о реакции публики на ее премьеру см. текст Д. Уилсона в настоящей антологии.

ческая «безыдейность», и атональность. По каким-то причинам он продолжал время от времени возлагать приношения на алтарь советской идеологии: в 1967 году, к полувековому юбилею революции, он сочинил симфоническую поэму «Октябрь», в 1970-м, к столетию дня рождения Ленина, — хоровой цикл «Верность», позднее в том же году из-под его пера вышел «Марш советской милиции»¹⁰⁹. Параллельно он продолжал серию эпитафий самому себе, начатую Восьмым квартетом: помимо Четырнадцатой симфонии в нее вошли Пятнадцатая симфония, Пятнадцатый струнный квартет (все шесть его частей выдержаны в предельно медленном движении и в миноре), кантата на слова Микеланджело Буонарроти и Соната для виолы и фортепиано — его последнее сочинение. Во всех этих произведениях используются прямые или видоизмененные (иногда искаженные, едва узнаваемые) цитаты из более ранних партитур самого Шостаковича и из музыки других композиторов — Россини (опера «Вильгельм Телль») и Вагнера (мотив судьбы из оперной тетралогии «Кольцо нибелунга») в Пятнадцатой симфонии, Уствольской в Сюите, Бетховена («Лунная соната») и Рихарда Штрауса (симфоническая поэма «Дон Кихот») в финале предсмертной Альтовой сонаты, где Шостакович вдобавок цитирует подряд все или почти все эти симфонии. Все такие цитаты и реминисценции содержат некий мутный, трудно угадываемый намек. В частности, в Альтовой сонате конгломерат мотивов, заимствованных из симфоний, но поданных в виде едва уловимых штрихов (неслучайно их тематическую связь с симфониями удалось выявить лишь недавно¹¹⁰), может читаться как прощальный обобщающий взгляд на собственное прошлое. Самая ясная по смыслу цитата — мотив из «Дон Кихота», звучащий в поэме Штрауса в тот момент, когда ее герой выпускает дух. Шостакович поместил его в самом конце Альтовой сонаты, со всей возможной ясностью дав понять, что прекрасно сознает свое положение и что эта автоэпитафия будет последней.

Шостакович умер от рака 9 августа 1975 года, через месяц после завершения Альтовой сонаты, за полтора месяца до своего

¹⁰⁹ Судя по письму Исааку Гликману от 28 декабря 1955 г., было время, когда сама мысль о создании подобного опуса казалась Шостаковичу неприемлемой. В этом письме Шостакович выражает свою солидарность с суждением Чехова, которое в его вольном пересказе звучит так: «Писатель никогда не должен быть помощником полиции и жандармерии». См.: Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 117.

¹¹⁰ См.: Соколов И. По направлению к альтовой сонате // Музыкальная Академия. 2006. № 3.

шестидесятидевятiletия. Как лауреат Ленинской премии, Народный артист СССР и Герой социалистического труда он удостоился официальных похорон на высшем уровне; его некролог был подписан высшими руководителями партии и правительства во главе с самим Леонидом Брежневым. К Шостаковичу вполне можно отнести слова, сказанные о другом великом русском художнике, чей жизненный путь завершился при совершенно иных обстоятельствах: «Это не тот, кто высится над людьми, или отличается, или отделяется... Но это — один из всех, понимающий один за всех. И из всех типовых судеб его судьба самая типовая»¹¹¹.

* * *

Через четыре года после смерти Шостаковича у истории его взаимоотношений с советской властью появилось своего рода послесловие: в Нью-Йорке вышла книга под названием «Свидетельство», составленная недавним эмигрантом из Советского Союза, музыковедом и скрипачом Соломоном Волковым и преподнесенная читающей публике как мемуары Шостаковича, будто бы надиктованные им Волкову, по-видимому, в начале 1970-х годов с условием, что они будут напечатаны только после смерти мемуариста¹¹². Шостакович «Свидетельства» оказался невероятно желчным и язвительным критиком советских порядков. Советский читатель, если бы он смог ознакомиться со «Свидетельством» сразу после его публикации, не нашел бы в нем ничего необычного: всем, кто хоть что-то знал о Шостаковиче, было ясно, что его отношение к советской власти не отличалось от отношения большинства его вменяемых и маломальски мыслящих сограждан. Формула этого отношения проста, груба и, увы, слишком стандартна для советской действительности: ненависть к сталинизму плюс отсутствие восторга по поводу того, что пришло ему на смену, плюс тот характерный компонент советского менталитета, который можно выразить поговоркой «с волками жить — по-волчьи выть», причем «выть» не без определенного удовольствия, поскольку это обещает блага и привилегии. Но для западного читателя, мало знакомого с советскими реалиями,

¹¹¹ Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 292 (сказано о Мандельштаме).

¹¹² Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by S. Volkov. New York: Harper and Row, 1979.

«Свидетельство» явилось откровением: подумать только — главный советский композитор, оказывается, был тайным диссидентом!

Советская реакция на «Свидетельство» была предсказуемо гневной¹¹³, тогда как на Западе оно способствовало подъему интереса к музыке Шостаковича и вызвало к жизни богатый поток популярной журналистской, кинематографической, литературной продукции, в том числе несколько произведений крупного масштаба; упомянем хотя бы театральную пьесу британского драматурга Дэвида Паунелла «Мастер-класс» (1983), фильм британского режиссера Тони Палмера «Свидетельство» (1988), оперу итальянского композитора Луки Ломбарди «Дмитрий, или Художник и власть» (ее премьера состоялась в 2000 г. в Лейпциге) и вышедший совсем недавно роман модного британского писателя Джулиана Барнса «Шум времени» (2016). Музыковеды за рубежом приложили немало усилий, чтобы выяснить степень достоверности мемуаров, и их выводы оказались неблагоприятными для Волкова¹¹⁴. С другой стороны, хотя аутентичность мемуаров сомнительна, их нельзя назвать полностью недостоверными: неизвестно, действительно ли Шостакович высказал в разговорах с Волковым все, что вошло в книгу, но значительная часть его высказываний известна по другим источникам и, судя по всему, соответствует его подлинным взглядам. По следам волковской публикации появились труды о Шостаковиче, трактующие все его творчество сквозь призму «Свидетельства» (как упомянутая выше книга Мак-Доналда), собрания воспоминаний, исследований и документов, в той или иной мере подтверждающих подлинность «Свидетельства»¹¹⁵, и другие собрания, имеющие прямо противоположную направленность¹¹⁶. В «перестроечное» и постсоветское время и у нас было опубликовано немало работ о Шостаковиче как инакомыслящем¹¹⁷.

¹¹³ Группа советских композиторов — учеников и друзей Шостаковича мгновенно откликнулась на «Свидетельство» открытым письмом, озаглавленным «Жалкая подделка» (Литературная газета. 1979. 14 ноября. С. 8). В качестве противовеса «Свидетельству» была оперативно подготовлена антология текстов, представляющих Шостаковича верноподданным гражданином советского государства (см.: Д. Д. Шостакович о времени и о себе / Сост. М. Яковлев. М.: Советский композитор, 1980).

¹¹⁴ См. тексты Г. Орлова и Л. Фэй в настоящей антологии.

¹¹⁵ См. отзыв об одном из таких собраний на с. 567–572 настоящей антологии.

¹¹⁶ Напр.: A Shostakovich Casebook, edited by Malcolm Hamrick Brown. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

¹¹⁷ К их числу относятся тексты М. Г. Арановского, Г. Д. Гачева, М. Д. Сабининой, Д. В. Житомирского («Шостакович»), воспроизведенные в настоящей антологии.

«Свидетельству» предпослано введение авторства самого Волкова, где Шостакович назван «юродивым»¹¹⁸. Характеристика Шостаковича как юродивого, состоящего при дворе «царя» Сталина и в силу своего статуса имеющего право высказывать вещи, за которые любой другой человек поплатился бы головой, получила развитие в последующих писаниях Волкова и в некоторых работах других авторов. Эта характеристика не выдерживает критики, свидетельствуя о полном непонимании сути религиозного феномена юродства: ведь всякий настоящий юродивый — это, во-первых, социальный маргинал и, во-вторых, чисто инстинктивная, не рефлексирующая личность. Ясно, что к Шостаковичу все это относится никак не может. Конечно, Шостакович не был никаким маргиналом; это был человек, наделенный огромным природным талантом, сильной волей и исключительной гибкостью, позволявшей быстро адаптироваться к изменчивым обстоятельствам. Благодаря всему этому он смог пронести свой дар через все превратности эпохи, в которой ему довелось жить, и стать ее самым верным и стойким музыкальным летописцем. С не меньшими основаниями, чем Ахматова, Шостакович мог бы заявить, что его устами «кричит стомиллионный народ». Перефразируя известную мысль Гоголя о Пушкине, можно сказать, что Шостакович — образец советского человека в его высочайшем развитии, каким он уже не явится, судя по всему, никогда. Если Пушкин — «всё» русской культуры, то Шостакович стал «всем» для культуры советской.

Сведения о времени создания произведений Шостаковича и об их первых исполнениях, о присуждении Шостаковичу наград и почетных званий и о других существенных моментах его биографии читатель найдет в хронографе его жизни и творчества, помещенном в конце настоящей антологии.



¹¹⁸ Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by S. Volkov. P. xxv–xxix.

I

**КЛЮЧЕВЫЕ МОМЕНТЫ
ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ:
ПОХВАЛЫ И НАПАДКИ,
ВПЕЧАТЛЕНИЯ
СОВРЕМЕННИКОВ
И ВЗГЛЯДЫ
ИЗ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ**



Николай МАЛЬКО

Дмитрий Шостакович

ЧАСТЬ I

Первая моя встреча с композитором была совершенно обычной и не содержала в себе ничего сенсационного. Я приехал на короткое время на гастроли из Москвы в Ленинград. Вернее, не в Ленинград, а в Петроград: дело было, кажется, в 1922 году*. Незнакомая дама обратилась ко мне с просьбой прослушать сочинение мальчика-композитора. Конечно, она не поскупилась на такие слова, как «талант», «исключительное дарование», — это уже обычная форма обращения к дирижеру в подобных случаях, и ни один дирижер не придает значения этим словам. Дама еще говорила о том, что мальчик слаб здоровьем, у него чуть ли не туберкулез, надо поехать лечиться на юг, а средств нет**.

Так или иначе, я отправился в условленное место, кажется в Институт истории искусств, и там дама представила мне щедеврого, очень близорукого четырнадцатилетнего мальчика***. Первое впечатление: благовоспитанный, скромный, застенчивый, очень нервный и в то же время сдержанный, в общем, приятный мальчик.

* Описываемая встреча могла произойти либо в конце декабря 1921 года, либо в начале февраля 1922-го, ибо гастроли Малько в Петрограде состоялись 28 декабря 1921 года и 10 февраля 1922-го.

** Этой дамой могла быть К. В. Лукашевич, детская писательница, знакомая с семьей Шостаковичей по Иркутску. Осенью 1921 года Лукашевич, добывая выделения Мите академического пайка, написала о бедственном положении мальчика-композитора наркому просвещения А. В. Луначарскому. Письмо ее (см.: Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество: В 2 т. Л., 1985. Т. 1. С. 92–93) стилистически перекликается со словами «незнакомой дамы», воспроизведенными Малько.

*** В описываемое время (конец 1921-го — начало 1922 года) Шостаковичу шел шестнадцатый год.

Он показал мне партитуру своего Скерцо для оркестра* и сыграл его на рояле. Сыграл безукоризненно корректно. Скерцо оказалось отличной ученической работой даровитого ученика — не больше. Практически ничего нельзя было придумать, и, поговорив, мы расстались.

Позже я не раз вспоминал это Скерцо, вернее, впечатление, которое от него осталось.

Шостакович был тогда совсем ребенком, ребенком болезненным, растущим в очень тяжелых и трудных материальных условиях. Отец умер**, оставив на руках вдовы троих детей. Положение было действительно трагическое, и при таких условиях мать Мити, Софья Васильевна, не только должна была сохранить существование всей семьи, но еще и выполнить другую задачу, которую она считала главной в жизни, — обеспечить сыну, в талант которого она верила свято, наилучшее развитие. Матери Шостаковича удалось это сделать.

И вот, вспоминая Скерцо Мити Шостаковича, я прежде всего вспоминаю впечатление настоящей, зрелой, культурной школы. Школы, выросшей на традиции и эрудиции, школы закономерной и надежной. Мальчик в четырнадцать лет, больной, недоедающий, овладел этой школой. Он может потом, в известном периоде своей деятельности, относиться к этой школе и ее представителям иронически, показывать даже свое пренебрежение — все равно: школа дала ему незаменимый технический и культурный фундамент. Шостакович никогда не был дилетантом.

Временное задорное отношение к академической школе — удел всех действительно талантливых артистов. Преемственность культурных традиций, прежде всего в виде овладения традициями школы, также является признаком всех действительно талантливых артистов. Не имеет значения, где и когда это происходит — на школьной скамье или значительно позже, вопрос в самой сущности обладания культурным вооружением и умением им пользоваться.

Осенью 1925 года, после нескольких лет скитаний, я вернулся на жительство в Ленинград. По этому поводу вспоминаю, как кто-то шутя поучал: «Многому нас революция научила, между прочим также тому, что во время революции не надо срывать с места

* Речь идет о Первом скерцо для оркестра, написанном в 1919 году и посвященном М. О. Штейнбергу.

** Отец Шостаковича скончался 24 февраля 1922 года.

и стараться устроиться в другом месте, не надо покидать города, где живешь, так лучше!». Не знаю, справедлив ли этот совет. Знаю только, что в России после революции началось настоящее переселение народов: все зашевелилось и стали двигаться, из маленьких городов и местечек перебирались в большие, а из больших каждый старался попасть в Москву. За короткое время Москва необычайно распухла — до войны было меньше двух миллионов, вскоре после революции больше четырех... Я оказался тоже в Москве, жил там года два, еще потом постраниствовал и в конце концов оказался дома — в Ленинграде, который тогда быстро оживал, но по населенности еще не дошел до довоенной нормы.

Я был приглашен в консерваторию профессором оркестрового и дирижерского классов. Во главе композиторского отделения стоял Максимилиан Штейнберг, с которым мы когда-то вместе учились в той же консерватории. После блестящего окончания он очень скоро фактически занял там место Римского-Корсакова, на дочери которого был женат.

Штейнберг попросил меня прослушать симфонию его ученика Шостаковича. Условились о времени. Я снова встретился с Шостаковичем, который очень изменился, перестал быть мальчишкой, но по-прежнему был тщедушным, застенчивым и молчаливым.

Все классы были заняты, и мы нашли место в концертном зале консерватории. Там, в пустом зале, на эстраде, Митя Шостакович сыграл на рояле свою симфонию. Меня поразила и игра Шостаковича, и сама симфония. Теперь во всем мире каждый посещающий концерты знает эту симфонию, но одно дело судить о произведении, признанном всеми повсюду, и другое — судить о неизвестном сочинении никому не известного автора.

Повторяю: симфония поразила меня. Это было совсем не ученическое произведение. От автора Скерцо как будто ничего не осталось — передо мной был совершенно новый автор. Чрезвычайно характерно, что в симфонии совершенно не было обычного для начинающих авторов «консерваторского» штампа (я говорю не о глубоком влиянии живой академической традиции, а о внешнем школьном влиянии). Если уж говорить о влиянии, то скорее можно было усмотреть влияние Прокофьева, может быть, с натяжкой, Стравинского. Это было для молодого автора более чем естественно.

Для меня сразу было ясно, что симфония Шостаковича — живое, индивидуальное, талантливое сочинение автора, имеющего свое собственное лицо. Обращал на себя внимание стиль симфонии, ее

оркестр, иногда напоминающий камерный в смысле экономного пользования инструментами и характера звука. Кстати, это свойство — экономное пользование инструментами — осталось и в дальнейших симфониях Шостаковича, хотя в них совершенно нет интимного, камерного стиля, характерного для Первой симфонии.

Шостакович замечательно играл на рояле свою симфонию. Замечательно не в смысле артистического исполнения — нет, его игра была типично композиторской, словно нарочно маловыразительной. Замечательно было то, как ему удавалось с его маленькими, непианистическими руками все выигрывать! Не пропадали ни один контрапункт, никакой технический пассаж не стеснял и не затруднял, никакая сложная гармония не задерживала его внимания. Все текло гладко, ясно, точно. Играл Шостакович почти все преувеличенно быстро. По его расчету, исполнение симфонии продолжается 25 минут. У Тосканини она продолжается 26 минут 45 секунд, причем за малым исключением все темпы Тосканини значительно медленнее указанных автором. У других дирижеров симфония идет 32 и даже 33 минуты. Если играть в темпах, указанных автором (часто это совершенно невозможно, то есть физически невыполнимо), то симфония продолжалась бы меньше 20 минут. <...>

Прослушав симфонию Мити Шостаковича, я сразу решил играть ее. Возражение, если можно это назвать возражением, встретилось со стороны представителя или представителей той же консерватории, которые думали, что Шостакович может еще «подождать» один год*. Я не обратил на это внимания.

Забегая вперед, скажу, что позже, когда я исполнял эту симфонию в других городах, показал ее Бруно Вальтеру и т. д., я встретил уже настоящую оппозицию в лице некоторой группы видных музыкантов, которые ворчали, что я «слишком выдвигаю» Шостаковича. Время показало, кто был прав.

Концерт с новой симфонией должен был состояться не скоро. У меня была возможность еще не раз слышать, как Митя играет симфонию на рояле, и каждый раз это доставляло удовольствие. Это одно уже говорило в пользу симфонии.

* В похожих выражениях Малько описывал ситуацию с исполнением симфонии Шостаковича в письме к Б. Л. Яворскому от 7 сентября 1926 года: «...и здесь мне надо было, чуть ли не когда все уже было намечено (в Петербурге), выдержать некоторую борьбу ("он мог бы еще год подождать")» (цит. по: *Яворский Б.* В 2 т. Т. 1: Статьи, воспоминания, переписка. Изд. 2-е. М., 1972. С. 364).

Наконец был назначен день концерта — 12 мая*. <...>

Для композитора, сочинения которого никогда не исполнялись, первая репетиция — незабываемый день на всю жизнь. Как бы ~~и~~ был талантлив композитор в отношении оркестра, как бы ни контролировали его работу опытные профессора, все-таки настоящим ~~и~~заменом партитуры может быть только ее звучание. И особенно в том случае, если у автора есть свое, индивидуальное оркестровое ~~и~~то, свой особый подход к оркестру. У Шостаковича был виден ~~и~~ей, индивидуальный оркестровый стиль. Вопрос был в том, все ли ~~и~~ажется оправданным, проще говоря, будет ли звучать.

Первая репетиция дала на это совершенно точный ответ: все ~~и~~то удобноисполнимо, хотя и не всегда технически легко, все ~~и~~ответствовало намерениям автора, то есть всегда получался именно ~~и~~т эффект, которого хотел автор, и, что всего важнее, все звучало ~~и~~к. что в общем получался определенный, во многом своеобразный ~~и~~оркестровый стиль.

Музыка Шостаковича может нравиться или не нравиться, ~~и~~ нельзя отрицать, что его Первая симфония — сочинение зрелое. Были замечательные авторы, которые начинали с ученических произведений и приобретали зрелость постепенно. Другие уже в юности оказывались зрелыми мастерами. Среди таких, если ~~и~~спомнить век прошлый и нынешний, первое место принадлежит, конечно, Мендельсону, который в возрасте семнадцати лет написал «Сон в летнюю ночь». Поразительна по технической зрелости была Первая симфония Глазунова (тоже семнадцатилетнего). Первая ~~и~~мфония Шостаковича в смысле мастерства может по праву стать ~~и~~сом с названными произведениями.

При репетировании нового произведения всегда большое значение ~~и~~ает присутствие автора. От того, как слушает и слышит автор, зависит многое. Именно слышит, ибо, как это ни странно, автор не всегда ~~и~~слышит то, что звучит на самом деле, подменяя эффект физического ~~и~~звучания своим воображением. <...> Подобное явление — преобла- ~~и~~дение воображения над реальным фактом звучания — встречается ~~и~~ так уж редко с превосходными музыкантами. Конечно, не надо ~~и~~живать этих случаев с такими, когда музыкант просто не слышит, ~~и~~ есть не умеет отличить фальшивой ноты от верной.

* Первая симфония Шостаковича исполнялась в программе 71-го симфонического концерта, закрывавшего сезон Ленинградской филармонии 1925/26 года. Концерт был организован Ленинградской ассоциацией современной музыки (ЛАСМ).

Шостакович сразу обнаружил то, что называется вниманием слушающего. Он не суетился, ничем не проявлял своего нервного состояния, внимательно слушал и толково отвечал, когда я к нему обращался. Впрочем, должен сознаться, я не помню, приходилось ли к нему обращаться за какими-либо разъяснениями, и твердо помню, что он ни разу не перебил репетиции, не останавливал и вообще не вмешивался в работу дирижера на репетиции. Это могло бы явиться результатом застенчивости или, скажем, просто воспитанностью юноши. Но в данном случае дело было не в этом. Митя Шостакович при своей сдержанности и застенчивости был достаточно уверен в себе и никогда, даже до исполнения симфонии, когда он был просто учеником консерватории, не проявлял излишней уступчивости. Просто он точно знал, чего он хотел, когда писал партитуру. Первые звуки оркестра подтвердили правильность его воображения, значит, и суетиться было нечего. <...>

Оркестр, как чуткий барометр, учитывает все обстоятельства, при которых происходит репетиция, и практичность или непрактичность автора является среди всех иных условий одним из самых важных. Оркестр Ленинградской филармонии, образовавшийся из бывшего Придворного оркестра и сохранивший немало музыкантов прежнего состава, нельзя было назвать молодым оркестром ни по возрасту, ни по традициям; такой оркестр всегда относится к молодым авторам с осторожностью и недоверием.

Когда мы репетировали Первую симфонию Шостаковича, подобное отношение почти не проявилось: ошибок в партиях почти не было (автор сам проверил оркестровые голоса), технически все выходило. Музыканты не могли не почувствовать достоинств музыки, и недоверие исчезло само по себе. Пожилой виолончелист поворчал, когда ему пришлось играть соло с сурдинкой под аккомпанемент других струнных (и виолончелей) без сурдин. Впрочем, этот человек любил поворчать*. В общем, симфония оркестру понравилась, а это так много значит при разучивании и исполнении нового сочинения.

В концерте симфония имела решительный успех, а вторая часть — Scherzo — была повторена. В зале было радостное, приподнятое настроение. Трудно сказать словами, в чем оно заключалось, но ошибиться относительно его было нельзя. Так бывает, когда происходит что-либо действительно выдающееся, исключи-

* Вероятно, это был Илья Осипович Брик (1878–1942), в те годы концертмейстер виолончелей в оркестре Ленинградской филармонии.

ельное. Это был не случайный успех, подогретый тем или иным обстоятельством, а настоящий успех, с которым можно и нужно считаться.

Кстати, по поводу Scherzo. Этот вид пьесы — шутливой, затейливой, остроумной, веселой — давно уже стал традицией русской музыкальной школы. Зародыш ее надо искать, конечно, в русской народной музыке («шутейные» песни, так называемые частушки, пляски). Потом появился Глинка, основоположник русской музыкальной школы. Глинка был великий мастер сочинять музыку шутливого характера. Лучший пример — его «Камаринская» (вариации на две русские темы, певучую и шуточную). Про «Камаринскую» Глинки Чайковский говорил: «Вся русская симфоническая музыка выросла из “Камаринской”, как дуб из желудя».

После Глинки мастерами скерцо были Бородин, Римский-Корсаков (вспомним хотя бы «Шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане»), Глазунов, Лядов (его «Музыкальная табакерка», конечно, относится к этому же разряду). От этих авторов искусство сочинять скерцо перешло к Стравинскому, Прокофьеву и Мясковскому.

Шостакович вполне усвоил эту традицию русской школы, недаром его первым оркестровым сочинением было Скерцо. Но Scherzo Первой симфонии (тем более в последующих симфониях, начиная с Пятой) отличается от всех скерцо названных старших авторов: это не только игра звуков, но произведение с внутренним симфоническим развитием. В этом отношении Шостакович примыкает к Чайковскому — единственному (до Мясковского и Шостаковича) русскому симфонисту.

Я не могу здесь подробно говорить об этой теме. Скажу лишь, что из русских авторов, писавших симфонии (скажем, до начала нашего века), Чайковский единственный приблизился к тем принципам внутреннего, логического музыкального построения, которое является характерным и необходимым в классической симфонической литературе. Интересно, что Scherzo Первой симфонии Шостаковича какими-то нитями связано с Allegretto (5/4), второй частью Патетической симфонии Чайковского*. Я имею в виду педаль в средней части (трио) Allegretto Чайковского и выдержанную ноту у вторых скрипок (повторение в шестнадцатых — *ostinato*) в течение всей средней части (трио) в Scherzo Шостаковича.

* В действительности темп второй части Патетической симфонии — *Allegro con grazia*.

Шостакович не принадлежал к тем, кто относился к Чайковскому пренебрежительно (одно время в России была такая мода)*. Иногда он мог написать в партитуре Чайковского на какой-либо малоудачной странице свое резкое замечание (помню, в одном месте Четвертой симфонии в финале он написал «позор»), а в общем он чувствовал значение Чайковского и, конечно, связан с ним по линии преемственности.

Возвращаясь к Первой симфонии, скажу об общем впечатлении после исполнения ее в оркестре. Прежде всего — свежесть, талантливость и индивидуальность и в самой музыке, и в звучности. Большая изобретательность и в смысле тем, и разнообразия ритмов, и, так сказать, драматических положений и сочетаний (например, конец первой части, соло фортепиано в конце второй части, эпизоды гобоя и трубы в третьей части, конец третьей части и переход к финалу, соло литавр, виолончели и скрипки в финале и т. д.).

Чудесно драматическое усиление напряжения в подходе к коде финала, сама же кода всегда остается для меня слишком короткой, недосказанной. Разные дирижеры по-разному пытались помочь делу (замедление, изменение в оркестровке, удлинение отдельных нот). Я думаю, что самое лучшее все же играть так, как это написано у автора.

Исполнение симфонии и успех ее имели для Шостаковича громадное значение. Он сразу стал заметной фигурой в музыкальном мире Ленинграда. Вместе с тем появилась какая-то надежда на выход из вечной материальной нужды. Однако само собой это сделаться не могло. Надо было что-то предпринять.

ЧАСТЬ II

Меня пригласили на несколько летних концертов в Харьков**. Пригласили по телефону. Это было в то время не совсем обычным делом (Ленинград — Харьков поездом — около двух дней), и лег-

* Позднее, в 1934 году, Шостакович признавался: «Со мной произошло несчастье: я год, или два, или три тому назад действительно любил Чайковского страшно, мне казалось, что вообще это композитор непревзойденный. Видимо, столь сильно его возлюбивши, я им обжегся, если можно так выразиться, и сейчас у меня далеко нет того преклонения и восторга перед Чайковским, какие были год или два тому назад. <...> Это временно, конечно» (из выступления на обсуждении постановки «Пиковая дама» в МАЛЕГОТе. См.: В. Э. Мейерхольд. «Пиковая дама»: Замысел. Воплощение. Судьба. СПб., 1994. С. 221).

** Под управлением Малько в Харькове летом 1926 года состоялось семь симфонических концертов.

ность непосредственной беседы на таком расстоянии, очевидно, понравилась тому, кто меня приглашал: он стал вызывать меня ежедневно, много дней подряд.

Я решил показать симфонию Шостаковича в Харькове (тогда — столице Украины) и предложил Мите поехать со мной: присутствие автора подогрело бы интерес к нему и его музыке.

Просто сказать — поехать. Как добыть деньги? Телефонные разговоры помогли. Мне удалось устроить так, чтобы жизнь Шостаковича в Харькове почти ничего ему не стоила. Кроме того, если симфония понравится, я рассчитывал устроить для него сольный концерт. Таким образом, расходы пока что сводились к билету Ленинград — Харьков. В конце концов это удалось устроить, и поездка состоялась.

По дороге на станцию Митя говорил: «На этот раз сестры меня не провожают. Я так рад! Идти с ними вместе неудобно: они не умеют быстро ходить... И вообще я рад, что уезжаю из дому, только вы им об этом не говорите». <...>

Репетиции симфонии шли благополучно*. Симфония нравилась оркестру. Присутствие композитора заинтересовало музыкантов: он в свои девятнадцать лет выглядел совсем ребенком. Как композитор он вел себя по-прежнему чрезвычайно скромно и деликатно: на эстраду не вылезал, в работу дирижера не вмешивался и ни в каком смысле себя не афишировал. Это ни в коем случае не указывало на его безразличное отношение к исполнению; с дирижером он договаривался очень подробно обо всем, но в поведении его сказывалась хорошая профессиональная воспитанность.

В концерте симфония имела несомненный успех**. Присутствие автора, как я и ожидал, подогрело этот успех, и в результате через неделю был назначен клавирабенд***.

Мите надо было упражняться. Наш милый хозяин устроил так, что Шостакович мог хоть целые дни играть в помещении одного клуба,

* Репетиции симфонии в Харькове проходили 3, 4 и 5 июля 1926 года.

** Симфония Шостаковича была исполнена 5 июля 1926 года во втором симфоническом концерте под управлением Малько в Саду Делового клуба. В концерте также прозвучали произведения Чайковского: Концерт для скрипки с оркестром (солист Н. С. Блиндер) и вариации из Сюиты № 3.

*** Малько упустил из виду выступление Шостаковича в симфоническом концерте 12 июля, где он исполнил Первый фортепианный концерт Чайковского. В программе также прозвучали следующие произведения: Глюк — Вагнер. Увертюра к опере «Ифигения в Авлиде»; Гендель — Когель. Concerto grosso d-moll; Дебюсси. Маленькая сюита; Прокофьев. Скерцо и марш из оперы «Любовь к трем апельсинам». Сольный концерт Шостаковича состоялся 15 июля.

где был чудесный Steinway. Надо сознаться, играл Шостакович очень мало. Зато мы обнаружили в клубе бильярд и, совершенно не умея играть, стали упражняться на этом «инструменте». <...>

Программа концерта состояла из двух отделений: Шостакович — Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, его же фортепианные сочинения и Лист*. Митя, как я уже сказал, не утруждал себя работой, мои репетиции тоже не отнимали слишком много времени, и у нас оставалось достаточно времени для поездок за город, посещения знакомых, сидения в кафе и болтовни. Разговаривать с Митей было всегда занятно. Он интересовался решительно всем, ко всему относился критически, чувство юмора никогда не покидало его. Его шалости не всегда были чисто детскими, в них было нечто иное, не детское, исходящее из свойств его натуры, неустановившейся, болезненной, нервной, где чувство личного достоинства переплеталось с мелким и глупым тщеславием, умная наблюдательность — с озорством и дурачеством. <...>

Наступил день концерта. Вечером в свое время я начал собирать Митю в концерт. Одет он был в белую рубашку, белые брюки, белые туфли. Туфли оказались не совсем белыми. Что делать? Я приготовил пасту из зубного порошка, и туфли стали белыми. Не ладилось с поясом. У меня оказался подходящий, который я как-то укрепил на нем английскими булавками. Все остальное было в порядке: за эту неделю я привык следить за его платьем, бельем, подымать с полу в неожиданных местах его носки и так далее.

Поехали. Какой-то случай по дороге дал повод Мите начать разговор о сексуальной жизни у животных и насекомых. Он так увлекся, что в конце концов я должен был остановить его:

- Осталось полчаса. Клуб здесь же рядом. Идите и поиграйте. Через 25 минут я пришел за ним.
- Как себя чувствуете?
- Все в порядке.
- Играли?
- Да, немного Листа.
- А ваши сочинения?

* В первом отделении концерта прозвучали сочинения Шостаковича: Прелюдия и скерцо (1925); Восемь прелюдий (1920); Фантастические танцы (1922); Трио для фортепиано, скрипки и виолончели — при участии харьковских музыкантов И. В. Добержинца (скрипка) и А. Кассана (виолончель). Во втором отделении Шостакович исполнял сочинения Листа: сонату «После чтения Данте», «Погребальное шествие», «Хоровод гномов», «Шум леса», Канцону, Гондольеру, Тарантеллу.

- Трио я ведь раньше репетировал.
- А другие сочинения?
- Нет.
- Они готовы?
- Надеюсь. Я их не играл.
- Как, вообще не играли?
- Нет.
- Ни разу за эту неделю?
- Ни разу.
- Как же это? Ведь сейчас начинается ваш концерт!
- Так ведь это мои сочинения. Мне не нужно их повторять,
- Трио я репетировал...

С этими словами Шостакович пошел играть. Играл без малейшей нервности, спокойно, уверенно, точно, без особого порыва, ■ казал бы, слишком сдержанно. У публики — ее было не слишком ■ много, но и не мало — он имел хороший успех.

В результате ему очистилось около трехсот рублей, и он поехал ■ в Кавказ*, где провел несколько недель. Ему надо было поехать ■ для здоровья. Он был рад, я, вероятно, еще больше был рад, что ■ удалось все так устроить. <...>

Постепенно я короче познакомился с Шостаковичем, отношения ■ стали более близкими. Митя часто бывал у нас, мы бывали иногда ■ у них в доме на Николаевской улице, ближе узнали семью Мити. ■ Главным стержнем семьи после смерти отца была мать Мити Софья ■ Васильевна, которая вынесла на себе всю тяжесть существования ■ в течение ряда лет в исключительно трудных условиях: бедность, ■ болезни, непосильный труд. Все приносилось в жертву сыну. Когда ■ старшая сестра Мити, Маруся, стала взрослой, она присоединилась ■ в этом смысле к матери: все для Мити, все для того, чтобы обеспечить ■ ему жизнь и музыкальное развитие.

Слово «жизнь» сказано не для красивой фразы. Митя Шоста- ■ кович был очень болезненным ребенком. У него были зачатки ■ туберкулеза, дважды ему делали операцию (гланды)**, он был ■ исключительно нервен, очень близорук, питание не всегда было ■ достаточным. Бедной матери было о чем тревожиться. К тому же ■ старшая дочь не могла похвастаться здоровьем, и у нее начинался ■ туберкулез. <...>

* С 17 июля 1926 года в течение месяца Шостакович отдыхал в Анапе.

** Весной 1923 года Шостакович перенес операцию в связи с туберкулезом ■ внутригрудных и периферических лимфатических желез.

Семья представляла собой нечто единое, крепкое и дружное. Главой семьи, ее кормильцем и хозяином была мать, духовным центром, если можно так сказать, целью жизни был сын — Дмитрий.

Митя продолжал быть учеником консерватории. Не помню, когда точно он окончил консерваторию по классу фортепиано и когда — по классу теории композиции*.

По фортепиано Шостакович был учеником профессора Леонида Николаева (после его смерти Шостакович посвятил его памяти свою Вторую сонату для фортепиано).

Леонид Николаев был превосходным музыкантом, композитором, отличным пианистом (нередко выступал в концертах) и замечательным педагогом. В добавление ко всему этому он был на редкость умным, тонким, дружелюбным, воспитанным — одним словом, обаятельным человеком. Его благотворное влияние на Шостаковича несомненно. Митя ходил на уроки, по заведенному в русских консерваториях обычаю, два раза в неделю. Уроки происходили или в консерватории, или на квартире у Николаева, где вся обстановка была так же изящна, как и сам хозяин. Митя работал по фортепиано мало и лениво. Два раза в неделю у них в доме раздавалось: «Маруся, Зоя, где мои ноты?» Значит, Митя собирался на урок.

На квартире Николаева Митя бывал на уроках и нередко в гостях. Иногда хозяина не было дома и приходилось ждать. Митя сам мне рассказывал о шалостях и проказах, которые он там проделывал. Например, явился он раз к Николаеву домой на урок. Профессор еще не вернулся, и надо было подождать. Когда Митя явился на следующий урок, Леонид Владимирович спрашивает его:

— Это ты, Митя?

— Да, я.

— Смотри, чтобы больше этого не было.

В чем же дело? Оказывается, Мите надоело ждать, он взял телефонную книгу и начал заниматься мистификацией, говорить [по телефону] всякий вздор. В результате — звонки на станцию. Там дознались, что звонили из квартиры профессора Николаева. Он сразу догадался, чьи это проказы.

У того же Николаева был ученик-пианист, аффектированный юноша. Звонит этот молодой человек как-то Шостаковичу и жалуется на свое тоскливое настроение. Митя решил его утешить и говорит:

* По классу фортепиано Шостакович окончил консерваторию в 1923 году, по классу теории композиции — в 1925-м.

— Кстати, знаешь, я должен рассказать тебе одну историю. Бывало в одном обществе я встретил старушку, которая говорила, что слышала, как ты играешь Шопена. Она слышала в молодости самого Шопена и утверждает, что после него никто так хорошо не играл Шопена, как ты!

— Правда, Митя?

— Правда, правда.

— Митя, я так счастлив!

— Да, да, она подробно сравнивала твою игру с игрой Шопена.

Через несколько дней Николаев снова грозит пальцем Шостаковичу: «Не обижай товарища...» Оказывается, тот рассказывает правду и налево, что сказала об его игре современница Шопена, и делает из себя посмешище. <...>

Возвращаясь к игре Шостаковича на фортепиано, скажу, что она больше удивляла, чем восхищала. Я уже упоминал о его маленьких, фортепианных руках и отсутствии прилежания. У него были феноменальные способности к игре на фортепиано, но в то же время эти способности не были вполне пианистическими. Должен оговориться: я слышал игру Шостаковича, когда он был совсем молодым, примерно до двадцати двух лет, и не знаю, что случилось потом с его игрой. В те времена я слышал его множество раз — слышал, как он играл свои сочинения и чужие, на память и по нотам, по нотам для фортепиано и по партитуре, знакомые сочинения и незнакомые, легкие и очень трудные.

Впечатление было всегда одинаково: для него клавиатура не представляла никаких затруднений, пальцы каким-то чудом все выигрывали, всюду поспевали. Исполнение им его Первой сонаты всегда вызывало удивление. Я считал эту сонату невыполнимой для пианиста, и, вероятно, мое впечатление небезосновательно. Когда я показывал иностранцам, гастролерам-музыкантам, Шостаковича и просил его сыграть сонату, эффект бывал всегда один и тот же — изумление: «Как он это делает?!».

Его игру я бы не назвал артистичной. В ней не было особой выразительности, не было того артистического нерва, какой бывает в игре больших артистов-исполнителей. Во всяком случае, во время игры не показывал музыку, а не исполнение. Я уже упоминал о чрезмерно быстрых темпах и, я бы сказал, некоторой застенчивости при исполнении своих сочинений, неумении или нежелании показать то, что может произвести впечатление эффекта. В общем, это была композиционная игра, но далеко не всякий композитор так играет. Шостакович в этом смысле был тогда исключением среди композиторов.

По тому, как Митя замечательно играл с листа партитуры, он напоминал Глазунова. Вспомним, как Глазунов мог сыграть все, что угодно, да еще иногда, показывая нам что-либо в классе, играл, продолжая держать между пальцами сигару. Эти два примера — Глазунов и Шостакович — лишний раз показывают, какое сложное психофизическое явление представляет собой игра на инструменте.

Однако технически игру Шостаковича нельзя было назвать композиторской. Он был виртуоз (как и другой композитор — Сергей Прокофьев). Он выступал в концертах как исполнитель не только своих сочинений. Он окончил консерваторию по классу фортепиано и вскоре после этого участвовал в международном конкурсе пианистов в Варшаве, поводом к которому явилось открытие памятника Шопену. Конкурс вызвал живой интерес, многие государства прислали своих представителей. Первую премию получил советский пианист Лев Оборин, вторую тоже советский пианист. Шостакович получил, если не ошибаюсь, похвальный отзыв*.

После Варшавы Шостакович побывал в Германии**. Трудно сказать, какое впечатление произвела на него поездка за границу. Рассказывал он больше о мелочах, и о многом, конечно, в шутливой форме. Больше запомнилось его отношение к самому конкурсу. Здесь Шостакович проявил то, чего я прежде как-то не замечал в нем, — чрезвычайное самолюбие, чтобы не сказать тщеславие. Ему, видимо, страшно хотелось получить премию на конкурсе, и он старался все объяснить, как это было на самом деле, почему вышло так, а не иначе, и так далее.

ЧАСТЬ III

Став профессором дирижерского класса в Ленинградской консерватории***, я начал преобразование этого класса в большое самостоятельное отделение. Одним из новшеств явился дирижерский класс для композиторов.

* На Международном конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве (1927) первую премию получил Л. Н. Оборин, вторую и третью соответственно — польские пианисты С. Шпинальский и Р. Эткина, четвертую — советский пианист Г. Р. Гинзбург. Шостакович и Ю. В. Брюшков получили почетные дипломы.

** В Германии Шостакович и Оборин пробыли с 6-го по 15 февраля 1927 года по командировке Наркомпроса РСФСР, знакомясь с музыкальной жизнью Берлина.

*** Преподавательскую деятельность в Ленинградской консерватории Малько начал осенью 1925 года.

В концертной жизни нередко случается, что композитор выступает в качестве дирижера своего сочинения. Иногда подобное выступление является вообще первым выступлением композитора в роли дирижера. Как готовится композитор к такому выступлению, мне известно. Что из этого получается, знает всякий, кто играл под таким управлением на репетициях и кто слышал исполнение в концерте. Обычно это не исполнение, а в лучшем случае проигрывание нот при большем или меньшем сохранении внешнего ансамбля. Если попадаются места трудные и запутанные, ансамбль шатается, случаются и катастрофы.

Все это совершенно естественно. Никому в голову не придет выступать публично в качестве пианиста или скрипача, не взяв в жизнь ни одного урока на этом инструменте, не зная, как взять в руки скрипку, как положить руки на клавиатуру. С дирижированием дело проще: композитор берет в руки палочку или, по новой моде, обходится без нее, становится перед оркестром — и отбивает такт.

На эту тему можно бы много говорить. И сейчас существует мнение, очень распространенное, что в дирижировании мануальная сторона не играет большой роли, что все дело в духовном воздействии, воодушевлении, подсознательном умении передать оркестру свои намерения — конечно, самые лучшие, интересные, талантливые.

Конечно, духовная сторона воздействия играет в дирижировании громадную роль. Культура дирижера и его исполнительские намерения — это *conditio sine qua non*, обязательное условие. Но так же очевидно или должно быть очевидно, что выполнение всякого намерения в жизни требует своей техники. Поскольку дирижирование является одним из видов музыкального исполнительства, оно подчиняется общему правилу.

Техника дирижирования — явление чрезвычайно сложное, но его основой служит то, что обуславливает игру оркестра или пение хора в известном порядке во времени, то, что создает ансамбль. Такой основой является отбивание такта рукой. Есть люди, даже среди музыкантов, которые думают, что отбивание такта — дело очень простое. Один известный дирижер как-то сказал мне: «Да ведь это можно показать в три минуты!».

Нет, это не так просто. Ни «показать», ни тем более усвоить тактирование в короткое время нельзя. Тактирование дирижера не есть лишь механическое, равномерное движение рукой. В нем есть все содержание, и оно непосредственно связано со всем сложным и тонким процессом дирижирования.

Повторяю: дирижирование, как и всякий другой вид музыкального исполнительства, нуждается в технике. Техника может быть профессиональной, может быть любительской (я отношусь к любительству с большим вниманием, — вспомните значение любительства в развитии музыкального искусства). Если нет никакой техники, ни профессиональной, ни любительской, то результат бывает только один — дилетантство. Это явление вредно для жизни, убийственно для искусства. <...>

В группе моих учеников-композиторов в дирижерском классе оказался Митя Шостакович. Он не был исключением и не обнаружил особых дирижерских данных, но был исправным учеником. Всего в группе их было, кажется, восемь. Работа шла хорошо, и они получали то, ради чего был создан этот класс, — элементарные начала дирижерской техники. У Мити, конечно, проявлялось чувство юмора, иногда в простых детских шутках. Например, я предлагаю ученикам стать в ряд, чтобы показать им упражнение. Шостакович останавливает меня и расставляет учеников по росту, причем сам оказывается последним — самым маленьким.

Повторяю, я не знаю точно, когда Шостакович кончал консерваторию по классу фортепиано и когда по теории композиции. Помню, как он держал добавочные экзамены по обязательным предметам. Среди них был экзамен по политграмоте. Экзаменатор приехал из Москвы. К нему явились Шостакович и еще один пианист. Предмета они не знали, относились к нему несерьезно. Шостакович не умел на что-то ответить, пианист стал безудержно хохотать, уткнув нос в рядом лежавшую шубу, чтобы заглушить смех. Экзаменатор рассердился, прогнал их и велел явиться через две недели. Эти две недели Шостакович много читал, заинтересовался предметом и явился на экзамен во всеоружии. Отвечал он блестяще, и напоследок экзаменатор задал ему такой вопрос:

— Вы даете фортепианный концерт. Кто должен получить большее вознаграждение: вы или портной, который сшил вам брюки?

— Конечно, я. Моя работа требует больше специальных знаний, то есть больше подготовительной и упорной работы. Кроме того, пианист должен обладать более специальными природными данными, чем портной.

— Совершенно верно.

На этом экзамен кончился. Шостакович отошел от стола, направился к выходу, но потом вернулся и заявил:

— Я ошибся. Портной должен получить большее вознаграждение, чем я.

— Почему?

— Потому что, как бы я хорошо ни играл, все-таки невозможно выйти на эстраду без штанов. Нет, вознаграждение портного должно быть выше...

Митя Шостакович в эту пору был одновременно и взрослым и ребячком. После исполнения Первой симфонии он занял определенное положение в музыкальном мире Ленинграда. Постепенно его имя становилось известным и за пределами Ленинграда. Это обязывало его быть взрослым, и он умел быть таким. С другой стороны, в нем было много ребяческого. Его детскость в большой мере зависела от положения в семье. Он был там центром жизни, кумиром. Мать тряслась над ним и, конечно, избаловала его, работая для него, за него и вместо него, часто думая за него, волнуясь за него и т. д.

Произошло то, что всегда случается в подобной обстановке: объект обожания привыкает к такому отношению, принимает его своим должным, становится избалованным, нередко становится впоследствии и тираном. В семье Шостаковича все это носило особый характер, ибо она отличалась прежде всего культурой и воспитанностью. Кроме того, между членами семьи была настоящая любовь и привязанность. Все это не мешало Мите быть «маменькиным зайчиком», это избавляло его от каких бы то ни было хозяйственных забот, делало его в известном смысле непрактичным. Это налагало на него заметный отпечаток душевного влияния матери.

Я был невольной причиной того, что рядом с влиянием матери появилось другое, которое постепенно стало очень значительным. Это влияние касалось больших и широких областей духовных интересов Шостаковича. С годами оно не уменьшалось, а все крепло, продолжалось, видимо, многие годы. Источник этого влияния — Иван Иванович Соллертинский, с которым я познакомил Митю*. Они быстро подружились и стали необходимы один другому.

Когда Шостакович и Соллертинский бывали вместе, казалось, что они всегда дурачатся. Оба они постоянно шутили, изощрялись в островах, точно соперничали друг перед другом. У обоих чувство юмора было развито очень сильно, оба были умны, наблюдательны. много знали, у обоих чесались языки сказать что-либо острое, смешное, все равно к кому бы это ни относилось, оба были достаточно неразборчивы в проявлении своего юмора, и оба могли быть

* Об этом знакомстве, состоявшемся осенью 1927 года, Шостакович рассказал (не называя, правда, имени Малько) в своих воспоминаниях об И. И. Соллертинском. См.: Музыкальный современник. Вып. 1. М., 1973. С. 339.

если не озлобленными — для этого они были слишком молоды, — то, во всяком случае, безжалостными до злости. <...>

Оба они по-настоящему знали музыку, оба относились к музыке как к живому организму, воспринимали музыку эмоционально: восхищались, любили, хвалили, а иногда ненавидели, презирали, издевались. Привязались как-то два друга к грустной, монотонной мелодии из симфонии одного современного композитора и распевали ее в карикатурном виде. Выходило действительно смешно, и... карикатура запоминалась.

Шостакович и Соллертинский быстро стали близкими друзьями, но называли друг друга официально — по имени-отчеству: «Дмитрий Дмитриевич» и «Иван Иванович» — и на вы. Позже они стали говорить друг другу «ты», но продолжали называть друг друга по имени-отчеству.

Оба хорошо знали русскую литературу и часто цитировали остроумные фразы. Шостакович любил Гоголя и, цитируя его, произносил слова всегда с особым, глубоким смыслом, доходя, так сказать, до дна каждой фразы, каждого слова. Вообще он очень прислушивался к словам: увидит что-нибудь эффектное — припомнит тотчас, как какая-то дама у Тэффи произносила «феерично!».

То вдруг, разговаривая с профессором, слишком часто обращается к нему со словом «профессор», подтрунивая над тщеславием, в котором сам был грешен больше, чем многие другие.

Будучи отличным товарищем, Шостакович не щадил своих друзей, если можно было над чем подшутить или посмеяться, и делал это в иронической форме, сохраняя серьезность в лице и словах. Игра слов, конечно, давала материал для шуток. «Люблю музыку Ильича», — восклицал вдруг Шостакович. В Советском Союзе слово «Ильич» для каждого человека имеет определенный смысл — это Ленин. В ответ на изумленный взгляд Шостакович невинно пояснял: «Я говорю о музыке Петра Ильича Чайковского».

Надо отметить живой интерес у Шостаковича к музыке всякой, не только своей. Может быть, это звучит парадоксально, но есть композиторы, которые совершенно не интересуются чужой музыкой, другие интересуются лишь ограниченным кругом композиторов.

Молодой Шостакович интересовался решительно всем, интересовался живо, вдумчиво, критически. Он охотно играл все, что я просил. Помню, однажды он проиграл у меня в доме почти весь балет «Щелкунчик» Чайковского. Мы тогда жили в большой квартире, где жили также две сестры, балетные артистки, и их мать — бывшая балерина. Случайно я открыл дверь в переднюю

и вдруг вижу: все они сидят там и с упоением слушают. Старушка, та просто «переживала» весь балет. Дочь потом рассказывала, как мать слушала со слезами умиления и лишь иногда произносила: «Вот Щелкунчик превратился в принца... Вот мышиный король... Вот пушку провезли...».

Впрочем, Митя интересовался не только музыкой и литературой, а самыми разными вещами. Например, он увлекался «американскими горами» в Народном доме. Как-то раз он получил бесплатный билет для входа в Народный дом с правом пользования аттракционами и, по его словам, проводил целые дни на «американских горах».

Опека матери не уменьшалась. Софья Васильевна редкий день не звонила нам, чтобы не рассказать о своих заботах, не спросить совета или помощи относительно Мити.

Звонок. Тревожный голос:

— Митя хочет жениться!..

— Ну так что? Пусть женится!

— Что вы, что вы! Ведь он совсем еще ребенок! Как можно!

На другой день звонок:

— Это не так опасно!

— Что не так опасно?

— Митина женитьба.

— Почему не опасно?

— Я нашла, у него в книжечке записано: «Найти комнату». Я же знаю, он никогда не соберется искать комнату, он даже не знает, как к этому приступить.

Обычно после таких звонков мы звали Митю к себе, но я решительно не помню, чтобы приходилось когда-либо Митю утешать или помогать ему в каких-либо проблемах. У него в натуре совершенно не было того, что называется нытьем, того, что напоминало бы тип старого романтического русского студента. Несмотря на пройденные лишения и трудности, Митя оставался душевно крепким, уверенным в себе. В нем не было никакого надлома. Отчасти это было результатом материнской заботы, отчасти влияния советской среды, где не было ни места, ни времени для нытья и хныканья. Главное же было в нем самом, в его натуре — уверенной, крепкой и надежной.

Митя был хорошим и интересным собеседником. Это делало его приятным гостем. К тому же он обладал замечательным аппетитом. При его тщедушной, небольшой фигуре он мог съесть громадное количество пищи, а русские хозяйки это любят. Митя жаловался на профессора Николаева: «У него подают крошечные котлетки.

Ешь, ешь, в конце концов становится неловко брать так много, а есть все-таки хочется».

В этом отношении у Мити была единственная соперница, одна замечательная молодая пианистка М. Ю.* Когда утром к нам являлась наша домработница Дуня (она ночевала дома и приходила по утрам) и обнаруживала, что в доме совершенно нет провизии, она всегда говорила: «Наверно, вчера был Митя Шостакович или М. Ю.». <...>

Шостакович любил общество, охотно бывал у знакомых, часто собирались у них в доме. Говорили, спорили, Митя много играл. Было всегда оживленно, занимательно, весело. Большею частью это был просто чай, изредка бывали вечеринки с ужином. Когда народу было больше, на столе появлялась водка; Митя пробовал пить, но без особого успеха: влияние алкоголя сказывалось слишком быстро. Молодость и алкоголь придавали иногда такой вечеринке несколько бестолковый, шумный характер. Засиживались долго, расходились поздно. <...>

Алкоголь, как я сказал, действовал на Митю очень быстро, впрочем, иногда и у трезвого бывали трудные минуты. Митя рассказывал про один обед у советского дипломата в Варшаве. Перед обедом хозяин сказал ему: «За обедом будут всякие люди, будут и наши враги, смотрите, ведите себя хорошенько».

Все шло гладко, но вдруг рядом с Шостаковичем очутилось громадное блюдо, а на нем куски рыбы в соусе. Надо брать самому, а Митя не знает, как бы это сделать так, чтобы кусок рыбы действительно попал на тарелку. В своей беспомощности он подымает глаза и встречает устремленный на него тревожный взгляд хозяина... Он пережил несколько тяжелых минут.

Кто-нибудь спросит: зачем я пишу о всех этих мелочах и пустяках? А потому, что из мелких черточек, серьезных и несерьезных, складывается характер человека. Если суммировать их и попытаться сделать некоторые выводы, то окажется, что сквозь все шутки и дурачества, о которых я упоминал, всегда виден серьезный и обдуманный подход к вещам. У Мити Шостаковича во всем всегда сказывалось наличие культурного фундамента — наследственного и личного, большая талантливость — не только в музыке, и опять скажу — отличная школьная эрудиция.

Соллертинский и Шостакович были как бы дополнением один к другому. Они действительно были нужны друг другу. Соллертинский знал больше, чем Шостакович, в отношении критики он

* Можно предположить, что речь идет о М. В. Юдиной.

был сильнее и менее сдержан. Его музыкальный кругозор, как это звучит парадоксально, был гораздо шире, чем у Шостаковича. От Соллертинского, повторяю, я никогда не слышал ни одного замечания о музыке, которое можно было бы назвать дилетантским. Соллертинский взял у Шостаковича, как говорили, два-три урока по музыке. Не знаю, чему его учил Шостакович, но уверен, что Соллертинский за эти уроки воспринял столько, сколько другие восприняли бы за два-три курса.

Соллертинский превосходно знал симфонии Густава Малера и Брукнера, высоко ценил и очень любил этих двух авторов. Конечно, это через него появился у Шостаковича интерес к Малеру. А что этот интерес существует, в этом можно легко убедиться, прослушав скерцо Пятой, Шестой, Седьмой, пожалуй, даже Восьмой симфонии.

К этому вопросу я вернусь позже, когда буду говорить о творческом музыкальном лице Шостаковича. Теперь же скажу только, что по-человечески это влияние вполне естественно: угловатость Малера, его резкость, своеобразность его юмора, тяготение к грандиозным формам и пространному изложению, наконец, музыкальные размахи Малера — все это находило и, по-видимому, находит живой отклик у Шостаковича — музыканта и человека. Может быть, у Шостаковича-человека больше, чем у Шостаковича-музыканта.

Во всяком случае, Соллертинский, а через него и Малер сыграли большую роль в формировании художественного лица Дмитрия Шостаковича. Громадное влияние Соллертинского на Шостаковича, конечно, не ограничивалось областью искусства. Оба они — Шостакович и Соллертинский — воспринимали жизнь во всех ее проявлениях с жадной любознательностью, у них всегда были общие интересы, и они действительно жили этими интересами. Оба, повторяю, были нужны друг другу, и отсюда их крепкая духовная дружба, которая продолжалась, насколько мне известно, до смерти Соллертинского.

ЧАСТЬ IV

После Первой симфонии Шостакович долго ничего не сочинял*. Эта-нибудь, при изучении творческого пути композитора, этот факт потребует специального рассмотрения.

* Первая симфония и Две пьесы для струнного октета, ор. 11, были завершены летом 1925 года. Новое произведение Шостаковича — Соната для фортепиано, ор. 12, — появилось в ноябре 1926-го

Первая симфония завершила юношеский период творчества Шостаковича. Как бы ни был талантлив автор, в детском и юношеском возрасте он обычно не бывает вполне самостоятелен. Это и естественно, и даже желательно. Даровитые юноши, которые начинают творить, не признавая никаких традиций, не желая ни на кого опираться, как только на самого себя, обычно быстро выдыхаются или становятся калеками. Шостакович был отличным учеником отличной академической школы. Кроме того, он находился под влиянием отдельных крупных русских авторов, старых и новых. Из новых на его творчестве, как я уже упоминал, отразилось влияние Прокофьева и Стравинского.

Влияние это было, так сказать, чисто идейное, не личное. Стравинского Шостакович никогда не встречал и не видел. Прокофьев после 18-го года жил за границей. Позже, кажется начиная с 1927 года, он приезжал несколько раз в Советский Союз. Его концерты вызывали исключительный интерес, но Шостакович с ним даже не был знаком, по крайней мере в первые приезды Прокофьева. Это влияние, таким образом, не имело никакого личного характера*.

Я уже писал, что во время войны 1914–1917 годов в России не играли немецких авторов, и в число «запрещенных» композиторов попали все великие классики от Баха до Шуберта и вообще все немецкие композиторы.

После окончания войны немецкую классическую музыку стали играть, конечно, больше, чем это было перед войной. Вместе с тем появились новые, неизвестные имена, возбуждавшие громадный интерес и привлекавшие самое пристальное внимание.

В Ленинград неоднократно приезжал Пауль Хиндемит со своим квартетом**. Они играли много камерных сочинений Хиндемита. Сам он играл у меня в концерте свой альтовый концерт***.

* В действительности Шостакович познакомился с Прокофьевым в первый же его приезд в Советский Союз. В дневниковой записи за 20 января 1927 года Прокофьев описывает свою встречу с молодыми ленинградскими композиторами на квартире В. В. Щербачева, где он впервые увидел Шостаковича, исполнившего свою Фортепианную сонату (см.: *Прокофьев С. С. Дневник*-27. Париж, 1990. С. 115–116). В той же дневниковой записи Прокофьев отметил: «Асафьев смеется, что Шостакович оттого мне понравился, что Первая его соната написана под моим влиянием». Это подтверждает мнение Малько о том, что влияние Прокофьева на Шостаковича не носило личного характера

** Концерты квартета Амара — Хиндемита в Большом зале Ленинградской филармонии состоялись 26 и 28 декабря 1928 года, 1 и 3 января 1929-го.

*** Концерт для альты П. Хиндемита (Камерная музыка № 2 для альты и камерного оркестра, ор. 36, № 4) был исполнен автором с оркестром Ленинградской филармонии под управлением Малько 30 декабря 1928 года.

Хиндемит жадно знакомился с новой советской жизнью. Он посещал не только Эрмитаж, музеи, театры, которыми интересовались все иностранные артисты, — его занимало все. Хиндемит много бывал среди музыкантов, беседовал с ними и оказывал большое влияние на молодых музыкантов не только своей музыкой, но и своими идеями об «объективной» (*Sachliche*) и «прикладной» (*Gebrauchsmusik*) музыке, которые особенно легко воспринимались в раннюю пору советского материалистического мировоззрения.

Приезжал Дариус Мийо и познакомил Ленинград со своей музыкой, а также с новыми тогда блюзами, которые он ловко разыгрывал с пианистом Вьенером на двух роялях*.

В симфонических концертах в то время вообще исполняли совсем мало новых произведений советских и иностранных авторов, таких как Курт Вайль, Эрнест Тох и др. Под моим управлением были исполнены «Песни Гурре» Арнольда Шёнберга**, музыкой которого советские музыканты очень интересовались. Франц Шрекер (из Берлина) дирижировал среди своих сочинений и своей оперой «Дальний звон», которая перед этим была поставлена в Ленинградском государственном оперном театре (бывшем Мариинском)***. В другом оперном театре Ленинграда — Малом, бывшем Михайловском, — поставили, и при этом очень хорошо, две оперы Эрнеста Кшенека: «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает»****. Последняя опера, как метеор, облетела чуть ли не все европейские сцены и так же, как метеор, исчезла. С ее успехом могла поспорить только чешская опера «Швандя-дудак» Яромира Вейнбергера, которую в короткое время, чуть ли не в два года, поставили более чем 90 театров*****. Это был самый большой успех новой

* Сольные выступления композиторов и пианистов Дариуса (точнее Дариуса. — *Сост.*) Мийо и Жана Вьенера в Ленинграде состоялись 21 и 26 марта 1926 года. В третьем их совместном концерте, симфоническом, прошедшем 10 апреля, Мийо выступил в качестве дирижера (в том числе собственных произведений), а Вьенер — как пианист.

** «Песни Гурре», кантата для солистов, хора и оркестра А. Шёнберга, были исполнены под управлением Малько (впервые в Советском Союзе) 30 ноября и 7 декабря 1927 года.

*** Премьера оперы Ф. Шрекера «Дальний звон» в ГАТОБе состоялась 9 мая 1925 года. Шрекер дирижировал в конце 1925 года тремя спектаклями, прошедшими с аншлагом.

**** Премьера «Прыжка через тень» состоялась в МАЛЕГОТе 21 мая 1927-го, «Джонни наигрывает» — 13 ноября 1928 года.

***** Имеется в виду опера Я. Вейнбергера «Швандя-волынщик», впервые представленная в 1927 году в Праге.

оперы после «В долине» Э. д'Альбера*. Перед этим наибольший успех имела, пожалуй и сейчас имеет, «Кармен» Бизе.

«Джонни» имел в Ленинграде громадный успех. Прежде всего, опера была великолепно поставлена и представляла собой замечательное зрелище. Музыкальное исполнение (дирижер С. Самосуд) было тщательное, исполнители отлично играли и пели. Оперу ставили долгое время по несколько раз в неделю.

В 1927 году в Государственном оперном театре (Мариинском) был поставлен «Воцтек» Альбана Берга**. Автор сам приехал из Вены, чтобы присутствовать на первом спектакле. Это было большим событием — и то, что Ленинград поставил эту замечательную оперу, и то, что автор лично присутствовал в театре. Либретто «Воцтека», как известно, носит социальный характер (судьба забитого денщика и его семьи). В Вене оперу не хотели ставить и были возмущены тем, что ее исполняют «большевики». О венских сплетнях и слухах можно судить по тому, что накануне спектакля Альбан Берг получил телеграмму от жены из Вены: «Не входи в театр, готовятся бросить бомбу».

Берг ответил успокоительной телеграммой, бомбы не бросили, спектакли «Воцтека» вызвали величайший интерес, опера была оценена по заслугам, а сам Берг очаровал всех своей личностью.

Позже, весной 1930 года, мы с женой присутствовали на премьере «Воцтека» в Вене. Спектакль ничем не отличался от других премьер. В меру хлопали. Были аплодисменты после знаменитого унисона¹, несомненно заранее подготовленные. Зато после спектакля на улице, у артистического подъезда, началась перебранка между сторонниками «Воцтека» и консерваторами. Страсти тотчас разгорелись, спор превратился в уличный скандал, и дело случайно не дошло до драки: один «модернист» вовремя вскочил в один из omnibuses, приготовленных для приглашенных неким господином Панцером, который устраивал после спектакля прием в честь Берга. Мы сидели в этом omnibuse, слышали все происходящее, видели, как за кем-то гнались, как он вскочил в omnibus, и слышали, как ему кричали вдогонку, — это была характерная брань, не оставлявшая никакого сомнения, что «консерватор» был из лагеря тогда еще только зарождавшихся наци. Потом этот omnibus в шутку называли «панцерным вагоном»***.

* Музыкальная драма Э. д'Альбера «Долина», яркий образец оперного веризма, впервые была поставлена в Праге в 1903 году.

** Премьера оперы А. Берга «Воцтек» на сцене ГАТОБа состоялась 13 июня 1927 года.

*** Panzerwagen — броневик (нем.).

В общем, Ленинград того времени — около 1926–1927 годов — находился под большим влиянием новой музыки, русской и иностранной.

Еще не пришло время исторической оценки того явления в музыке, которое прошло сильной волной после войны 1914–1917 годов и называется не вполне удачным выражением «современная музыка». Неудачным, ибо слово «современная» — modern — подразумевает понятие не только «соответствующее по времени», но и «временное», нечто близкое к понятию «модное».

В большинстве случаев современная музыка была трудна технически для исполнителей и трудна для слушателей своей сложностью, нередко запутанностью гармонической (политональность, микротональность), ритмической (частые смены ритмов, отрывочность ритмических эпизодов, крайняя сложность ритмов), отсутствием того, что называется мелодичностью, отсутствием эмоциональности, так ее понимает рядовой слушатель, неспециалист, который пришел в концерт или в театр просто для того, чтобы слушать музыку.

Отношение к «современной музыке» было (может быть, и остается) не таким, как вообще к музыке. Ее слушали, желая прежде всего услышать что-либо новое, незнакомое, никем не игранное, что можно было объявить в программе как исполняемое «в первый раз».

Один большой дирижер, игравший усердно новую музыку, говорил мне: «Ведь то, что появляется теперь в программах из “современной музыки”, исполняется обычно только один раз. Изредка такое сочинение живет два-три сезона — это уже исключение». Резко сказано, но, увы, большинство новых сочинений действительно напоминают эфемерид — существ, живущих один день.

Даже такие крупные авторы, как Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, не могли прочно войти в репертуар. Из Шёнберга мы слышим изредка лишь «Verklärte Nacht»*, но ведь это еще не настоящий Шёнберг. Недаром Стравинский так не выносит, когда его называют модернистом. Один интервьюер спросил Стравинского: «Вы модерн-композитор?» И получил ответ: «Вы ошиблись, это гораздо выше».

Советские композиторы испытывали на себе сильнейшее влияние западно-европейских современных композиторов. Оно увеличивалось еще и тем, что глава школы музыковедов в Ленинграде Игорь

* «Verklärte Nacht» — струнный секстет А. Шёнберга «Просветленная ночь» (1899), относящийся к раннему, «романтическому» периоду творчества композитора.

Глебов (он же композитор Борис Асафьев), влияние которого выходило далеко за пределы Ленинграда, горячо, страстно проповедовал эту музыку, и многие произведения в концертах и оперных театрах были исполнены по его непосредственным советам и настояниям. Он был официальным советником и в оперных театрах, и в филармонии и, кроме того, профессором консерватории. <...>

В такой музыкальной обстановке находился Шостакович в те годы, после того как он сочинил и услышал в оркестре свою Первую симфонию.

Музыкальная жизнь Ленинграда была очень интенсивной. Музыкальное мировоззрение далеко еще не установилось — были разные «платформы», от академической, консервативной, до самой крайней ультрамодернистической. Музыкальные течения и влияния были сложны и переплетались между собой; были противоречия и столкновения.

Например, существовал ВАПМ (Всероссийская ассоциация пролетарской музыки)*, признававший из прошлого самое ограниченное число композиторов (Бетховен, Мусоргский, еще два-три имени), провозглашавший упрощение как один из принципов творчества. В этом, конечно, было ограничение, опасное как в смысле разрыва с традицией, так и в смысле общего снижения технического и художественного уровня музыкальной культуры.

Впоследствии судьба ВАПМа (а вместе с ним и ВАППа — Всероссийской ассоциации пролетарских писателей) решилась очень радикально: декретом 23 апреля 1932 года обе ассоциации были уничтожены**. Но это было позже, когда нарыв назрел, а раньше, в конце 20-х годов, ВАПМ был серьезным фактором в общей музыкальной жизни страны. Отрицательное отношение к нему увеличивало симпатии к противоположному течению — к модернистической музыке, с ее технической трудностью и сложностью.

Консерватория, музыкальные школы, оперные театры, филармония, не говоря уже о соответствующих правительственных органах, — все участвовали в музыкальной борьбе. Не лишним будет упомянуть, что борьба эта была лишена какого бы то ни было

* Всесоюзная ассоциация пролетарских музыкантов — музыкально-общественная организация, основанная в 1923 году. Наиболее активно себя проявляла входившая в нее Российская ассоциация пролетарских музыкантов — РАПМ.

** Речь идет о постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», на основании которого ВАПМ и ВАПП были распушены.

личного или практического характера, — это действительно была борьба за идеи и убеждения.

После окончания консерватории Шостакович относился очень критически к академичности своей музыкальной школы. Это было совершенно естественно. Конечно, он не мог симпатизировать ВАПМу с его идеями ограничения и упрощения. Поэтому легко объяснить его интерес и симпатии к противоположному направлению. В таких условиях Шостаковичу была заказана кантата к десятилетию Советской власти на слова пролетарского поэта Безыменского «Октябрю»*.

Надо сознаться, текст Безыменского был плохой, Шостаковичу он не нравился. И к своей музыке Шостакович относился как-то совсем серьезно, без особого энтузиазма**.

Он часто и охотно играл на рояле эту кантату. По форме она состояла из большого развитого вступления, самостоятельных эпизодов и заключительного хора. Некоторые фразы хор не пел, а декламировал. В одном из эпизодов Шостакович пытался передать свое личное впечатление от того, чему он когда-то был свидетелем: как на улице, кажется на Литейном проспекте, недалеко от Невского, убили мальчика. Вся его вина заключалась, кажется, в том, что он взял с лотка яблоко. В музыке этот эпизод представляет собой какое-то запутанное атональное фугато, частью в очень высоких регистрах. Почему воспоминание о судьбе несчастного мальчика выражается именно так, останется для меня навеки тайной: ни иллюстративного, ни эмоционального, ни ассоциативного момента здесь как будто найти нельзя. И тем не менее этот музыкальный эпизод, очевидно, является результатом какого-то художественного преломления в сознании автора***. Позже Шостакович назвал эту кантату симфонией (№ 2).

* Заказ на симфоническое сочинение к десятилетию Октября Шостакович получил в феврале 1927 года от агитотдела Музыкального сектора Государственного издательства (Госиздата).

** Шостакович писал в письме к С. В. Протопопову от 20 февраля 1927 года: «...получил стихи Безыменского, которые меня очень расстроили. Очень плохие стихи»; «получается мюзик-грандиоз» (цит. по: Хентова С. Шостакович. Т. 1. С. 186, 187).

*** См. также в статье М. М. Гринберга «Дмитрий Шостакович», опубликованной в журнале «Музыка и революция» (1927. № 11. С. 18): «Трагический случай убийства какого-то мальчугана на улице городовым остался особенно памятным ребенку (случай этот получил, между прочим, свое отражение в посвящении “Октябрю” — в эпизоде перед вступлением хора)».

Ленинградская филармония, директором которой я состоял, объявила к десятилетию Советской власти конкурс симфонических произведений с двумя денежными премиями*.

Однажды я сказал Шостаковичу: «Вы пишете кантату, заказанную вам Наркомпросом**. Нет официальных препятствий к тому, чтобы это сочинение было вами представлено на конкурс филармонии. У вас есть надежда таким образом заработать, а деньги вам нужны». Шостакович охотно согласился. Финансовое положение семьи было очень тяжелое. Теперь это было для него гораздо тяжелее, чем раньше.

Летом того же 1927 года я дирижировал концертами на Кавказе. Там же оказался Всеволод Мейерхольд, знаменитый режиссер, создатель Театра Мейерхольда, необычайно левое, исключительно крайнего по своему направлению. В конце концов Советское правительство отказалось от этого стиля и театр перестал существовать. Но в то время Мейерхольд и его театр играли большую роль в художественной жизни страны.

Мне хотелось устроить Шостаковича в Театр Мейерхольда и оторвать его таким образом от кино. С этой целью я пригласил Мейерхольда на репетицию Первой симфонии Шостаковича***. Мейерхольду музыка понравилась, но он упрекал Шостаковича в несоблюдении «линии», которая, по его мнению, была порвана.

Очевидно, внешняя эпизодичность симфонии вызвала у Мейерхольда такое впечатление. Он не заметил внутренней объединяющей логической линии.

* Конкурс был объявлен в марте 1927 года. Денежных премий было не две, а три, как свидетельствует текст объявления в журнале «Музыка и революция» (1927. № 3. С. 37): «Государственная академическая филармония в Ленинграде объявляет конкурс на симфоническое произведение, посвященное десятилетней годовщине Октябрьской революции. Срок предоставления произведений для ленинградских авторов — 20 августа, для иногородних авторов — 1 сентября с. г. Сочинения, признанные лучшими, будут премированы. I премия — 600 руб., II — 300 руб., III — 200 руб.».

** Госиздат находился в ведении Наркомпроса.

*** В Кисловодске Малько дирижировал симфоническими концертами в августе 1927 года. О репетиции симфонии Шостаковича 14 августа Малько записал в своем дневнике следующее: «...работали прилично — помог Мейерхольд, пришедший по моему приглаш[ению] слушать (З. Райх и еще двое). <...> Мейерхольд говорит “не очень понравилось”, нет органичности или недостаточно органично. Это верно. Самосуд, которому симфония нравится, говорит: “И Штейнберг тут покопался”» (КР РИИИ, ф. 47, оп. 1, № 148, л. 124 об.).

Привожу это мнение лишь как характерное для талантливого режиссера, ученика Станиславского. Станиславский говорит о «непрерывной линии» как обязательном условии во всяком искусстве. В музыке эту непрерывную линию принято называть симфонизмом. Шостакович в первой же симфонии показал, что он знает тайну этой линии.

Конечно, Мейерхольд, как тонкий и высокоодаренный артист, не мог не почувствовать в Шостаковиче настоящий талант. В результате позже Шостакович оказался в Москве, в Театре Мейерхольда. Можно критически относиться к художественной обстановке этого театра, но Шостакович в нем работал, сочинял, главное — отвлекся от кино и домашней обстановки. Перемена была ему нужна и полезна. Там, в театре, он между прочим сочинял музыку к пьесе каменитого поэта Маяковского «Клоп».

В одном из писем я написал Шостаковичу, что боюсь, наше знакомство и дружба не будут долговечны. Он ответил мне очень взволнованным письмом о том, какую роль я играл и играю в его жизни, что я нужен ему, и недоумевал, с чего бы это наша дружба должна прекратиться. Я объяснил: его растущее честолюбие постепенно ограничивает возможность свободного общения, сужает темы и вопросы, о которых можно говорить, не натываясь на предвзятое, личное отношение. В конце концов будет просто неинтересно и бессмысленно беседовать — я имею в виду настоящую беседу между двумя равными. Я боюсь, что через год нам предстоит в этом отношении трудности. Увы, я ошибся... в сроке. Трудности наступили гораздо скорее.

Конкурс в филармонии состоялся в конце сентября или в начале октября*. Конкурсный комитет состоял из группы авторитетных музыкантов под моим председательством. Из представленных партитур только две могли остановить на себе серьезное внимание — партитура Шостаковича и еще одна. Накануне конкурса я посоветовал Шостаковичу быть на другой день с утра дома. Я предполагал вызвать его и просить сыграть некоторые партитуры на рояле. Так он мог представить свое сочинение в наилучшем виде. (Все сочинения были представлены анонимно: имена композиторов были в запечатанных конвертах.)

На следующий день произошло, как я и предполагал. Шостаковичу позвонили, он «случайно» оказался дома, охотно явился в филармонию и проиграл на рояле несколько партитур. Это он делал замечательно ловко, без малейшего затруднения.

* Конкурс состоялся 26 октября 1927 года.

Когда стали обсуждать партитуры, сразу остановились только на двух. Рядом с запутанной и сложной кантатой Шостаковича другая партитура казалась незамысловатой, но ясной, практичной и вполне грамотной. Судя по почерку, мы предполагали, что она принадлежит перу дирижера оперного театра, бывшего соратника Игоря Глебова по борьбе за новую музыку*. Игорь Глебов — он был, конечно, членом конкурсной комиссии — указывал, что в кантате есть много вопросов и проблем, в другой же партитуре «все наверняка», «все будет звучать»**.

Было решено не давать первой премии, а дать две вторые (насколько помню, по 300 рублей — сумма не маленькая). Выдача премий не означала никаких решительно прав филармонии, ни на издание, ни на исполнение.

Распечатали конверты. В одном было, конечно, имя Шостаковича, в другом — вместо ожидаемого имени дирижера NN было написано: «Jacobo Fischer, Buenos Aires». Все настолько были уверены в авторстве дирижера NN, что приняли это имя за псевдоним. Об этом не раз говорили с самим дирижером, и он отвечал, что он тут ни при чем. Я сам как-то сказал ему: «Зачем вы написали чужое имя да еще прибавили Буэнос-Айрес? Теперь без доверенности этого какого-то Фихера (Fischer'а) нельзя выдать вам деньги». «Да, это так», — усмехнулся дирижер.

Еще до официального объявления результатов конкурса Шостакович узнал от кого-то в консерватории о решении конкурсной комиссии, и я тотчас получил от него объемистый конверт — длиннейшее письмо. В двух словах: он обвинял меня в том, что я обещал ему первую премию, а теперь вот — ему присудили вторую... Я хорошо знал Шостаковича, знал его непомерное честолюбие, и все же я был поражен. Очевидно, мое предложение представить кантату на конкурс и мое старание показать ее конкурсной комиссии в наи-

* Очевидно, имеется в виду В. А. Дранишников, тогда дирижер ГАТОБа. Версия о его авторстве нашла отражение в книге К. Мейера «Шостакович. Жизнь, творчество, время» (СПб., 1998, с. 96).

** Б. В. Асафьев писал о результатах конкурса: «Произведения, посвященные Октябрю, с которыми мне пришлось ознакомиться, проникнуты бодрим оптимизмом и отличаются широкоохватным — если можно так выразиться — натиском музыки. Лучшие из них, представленные на конкурсе Госфилармонии и получившие премию (одно — Шостаковича, другое — неизвестного автора), — ярко эмоциональны и рассчитаны на непосредственную силу воздействия» (*Глебов Игорь [Б. В. Асафьев]. Мои впечатления // Красная газета (веч. вып.). 1927. 16 ноября. № 308. С. 4*).

лучшем виде было понято превратно. Как доказательство моего «обещания» Митя приводил в письме тот факт, что после исполнения им кантаты на рояле в конкурсной комиссии я хлопнул его по плечу и сказал: «Молодец!»...

Через некоторое время пришел как-то ко мне Соллертинский и между прочим передал, что Шостакович по-прежнему настаивает, что я обещал ему первую премию, и говорит, что я его «обманул». Это уже было слишком. С таким обвинением приходилось как-то жить. Отношения стали еще более натянутыми, когда мать Мити как-то, как ни в чем не бывало, пригласила меня к ним, а я отказался и попытался объяснить ей, что Митя уже взрослый человек и ответственен за свои слова и поступки.

Так прошло немало времени, и вдруг однажды, вернувшись вечером домой, мы застали у себя Шостаковича и Соллертинского. Оба сидели в пальто, хотя в комнате было тепло. Поздоровались. Митя попросил билеты в филармонию. В моем распоряжении было несколько мест в партере и в ложе дирекции (бывшая царская ложа). Я дал ему билеты на все концерты, которые его интересовали.

— И я прошу вас другой раз сплетен обо мне не распространять! — резко выпалил вдруг Шостакович.

— В чем дело? О чем вы?

— А вот по поводу моего разговора с Луначарским.

— Ах это! Так ведь это не сплетня. И если в другой раз с вами случится что-либо в этом роде, я, вероятно, буду об этом рассказывать.

(А дело было вот в чем. Приехал из Москвы нарком по просвещению Анатолий Васильевич Луначарский и, по обыкновению, установился у директора государственных театров режиссера И. В. Экскузовича. Шостакович позвонил по телефону и спросил Луначарского. Жена Экскузовича, певица Горская, ответила, что товарищ Луначарский отдыхает, подойти к телефону не может. «Может быть, вы хотите передать, что вам нужно?» Шостакович сказал: «Передайте, что он мне нужен так же, как я ему». Это было настолько экстравагантно и характерно по мелочному тщеславию, что выходило из пределов простой сплетни и приобретало какой-то общественный интерес. Горская спросила меня на концерте: «Кто это — Шостакович, вы его знаете?» — и рассказала мне все это.)

Мне нужно было ехать в филармонию. Мы вышли вместе. Со Соллертинским поехал трамваем, а Шостакович сказал, что ему по дороге, и распрощался с нами.

Через несколько дней явился Соллертинский и рассказал: «Знаете, зачем к вам приходил Шостакович? — Мириться! Потом он

сам говорил: “Пришел мириться, получил билеты, о которых просил, нахамил, а потом, когда нужно было ехать вместе, вспомнил, что у меня нет денег. Я и подумал: брать у Николая Андреевича еще семь копеек на билет... Нет, это уж слишком! Я и пошел пешком”». (А путь был не маленький — от нас на Николаевскую надо было шагать с добрый час.)

Так между нами, как говорится, пробежала черная кошка из-за конкурса. Хотел помочь ему, а вышло иначе. Говорят, никакое доброе дело не остается без наказания. На этот раз, пожалуй, так оно и вышло.

ЧАСТЬ V

Музыка Шостаковича постепенно распространялась за пределами Ленинграда. Нельзя сказать, чтобы это делалось очень быстро. Я не помню, чтобы за первые три года после исполнения Первой симфонии кто-либо кроме меня дирижировал его сочинения*, не помню также, чтобы его сочинения появлялись в программах сольных концертов пианистов. Успех Шостаковича первые годы не был сенсационным, но зато он носил характер серьезный и солидный.

Я уже рассказывал об исполнении Первой симфонии в Харькове, в следующем сезоне я дирижировал ее в Москве**. Симфония понравилась, но успех был не такой решительный, как в Ленинграде. Может быть, в этом проявилась старая традиция отношений между двумя столицами. Москва до революции была в течение двух веков развенчанной столицей. В отношениях между этими двумя городами была ревность, особенно со стороны Москвы. То, что признавал Петербург, Москва часто отвергала, и наоборот. Старая традиция сохранилась и после революции, но Москва вскоре снова стала столицей, и эта ревность стала постепенно проходить. Во всяком случае, в Ленинграде Шостакович был свой, а в Москве в те времена — неизвестный гость.

* Малько ошибается. Кроме него в эти годы симфонические произведения Шостаковича исполняли и другие дирижеры: Ф. Штидри (Первая симфония, 16 ноября 1927 года, Ленинград), К. С. Сараджев (Вторая симфония, 4 декабря 1927 года, Москва), Г. Г. Шейдлер (Первая симфония, 3 декабря 1928 года в Оперной студии Ленинградской консерватории и 19 октября 1929-го в Большом зале Ленинградской филармонии).

** Московская премьера состоялась 8 января 1928 года на симфоническом утреннике под управлением Н. А. Малько в Большом зале консерватории.

Говорил я также об исполнении Первой симфонии на Кавказе. Там аудитория состояла из приезжих, то есть была «общесоюзной». Позже я снова дирижировал Первую симфонию в Москве. Автор присутствовал в зале, его уже хорошо знали и соответствующе принимали. Шостакович выходил кланяться, причем его поведение на эстраде как-то странно не соответствовало его характеру: выходил он медленно, небольшими шажками, кланялся угловато-сдержанно, не улыбался, лицо было сосредоточенно, хмуро, пожалуй, грустно. Он в этом как-то напоминал композитора Глазунова, хотя совершенно не был на него похож ни сложением, ни характером.

Впоследствии Шостакович сохранил эту манеру поведения, когда выходил на вызовы публики.

Позже, в первом концерте вновь организованной филармонии в Москве, я дирижировал пьесы Скарлатти — популярные *Pastorale* и *Capriccio* в оркестровке Шостаковича, сделанной только для духовых инструментов*. Партитура написана очень ловко, но требует отличных музыкантов: каждый голос как бы обнажен. В общем списке сочинений Шостаковича эти пьесы значатся потерянными**.

Кстати, о пьесах, не вошедших в этот список. В Театре Мейерхольда шла пьеса «Рычи, Китай!». В ней была сцена — американцы танцуют на пароходе. Музыка этого фокстрота стала очень популярной. Никто не знал, кто был автором; говорили, что кто-то слышал эту музыку по радио и записал ее. Назывался этот фокстрот «Таити-трот». На самом деле это «*Tahiti-Trot*» — один из самых известных фокстротов довоенного времени. В России к джазовой музыке было резко отрицательное отношение; я находил это не вполне справедливым и как пример неплохой музыки указывал на этот фокстрот. Я предложил Шостаковичу аранжировать эту музыку для оркестра, что он и сделал весьма охотно. Я играл эту аранжировку в некоторых городах России. Потом, по слухам, «кто-то» без моего или автора разрешения переписал голоса (я их случайно оставил в библиотеке во время летнего сезона в Киеве), и, когда курс по отношению к легкой музыке переменялся, один дирижер в том же Киеве играл «*Tahiti-Trot*» множество раз. В упомянутом списке сочинений

* Речь идет о симфоническом концерте Московской филармонии 25 ноября 1927 года, где под управлением Малько состоялось первое исполнение сюиты из оперы «Нос». Здесь же прозвучали обработка для духового оркестра двух пьес Д. Скарлатти и оркестровая транскрипция фокстрота В. Юманса «Таити-трот».

** О каком конкретно списке идет речь, выяснить не удалось.

Шостаковича эта аранжировка значится потерянной. Я прочел об этом с удивлением: у меня хранится авторский манускрипт ее, датированный «IX. 1927. Ленинград», с милой надписью автора, сделанной его характерным, нервным почерком*.

В том же списке сочинений, кроме пьес Скарлатти, нет также упоминания об увертюре к опере «Колумб».

История этой увертюры такова: в Ленинграде в Михайловском театре (МАЛЕГОТе) поставили оперу Дресслера «Колумб»**². Почему-то решили, что опера нуждается в увертюре, и заказали ее Шостаковичу. Увертюра написана в типичном «современном» стиле — замысловато, смело в гармоническом отношении, остро ритмически. Копия этой увертюры находится у меня.

Театр играет в русском искусстве и в русской жизни колоссальную роль. Естественно поэтому, что за ничтожными исключениями русский композитор всегда пробует свои силы в сочинении оперы. Часто с этого начинается «проба пера» юного автора.

Шостакович нашел для своей оперы фантастический сюжет у своего любимого автора — Гоголя. Как обычно у Гоголя, в повести «Нос» фантастика перемешивается с реальностью, юмор с драматизмом, причем все представлено в резком, заостренном виде. Шостакович именно так воспринял повесть «Нос», а не просто как нелепый анекдот. Он находился в периоде творчества, начавшемся с кантаты «Октябрю». Я бы назвал этот период «ультрасовременным»: автор испытывал на себе влияние западных «крайних» композиторов — Шёнберга, Берга, Хиндемита, переваривая это все по-своему.

Музыка оперы «Нос» была большим шагом вперед. Автор совершенно овладел свободным музыкальным письмом. Для него смелость, угловатость, резкость его музыки были не озорством, а свободным выявлением музыкального мышления этого периода. Игорь Глебов был в восторге от музыки, которую ему показал автор, и горячо поддерживал его в этом направлении.

* «Фокстрот Винсента Юманса “Таити-трот” Шостакович услышал как-то в доме Малько, который полушутя предложил: “Если ты, Митенька, столь гениален, как говорят, то пойди, пожалуйста, в другую комнату, запиши по памяти этот номерок, оркеструй, а я его сыграю. Даю тебе на это час”. Шостакович выполнил задание через сорок пять минут» (Хентова С. Шостакович. Т. 1. С. 201). Оркестровая транскрипция фокстрота «Таити-трот» была включена Шостаковичем в качестве антракта к III действию балета «Золотой век» (1930).

** Премьера состоялась 14 марта 1929 года.

Оперу Шостакович писал быстро и легко — это было и осталось его характерным свойством. МАЛЕГОТ, который с самого своего возникновения (вскоре после революции) ставил оперы новых советских композиторов, тотчас принял «Нос» к постановке. До постановки в театре я исполнил сюиту из этой оперы в концерте Ленинградской филармонии*. Шостакович не присутствовал ни на репетиции, ни на концерте. Что-то происходило в его личной жизни.

Он собирался жениться и оказался в конфликте со своей матерью. Софья Васильевна делала ошибку, свойственную многим матерям. Митя рос, делался взрослым, а мать точно не замечала этого. Опекать над сыном не изменялась и не уменьшалась. Она точно не замечала, что сын постепенно уходит из-под ее влияния, тяготится им. В данном случае спор шел как будто из-за того, где будет Митя жить. Он хотел уйти от матери и жить самостоятельно, а мать не допускала даже мысли об этом: «Скорее перешагнет через мой труп!..» Вдруг пошли слухи, что Митя в санатории. Говорили, что он сам себя туда поместил. Так или иначе, на люди Митя не показывался, а по улицам гулял — мы как-то видели его из окна филармонии. Конечно, он знал о дне и часе репетиций и концерта.

Впечатление от музыки «Носа» в концерте было, так сказать, относительное: музыка была чисто театральной, изобразительной, [например], увертюра — иллюстрация сцены бритья (как бы введение в оперу) с диалогом. Один антракт — фугато в очень медленном темпе, причем вся пьеса основана на одном *crescendo* и *diminuendo*. Это последнее выполнено удивительно — длинная линия постепенного уменьшения звука, кончающаяся низким *суб-контра-си-бемоль* контрафагота. Шостакович потом еще покажет замечательные образцы *crescendo* и особенно *diminuendo*.

Чрезвычайно занимательна песенка слуги Ивана на текст Достоевского («Неудержимой силой прикован я к милой»**) с аккомпанементом только двух инструментов — балалайки и флексофона, изображающего посвистывание Ивана.

Другой антракт мы не исполняли. Он написан для одиннадцати ударных инструментов, и только. Общая линия построена

* Премьера сюиты из оперы «Нос» состоялась под управлением Малько в Москве 25 ноября 1928 года. Первое исполнение в Ленинграде прошло в Большом зале филармонии 26 мая 1929 года, также под управлением Малько.

** Малько цитирует неточно; правильно — «Непобедимой силой привержен я к милой».

на ритме, динамике, краске звука. Финальный галоп, предтеча многих подобных пьес, сочиненных в будущем, — задорное и смелое использование простых, чтобы не сказать площадных (вульгарных), тем, одетых в пестрый наряд причудливой инструментовки, приправленной всяким «перцем» — ритмическим, гармоническим, звуковым.

Интересно привести некоторые цифры, связанные с постановкой оперы «Нос» в Михайловском театре. Дирижер Самуил Самосуд сделал около 150 спевок с роялем, потом было около 50 оркестровых репетиций, несколько монтировочных — репетиций сценического оформления: декораций, света, постепенных и внезапных перемен, репетиций в костюмах при обстановке под рояль, затем 8 генеральных репетиций — и опера была готова и шла много раз с громадным успехом.

После исполнения Первой симфонии я показал ее Бруно Вальтеру, который приехал на гастроли в Ленинград. Бруно Вальтер тотчас решил играть симфонию в Берлине. Это был первый шаг Шостаковича за границу. После этого симфонию стали играть в других странах. Не помню, кто первый исполнил ее в Англии. Во всяком случае, я впервые исполнил ее в ряде городов Англии, и она там стала по-настоящему популярной.

Уезжая в Южную Америку весной 1929 года, я взял с собой партитуру сюиты «Нос», заключив с Шостаковичем письменное условие по поводу исполнения сюиты. Таким образом, музыка Шостаковича была впервые услышана в Буэнос-Айресе.

Кстати, еще два слова по поводу конкурса в Ленинградской филармонии. Когда я сошел на пристань в Буэнос-Айресе, ко мне подошел какой-то джентльмен и сказал по-русски:

— Я — Яков Фихер, автор сочинения, которое получило у вас на конкурсе вторую премию*.

— Как так? А мы думали, что Фихер — это псевдоним, и считали автором дирижера NN...

— Нет, мое имя настоящее. Кстати, я до сих пор не получил этой премии.

— Конечно, ибо конкурс не имел в виду авторов за пределами Советского Союза и у филармонии не было по этому поводу «валютного разрешения». (В те годы валютный вопрос, то есть право посылать деньги за границу, стоял в Советском Союзе чрезвычайно

* Яков Фихер (1896–?) учился в Петербургской консерватории с 1912 года по классу скрипки С. П. Коргуева (ЦГИА, СПб., ф. 361, оп. 8, д. 120, л. 639 об.).

стро, и учреждения, имеющие дело с заграницей, должны были иметь каждый раз специальное разрешение на ту или иную сумму иностранной валюты.)

В последующие годы я играл Первую симфонию во многих странах Западной Европы. Везде она вызывала огромный интерес и везде нравилась. Кроме Первой симфонии изредка я исполнял сюиту из оперы «Нос» и только раз, в Лондоне, Третью симфонию. После лондонской репетиции Третьей симфонии один виолончелист из оркестра показал мне сделанную им карикатуру: на рисунке изображено все, что может производить какофонию... Эта карикатура останется в числе исторических материалов о втором, «ультрасовременном» периоде творчества композитора.

По поводу сюиты «Нос» вышло у меня с Шостаковичем неожиданное недоразумение. Заключив со мной условие об исполнении этой сюиты, Шостакович соблазнился предложением одного издательства³ и, не предупредив меня, вошел с ним в соглашение, которое и создало нелепое положение. Не знаю, действовал ли Шостакович сознательно или наивно совершил ошибку, но положение для него создалось затруднительное. Его объяснения по этому поводу оказались, мягко выражаясь, несостоятельными. Я вернул ему нотный материал и оставшуюся сумму денег и поставил на этом деле точку. (По условию весь авторский гонорар за вычетом приготовления материала шел, конечно, автору.) Насколько помню, это издательство не устроило ни одного исполнения этой сюиты.

Через некоторое время Шостакович выкинул по отношению ко мне другую штуку, похуже и посерьезнее. Не хочу докапываться, чем он руководствовался, почему сделал то или иное, знаю только, что через несколько лет я вдруг получил от Шостаковича письмо: «Если Вы умеете забывать зло, простите меня». Я охотно исполнил его просьбу.

Эти слова очень характерны для Шостаковича. То, что я слышал о нем впоследствии, подтверждает, что он стал действительно взрослым, серьезным человеком. Мне рассказывали об его отношении к младшим товарищам-композиторам — доброжелательной, внимательной помощи старшего, опытного товарища.

За границей много разговоров вызвал правительственный инцидент с Шостаковичем. Суть его в двух словах такова. В Москве проходила «декада» Ленинградского Малого государственного театра оперы и балета (многие называют этот театр по-старому, Михайловским, как театр имени Кирова — Мариинским). Подобные

«декады» происходили в Москве регулярно. Какой-либо большой театр или театральные и концертные учреждения целой республики приезжали в Москву со всем громадным персоналом, громадным инвентарем и здесь в течение декады — десяти дней — демонстрировали свое искусство. На спектакли и концерты являются члены правительства, представители общественности, все те, что составляют цвет союзной жизни — правительства, общественности, искусства, науки. После «декады» следуют обсуждения, празднества и обычно щедрые награды. Награждаются и лица и учреждения. Личные награды состоят в орденах и званиях (народный, заслуженный артист, заслуженный деятель искусства); учреждения также получают ордена и, кроме того, большие суммы денег на постройку театров, концертных залов, жилых домов для работников искусства.

Итак, Ленинградский Малый театр показывал в Москве свои постановки. После спектакля «Леди Макбет» Шостаковича в газете «Правда» появилась статья «Сумбур вместо музыки», резко критиковавшая музыку этой оперы и балетов Шостаковича («Светлый ручей» и «Золотой век»)*. Статья вызвала большой шум, начались дискуссии среди композиторов, в Союзе работников искусств и других общественных организациях. Дискуссии распространились по всей стране. Вопрос о Шостаковиче не был центральным, главной проблемой был вопрос о формализме и его роли в творчестве. Некоторые решили, что Шостакович совершенно отвергнут, уничтожен и т. д. Между тем во всех спорах, статьях, начиная с первой — упомянутой статьи в «Правде», подчеркивалось, что Шостакович талантлив, но находится на ложном пути.

Сам Шостакович в спорах не участвовал, не «каялся в грехах» и не возражал. Эта история, конечно, больно ударила его, и духовно и материально: его оперы и балеты были всюду сняты с репертуара. Ходили слухи, что правительство по секрету поддержало его материально. В этом не было ничего невозможного или непоследовательного. Повторяю, в талантливости Шостаковича никто не сомневался.

* Зная о событиях, происходивших в Советском Союзе в 30-е годы, лишь понаслышке, Малько допускает неточности в повествовании. В действительности редакционная статья газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки», посвященная опере «Леди Макбет», была напечатана 28 января 1936 года, после посещения Сталиным и некоторыми его сподвижниками спектакля в филиале московского Большого театра. Балетам Шостаковича была посвящена другая редакционная статья — «Балетная фальшь» (Правда. 1936. 6 февраля).

Приблизительно в это время Шостакович закончил свою Четвертую симфонию. Симфония была назначена к исполнению в Ленинградской филармонии. После оркестровой репетиции автор снял симфонию с программы, и она еще не была до сих пор нигде исполнена. Почему так случилось, мы не знаем*. Музыка симфонии мне неизвестна. Композитор Н. Я. Мясковский писал мне, что это гениальное произведение.

В ноябре 1937 года была исполнена в Москве новая, Пятая симфония Шостаковича**. Она имела необычайный, сенсационный успех. Шостакович сразу стал одним из самых любимых авторов. Пятую симфонию повторяли много раз, слушатели были в восторге, и все неприятности были забыты. А может быть, они в некоторой степени сослужили свою службу композитору, сделав его героем и победителем...

Во всей этой истории многих интересовал прежде всего такой вопрос: имело ли основание или право Советское правительство вмешиваться в творческие дела композитора или даже указывать, как надо сочинять? За пределами Советского Союза очень многие так и смотрели на это дело. Говорили о «свободе творчества», «недопустимости политики в делах искусства», о «грубом насилии» и так далее. Вопрос по существу, то есть вопрос о том, был ли в самом деле какой-либо кризис в творчестве Шостаковича, — этот вопрос как будто никого не интересовал. Между тем только он длин и является в данной эпохее серьезным и основным. Забыть это — значит за деревьями не видеть леса. Будущее прольет свет на всю эту историю. Однако уже сейчас, после появления Пятой, Шестой, Седьмой и Восьмой симфоний, можно сделать несколько замечаний.

* Четвертая симфония, законченная весной 1936 года, была назначена к исполнению в Ленинградской филармонии под управлением Ф. Штидри. Бытовало мнение, что Шостакович, не удовлетворенный репетиционным процессом, сам снял Четвертую симфонию с исполнения. Однако И. Д. Гликман указывает, что симфония была снята по настоянию властей, в том числе директора Ленинградской филармонии И. М. Рензина, «не пожелавшего использовать административные меры и упросившего автора самому отказаться от исполнения симфонии» (Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. СПб., 1993. С. 12–13). Премьера Четвертой симфонии состоялась 30 декабря 1961 года в Большом зале Московской консерватории под управлением К. П. Кондрашина.

** Малько ошибается: премьера Пятой симфонии Шостаковича состоялась не в Москве, а в Большом зале Ленинградской филармонии (21 ноября 1937 года, дирижер Е. А. Мравинский).

Музыка оперы «Леди Макбет» (или «Катерина Измайлова») по сравнению со Второй и Третьей симфониями представляет собой громадный шаг вперед. Техническое мастерство, тематический материал, обращение с ним, замечательная оркестровка (удивительная яркость и своеобразность оркестровых групп и всего оркестра) — все это сразу бросается в глаза. Притом — превосходное владение человеческими голосами, яркая декламация, идущая, несомненно, от Мусоргского, блестящие музыкальные характеристики, владение музыкальным «жанром», резкая музыкальная сатира и рядом с ней настоящий трогательный лиризм (партия Катерины, последняя хоровая сцена, пожалуй, лучшая в опере).

И при всем этом в музыке есть немало неоправданной сложности, запутанности, нагромождения — всего того, что характеризует (это мое личное мнение) второй, «ультрасовременный» (модернистский) период творчества композитора. Сомнительной является также трактовка некоторых сценических моментов — отклонения от повести Лескова оказались не к выгоде либретто оперы.

Упрекали оперу в грубом изображении эротизма. Вряд ли это справедливо. Трудно сыскать оперу без эротизма, и, если любовные сцены в театре не говорят об эротизме, значит, это не любовные сцены. Тут все дело во взгляде на театр и границы его условности. Вот в Копенгагене после первого спектакля «Леди Макбет» кто-то написал в газету возмущенное письмо, где говорилось, что на этот спектакль отец не может повести взрослую дочь. После этого опера сделала еще четырнадцать полных сборов. Для Копенгагена пятнадцать спектаклей в сезон — чуть ли не рекордный успех. Говорили, что упомянутое письмо в газету помогло кассовому успеху оперы...

Как бы то ни было, достаточно раз прослушать Пятую симфонию Шостаковича, чтобы увидеть, что она начинается собой новый период творчества композитора. Шостакович по-прежнему мыслит смело, ново, иногда сложно, но все это идет теперь от самой музыки. Композитор что-то преодолел в себе, его музыка стала содержательнее. Как бы ни отличалась Пятая симфония от Первой, она внутренне связана с ней: композитор через что-то перешагнул и вышел на новую дорогу. Это «что-то» естественнее всего назвать формализмом, упрек в котором казался многим таким кощунственным и недопустимым. Опера «Леди Макбет» — это переходная ступень между двумя творческими этапами. Если бы мы знали Четвертую симфонию, вся эволюция творчества Шостаковича стала бы для нас яснее и получила бы более стройное очертание.

Что же до роли правительственного нажима, то ответить на этот вопрос или очень легко, или очень трудно. Легко сказать: указали Шостаковичу на формализм, он послушался и избавился от него! Можно сказать и иначе: все творчество композитора зависит лишь от него самого, идет лишь по линии личного, внутреннего развития автора.

Бывают такие авторы, которые ко всему слепы и глухи — живут в своей берлоге, в ней расцветают, в ней и сохнут. Шостакович не из их числа. Он живой человек, живущий среди живых людей; он не может быть глух к происходящей вокруг него жизни. Зачем же стараться доказывать, что он ни от кого и ни от чего не зависит и развивается только по каким-то своим внутренним законам? Если жизненный толчок помог ему окрепнуть и подняться выше, можно этому только радоваться.

Многие из творящих в области искусства получают «толчки» от жизни. Одни так и остаются ушибленными, другие оправляются, извлекают опыт из этих «толчков» и становятся более сильными. Таким является для нас Дмитрий Шостакович в его третьем творческом периоде, который начинается с Пятой (а может быть, с Четвертой) симфонии.

Пятую симфонию стали играть повсюду не потому, что был какой-то правительственный скандал с автором, а потому, что эта симфония тотчас стала в ряд немногих по-настоящему репертуарных симфоний. Она облегчила путь Шестой симфонии. А потом появилась Седьмая, которой предшествовала величайшая реклама: написана в осажденном Ленинграде! Портреты композитора в каске члена пожарного отряда, работающего во время бомбардировки, известия о необычайном успехе симфонии в Советском Союзе, пересылка партитуры воздушным путем в миниатюрном виде, спор из-за права первого исполнения и победа Тосканини, необычайная длина симфонии, грандиозный оркестр!

Когда эту симфонию стали играть всюду, некоторые музыканты были недовольны. Один говорил мне: «Сознайтесь, какая-то часть успеха приходится на долю политической пропаганды». Конечно, приходится. Пусть даже для некоторых целых шестьдесят процентов. Но в оставшихся сорока процентах достаточно достоинств для того, чтобы заслужить внимание и одобрение. А это и есть главное!

За право исполнения следующей, Восьмой симфонии в Нью-Йорке радиостанция уплатила десять тысяч долларов — лучшей рекламы автор не мог получить.

Таков, в кратких словах, творческий путь композитора: от нервного, скромного мальчика, страдающего от болезней и материальной нужды, до взрослого художника, занявшего завидное положение у себя на родине и признанного во всем мире. Немалое значение в судьбе Шостаковича имело и его личное честолюбие. <...> Резко выразилось оно в отношении к варшавскому конкурсу пианистов и особенно в эпизоде с конкурсом сочинений в Ленинградской филармонии. В конечном итоге это честолюбие выросло в силу, которая является не последним условием в творческом пути композитора.

Шостакович молод, талант его находится в полном расцвете. В его творчестве могут быть еще новые повороты и периоды. Одно ясно: все, что произойдет в этом смысле с композитором, будет результатом развития громадного зрелого художника, от которого мы вправе ожидать в будущем еще много подлинной радости.





Даниил ЖИТОМИРСКИЙ

«Нос» — опера Д. Шостаковича

Среди советской композиторской молодежи Дмитрий Шостакович — один из наиболее сильных по своему творческому дарованию и зрелости композиторского мастерства. Несмотря на свою молодость*, Шостакович успел создать уже несколько крупных (симфонических и фортепианных) и ряд мелких произведений, отличающихся значительной самостоятельностью музыкального мышления. Однако творческие пути Шостаковича еще не совсем ясны. Он не примыкает по-настоящему ни к одной из разновидностей «современничества» (ни к «европейско-урбанистической», ни к «русско-интеллигентской»**), но еще дальше отстоит от другого полюса — пролетарско-попутнического.

Устремления Шостаковича противоречивы: к десятилетней годовщине Октябрьской революции он написал свое симфоническое посвящение «Октябрю», произведение в достаточной степени серьезное и, хоть и абстрактно, по-интеллигентски, — но все же как-то отражающее идеи революции; однако в то же самое время*** Шостакович сочинял свои «Афоризмы» — явно эстетские, упадочно-декадентские пьесы; вскоре же после этого он занялся тщательной оркестровой обработкой обыкновенного, пошлого фокстрота («Таити-Трот»¹), который наряду с его «Октябрю» и симфонией² исполнялся в больших симфонических концертах.

* Шостакович родился в 1907 г. (в действительности в 1906-м. — *Сост.*).

** Под первой разновидностью я имею в виду композиторов, которые под прикрытием «левой» фразы о «новейших», «технических» «достижениях» протаскивают в своем творчестве упадочную музыку современной Европы (как, напр., Дешевов или Мосолов); вторая разновидность — последние из «могикан» старой русской интеллигенции, углубленные психологисты-индивидуалисты (как, напр., Н. Мясковский).

*** В 1927 году.

Шостакович отличается неистощимой творческой энергией: он сочиняет много и, по-видимому, с большой легкостью. Последнее из его крупных произведений — опера «Нос». Эта опера является значительным, но несомненно не последним «зигзагом» на творческом пути Шостаковича. Необходимо вскрыть опасности и тупики, таящиеся в этом «зигзаге».

Опера «Нос» написана на сюжет одноименной повести Гоголя; состоит из 3 больших актов (10 картин) с участием 78 действующих лиц, хора и полного симфонического оркестра.

Уже самый выбор этой темы для большого театрального действия доказывает оторванность автора от основных задач, стоящих перед советским театром, в частности — оперой. Гоголевский «Нос», разумеется, включает в себе ряд глубоких социально-сатирических характеристик. Однако в отличие от чисто-реалистических произведений Гоголя (как, напр.: «Ревизор», «Женитьба», «Мертвые души») и наряду с такими его произведениями, как «Записки сумасшедшего» и «Портрет» — повесть «Нос» со стороны сюжетной представляет собой нелепую полубредовую фантастику. По-видимому, и сам Гоголь сознавал нелепость этого сюжета для читателя, не изоощренного в фантастических причудах и потому, вероятно, написал в конце повести иронические строки (как бы предвосхищая возможные нападки)... «Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уже совсем непостижимо... Во-первых, пользы отечеству решительно никакой, во-вторых... но и во-вторых, тоже нет пользы».

И действительно, «совсем непостижимо», что может быть интересного или поучительного для заполняющего оперные ярусы вузовца, металлиста, текстильщика в том, что в течение нескольких часов множество людей мечется по сцене в поисках... утерянного носа. Наш театр требует идеологического, социально-значимого спектакля. Социальная сатира гоголевского «Носа» нанизана на случайный и социально бессмысленный сюжет; между тем никакие блестящие свойства пьесы не могут спасти спектакля, если самое действие не имеет *содержательной* сюжетной «сердцевины». Либретто «Носа», естественно, не может иметь этой сердцевины, ибо зритель едва ли проникнется с самого начала интересом к «таинственной» завязке (пропаже носа) и всем вытекающим из нее «событиям». Его внимание неизбежно распылится на мелочи, на отдельные реплики, сценки и т. п., среди которых есть, правда, несколько удачных и остроумных. Но все же не чрезмерная ли это

роскошь, когда огромный оперный коллектив должен преодолеть труднейшую партитуру, затратить большие усилия и средства за постановку, и все это лишь для того, чтобы вызвать у слушателя несколько сомнительных смешков.

В творческом замысле «Носа» Шостакович поставил себе труднейшую задачу: передать в музыкальных интонациях живую человеческую речь. Такую же задачу ставил себе 60 лет тому назад Мусоргский в своей «Женитьбе» (также на текст Гоголя), которая осталась незаконченной. Однако Мусоргский, по-видимому, не случайно прервал свою работу над «Женитьбой». В поисках художественной правды он почувствовал бесплодность натуралистического речитатива и необходимость эмоционально-психологических обобщений. И действительно, в «Борисе Годунове» Мусоргский нашел этот обобщенный *реалистический*, речитатив, переходящий уже в мелодию.

Опера «Нос» написана почти сплошным речитативом. Однако в разрешении этой глубокой художественной задачи Шостакович пошел совсем иными путями, чем *реалист* Мусоргский. Мусоргский работал над «Женитьбой» в плане социальной сатиры: он старался вскрыть *типичные* черты действующих лиц и дать комическую концепцию как результат столкновения реальных человеческих свойств. У Шостаковича подход иной: он творит в плане *гротеска*, для него комическое заключается в своеобразной *игре внешними* приемами.

В свое время Мейерхольд, защищая принципы балагана, писал: «излюбленный прием балагана — гротеск». «Искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная... Декоративны были не только обстановка, архитектура сцены и самого театра, декоративны были: мимика, телесные движения, жесты, позы актеров»... «Неужели тело, его линии, его гармонические движения сами по себе не поют так же, как звук? Когда на этот вопрос (из «Незнакомки» Блока) мы ответим утвердительно, когда в искусстве гротеска, в борьбе формы и содержания восторжествует первая, тогда душой сцены станет душа гротеска»*.

Таким образом, сущность формалистического спектакля и одной из его разновидностей — гротеска сводится к господству

* В. Мейерхольд. Сборник статей «О театре».

самодовлеющих, структурно-композиционных моментов (по Мейерхольду — «декоративных») над внутренней *смысловой* значимостью вещей. Гротескный стиль возник и развился у нас в эпоху наибольшей реакции и декаданса русского искусства (между 1905 г. и началом мировой войны), когда неуместны стали содержательные, идейные традиции Художественного театра, и на смену им понадобилось беспредметное (уводящее от «проблем») и достаточно эффектное зрелище; тогда именно и появились всевозможные полушутовские, полумистические балаганы, поэты в желтых кофтах³ и прочая декадентщина. Этот буржуазно-эстетский стиль не потерял еще некоторой живучести и в советском театре. Так, например, мейерхольдовская постановка «Ревизора» представляет собой в сущности рецидив старых, декадентских идей режиссера. Эти же гротескные принципы соблазнили, к сожалению, и Шостаковича. Постараюсь показать это на нескольких примерах.

Гоголевский юмор имеет совершенно реальные и притом чисто житейские корни. Совсем не то у Шостаковича. Он пытается создать комический эффект целой системой внешних приемов.

Прием 1-й: алогичная акцентация слов и фраз. <...> [Р]итмический рисунок рассчитан на нарочитое противоречие естественному произношению. <...>

Прием 2-й: фиоритуры, фигурации и гаммы, совершенно искусственно и с нарочитой нелепостью вставляемые посреди слова или фразы. <...> Этот прием так же, как и первый имеет, очевидно, своей основной целью противоестественность.

Прием 3-й: гармонизация «навыворот» с нарочитой «грязью» созвучий. «Навыворотный» принцип широко использован во всей опере, но особенно характерно его применение в «романсе» дочери Подточиной. Сентиментальная дочка штаб-офицерши гадает на картах, напевая сладкую мелодию. По-видимому, Шостакович хотел дать здесь сатирическую стилизацию мещанского романса 30-х годов; он взял обычную для этого стиля формулу аккомпанемента и мелодии; но сатиру сосредоточил здесь не в раскрытии образа, а в том, что гармонизация романса в самых неподходящих местах уснащена резко противоречивыми и совершенно нелепыми диссонансами. <...>

Подобная стилизация имеется и у Стравинского в «Мавре», однако здесь, несмотря на такой же внешний подход композитора, замысел все же естественнее. Стравинский хотел лишь натуралистически передать «грязь» дилетантского исполнения. У Шостаковича же

диссонансы и нелепости такие, до которых можно додуматься только поставив себе *специальную* цель погримасничать, покривляться. Но остроумно ли, смешно ли это?

Прием 4-й: звукоподражания в оркестре. Здесь и чихание, и сморкание, и прочие физиологические звуки. Этот прием, надо отдать справедливость Шостаковичу, применен им с большой изобретательностью (сцена в спальне Ковалева), но это опять-таки совершенно внешние, притом наивно-натуралистические эффекты, явно выходящие уже за пределы музыкальных средств. Перечисленными приемами (в особенности 1, 2 и 3) Шостакович пользуется вне зависимости от характера действующих лиц и внутреннего смысла их разговоров и действий. Так, например, алогичной акцентацией, закладывающей уже определенный характерный отпечаток на определенное действующее лицо, композитор наделяет также и других лиц <...> с совершенно *иным* характером; таким образом, индивидуально-психологические черты гоголевских типов теряют свою цельность благодаря привнесенным извне и вполне «самостийным» формальным приемам.

Характерным проявлением такого формализма является сложнейший (с внешней стороны) октет дворников, дающих объявления в газету*. Прекрасный, остро-сатирический текст Гоголя принесен здесь в жертву нелепому и громоздкому ансамблю, в котором, конечно, ни одного слова, благодаря обилию голосов, понять будет невозможно, а «музыка» представляет собою нечленораздельные выкрики. Замысел этого ансамбля был, по-видимому, подчинен готовой формальной схеме; об этом можно догадаться не только по непосредственному впечатлению, но еще и потому, что совершенно аналогичное сочинение под названием «Канон» мы находим у Шостаковича в его тетради «Афоризмов».

Подобное же насилие над текстом совершено и в другом месте: отчаявшись в попытках приставить найденный нос на надлежащее место, майор Ковалев пишет угрожающее письмо штаб-офицерше Подточиной; офицерша пишет ему ответное письмо; эти письма — едва ли не самые блестящие и бичующие места во всей гоголевской повести. Но Шостакович заставляет петь оба письма *одновременно*, да еще в квартетном изложении** (в то время, как Подточина с дочерью читает письмо Ковалева, последний уже получает ответ и читает его вместе с Ярыжкиным). Таким образом

* «Нос», 5-я картина <...>.

** «Нос», 8-я картина <...>.

текст, разумеется «угроben», услышать и понять его так же невозможно, как и в октете дворников. <...>

Итак, в борьбе «формы и содержания» в опере Шостаковича, несомненно, «восторжествовала первая», а потому «душой сцены стала душа гротеска». Едва ли нужно доказывать бесплодность и бессодержательность гротеска, ведь он и не претендует на содержание. Но все же основной эмоциональный стержень имеется во всяком гротеске, в том числе и в опере «Нос»; его можно определить, как *гримасу*, уродливую и нездоровую, раздирающую челюсти тупым физиологическим смехом. В этом смысле «Нос» сближается с прокофьевскими гротесками («Сказка о шуте»⁴, «Любовь к трем апельсинам»⁵ и т. п.) с той лишь разницей, что Прокофьев пишет крупными грубыми штрихами, «рубит с плеча», и «высекает» гиперболические гримасы; Шостакович, наоборот, предпочитает в своей опере «мышиную» возню с мелочами, он хочет «потешить» *множеством* мелких ужимок и озорства.

Что представляет собой «Нос» со стороны чисто музыкальной? Необходимо сказать, что Шостакович не снизил здесь присущего ему композиторского мастерства; опера богата разнообразием тембровых, ритмических и контрапунктических элементов. Несмотря на это (как это ни парадоксально), вся музыка в целом оставляет впечатление серой, безжизненной массы. Происходит это по двум основным, по-моему, причинам. *Первая* причина: *ладовая * статичность*. Опера с первой до последней ноты атональна (местами политональна), ладовая основа сводится здесь ко всевозможным комбинациям из больших септим и малых нон; поэтому гармонический язык не развивается ниоткуда и никуда, любое место (по вертикали) может быть здесь началом и концом и серединой.

Вторая причина: *однообразная нарочитость*. Все свои «хитрости» автор расточает уже в самом начале оперы; в дальнейшем же музыкальный материал *органически* не развивается, а лишь механически *накаплиется*, причем принципиально нового (новых мыслей), кроме услышанных уже в первых картинах «куншттюков», здесь нет. Естественно поэтому, что все эти нарочитости уже в середине оперы становятся плоскими и не способны вызвать даже элементарного удивления. <...>

Таким образом, ложный, гротескный замысел всей оперы Шостаковича обусловил и ложность ее музыкального содержания.

* В данном случае понятие лада я применяю лишь в условном смысле.

* * *

В опере «Нос» есть несколько удачных и действительно остроумных мест; так, например, песня слуги Ковалева — Ивана (Иван лежит в передней на диване, плюет в потолок и играет на балалайке) или массовая сцена избиения носа («Так его, так его!»). Возможно, что опера окажется сценичной и в живом воплощении обнаружит еще какие-либо удачные моменты⁶. Но все же *в лучшем случае* «Нос» останется громоздкой и дорогостоящей *безделушкой*, столь же бесполезной, сколь безвредной (а скорее вредной).

Своей оперой Шостакович, несомненно, *отдался* от столбовой дороги советского искусства. Если он не поймет ложности своего пути, если не постарается *осмыслить* творящейся у него «под носом» живой действительности, то творчество его неизбежно зайдет в тупик.





Левон АКОПЯН

«Нос» и петербургская литература абсурда

Опера «Нос» все еще остается одним из самых недооцененных произведений Шостаковича. Написанная двадцатидвухлетним аспирантом Ленинградской консерватории в 1928 году и поставленная в Малом театре оперы и балета (МАЛЕГОТ) в начале 1930 года, она сошла с репертуара примерно год спустя, выдержав шестнадцать представлений. Критика времен Сталина и Хрущева настойчиво поддерживала образ первой оперы Шостаковича как воплощения самых пагубных крайностей мелкобуржуазного «современничества» в еще неокрепшей советской музыкальной культуре 1920-х годов. Первая серьезная аналитическая работа о «Носе» появилась только в 1965 году*. Сенсационному возобновлению «Носа» в СССР (Москва, Камерный музыкальный театр, 1974, дирижер Геннадий Рождественский, режиссер Борис Покровский) предшествовали постановки и концертные исполнения в Италии**, ФРГ, ГДР, Чехословакии, США, Великобритании. Но, будучи весьма сложной для исполнения, опера так и не снискала популярности. Запись «Носа» под управлением Рождественского с участием солистов Камерного музыкального театра до недавнего времени оставалась единственной в мировой дискографии.

В последнее десятилетие в мире наметилось оживление интереса к «Носу». Значительным событием стала постановка 2004 года на сцене Мариинского театра под музыкальным руководством Валерия Гергиева, в режиссуре Юрия Александрова — эта интерпре-

* Григорьева Г. Первая опера Шостаковича — «Нос» // Музыка и современность. Вып. 3. М.: Музыка, 1965. С. 68–103.

** В рамках фестиваля «Флорентийский музыкальный май» 1964 года, в режиссуре легендарного Эдуардо де Филиппо.

тация также доступна в звукозаписи. Множится число зарубежных постановок и записей. И все же трудно отрешиться от мысли, что «Нос» заслуживает большего. Обратившись к одному из самых прихотливых произведений русской литературы, Шостакович, по его собственным словам, «симфонизировал гоголевский текст» и тем самым подчеркнул его внутренний драматизм и метафизическую глубину. Данной цели служат изменения, внесенные в либретто по сравнению с гоголевским оригиналом. Шостакович и его либреттисты — молодые литераторы Георгий Ионин и Александр Прейс и маститый Евгений Замятин — сохранили большую часть текста повести, но кое-где вмонтировали в него фразы из других произведений Гоголя, а также отрывки из «Братьев Карамазовых» Достоевского (песня слуги Ивана в начале 6-й картины) и из поэмы Котляревского «Энеида» (хор полицейских из 7-й картины). Два самых многолюдных эпизода оперы — сцена поимки Носа в 7-й картине и интермедия между 8-й и 9-й картинами — отсутствуют в «Носе» Гоголя; точнее говоря, они выросли из отдельных мимолетных фраз повести, а их текст практически полностью составлен из заимствований.

Эта литературная компиляция стала основой для оперы, которая на первый взгляд производит впечатление необузданной юношеской фантазии. Местами Шостакович проявляет себя как подлинный «авангардист». Стоит специально указать на два особенно экстравагантных момента, вошедших в анналы истории музыкальных новаций XX века. Во-первых, это антракт для ударных без определенной высоты звука между 2-й и 3-й картинами первого акта, иллюстрирующий полицейскую погоню за ни в чем не повинным шаровальником Иваном Яковлевичем. Этот относительно законченный фрагмент длительностью около пяти минут на три с лишним года опередил «Ионизацию» Эдгара Вареза — пьесу, которая считается первым в истории произведением для ансамбля ударных. Во-вторых, это «кинематографическая» сцена одновременного пения двух сценически изолированных друг от друга дуэтов: в то время как мадам Подточина и ее дочь читают письмо от Ковалева, Ковалев и его друг Ярыжкин читают ответ Подточиной (акт 3, картина 8). Достигнутый здесь эффект синхронизации разновременных событий предвосхищает аналогичное открытие в опере Бернда Алоиса Циммермана «Солдаты» (1965)*. Опера изобилует и другими экстравагантными трюками — такими как пение и игра в крайних регистрах, натуралистические звукоподражания, внезапные переходы

* См.: *Gojowy D. Dmitri Schostakowitsch. Hamburg: Rowohlt, 1983. S. 48.*

от простой трезвучной тональности к радикальной атональности и обратно, фрагменты нарочито запутанной, хаотической фактуры, пародийные цитаты и стилистически чужеродные вкрапления с многочисленными явно «фальшивыми» нотами и т. п. «Сумбур вместо музыки», да и только, — впрочем, сумбур веселый, остроумный и обаятельный. Однако за ним просматривается серьезная мировоззренческая основа.

В основе концепции повести Гоголя и оперы Шостаковича лежит взгляд на северную столицу империи как на некое заколдованное или даже проклятое место, где на фоне заданной свыше жесткой структуры возможны сколь угодно ирреальные, фантастические, абсурдные вещи. «Главный город России был выстроен гениальным деспотом на болоте и на костях рабов, гниющих в этом болоте: тут-то и корень его странности — и его изначальный порок. <...> Петербург: смазанное отражение в зеркале, призрачная неразбериха предметов, используемых не по назначению; вещи, тем безудержнее несущиеся вспять, чем быстрее они движутся вперед; бледно-серые ночи вместо положенных черных, и черные дни — например, “черный день” обтрепанного чиновника. Только тут может отвориться дверь особняка и оттуда запросто выйти свинья. Только тут человек садится в экипаж, но это вовсе не тучный, хитроватый, задастый мужчина, а ваш Нос...»*. За фарсовым гоголевским сюжетом об исчезновении носа у некоего незначительного чиновника и о превращении этого носа в чиновника более высокого ранга, служащего по научной части, обнаруживается картина мира, тронутого процессом дезинтеграции, картина тотального распада привычных, нормальных связей. Характерно, что у Гоголя трещина, рассекающая мир, проходит не через сердце поэта, как у романтического Гейне, а через переносицу чиновника.

Нет нужды напоминать, что подобный образ Петербурга культивировался Пушкиным («Город пышный, город бедный, / Дух неволи, стройный вид, / Свод небес зелено-бледный, / Скука, холод и гранит...»), Достоевским («город полусумасшедших», где душа человека подвергается самым «мрачным, резким и странным влияниям» и где медики, юристы и философы могли бы осуществить свои «драгоценнейшие исследования»), Блоком, Андреем Белым... А уже после революции, в условиях беспрецедентного наступления абсурда на всех фронтах, эта исконно петербургская традиция пережила свой последний расцвет в творчестве ленинградских писателей-нонкон-

* Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. С. 38–39.

формистов группы Объединение реального искусства (ОБЭРИУ), чей манифест был опубликован в январе 1928 года — как раз тогда, когда Шостакович трудился над своим «Носом». Самые оригинальные члены ОБЭРИУ — или обэриуты, как они сами себя называли, — Даниил Хармс и Александр Введенский, а также близкий им (хотя формально не входивший в группу) Николай Олейников, известны прежде всего как эксцентричные юмористы и мастера гротеска, но основа их мирозерцания была глубоко трагичной; Введенский определил ее как «ощущение бессвязности мира и раздробленности времени»*.

Сочетание унаследованной обэриутами исконно петербургской гоголевской традиции с новой действительностью «колыбели революции» дало удивительный гибрид, отвлеченный от официальной картины мира и в то же время обязанный ей своим существованием и функционирующий как ее своеобразное отрицание. В данном случае речь должна идти об отрицании не столько на уровне конкретных составляющих этой картины (иначе мы имели бы дело с социальной сатирой или литературой протеста), сколько на уровне некоторых самых общих философских (гносеологических и онтологических) принципов. Так, оригинальное развитие идеи «Носа» можно усмотреть в одной из миниатюр Хармса: если у Гоголя «трещина, рассекающая мир», разлучает человека с его носом, то у Хармса множество таких трещин членит человеческое тело на взаимно отчужденные части, вследствие чего грань между существованием и небытием оказывается безнадежно стертой. Затронутая в этой миниатюре онтологическая проблема сама по себе более чем актуальна для советской действительности, однако способ ее представления заведомо исключает любые непосредственные ассоциации:

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь.

Уж лучше мы о нем не будем говорить**.

* Введенский А. Полное собрание произведений в двух томах. Т. 2. М.: Гилея, 1993. С. 157.

** Здесь и далее, цитируя широко издаваемые, легко доступные в Интернете литературные произведения, я буду обходиться без ссылок на конкретные источники.

Шостакович принадлежал к тому же поколению и социальному слою, что и обэриуты. С некоторыми из них его связывали личные и даже творческие отношения. В 1930 году композитор планировал сочинение оперы «Карась» на текст Олейникова и в тот же период, по некоторым сведениям, испытал увлечение творчеством Хармса*. Позднее, в 1934 году, он вместе с Введенским участвовал в работе над мультфильмом «Сказка о Попе и работнике его Балде». В свою очередь, обэриуты интересовались творчеством Шостаковича; есть сведения, что вся группа присутствовала на премьере «Носа»**. И хотя никто из обэриутов не участвовал в создании либретто, концепция оперы Шостаковича, при всей важности других повлиявших на нее источников (среди которых наиболее известны и общепризнанны «Ревизор» в знаменитой, спародированной в «Двенадцати стульях», постановке Мейерхольда и опера Берга «Воцтек», с сенсационным успехом прошедшая в Ленинграде в 1927 году), оказалась удивительно близка по духу именно данному литературному направлению. Опера «Нос» — это Гоголь, увиденный сквозь призму опыта, общего для Шостаковича и обэриутов. Такой взгляд сосредоточен прежде всего на тех чертах гоголевского творчества, которые предвосхищают литературу абсурда XX века***.

Следовательно, нужно отказаться от принятой оценки оперы как произведения преимущественно сатирического. Такая оценка восходит к высказываниям самого автора, сделанным им в свое время то ли по инерции, то ли в порядке превентивной защиты от государственных идеологических служб****. В дальнейшем музыковеды и критики приложили немало усилий, чтобы подтвердить мнение о сатирической направленности оперы***** (впрочем, в этом они

* См. об этом в: *Левая Т.* Хармс и Шостакович: несостоявшееся сотрудничество // Хармсиздат представляет. СПб., 1995. С. 94–96.

** *Федоров Г.* Вокруг и после «Носа» // Советская музыка. 1976. № 9. С. 41–50.

*** Показательно, что Гоголь выведен в забавной театральной миниатюре Хармса «Пушкин и Гоголь» (1934). За несколько лет до нее Хармс писал: «Истинных гениев наберется только пять: <...> Данте, Шекспир, Гете, Пушкин, Гоголь». Самая выразительная хармсовская «характеристика» Гоголя датирована 1936 годом: «[В]се люди по сравнению с Пушкиным пузыри, только по сравнению с Гоголем Пушкин сам пузырь».

**** См.: *[М(алков) Н., Шостакович Д.]*. Почему «Нос»? // Рабочий и театр. 1930. № 3. С. 11.

***** Лишь один из ранних рецензентов оперы усмотрел в опере не «сатиру», а нечто принципиально иное (хотя и поверхностно отождествил это «иное» с сексуальной подоплекой гоголевской повести). См.: *Янковский М.* «Нос» в Малом оперном театре // Рабочий и театр. 1930. № 5. С. 7.

были единодушны с официальным советским литературоведением, объявившим сатириком *par excellence* самого Гоголя). Но видеть в «Носе» сатиру на ограниченность и корыстолюбие российской чиновничьей касты столь же неуместно, как приписывать Хармсу или Введенскому стремление высмеять и разоблачить социальные пороки эпохи НЭП или «культ личности». Умственная ограниченность Ковалева, его недостойное поведение перед лицом постигшей его беды, его неумение установить нормальные человеческие отношения с окружающими, перипетии его погони за носом, — все это складывается в символическую картину мира, переживающего процесс тотальной дезинтеграции под внешней оболочкой стабильности и порядка. Нормальная диалектика упорядоченности и свободы в этом мире подменяется сосуществованием тотальной регламентации всех соотношений и подтачивающей ее изнутри тотальной анархии.

Наглядной моделью представленной в «Носе» картины какофонического и абсурдного мира служит ансамбль в конце пятой картины: знаменитый октет дворников, читающих газетные объявления. Октет решен в форме двойного канона, где четыре голоса затионируют тему в прямом, четыре — в обратном движении; интервал вступления — секунда. Композитором сделано все, чтобы «обесмыслить» тему: это ассоциативно пустая, абсолютно искусственная пуантилистическая (то есть состоящая из нот-«точек», разделенных паузами разной длины) конструкция, лишенная каких-либо регулярных структур. При этом правила канонической имитации соблюдаются с доведенной до автоматизма скрупулезностью; впечатление автоматизма дополнительно усиливается остинатным аккомпанементом (своего рода органным пунктом) большого барабана.

Октет дворников у Шостаковича вырос из мимолетной гоголевской фразы, не играющей никакой роли в развитии сюжета повести: «По сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками». Сходным образом и многие другие отрывки оперы с легко распознаваемыми жанровыми атрибутами либо не имеют прямых соответствий в тексте гоголевской повести, либо восходят к ее малозначительным пассажам. В числе таких отрывков — церковный хор в последней картине первого акта (выросший из упоминания о том, что встреча Ковалева с собственным носом в мундире генерала произошла не где-нибудь, а в Казанском соборе), песня слуги Ивана под аккомпанемент балалайки в начале шестой картины (для нее взяты нелепые слова «романса»

Смердякова из «Братьев Карамазовых» Достоевского), протяжная хоровая песня городских в седьмой картине (на текст, тоже достаточно нелепый, украинского поэта Ивана Котляревского, процитированный в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: «Поджав хвост как собака, / Как Каин он затрясся весь, / Из носа потекла табака»), «романс» влюбленной в Ковалева Подточиной-младшей в восьмой картине. К этому же ряду относятся разбросанные по партитуре обрывки песенных или танцевальных ритмов. Особенно важное, можно сказать лейтмотивное значение имеет ритмическая фигура галопа. В опере есть по меньшей мере три достаточно развернутых фрагмента в характере галопа: интерлюдия между третьей и четвертой картинами, инструментальный отыгрыш в конце седьмой картины, переходящий *attacca* в восьмую, и вся последняя, десятая картина. Отныне жанр галопа станет для Шостаковича излюбленным носителем карикатурных, гротескных, иногда также устрашающих эффектов; эта смысловая функция галопа будет еще более отчетливо обозначена в опере «Леди Макбет Мценского уезда».

Подобные «карикатуры на жанр» у Шостаковича часто строятся по принципу, введенному в широкий обиход Стравинским, — когда легко узнаваемые элементы того или иного жанра «подаются» в нарочито фальшивом антураже (хрестоматийными примерами служат «Легкие пьесы» для фортепиано в три и четыре руки, 1915–16)*. Так, в песне Ивана из шестой картины мелодия характерного (подстать смердяковской поэзии) псевдорусского «галантерейного» стиля в мажоре сопровождается балалаечным наигрышем в миноре; в момент появления Квартального в конце первой картины звучит мотив знаменитого (процитированного в «Пиковой даме») полонеза Осипа Козловского «Гром победы, раздавайся» с мелодией, излагаемой в немилосердно диссонирующих параллельных септимах; в «романсе» барышни из третьего акта исходная, стандартная для галантерейного стиля фигура романсового аккомпанемента, сохраняя первоначальный ритм и характер движения, постепенно вырождается в перебор случайных звуков, никак не согласующихся с мелодическим содержанием вокальной партии.

* На то, что эти пьесы, с их «нарочито детскими мелодиями и изощренно-карикатурным аккомпанементом», оказали на Шостаковича весьма сильное влияние, впервые — правда, вне прямой связи со стилистикой оперы «Нос» — обратил внимание И. И. Соллертинский. См.: *Соллертинский И.* Творческий путь Шостаковича // «Леди Макбет Мценского уезда». Опера Д. Д. Шостаковича. Л.: Государственный Академический Малый оперный театр, 1934. С. 21.

Карикатурность таких жанрово узнаваемых кусков, их необузданность с точки зрения развития сюжета и явная неуместность в соответствующих контекстах делают их важным средством для создания общей абсурдной атмосферы. Возникает аналогия с театром обэриутов, различавших два плана сценического действия: «драматургический сюжет» и «сценический сюжет». Принцип сочетания этих двух «сюжетов» практически воплощен в пьесе Хармса «Елизавета Бам», впервые показанной во время одного из трех «левых часов» января 1928 года, а теоретически зафиксирован в манифесте ОБЭРИУ: «Мы берем сюжет — драматургический. Он развивается вначале просто, потом он вдруг перебивается как будто посторонними моментами, явно нелепыми <...> поэтому сюжет *драматургический* не встанет перед лицом зрителя как четкая сюжетная фигура, он как бы теплится за спиной действия. На смену ему приходит сюжет *сценический*, стихийно возникающий из всех элементов нашего спектакля»*.

«Драматургический сюжет» пьесы «Елизавета Бам» — серьезнее, откуда: арест героини по обвинению в неизвестном преступлении. Его контуры приводят на мысль роман Кафки «Процесс», которого Хармс в 1928 году, конечно же, не мог знать. Но по ходу пьесы он постоянно перебивается элементами «сценического сюжета»: цепочкой разнохарактерных, лишенных логической взаимосвязи или парадоксальным образом отрицающих друг друга сцен, по большей части остро гротескных и смешных. Отмеченные выше жанровые моменты оперы Шостаковича, столь же стихийно формирующиеся в музыкальном потоке сознания, выполняют именно функцию элементов такого «сценического» (в данном случае лучше было бы сказать «музыкально-жанрового») сюжета, поверхностного по отношению к глубинному, собственно «драматургическому» сюжету. Их наличие сближает музыкально-театральную концепцию Шостаковича с обэриутской концепцией театрального зрелища.

Что касается «драматургического сюжета» оперы в собственном смысле, то он отнюдь не ограничивается рассказанной Гоголем историей пропажи, поисков и обретения носа; эта история составляет всего лишь одну из сквозных линий музыкальной драматургии оперы. Фрагменты, образующие данную сюжетную линию, представляют собой прозаический текст Гоголя (с некоторыми

* См.: Ванна Архимеда. Константин Вагинов. Николай Заболоцкий. Даниил Хармс. Николай Олейников. Александр Введенский. Игорь Бахтерев. Л.: Художественная литература, 1991. С. 461–462.

вставками, заимствованными преимущественно из других произведений того же автора*), положенный на музыку в соответствии с принципами, близкими тем, которые послужили Мусоргскому для передачи интонаций русской прозаической речи в неоконченной опере «Женитьба». Несмотря на преимущественно диссонантный и атональный контекст, в который помещен текст Гоголя, вся эта драматургическая линия, взятая сама по себе, в отрыве от многослойной структуры оперы, решена достаточно традиционными средствами: основная забота композитора сосредоточена на точной (или, по необходимости, нарочито неточной, гиперболизированной) передаче интонаций и нюансов разговорной речи, тогда как проблемы собственно музыкального формообразования занимают его сравнительно мало. Более или менее развернутые эпизоды ариозного характера редки; с некоторыми натяжками таковыми можно считать соло Ковалева «Я не могу вам сказать, каким образом...» (картина 5), соло Старой Барыни с хором приживалок «Я хочу вам рассказать одно особенное происшествие...» (картина 7), соло Доктора «Верите ли, что я никогда из корысти не лечу...» (картина 8). Структуры с узнаваемыми жанровыми признаками на обширных пространствах не играют существенной роли, а если и появляются, то главным образом как спонтанные «выплески» потока музыкальной речи с глубинного уровня «драматургического» сюжета на более поверхностный уровень «музыкально-жанрового» сюжета, то есть как элементы, создающие эффект абсурда. Характерный случай — «ариозо» Доктора, советующего Ковалеву, как лечить его «болезнь» (картина 8), где внезапное появление жанровых признаков польки посреди обширного прозаического полуречитатива (на словах «Мойте чаще холодной водой») представляет собой прием в типично обэриутском духе. На ум приходят упомянутые в манифесте ОБЭРИУ образцы взаимодействия драматургического и сценического сюжетов, когда актер, изображающий русского мужика, вдруг принимается говорить по-латыни, а актер, изображающий министра, начинает выть по-волчьи и ходить на четвереньках**.

Итак, музыкально-театральная концепция «Носа» Шостаковича обнаруживает сходство с театральными идеями обэриутов и вклю-

* Некоторые фразы, придуманные самими либреттистами, вставлены в текст явно из озорства. Таков обмен репликами между Доктором и Ковалевым в восьмой картине: «А у вас все, что ни есть, на своем месте? А? — А вам какое дело, что у меня есть?».

** Ванна Архимеда. С. 461.

зает принцип своеобразного контрапункта «сюжетов». Один из этих «сюжетов» — эквивалент «сценического сюжета» обэриутов — в музыкальном отношении представляет собой ряд гротескных жанровых номеров. Он свободно переплетается с «драматургическим сюжетом» — собственно повестью Гоголя, преобразованной для сцены и «омузыкаленной» средствами сложного современного языка, отмеченного воздействием экспрессионизма и вместе с тем ярко индивидуального, предвосхищающего важнейшие особенности зрелого стиля Шостаковича. Если бы Шостакович, организуя музыкальный материал своей оперы, ограничился моделью контрапункта двух «сюжетов» по образцу театра обэриутов, этого уже было бы достаточно для создания добротной комической оперы. Но композитор идет дальше и конструирует новый, третий «сюжет», который существенно обогащает структуру произведения в целом и усиливает его драматический, кафкианский аспект. По существу, структура оперы представляет собой результат взаимодействия или «контрапункта» не двух, а трех слоев. «Драматургический сюжет» как фабула повести Гоголя в этой структуре надстраивается над самым глубинным слоем, своего рода драматургическим сюжетом второго порядка, который поистине «теплится за спиной действия» и служит основным стержнем всего музыкально-драматического целого. Его тема — преследование, извращение, избиение жертвы. Она лишь слегка затрагивается в повести Гоголя (в большей степени — в некоторых других его произведениях), но зато служит излюбленной, постоянно возвращающейся темой творчества Хармса, Олейникова, других поэтов этого круга.

Творцами ранней литературы абсурда была очень точно уловлена и творчески ассимилирована неотъемлемая черта окружающей их действительности: примат атавистического права силы. Шостаковичу близка по духу хармсовская трактовка человеческих отношений в мире, где достижение желанного, абсолютно разумного порядка обуславливалось регулярной данью в виде определенной порции «костей рабов», — трактовка, начисто отказывающая слабой стороне, то есть жертве, в каком бы то ни было сочувствии. Это, конечно, противоречит священным традициям русской гуманистической литературы, но зато точно отражает дух воцарившегося абсурда. Напомним, кстати, что на другом полюсе духовной жизни страны примерно в то же время прозвучали следующие многозначительные слова Горького: «Гуманизм в той форме, как он усвоен нами от евангелия и священного писания художников наших о русском

народе, о жизни, этот гуманизм — плохая вещь». Спустя немного времени в «Леди Макбет Мценского уезда» Шостакович фактически солидаризируется с этим тезисом Горького.

Приведенная ниже неоконченная драматическая миниатюра Хармса — своего рода модернизированный вариант повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем — моделирует человеческие отношения в новом обществе, вероятно, более точно и красноречиво, чем целые тома сатирической или обличительной, политически окрашенной литературы:

Григорьев (ударяя Семенова по морде). Вот вам и зима настала! Пора печи топить. Как по-вашему?

Семенов. По-моему, если серьезно отнестись к вашему замечанию, то, пожалуй, действительно пора затопить печку.

Григорьев (ударяя Семенова по морде). А как по-вашему, зима в этом году будет холодная или теплая?

Семенов. Пожалуй, судя по тому, что лето было дождливое, зима будет холодная. Если лето дождливое, то зима всегда холодная.

Григорьев (ударяя Семенова по морде). А вот мне никогда не бывает холодно!

Семенов. Это совершенно правильно, что вы говорите, что вам не бывает холодно. У вас такая натура.

Григорьев (ударяя Семенова по морде). Я не зябну!

Семенов. Ох!

Григорьев (ударяя Семенова по морде). Что — ох?

Семенов (держась рукой за щеку). Ох! Лицо болит!

Григорьев. Почему болит? *(и с этими словами хватъ Семенова по морде).*

Семенов (падая со стула). Ох! Сам не знаю.

Григорьев (ударяя Семенова ногой по морде). А у меня ничего не болит!

Семенов. Я тебя, сукин сын, отучу драться! *(пробует встать).*

Григорьев (ударяет Семенова по морде). Тоже учитель нашелся!

Семенов (валится на спину). Сволочь паршивая!

Григорьев. Ну ты, подбирай выражения полегче!

Семенов (сяясь подняться). Я, брат, долго терпел. Но хватит. С тобой, видно, нельзя по-хорошему. Ты, брат, сам виноват...

Григорьев (ударяет Семенова каблуком по морде). Говори, говори! Послушаем!

Семенов (валится на спину). Ох!..

Сюжет преследования — унижения — истязания жертвы в опере «Нос» воплощается в виде цепочки сцен, которые по мере приближения к концу оперы становятся все более многолюдными и на-

сыщенными. Сцены, составляющие этот, условно говоря, драматургический сюжет второго порядка, характеризуются крайним структурным примитивизмом и строятся по единому шаблону: все они завершаются однообразным выдалбливанием той или иной элементарной остигатной фигуры, аналогичной регулярным «ударам по морде» из приведенной только что миниатюры про Григорьева и Семенова. Каждый эпизод данной драматургической линии, таким образом, упирается в тупиковую ситуацию, требующую выхода в виде мгновенного переключения на тот или иной из двух оставшихся «сюжетов», что само по себе служит сильным средством создания эффектов в духе обэриутского театра абсурда*.

Сравнительно простой и наглядный пример — отрывок из второй картины первого акта (сцена преследования цирюльника Ивана Яковлевича любопытными прохожими на набережной) перед появлением Квартального. Данная сцена преследования еще сравнительно безобидна — так же, как и предшествующий ей эпизод (акт 1, картина 1), когда жена Ивана Яковлевича, Прасковья Осиповна, выгоняет его из дома. Преобладающим остигатным элементом здесь служат истерические выкрики Прасковьи Осиповны: «Вон! вон! вон!..», на которые накладываются неловкие оправдания Ивана Яковлевича. Более грозные обертоны появляются чуть позднее, в пантомимической сцене преследования того же многострадального цирюльника отрядом полицейских (знаменитый антракт для ударных между второй и третьей картинами).

Второй акт не содержит аналогичных сцен. Драматургически их отчасти замещает инструментальный фрагмент («антракт»), о котором будет сказано ниже. Зато в третьем акте мы встречаем три сцены преследования, составляющие своеобразную крещендирующую

* Аналогию этому приему находим в формообразующем принципе некоторых прозаических миниатюр Хармса: длинное и монотонное (имитирующее характерный для графоманов инерционный тип письма) перечисление неких фактов или событий в какой-то момент внезапно сменяется резюме или «кодой», переводящей повествование в иную смысловую плоскость, чреватую новыми и неожиданными ассоциациями. Хороший пример — знаменитые «Случаи»: «Однажды Орлов обелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла...» и т. д. И под конец: «Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу». Другой пример: «Некий Пантелей ударил пяткой Ивана. Некий Иван ударил колесом Наталью. Некая Наталья ударила намордником Семена. Некий Семен ударил корытом Селифана...» и т. д. И под конец: «Эх, думали мы, дерутся хорошие люди».

цепочку: каждая последующая сцена превосходит предыдущую как по объему, так и по количеству вовлеченных в нее персонажей. Первая сцена — нападение полицейских на торговку бубликами в седьмой картине; сладострастным выкрикам полицейских «а! а! а!...» отвечают столь же однообразные вопли торговли «ой! ой! ой!...». Во второй сцене (та же картина) представлено нападение толпы на Носа и избивание его с криками «так его! так его!...». Наконец, третья сцена — метание в поисках Носа другой толпы, также жаждущей крови, и ее разгон полицейскими (интермедия перед эпилогом); в конце сцены, на повторяющийся вопрос толпы «где? где? где? где он?» отвечает полицейский окрик: «Разойдись! разойдись!». Всех перечисленных сцен либо вообще нет у Гоголя, либо они выросли из мимолетных гоголевских фраз, вроде упоминания о том, что Нос «перехватили почти по дороге», когда он собирался удрать в Ригу. Музыка всякий раз моделирует атавистически примитивный автоматизм действий толпы*.

Итак, композиция оперы Шостаковича в целом складывается из трех взаимопроникающих «сюжетов», причем в рамках каждого из них действуют свои, специфические средства организации музыкального материала. Подобный контрапункт «сюжетов» позволяет представить глубинную тему всего произведения — тему нерассуждающей жестокости, безжалостности, кровожадности — в смещенной «смеховой» перспективе, что роднит музыкально-театральную концепцию Шостаковича с теми идеями, которые одновременно с ним разрабатывались в среде литераторов-обэриутов.

Единственный в опере случай выхода за пределы этого абсурдного мира — оркестровая интерлюдия («антракт») между пятой и шестой картинами. Ее центральное положение подчеркнуто также и топографически, ибо она находится в середине второго акта между двумя ярко гротескными эпизодами «музыкально-жанрового сюжета»: октетом дворников и песенкой слуги Ивана. Ее бо́льшая часть представляет собой фугато, причем на этот раз не карикатуру на серьезный жанр, а вполне корректный образец жанра, не оскверненный ни нелепым, бессвязным тематизмом (как канон восьми дворников), ни несуразным диалогом безносого майора и его собственного носа-генерала (как церковный хор из последней сцены первого акта, в остальном стилизованный весьма изящно). Тема фугато не бессвязна, как в каноне

* Ср. неподражаемую картину аналогичных действий в миниатюре Хармса «Суд Линча».

Изворников, а весьма выразительна, охватывая в стремительном восходящем движении две с лишним октавы (темы похожей конфигурации нередки и в более позднем творчестве Шостаковича). Нормы жанрового этикета выполняются в фугато с подчеркнутой педантичностью. Здесь мы найдем такие общепринятые приемы традиционного полифонического письма, как тональные ответы, сдержанное противосложение, тема в обращении, стретты и т. п. Изощренная техника позволяет показать тему — изложенную сперва в соль миноре с переменной VII ступенью — практически во всех минорных тональностях. За собственно фугато следует полифоническая интермедия на оstinатной басовой теме и затихающая кода на другом оstinатном басу.

Интерлюдия из второго акта представляет собой единственный во всей опере более или менее обширный и целостный отрывок, в применении к которому вообще можно говорить о какой бы то ни было музыкальной логике. В музыке интерлюдии есть то, что Хармс называл «чистотой порядка»; этим она ярко выделяется на фоне всей остальной оперы, мир которой бессвязен и раздроблен. Она воспринимается как некий поэтический комментарий, «потусторонний» по отношению к остальной опере и подтверждающий существование высоких и незыблемых ценностей посреди стихии всесокрушающего абсурда.

Продолжая сопоставление поэтики «Носа» Шостаковича с поэтикой петербургской литературы абсурда двадцатых годов, вспомним о своеобразной смысловой функции изредка прорывающихся в ней лирических ноток. Показательна баллада Олейникова «Чревоугодие», где смерти «лирического героя» посвящены следующие строки:

Зарытый, забытый
В земле я лежу,
Попоной покрытый,
От страха дрожу.

Дрожу оттого я,
Что начал я гнить,
Но хочется вдвое
Мне кушать и пить.

Я пищи желаю,
Желаю котлет,
Красивого чаю,
Красивых конфет.

Любви мне не надо,
Не надо страстей,
Хочу лимонаду,
Хочу овощей!

Но нет мне ответа —
Скрипит лишь доска,
И в сердце поэта
Вползает тоска.

По поводу последних строк авторитетная исследовательница отмечает: «Это настоящая тоска, и принадлежит она настоящему поэту. Но это уже не та тоска и не тот поэт, какие завещаны нам поэтической традицией. <...> Всякому настоящему поэту <...> нужны высокие слова, отражающие его томление по истинным ценностям. Как ему добыть новое высокое слово? Он их не придумывает, он берет вечные слова: *поэт, смерть, тоска* <...> — и впускает их в галантерейную словесную гущу. И там они означают то, чего никогда не означали. <...> Провернутое через множество слов с отрицательным знаком ценности, оно, общепоэтическое слово, удержало эмоциональный ореол, но отдало свои наследственные смыслы»*.

Тоска по «истинным ценностям», воплощенная в высоком поэтическом Слове, пусть даже искаженном и опороченном из-за нелепого контекста, поднимает поэтику абсурда над уровнем простой игры «отрицательными знаками ценности». Музыкальным эквивалентом такого Слова и служит интерлюдия из второго акта «Носа» — место, через которое в музыку этой абсурдистской оперы «вползает» тоска настоящего художника по истинным ценностям, обретающая специфическое качество в окружении «отрицательных знаков ценности»**.

* Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 394–395.

** Вдобавок к сказанному стоит заметить, что для характеристики глубинного поэтического смысла этой интерлюдии подходит словечко «противоирония», разработанное в связи с творчеством Венедикта Ерофеева, этого гениального младшего брата обзариутов, а в каком-то смысле и самого Шостаковича. «Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность — но уже без прямоты и однозначности. <...> Противоирония так же работает с иронией, как ирония — с серьезностью, придавая ей иной смысл. <...>

Таким образом, за нарочитой экстравагантностью формальных решений в опере «Нос» просматривается определенный модус видения мира, для воплощения которого рассказ Гоголя послужил всего лишь подходящим предлогом. На уровне глубинных онтологических и гносеологических принципов этот модус характеризуется обостренным ощущением экзистенциального абсурда, отчетливым различием «внутреннего», «посюстороннего» (сферы относительно надежного существования и устоявшихся человеческих ценностей) и «внешнего», «потустороннего» (сферы, где в любой момент откуда-нибудь может, того и гляди, «запросто выйти свинья»), а также устойчивой неспособностью объединить обе сферы в нечто целостное. Иными словами, «Нос» Шостаковича — не просто экстравагантная юмореска или сатира, а нечто гораздо более сложное и многогранное. В этой опере, как и в творчестве обэриутов, сохранена и развита гоголевская прихотливая многозначность, которую столь выразительно описал другой знаменитый петербуржец: «...в самом невинном описании то или иное слово, иногда просто наречие или частица <...> вписано так, что самая безвредная фраза вдруг взрывается кошмарным фейерверком; или же период, который начинается в несвязной, разговорной манере, вдруг сходит с рельсов и сворачивает в нечто иррациональное <...> или так же внезапно распахивается дверь, и в нее врывается могучий пенящийся вал поэзии, чтобы тут же пойти на снижение, или обратиться в самопародию, или прорваться фразой, похожей на скороговорку фокусника. <...> Это создает ощущение чего-то смехотворного и в то же время нездешнего, постоянно таящегося где-то рядом, и тут уместно вспомнить, что разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной»*. Обратившись к эталонному образцу петербургской традиции русской литературы, Шостакович создал одну из самых загадочных опер в истории, в равной мере отражающую как комическую, так и космическую сторону вещей.

Некоторые важнейшие свойства артистической натуры Шостаковича, впервые в полную силу проявившиеся в «Носе» — и прежде

Нельзя сказать, что в результате противоиронии восстанавливается та же серьезность, которая предшествовала иронии. Наоборот, противоирония отказывается сразу и от плоского серьеза, и от пошлой иронии, давая новую точку зрения. <...> Противоирония <...> оставляет для иронии ровно столько места, чтобы обозначить ее неуместность»: *Эпштейн М.* После карнавала, или вечный Веничка // *Ерофеев В.* Оставьте мою душу в покое. М.: АО «Х. Г. С.», 1995. С. 14–16.

* *Набоков В.* Николай Гоголь. С. 125–126.

всего непреодолимое ощущение трещины, рассекающей Вселенную, — сохранили свою действенность до конца его дней, оказывая огромное влияние на композиторов более молодых поколений. И все же направление, заданное оперой «Нос», по известным причинам не могло иметь в творчестве Шостаковича полноценного продолжения. Отголоски юмора «Носа» слышны в начальных сценах «Леди Макбет Мценского уезда» и лишь едва ощутимы в поздних миниатюрах на стихи капитана Лебядкина, которого обэриуты, как известно, считали своим поэтическим учителем.

У Хармса есть притча, которая выглядит едва ли не прорицанием о судьбе Шостаковича:

Жизнь — это море, судьба — это ветер, а человек — это корабль. И как хороший рулевой может использовать противный ветер и даже идти против ветра, не меняя курса корабля, так и умный человек может использовать удары судьбы и с каждым ударом приближаться к своей цели.

Пример: человек хотел стать оратором, а судьба отрезала ему язык, и человек онемел. Но он не сдался, а научился показывать дощечки с фразами, написанными большими буквами, и при этом, где нужно, рычать, а где нужно, подвывать, и этим воздействовать на слушателей еще более, чем это можно было сделать обыкновенной речью.

Драма Шостаковича, по меньшей мере в одном из своих измерений, — это драма творца, насильственно лишенного своего языка. Судьба Ковалева и хармсовского рыжего человека — судьба разъятого живого тела — не миновала и его. Но «Нос» создан еще целостным Шостаковичем, и именно благодаря этой неутраченной целостности своего «Я» композитору удалось воспроизвести столь точную, беспощадную и бескомпромиссную модель разорванного, дезинтегрированного мира, в котором ему предстояло жить.





Матиас СОКОЛЬСКИЙ

Опера и композитор

Четыре смерти... Три убийства и одно самоубийство. Страстные любовные объяснения... Роскошный свадебный пир — сюжет, что называется, «душераздирающий», откровенно «оперный». И, однако, при всей кажущейся шаблонности, «Леди Макбет» — вызов всему оперному традиционализму, отрицание всего тривиального, ходульно-оперного, произведение исключительной яркости, дерзости, произведение зрелого и большого мастерства. Такова «Леди Макбет» Шостаковича.

Историю купчихи Катерины Львовны, влюбившейся в приказчика Сергея и ради любви идущей на отравление свекра и убийство мужа, взял в качестве сюжета для своей оперы по замечательному рассказу Лескова Дм. Шостакович. Шостакович не хочет идти по проторенной дорожке обычного оперного либретто. Как подлинно современный, советский композитор Шостакович не может мыслить вне социальных категорий и отношений. Он видит за личной драмой отдельных людей социальную драму эпохи: трагедию Катерины Львовны композитор осознает как неизбежное следствие социальных конфликтов. Целый ряд сцен, характеристик действующих лиц и отдельные моменты в музыке «Леди Макбет» дают чрезвычайно образное, именно социальное ощущение эпохи. Таковы сцены торки Сергея, гульбы приказчиков, свадьбы, сцена в полиции. Эти сцены в опере представляют огромный интерес, ибо в них первая в по-своему несомненно удачная попытка «обнажения прошлого» в опере, попытка дать не лирическую грусть <...> а подлинную, реальную жизнь со всей беспросветностью, произволом и дикостью николаевского режима. И в этом отношении все отмеченные сцены (еще недостаточно разработанные) составляют новое слово в оперной литературе.

Любовная интрига доминирует в «Леди Макбет», но любопытно, как композитор музыкально трактует ее. «Леди Макбет» не знает эротических изысков и сверхчувственных экстазов. И вместе с тем она дает там, где этого требует сюжет, яркое представление о любви нарочито грубой, откровенно животной.

Говоря о новом в «Леди Макбет», необходимо остановиться на музыкальных характеристиках героев, на подходе композитора к музыкальным портретам действующих лиц. Эти характеристики исключительно лаконичны, выпуклы и образны. Возьмите Катерину Львовну, — с каким мастерством в этих замедленных, стонающих интонациях передана любовная ее тоска, жажда ласки. На протяжении всех трех актов, при всех изменениях, в самые драматически острые моменты ее речь не теряет растянутой и напряженной напевности. Или Сергей, «тронутый» интеллигентностью приказчик. Шостакович применяет своеобразный и новый прием разоблачения героя. Сергей в комнате у Катерины Львовны ночью, рисуясь перед ней, рассказывает о своей тоске, а в это время в оркестре появляется ехидная, пошленькая полька, откровенная, веселая. Или Борис Тимофеич — свекор Катерины Львовны. В предутренних сумерках он бродит вокруг ее дома, он не прочь приударить за своей снохой. Ему не спится. Он вспоминает свое прошлое. И тут среди спокойной, задумчивой музыки внезапно прорывается в оркестре разухабистая, наглая провинциальная мазурка. Эффект получается ошеломляющий. Интересно, что в музыкальной характеристике Бориса Тимофеича все время присутствовал какой-то отдаленный намек на ритм мазурки. Этим Шостакович как бы пытается дать динамику развития музыкального образа. Тут своя закономерность, своя органичность. Нередко отдельные моменты в «Леди Макбет» производят впечатление музыкального озорства, но и за музыкальными шалостями чувствуется умное мастерство.

«Леди Макбет» являет собой новый этап в творчестве Шостаковича. Все лучшее, что мы знали в прошлом Шостаковича — его стихийную мощь, художественный темперамент, волевою силу, холодный пламень страсти, — все это мы ощущаем и в музыке «Леди Макбет». И, как всегда, — это поражающая сила мастерства, организованность, четкость конструкции, железная логика и дисциплина ритма, сдерживающая бьющую через край энергию. Сцена порки, замечательные любовные сцены, сцена ссоры Екатерины с мужем, сцена убийства, гульба приказчиков, сцена свадьбы и ареста — в них узнаешь «старого» Шостаковича, то, что было в его «Посвящении Октябрю»¹, в его Первой (майской) симфонии². Вместе с тем есть

целый ряд новых черт в музыке «Леди Макбет». Прежде всего у Шостаковича появилась лирика, теплота. В его Первой симфонии были элементы лиричности, но потом, начиная с «Октября», явившегося переломным для творческого развития Шостаковича, эта лирическая струя на время совершенно исчезла. Его колючий музыкальный язык потерял элементы напевности. Сейчас сам Шостакович говорит о том, что в своей опере, в целом ряде ее моментов — помимо того, что все партии кантиленны, — он дает музыкальную лирику. Это в первую голову относится к обрисовке главной героини — Катерины Львовны. Лирика в обрисовке Катерины Львовны носит в ряде мест стилизованный характер. Шостакович мастерски, как бы иронически имитирует стиль русских композиторов начала XIX века — Гурилева, Варламова. В мелодиях, темах, характеризующих Катерину Измайлову, запрятаны элементы и русской народной песенности, и романсовые ходы гурилевско-варламовского типа. Но это не холодная стилизация гурмана, не эстетский гротеск «Мавры» Стравинского³. У Шостаковича гротеск смягчен струей подлинного живого чувства. Такая, например, песня, как «Жеребенок к кобылке торопится» — удивительно простая и выразительная — является маленьким шедевром. В изгибах интонаций этой песни, в неожиданных и свежих, остро новых гармониях иногда отдаленно слышится Прокофьев (вспомните лирическую тему второй части его Третьего фортепианного концерта). В том-то и дело, что, как во всяком настоящем творчестве, у Шостаковича можно найти разные влияния, но всегда они у него преодолены, вы всегда ощущаете неповторимо шостаковичевское, только ему свойственное, его собственный творческий стиль. У Шостаковича появилась в музыке и спокойная глубокая вдумчивость. Совершенно по-баховски звучит величавый и глубокий музыкальный антракт между четвертой и пятой картинами. Начало второго акта, ночь (пятая картина), сон Катерины и Сергея — все это прекрасные страницы «нового» Шостаковича. Мы перечисляем отдельные, особо замечательные места, но память подсказывает еще ряд волнующих музыкальных эпизодов в «Леди Макбет». Их не перечислишь. Весь второй акт, сцена у Катерины Львовны в первом акте, в третьем акте — песня «задрипанного пьяницы», свадьба, славления жениха и невесты (фугато), описание отвратительной, пьяной гульбы — все это надолго запоминающиеся куски музыки.

Оркестр Шостаковича разрастается в опере до огромного, компактного звучания. Отдельные моменты в партитуре хочется особенно отметить. Вот разговор Аксиньи с Сергеем в первом акте⁴.

Во время этого разговора без пения одинокий фагот ведет исключительной выразительности мелодию. Музыканты будут восхищаться этим свежим приемом так же, как в свое время Римский-Корсаков восхищался в «Пиковой даме» Чайковского сценой чтения Германом письма (в казарме), идущей на фоне такой же одинокой мелодии бас-кларнета. Шостакович умеет одним штрихом дать лаконичную, яркую, остроумную характеристику. Например, подпрыгивающий ход фагота на октаву Шостакович использует для характеристики Бориса Тимофеича. Перед вами, как живой, вырисовывается образ глупого, надменного старика.

Хочется упомянуть еще использование альтовой флейты в начале второго акта на фоне тромбонов, соло тромбона на фоне арф в конце второго акта и многое другое.

Все это лишь первые впечатления, беглые заметки о новом произведении. «Леди Макбет» не закончена, из четырех актов написаны пока три. В опере многое еще должно «утрастись». Есть несомненные длинноты, есть отдельные неудачные места. Например, на наш взгляд, излишняя сцена с призраком, недостаточно выразительная характеристика попа.

Когда опера будет закончена⁵, она станет отчетливее в смысле формы, но уже сейчас бесспорно, что мы имеем перед собой выдающееся оперное произведение. Для нашего оперного театра появление «Леди Макбет» — событие, ибо совершенно ясно, что если для перестройки драматического театра решающее значение имеет развитие советской драматургии, — то в не меньшей мере это относится и к опере. Только появление новых произведений, новых и по содержанию и по форме, может помочь преодолеть состояние застоя нашего оперного театра.





Вадим ШАХОВ

«Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и Шостаковича*

Мысль о несхожести «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова и Д. Д. Шостаковича** уже давно стала общим местом работ, посвященных шедевр оперы XX века, — как подтверждение общей закономерности отличия любого литературного первоисточника от его оперной, театральной трактовки***. Сам композитор в первых печатных высказываниях о сочинении****, за ним — советские крити-

* В основе данной статьи — доклад автора на V Петербургских чтениях в Санкт-Петербургской государственной консерватории (1997), значительно расширенный и полностью переработанный. Автор выражает глубокую благодарность Л. Фэй за содействие в ознакомлении с материалами, недоступными в России, и искреннюю признательность Л. Г. Ковнацкой.

** В тексте для краткости употребляются формулировки ««Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича», «концепция Шостаковича» и даже «либретто Шостаковича», хотя при этом обычно подразумевается совместная работа Шостаковича и А. Прейса, Шостаковича и А. Прейса в редакции И. Гликмана.

*** Несходство возникает даже в тех предельных случаях, когда музыка пишется на полный текст драматического произведения с целью абсолютно точного и «достоверного» воплощения первоисточника: музыка все равно вносит свои коррективы. Что касается «Леди Макбет Мценского уезда», то у Шостаковича и Прейса, собственно, такого стремления и не было.

**** Д. Д. Шостакович часто высказывался о своей опере в период ее создания и постановки. Список источников, содержащих авторские комментарии, включает не менее десяти наименований с 1931-го по 1936 год, различного объема и различной степени концентрации на произведении — от кратких заявлений о задачах советского композитора до программных выступлений, в том числе в «буклетных разъяснительных сборниках» двух театров (МАЛЕГОТа и Театра имени Немировича-Данченко). Объем высказанного таков, что во всем его корпусе не может не быть внутренних несоответствий. Поэтому некоторые высказывания Шостаковича требуют комментариев.

ки 30-х годов* и более поздние исследователи указывали на различия двух «Леди Макбет». Но оценка степени самостоятельности произведений варьировалась — от нейтрального шостаковичского: «Оно [либретто] почти полностью построено по Лескову, за исключением 3-го акта...»** и умеренного: «Композитор и его соавтор по либретто Александр Прейс внесли небольшие, но существенные изменения в рассказ Лескова...»*** до категоричного: «Шостакович представлял читателю также свою интерпретацию очерка Лескова — спорную и противоречащую духу литературного оригинала...»****. Несмотря на неоднократные возвращения к теме, и по сей день существуют разные мнения о направленности изменений, сделанных Шостаковичем, о расставленных им акцентах.

В советском музыковедении среди высказываний по этому поводу долгое время преобладала ортодоксальная точка зрения, основывавшаяся, судя по всему, на первоначальных общих впечатлениях от сопоставления двух произведений. Все самое существенное в этой позиции было высказано еще в годы написания и постановки оперы — в программных выступлениях А. Острецова***** и Адр. Пиотровского^{6*}, близких по смыслу заявлениям самого Шостаковича, — и подкреплено вердиктом «Сумбура вместо музыки». Вплоть до не столь давнего времени эта точка зрения практически не пересматривалась^{7*}. Ее основные положения: ком-

* Видимо, самой первой, по крайней мере самой первой масштабной, является большая аналитическая статья А. Острецова (*Острецов А. «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Дмитрия Шостаковича // Советская музыка. 1933. № 6*). Разбор оперы появился в печати еще до премьеры произведения и, соответственно, носил «упреждающий» музыкально-идеологический характер.

** *Шостакович Д. Трагедия-сатира // Советское искусство. 1932. 16 октября.*

*** *Fay L.E. Lady Macbeth of Mtsensk District // The New Grove Dictionary of Opera. London, 1994. Vol. 2. P. 1076.*

**** *Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. СПб., 1998. С. 149.*

***** *Острецов А. «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Дмитрия Шостаковича; Он же. Россия 40-х годов // Д. Шостакович. Катерина Измайлова: Либретто. К постановке в государственном музыкальном театре им. нар. арт. республики Вл. Ив. Немировича-Данченко. М., 1934; Он же. Музыка оперы // Там же.*

^{6*} *Пиотровский Адр. От повести Лескова к опере Шостаковича и к спектаклю Малого оперного театра // «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Д. Д. Шостаковича. Л.: Государственный академический Малый оперный театр, 1934.*

^{7*} См., в частности: *Лебединский Л. Н. [Вступление и краткое описание оперы] // «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича: Оперное либретто. Изд. 2-е. М., 1975.*

позитор трактовал лесковский сюжет с позиций советского художника — «заклеймил» купеческое окружение и попытался оправдать Катерину, придав ей черты положительной героини, страдающей от невыносимых социальных условий. Концепцию «луча света в темном царстве», впервые ассоциированную с оперой опять же в разъяснениях Шостаковича*, в дальнейшем смягчали, снимая с нее налет яростного идеологизма, развивали, дополняли — но так или иначе почти все писавшееся по поводу соотношения двух произведений укладывалось в стандартные представления, в конечном счете восходящие к множественным высказываниям композитора времени сочинения и двух лет триумфа оперы**.

Казалось бы, к концу XX века, после кардинального переосмысления творчества Шостаковича, на откровения советских идеологов с их махровой митинговой лексикой можно было бы махнуть рукой, если бы не одно обстоятельство. Как это ни парадоксально, их политизированность довольно часто находила параллель в отзывах западной прессы 30-х годов; проявляется она и в современных англоязычных исследованиях***. Устойчивость тенденции заставляет пристальнее присматриваться к, казалось бы, навсегда отринутым суждениям.

Новый этап обращения к теме и в России, и за рубежом наступил в 80-е годы. Появление записи «Леди Макбет Мценского уезда» в 1978 году (EMI, дирижер М. Ростропович, в главных партиях Г. Вишневецкая, Н. Гедда, Д. Петков), публикация первоначальной редакции оперы издательством Sikorski (Гамбург, 1979) вызвали целую лавину постановок «Леди Макбет» и повлияли на увеличение исследовательского интереса к ней. С этим совпал огромный всплеск внимания отечественного литературоведения к фигуре Н. С. Лескова, связанный с празднованием 150-летия со дня его рождения в 1981 году, что привело к резкому росту публикаций, посвященных писателю, к долгожданному изданию альтернативного

* См., например: *Шостакович Д. Мое понимание «Леди Макбет» // «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Д. Д. Шостаковича. С. 8; Он же. О моей опере // Д. Шостакович. Катерина Измайлова: Либретто. С. 12.*

** Они, кстати, фигурируют и в «Testimony» (Testimony: Memoires of Dmitri Shostakovich / As related to and edited by Solomon Volkov. New York, 1979), вплоть до прямого воспроизведения отрывков из печатных высказываний композитора. На то, что первые абзацы одного из разделов книги (p. 106, 107) являются буквальным переводом фрагментов статьи «Трагедия-сатира», указала Л. Фэй (*Fay L.E. Shostakovich Versus Volkov: Whose Testimony? The Russian Review. 1980. No. 39/4. P. 488*).

*** См., например, работы Р. Тарускина, о которых речь пойдет ниже.

советскому одиннадцатитомнику «огоньковского» Собрания сочинений в двенадцати томах (1989). Приблизительно тогда же вышли в свет три англоязычные монографии о Лескове*. В итоге появилось несколько работ, в той или иной степени затрагивающих вопросы соотношения «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и Лескова. Эти исследования отличались более пристальным взглядом на произведение Лескова, были отмечены большим вниманием к сути вопроса, в той или иной степени предлагали свежие аспекты рассмотрения.

Пожалуй, первым оригинальный подход к теме продемонстрировал Л. Аннинский — литературовед, замечательно слышащий и глубоко понимающий музыку**. Он поставил оперу Шостаковича в ряд образцов прочтения очерка Лескова в различных видах искусства (театр, кино, книжная иллюстрация), включил ее в контекст современного композитору осознания шедевра русской литературы и сделал выводы о влиянии эстетико-идеологических условий советского времени на оперную трактовку. Заявив о большей, чем это обычно было принято признавать, сложности поэтики и образов очерка, Аннинский показал, что радикальному преобразованию и переосмыслению в опере подвергся не только главный персонаж, но и остальные герои. Кроме того, литературовед определил место Шостаковича среди интерпретаторов «Леди Макбет» как родоначальника тенденции морального оправдания Катерины.

Зарубежный бум интереса к Шостаковичу (так или иначе стилизованный «Testimony») связал вопрос о соотношении Лескова и Шостаковича с более широкой проблематикой, что проявилось в двух почти одновременных публикациях марта 1989 года.

В своем мастерском, глубоко оригинальном эссе «Уроки Леди М.» (первоначальное название — «Опера и диктатор»)** Р. Тарускин на примере «Леди Макбет» коснулся общих проблем творчества Шостаковича, вопросов эстетики музыки в целом. В продолжение литературоведческой мысли о том, что Лесков писал свою «Леди

* *Muckle J. Y.* Nikolai Leskov and the "Spirit of Protestantism". Birmingham, 1978; *McLean H.* Nikolai Leskov: The Man and His Art. Harvard, 1978; *Lantz K.* Nikolai Leskov. Boston, 1979.

** *Аннинский Л.* Не о Лескове // Современная драматургия. 1982. № 1; *Он же.* Лесковское ожерелье. М., 1982; 2-е изд., доп. М., 1986 (в дальнейшем ссылки на эту книгу даются по 2-му изданию).

*** *Taruskin R.* The Opera and the Dictator: the peculiar martyrdom of Dmitri Shostakovich // The New Republic. 1989. March 20. В переработанном виде опубликовано: *Taruskin R.* The Lessons of Lady M. // Taruskin R. Defining Russia Musically. Princeton, 1997.

Макбет Мценского уезда» в полемике с «Грозой» А. Н. Островского*, Тарускин выстроил родословную фабулы от Островского — через Лескова — к Шостаковичу, еще раз заявив о смыкании крайних звеньев цепи. При этом в качестве исходного тезиса он предложил противопоставление двух типов отношения искусства к социальным проблемам: 1) раскрытие последних и изобличение социального зла путем создания в произведении резкого контраста между чистой, возвышенной натурой и ее низменным, мерзким окружением (реализм, Островский); 2) игнорирование социальных моментов (натурализм, жанр «рассказа ужасов» — «horror story», Лесков). По мысли автора, Шостакович взялся за превращение лесковской натуралистической «horror story» в возвышенный реалистический трактат. Не отрицая гениальности Шостаковича как оперного композитора**, исследователь заявил о релятивизации моральных принципов***, колоссальной «моральной инверсии»****, к которой прибег Шостакович, обращая Катерину из преступницы в жертву, а главное — занимаясь предельной «дегуманизацией» отрицательных образов (последнее и вызывает отчаянный протест исследователя*****), служащей оправданием убийств Катерины. Именно здесь Тарускин проводит параллели с «моральной инверсией» в политических событиях 1930-х годов^{6*}.

Для К. Эмерсон в ее статье «Назад в будущее: пересмотр Шостаковичем “Леди Макбет Мценского уезда” Лескова»^{7*} основой исследования явился очерк Лескова. Работа, находящаяся на стыке музыковедения и литературоведения, глубоко проникает в обе сферы, будучи особенно основательной в литературной части. Говоря о двух возможностях соотношения первоисточника и либретто (упрощение и усложнение), Эмерсон привела «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича как пример усложнения первоисточника путем придания сюжету дополнительной глубины за счет аналогий со многими произведениями русской литературной классики.

* См. об этом, напр.: Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969. С. 349.

** «...Он проявляет себя подлинным гением жанра, способным — подобно Верди, Вагнеру, Мусоргскому — создавать мир звуков, совершенный в своей убедительности» (*Taruskin R. The Lessons of Lady M. P. 502*).

*** Ibid. P. 500.

**** Ibid. P. 502.

***** «Это, возможно, наиболее пагубное использование музыки, когда-либо имевшее место...» (Ibid. P. 502).

6* Ibid. P. 505.

7* Emerson C. Back to the Future: Shostakovich's revision of Leskov's *Lady Macbeth of Mtsensk District* // Cambridge Opera Journal. 1989. No. 1 (March).

Стремлением проследить в общих чертах «покариное» соотношение очерка и либретто оперы отмечено недавнее исследование драматурга и либреттиста Юрия Димитрина «Нам не дано предугадать...»*. Однако все обобщения книги касаются лишь основной ее темы — сравнения текстов различных редакций оперы ради нахождения новых постановочных решений, «оптимальной» версии произведения.

Побудительным мотивом к написанию настоящей статьи было следующее соображение. Во многих работах о «Леди Макбет Мценского уезда» — «Катерине Измайловой»** можно усмотреть одну общую черту — ограниченность аргументов, на которые опирались авторы в прослеживании разногласий между Шостаковичем и Лесковым. Либо (как это было в советском музыковедении) из работы в работу кочевали одни и те же соображения, причем довольно узкий их круг, либо (в западных статьях, в той или иной степени тяготеющих к жанру эссе) широта постановки проблем не оставляла места для аналитической конкретики. До сих пор остались неподмеченными любопытные моменты, возникающие при сравнении очерка и оперы. С одной стороны, они ярко иллюстрируют мысли, уже ставшие привычными, с другой — подталкивают к нахождению новых аспектов темы. Целью данной статьи и является стремление расширить и дополнить существующие представления о предмете.

* Димитрин Ю. «Нам не дано предугадать...»: Размышления о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». СПб., 1997.

** Необходимая оговорка в отношении редакций оперы. Ниже они будут именоваться следующим образом: редакция 1930–1935 с различными ее вариантами (временные рамки — от начала работы над оперой до момента издания клавира, то есть «официальной» фиксации версии); редакция 1954–1963 (временные рамки — от начала работы композитора над изменениями в опере до даты официальной открытой премьеры «Катерины Измайловой» и даты окончания чистовика партитуры). Хотя, если быть точным, вторую редакцию в данном случае следовало бы именовать 1954–1965, по аналогии с 1930–1935 устанавливая ее верхнюю хронологическую границу по дате издания партитуры и клавира (относительно нижней границы см.: Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.; СПб., 1993. С. 110). При этом автор не имел намерения вступать в полемику — явную или скрытую — с исследователями редакций оперы, предлагающими иную классификацию (*Brown R.S. The Three Faces of Lady Macbeth // Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*, ed. by M. H. Brown. Ann Arbor, 1984; *Fay L.E. From Lady Macbeth to Katerina: Shostakovich's versions and revisions // Shostakovich Studies*, ed. by D. Fanning. Cambridge, 1995). Думается, окончательная точка зрения по этому вопросу еще не сформулирована. Она может появиться после изучения всех (в том числе, возможно, до сих пор не обнаруженных) вариантов оперы и либретто.

I

Пожалуй, первым шагом в сравнении Лескова и Шостаковича должно стать как можно более точное выявление соотношения между либретто и очерком. Ниже приводится таблица, в которой предпринята попытка проследить соответствие очерку событий, действующих лиц, сцен, в некоторых случаях — отдельных диалогов, монологов, даже ключевых реплик и фраз (то есть драматургически значимых моментов) либретто*. Само собой разумеется, что разбивка на фрагменты и выделение структурных единиц либретто в таблице не совпадает с музыкально-драматургическим членением формы в опере.

Что касается чисто текстового соответствия либретто оперы и очерка на уровне отдельных слов и фраз, то, видимо, нет необходимости отмечать его в данном случае. Такого рода задача явно не была для либреттистов принципиальной. Тем не менее текстовые переклички все-таки существуют. Они свидетельствуют о методе создания либретто, применявшемся Шостаковичем и Прейсом: написание самостоятельного текста с использованием не законченных мыслей и крупных синтаксических единиц оригинала (как часто поступал в своей работе над либретто Прокофьев, для которого это являлось принципиальным моментом), а отдельных слов, фраз и небольших предложений — в иных, чем у Лескова, но все-таки соответствующих ситуациях. Подобные текстовые переносы в таблице специально не оговариваются.

Либретто оперы	Основание в очерке Лескова
I. 1	
Монолог Катерины («Ах, не спится больше!»).	Отсутствует.
Диалог Бориса Тимофеевича и Катерины («Грибки сегодня будут?»).	Отсутствует. Упреки Катерине в бездетности в очерке не персонифицированы.
Объяснение Зиновия Борисовича, Бориса Тимофеевича, Работника с мельницы по поводу прорванной плотины.	Отсутствует.
Хор работников («Зачем же ты уезжаешь, хозяин?»).	Отсутствует**.

* За основу в данном случае взят текст авторской партитуры 1932 года.

** В тексте хора цитирована фраза из «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского.

Представление Зиновием Борисовичем Сергея Борису Тимофеевичу.	Отсутствует*. Первое появление Сергея в очерке — позже, в главе с Аксиньей.
Прощание Зиновия Борисовича и Катерины в присутствии Бориса Тимофеевича.	Отсутствует**.
Реплика Аксиньи о Сергее («Работник новый — девичур окаянный...»).	Глава вторая.
Заключительная реплика Бориса Тимофеевича («Что не плачешь?»).	Отсутствует.

I, 2

Сцена работников с Аксиньей.	Глава вторая***.
Реплики Задрипанного мужичка.	Отсутствует, как и сам этот символический персонаж оперы. Толчком к его появлению в либретто могли послужить два высказывания некоего мужичка во второй главе очерка: «Не так ты, молодец, рассуждаешь...» и «Н-да, вот ты и рассуждай...»****.
Вмешательство Катерины.	Отсутствует; в очерке все заканчивается до прихода Катерины.
Диалог Катерины и Сергея («Отпустите бабу...» — «Что ж вам баба, для смеха...» — «Много вы, мужики...»).	Отсутствует.
Диалог Катерины и Сергея («А ну, позвольте ручку...»), их борьба и падение.	
Глава вторая, с измененным текстом; в очерке падение отсутствует (Сергей лишь сажает Катерину на мешок).	Появление Бориса Тимофеевича («Что это?») и последняя фраза Бориса Тимофеевича Катерине («Вот погоди, придет муж, все расскажу!...»).

* Упоминаемая в данной сцене фамилия прежних хозяев, у которых служил Сергей, в опере изменена с Копчиновых на Калгановых, видимо, по фонетическим соображениям.

** Фрагмент текста («Молодые жёны, того, сильву пле, рандеву, соус провансаль») заимствован с изменениями из рассказа А. П. Чехова «В почтовом отделении» (см.: *Димитрин Ю.* Указ. соч. С. 82); характерная подробность («В ноги! В ноги!») заимствована из драмы «Гроза» А. Н. Островского.

*** В опере сцена обретает принципиально иной характер.

**** Здесь и далее очерк Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» цитируются по изданию: *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 5. Сочинения 1865–1868. М.: ТЕПРА, 1998. С. 7–49.

I. 3

Первые фразы Катерины и ее краткий диалог с Борисом Тимофеевичем* («Спать пора!..»).	Отсутствует.
Ариозо Катерины («Жеребенок к кобылке торопится...»).	Отсутствует.
Сцена Катерины и Сергея («Кто это?»).	Глава третья.
Диалог Катерины и Сергея после интерлюдии** («Уйди ты, ради бога»).	Иной текст.
Диалог Катерины и Бориса Тимофеевича (за сценой).	Отсутствует.
Заключительные фразы Катерины и Сергея.	Глава третья.

II. 4

Монолог Бориса Тимофеевича («Что значит старость»).	Отсутствует.
Прощание Сергея и Катерины (в присутствии Бориса Тимофеевича).	Отсутствует.
Сцена Бориса Тимофеевича и Сергея, парка Сергея в присутствии людей, позже Катерины.	Глава четвертая, без участия людей и Катерины.
Сцена Катерины и Бориса Тимофеевича («Ну, что? Проголодался я»), хор работников, смерть Бориса Тимофеевича (Борис Тимофеевич, Священник, Катерина).	Отсутствует. Основой для всех этих событий оперы является лишь одно предложение из текста очерка: «Поел Борис Тимофеич на ночь грибков с кашницей, и началась у него изжога; вдруг схватило его под ложечкой; рвоты страшные поднялись, и к утру он умер, и как раз так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна всегда своими собственными руками приготавливала особое кушанье с порученным ее хранению опасным белым порошком» (глава пятая). Священник в очерке отсутствует***.

* В редакции 1954–1963 — Борис Тимофеевич за сценой.

** Поразительно, но в тексте очерка (глава третья) пресловутой бурной интерлюдии третьей картины («rare interlude») соответствует лишь следующее: «Сергей поднял хозяйку, как ребенка, на руки и унес ее в темный угол. В комнате наступило безмолвие, нарушавшееся только мерным тиканьем висевших над изголовьем кровати Катерины Львовны карманных часов ее мужа; но это ничему не мешало.

— Иди, — говорила Катерина Львовна через полчаса...»

*** Текст о «грибках да ботвиньях» навеян фрагментом пьесы Н. В. Гоголя «Тяжба» (см.: Димитрин Ю. Указ. соч. С. 82).

II, 5

Диалог Катерины и Сергея («Сергей, Сережа! Все спит...»).	Глава шестая.
Катерина, Сергей, Призрак Бориса Тимофеевича.	Главы шестая и седьмая*.
Убийство Зиновия Борисовича (Зиновий Борисович, Катерина, Сергей).	Главы седьмая и восьмая, с небольшими, но существенными смысловыми изменениями (см. ниже).
Диалог Катерины и Сергея на фоне марша («Неси в погреб. Я буду светить»).	Глава восьмая.

III

	Все третье действие не имеет оснований в тексте
III, 6: Диалог Сергея и Катерины («Что ты тут стоишь?»), сцена Задрипанного мужичка	
III, 7: Песня Квартального — Исправника с хором полицейских, сцена с Учителем-социалистом — Консистерским чиновником — Нигилистом**, появление Задрипанного мужичка, заключительный хор.	Квартальный — Исправник, полицейские, Учитель-социалист — Консистерский чиновник — Нигилист в очерке Лескова отсутствуют.
III, 8: Свадьба с хором гостей и соло Священника, обнаружение трупа, арест полицейскими Сергея и Катерины***.	
IV, 9:	Главы тринадцатая — пятнадцатая.
Старый каторжник и хор каторжан.	Нет основания в тексте. Старый каторжник в очерке отсутствует.
Диалог Катерины и Сергея («Сережа! Хороший мой!»).	Отсутствует***.
Ариозо Катерины («Нелегко после почета да поклонов...»).	Отсутствует.
Диалог Сергея и Сонетки («Мое почтенье!»).	Отсутствует.

* В очерке призрак Бориса Тимофеевича дважды является Катерине в виде кота.

** В разных вариантах редакции 1930–1935 и в редакции 1954–1963 — различные действующие лица (см.: *Димитрин Ю.* Указ. соч. С. 67–69).

*** В очерке Сергей сознается сразу же, Катерина — лишь после очной ставки с ним. В опере сознается только Катерина (даже не ожидая разоблачения) и просит прощения у Сергея, Сергей же активно сопротивляется аресту.

**** В опере добавлены упреки Сергея Катерине.

Диалог Сергея и Катерины («Катя!» — «Сережа, пришел?»).	Глава четырнадцатая.
Реплики Сергея и Сонетки («На чулки! Идем, теперь ты моя!» — «Ишь, зверь!»).	Отсутствует.
Глумление каторжников над Катериной.	Глава пятнадцатая*. Каторжница в очерке отсутствует.
Ариозо Катерины («В лесу, в самой чаще есть озеро...»).	Отсутствует; мотив раскаяния в очерке также практически отсутствует.
Диалог Сергея и Сонетки («Знаешь ли, Сонетка...»).	Иной текст (фраза Сергея).
Издавательское обращение Сонетки к Катерине («Спасибо, Катерина Львовна...»).	Отсутствует; в очерке над Катериной издается Сергей, Сонетка лишь вставляет одно высказывание.
Завершающая сцена.	В очерке — лишь авторское описание.
Заключительное соло Старого каторжника с хором.	Отсутствует.

Некоторые предварительные выводы из проведенного сравнения совершенно очевидны. Возникающие при восприятии оперы смутные ощущения, что все происходящее где-то существует и у Лескова, как правило, оказываются ошибочными. Либретто, при общем соблюдении в нем сюжетной линии первоисточника (за исключением третьего действия), является самостоятельной драматургической разработкой, имеющей не так уж много общего с текстом и событиями очерка**. Либреттисты написали большую часть текста, вложенного в уста героев, добавили более половины «микрособытий», происходящих в опере, ввели различные персонажи, дополнительные сцены — иначе говоря, откомментировали существующий сюжет важнейшими драматургическими деталями. Правда, сам Шостакович высказывался об этом иначе (частично уже процитировано выше): «Оно [либретто] почти полностью построено по Лескову, за исключением 3-го акта, который для большей социальной насыщенности несколько отличается от Лескова. Введена

* В опере этот эпизод значительно расширен.

** Б. Асафьев писал, что Шостакович пользуется «фабулой Лескова почти лишь как импульсом» (Асафьев Б. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда» // «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Д. Д. Шостаковича. С. 28).

сцена в полиции, выброшено убийство племянника Екатерины Львовны»*. Однако точка зрения композитора выглядит справедливой лишь на фоне господствовавшей в 20–30-е годы традиции весьма вольного обращения с литературными первоисточниками в театральных и кинопереработках, создания абсолютно оригинальных версий уже существовавших сюжетов**. В свете того охранительного отношения к классике, которое совсем скоро стало основой литературной политики государства, именно недостаточное соответствие очерку Лескова явилось одним из пунктов, поставленных в вину Шостаковичу***.

II

Наверное, представить себе либретто, которое соответствовало бы произведению Лескова со всеми его характерными особенностями, практически невозможно. В том числе потому, что «Леди Макбет Мценского уезда» — это очерк.

Показательно, что в различных источниках жанровое обозначение шедевра Лескова звучит по-разному. У самого Шостаковича в клавире 1935 года стоит осторожное «по Н. Лескову», в партитуре и клавире 1965 года — уже «по повести Н. Лескова». В комментариях композитора чаще всего значится определение «повесть», но можно встретить также и «рассказ». В большинстве отечественных источников, как музыковедческих, так и литературоведческих, преобладают термины «повесть» и «очерк». В англоязычных источниках диапазон определений еще шире: «story» (наиболее часто встречающееся), «short-story» («Testimony»), «novella» (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie), «novel» (The Random House Encyclopedic Dictionary of Classical Music, ed. by David Cummings). Свои попытки буквального перевода

* Шостакович Д. Трагедия-сатира.

** Не случайно Ю. Димитрин утверждает: «При сравнении оперной “Леди Макбет” с инсценировками очерка Лескова для драматической сцены, спектакли по которым ставились и во времена первых представлений оперы Шостаковича, и позднее, вплоть до восьмидесятых годов, выясняется, что оперная “Леди Макбет” несравнимо ближе к лесковской, чем все другие». По мнению исследователя, оперная Катерина Львовна — лишь «смягченная», по сравнению с очерком Лескова» (Димитрин Ю. Указ. соч. С. 13).

*** «Бытовой повести Лескова навязан смысл, которого в ней нет» (Сумбур вместо музыки: Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. 1936. 28 января).

термина «очерк» на английский язык — «sketch» — Р. Тарускин и К. Эмерсон берут в кавычки, подчеркивая тем самым своеобразие жанра и то обстоятельство, что, скорее всего, абсолютно адекватный перевод термина невозможен, особенно в рамках четко разработанной и строго унифицированной системы жанров, присущей английскому литературоведению.

Различия двух «Леди Макбет Мценского уезда» становятся вполне понятными, если учесть, что Шостаковичу и Прейсу пришлось переносить небольшой по литературным меркам жанр очерка в самый большой по музыкальным масштабам жанр «полнометражной» оперы. Очерк можно прочесть за тридцать — сорок минут на одном дыхании, опера слушается три — четыре часа (с антрактами). И важны здесь не только количественные показатели (временная протяженность), но и различия в организации времени. Такие свойства жанра очерка, как особая сконцентрированность, сжатость повествования, событийная насыщенность, краткость обрисовки персонажей и их характеров, соответствующая этому полудокументальная, без излишней патетики, манера повествования, противостояли драматической сути оперы и делали задачу либреттистов исключительно сложной.

Язык Лескова также не приспособлен для передачи в опере. Авторская речь очерка с трудом поддается преобразованию в прямую (требующуюся в драматическом произведении), в опере ей место — лишь в сценических ремарках. Прямая речь шедевра настолько насыщена нюансами различного рода (содержательными, стилистическими), что при перенесении в жанровые условия оперы, при изменении ритма фразы и ритма текста все ее богатство неизбежно было бы потеряно. Своеобразие подлинного лесковского языка удалось бы сохранить лишь в крайне редких случаях.

При создании либретто перед Шостаковичем и Прейсом неизбежно вставали чисто технические задачи: вполне естественное сокращение количества действующих лиц и «макрособытий» очерка, концентрация и растягивание во времени важнейших сюжетных узлов; преобразование авторского повествования и описанных в авторской речи событий в действие, разворачивающееся на сцене, в переживания действующих лиц, соответственно — в речь произносимую. Отсюда вполне понятным становится «домысливание» происходящего. Авторам приходилось насыщать сюжет конкретным сценическим действием, заставлять героев совершать поступки («микрособытия»), которых те у Лескова не совершали, заставлять их общаться, разговаривать, размышлять вслух, произнося

то, чего они в очерке не произносили, думать так, как они в очерке не думали. Помимо всего, театральная специфика подталкивала к драматическому заострению ситуаций, к яркой, выпуклой подаче сюжета и, значит, четкой расстановке смысловых акцентов.

Неожиданная черта либретто Шостаковича — Прейса заключалась в том, что в сюжет были внесены значительные добавления* — вплоть до появления важных действующих лиц, целых сцен. Они-то ярче всего и свидетельствовали о том, что опера предлагает свою, самостоятельную концепцию сюжета.

Но, пожалуй, основную сложность авторам доставляла лесковская интонация, манера изложения (уникальная в русской литературе XIX века) — с точки зрения не текстового соответствия, а тех смысловых акцентов очерка, которые опера должна была либо повторить, либо изменить, расставив взамен свои собственные.

Обоснование интонации Лескова в том, что он — писатель «из очеркистов», иногда намеренно «легкий», для которого стремление к понятности, доступности, желание «просто» рассказать историю часто бывает гораздо важнее, чем наличие смыслового итога рассказанного. Это приводит во многих шедеврах писателя к намеренному избеганию проявления этических, философско-мировоззренческих тенденций, необычайно сильных в русской литературе второй половины XIX столетия. В некоторых случаях Лескову свойственно даже снижать идейный пафос своих произведений («Запечатленный ангел» — «Печерские антики»), заменять логическую «постановку последней точки» неожиданным искривлением, парадоксальным поворотом сюжета, необычным штрихом авторского комментария («Тупейный художник», «Воительница» и др.)**.

Поиски этической основы или философской глубины Лесков нивелирует своим лукавым слогом — игривым, с ухмылкой, колеблющимся между противоположными, полярными гранями смысла

* Некоторые небольшие добавления-реплики появились в либретто по чисто технической причине — для объяснения происходящего на сцене или оставшегося «за кадром». Таковы, например, объявления Катерины: «Я — купчиха, супруга именитого купца Зиновия Борисовича Измайлова» (первая картина), «Подсыпала яду, сдохнет старик» (четвертая картина), «Сегодня наша свадьба» (шестая картина). Борис Тимофеевич объясняет зрителям причину, по которой он ночью не спит: «Все чудится, будто воры хотят ограбить. Хожу, смотрю, нет ли вора» (четвертая картина). В пятой картине Катерина уточняет время, прошедшее с предыдущей картины: «Прежде ночи тянулись долго, долго, а теперь эти семь ночей, что мы с тобою вместе проводим, летят, как на крыльях» и т. п.

** См. об этом: Аннинский Л. Лесковское ожерелье.

и содержания. «Эмпирик опыта и пластик слова, из очеркистики он явился в литературу и как *кудесник слова* был в конце концов признан. Противоречивость жизни не преображалась под его пером ни в философское откровение, ни в психологическую диалектику души — эта противоречивость как бы вкладывалась в ткань текста, скручивая текст в вязь и порождая знаменитое лесковское кружево, когда не вполне понятно, кто перед нами: автор или шутник-рассказчик, действующий от его имени, и что перед нами: авторская речь или тонко стилизованный сказ; то ли “от дурака” мысль, то ли “от умного”, а скорей всего — и то и другое разом, в хитросплетении, в том самом затейливом плетении словес, за которое Лесков и взят потомками в вечность»*.

Этим и достигается лесковская глубина содержания и многогранность образов. Не случайно в его шедеврах практически нет односторонних, одноцветных персонажей, даже характеристики его «героев из героев» — праведников — зачастую оказываются отнюдь не очевидными**.

Такие свойства очень ярко проявились и в «Леди Макбет», особенно если принять во внимание, что очерк писался в скрытой полемике со знаменитой драмой А. Н. Островского «Гроза», имеющей ярко выраженный морализаторский, даже дидактический характер. В противоположность «показательным» героям пьесы очерк должен был представить читателям «всего лишь» реальную, жизненную историю — без каких-либо четких выводов из нее.

От последних Лесков скрылся в стилистически-смысловом «расшатывании интонации» произведения. В самом заглавии, в эпиграфе: «Первую песенку зардевшись спеть» (!), в первом же абзаце текста: «К числу таких характеров принадлежит *купеческая жена Катерина Львовна Измайлова, разыгравшая некогда страшную драму...*»*** (курсив мой) — можно уловить тот иронический оттенок

* Там же. С. 21. Нельзя не упомянуть, что К. Эмерсон оценивает подобную интонацию в «Леди Макбет» с иных позиций: «Но особый ужас “Леди Макбет” — не в сюжете... а в угнетающей интонации повествования» (Emerson C. Op. cit. P. 60).

** И наоборот, в тех редких случаях, когда писатель пытается создать полностью отрицательную личность — подлейшего героя или воплощение «вселенского зла» (например, Горданов в романе «На ножах»), — образ сразу же приобретает черты мелодраматического злодея. Как абсолютно «белые», так и абсолютно «черные» персонажи не типичны для Лескова.

*** Этой фразе вторит выражение из пятнадцатой главы очерка: «*совершающая драму любви Катерина Львовна*» (курсив мой).

(«тихую язвительность», «добрую сатиру»*), который не позволяет сюжету «выпрямиться» в нечто одномерное. Дополнительные измерения ему придавала игра с различными стилистическими пластами — официального отчета, «истории ужасов», стремительно развивающейся приключенческой литературы — и, конечно же, неизменное использование фольклорных мотивов**.

Многомерен и образ главной героини. Несмотря на то что лесковская Катерина ведет себя гораздо жестче и бесчеловечнее, чем оперная, она не наделена чертами ни литературной злодейки, ни философски-концептуальной преступницы (как ее шекспировский прототип). Писатель почти не использует традиционных литературных приемов, обычно служащих для обрисовки отрицательных персонажей. Мотивация поведения Катерины обретает множественность и глубину. Почему убивает Катерина? От невыносимости семейного существования, от любви безмерной, от социальных условий, от своих подавленных устремлений, от алчности или просто от скуки русской, «от которой весело, говорят, даже умирать»? Почему вообще происходит все описанное?

Однако Лесков не собирается расставлять точки над «i», он лишь рассказывает историю, основанную на реальных фактах, в некотором смысле абстрагируясь от нее, предоставляя возможность каждому читателю либо критику воспринять ее по-своему и сделать собственные выводы***.

Такую манеру изложения было в принципе невозможно перенести в оперу. Очень трудно представить себе драматургические оперные

* См.: *Столярова И. В.* Н. С. Лесков // История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука, 1982. Т. 3. Расцвет реализма. С. 786, 789.

** См. об этом: *Горелов А. А.* Н. С. Лесков и народная культура. Л., 1988. С. 136–146. Исследователь говорит о воздействии двух пластов: сказового и житейного — религиозно-бытовой культуры, «элементов привившейся в народе христиански-учительной словесности» (с. 145). Показательно, что в фольклорные тона у Лескова окрашены различные персонажи очерка — и условно-положительные, и условно-отрицательные.

*** «Этим дается свобода читателю, его оставляют один на один с произведением... Писатель как бы снимает с себя известную долю ответственности, он делает форму своих произведений как бы “чужой”, стремится ответственность за нее переложить на рассказчика, на документ, который он приводит. Тем самым автор как бы скрывается от читателя» (*Лихачев Д. С.* Особенности поэтики произведений Н. С. Лескова // Лесков и русская литература / Отв. ред. К. Н. Ломунов, В. Ю. Троицкий. М., 1988. С. 14). Д. С. Лихачев отмечает у Лескова «...желание, чтобы читатель не видел в его произведениях нечто законченное, “не верил” ему как автору и сам додумывался до нравственного смысла его произведения» (Там же).

средства, даже новейшие (например, прием *Sprechstimme*), которые могли бы адекватно воплотить лесковскую интонацию, а соответственно — лесковскую недосказанность, объективность и многомерность. Авторы либретто столкнулись с опасной необходимостью переизлагать сюжет, дописывать его — одним словом, вынуждены были *толковать* Лескова, от чего сам писатель в свое время благоразумно отказался. Ступив на этот путь, Шостакович и Прейс тем самым попали в ловушку, которой избежали абсолютно все русские литературные критики последней трети XIX и первых десятилетий XX века. По утверждению Л. Аннинского, в русской печати с 1865-го по 1928 год нет ни одного (!) отклика на «Леди Макбет Мценского уезда». Исследователь говорит о «...русской критике, молчавшей шесть десятилетий, то есть абсолютно, напрочь, наглухо *проглядевшей* лесковский шедевр»*. И затем поясняет, что, скорее всего, не недосмотр был тому причиной, а невозможность и проницательное нежелание интерпретировать лесковскую «непонятную» историю: «Ни опровергнуть, ни на пользу не обернуть. Не укладывается очерк Лескова ни в типологию, ни в эстетику своего времени. Критика тогдашняя единственно для себя верный выход почувствовала: она очерк не заметила»**.

Создавая свою собственную концепцию, Шостакович стал одним из самых первых *толкователей* «Леди Макбет Мценского уезда» — после Чеслава Сабинского (режиссера фильма 1926–1927 годов), комментатора издания 1928 года, скрывшегося под инициалами Л. Э. (см. ниже), и Бориса Кустодиева, автора иллюстраций к тому изданию***, с прочтения которого композитором, собственно, и началась история оперы.

III

Итак, каким же образом Шостакович и Прейс истолковали лесковский сюжет?

Несомненно, самое очевидное проявление их трактовки — изменение характеров героев очерка, причем наиболее показатель-

* «Ведь не безвестный же дебютант “тиснул” в январе 1865 года свой опус, а самый расскандальный автор, роман которого “Некуда” был в ту пору притчей во языцех! И не в заштатном каком-нибудь органе напечатал, а у самого Достоевского, в “Эпохе” — в журнале, каждый номер которого шел в критике на полемический расхват! И — ни звука в отклик» (Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 103).

** Там же. С. 108.

*** Лесков Н. Леди Макбет Мценского уезда. Л.: Издательство писателей, 1930.

преобразование главной героини, отмеченное в любом исследовании об опере. Дополнением к общеизвестным, многократно высказанным мыслям могут служить следующие соображения.

Катерина Шостаковича как личность отличается от Катерины Лескова настолько, что это приводит даже к изменению ее внешних черт. Правда, их описание отсутствует в ремарках и тексте либретто, но если мы попытаемся представить себе некий совокупный образ оперной Катерины (основываясь на собственных представлениях, как интуитивных, так и вытекающих из ощущения музыки, и на воспоминаниях о наиболее ярких воплощениях партии), то поймем, что оперный стандарт в отношении ее облика все-таки существует. Героиня Шостаковича — типичная русская красавица: женщина, что называется, «в теле», среднего роста или выше, с традиционными длинными темно-русыми волосами. Она знает себе цену; неторопливое достоинство ее движений и значительность поведения нарушаются лишь в кульминационные, психологически напряженные моменты. (Не оказали ли воздействие на формирование облика оперной Катерины в режиссерском сознании иллюстрации Кустодиева к упоминавшемуся изданию 1930 года, выполненные в характерной для художника манере?)

Текст очерка дает совершенно иное описание: «Катерина Львовна не родилась красавицей, но была по наружности женщина очень приятная. ...Росту она была невысокого, но стройная, шея точно из мрамора выточенная, плечи круглые, грудь крепкая, носик прямой, тоненький, глаза черные, живые, белый высокий лоб и черные, аж досиня черные волосы. <...> ...У Катерины Львовны характер был пылкий, и, живя девушкой в бедности, она привыкла к простоте и свободе»*. Кажалось бы, не столь уж значительный факт различия облика на самом деле важен как проявление более общей закономерности: оперную Катерину практически невозможно представить себе такой, какой она описана у Лескова.

Внешнему облику «русской бабы» под стать и поведение героини оперы, его психологическое обоснование**. Более того, образ

* Маленькая, но весьма показательная подробность: вес героини очерка составляет 3 пуда 7 фунтов (52 килограмма)!

** Любопытная деталь: в опере героиня по не вполне ясной причине (для дополнительной убедительности социально-классовой характеристики?) становится неграмотной, хотя, судя по всему, никакой особой драматургической необходимости в том нет: «Нет у меня, Сергей, никаких книжек. Сама я неграмотная, а муж не читает книг». (Может быть, для пущей убедительности эти слова не поются, а произносятся.) У Лескова: «Читать Катерина Львовна была не охотница, да и книг к тому ж, окромя киевского патерика, в доме их не было».

Катерины с самого начала провоцирует на определенную предрасположенность в восприятии происходящего. Ведь судьба типичной и показательной русской женщины в ее дореволюционном бытии (как научила нас русская литература XIX века) должна быть по меньшей мере нелегкой, а еще вернее — трагической. Поэтому существеннейшей частью характеристики героини, с самых начальных реплик и ариозо первой картины, становится «амплуа страдальцы»*. При этом музыка договаривает и проясняет то, что, возможно, не выражено однозначно в либретто: одной из основ облика Катерины становится тот тип интонаций, который всегда был связан с этим амплуа в русской музыке. Именно оправдание музыкой не дает возможности воспринимать Измайлову как отрицательный персонаж или испытывать к ней чувства, которые должно испытывать по отношению к преступнице.

В эту линию очень ярко вписываются рассуждения оперной Катерины о русской женщине: «А как баба иной раз всю семью кормит, не знаешь? А как бабы порой на войне врагов били? Иной раз бабы за мужей да за милых своих жизнь свою отдавали...», реплики, обращенные к Борису Тимофеевичу в сцене порки Сергея, ариозо третьей картины с его мрачным колоритом, просьба к Сергею о прощении в развязке третьего действия, все происходящее в последнем акте** — иначе говоря, та составляющая образа, которая приводит к трагическому финалу жизни молодой женщины. Большая драматургическая арка в развитии роли Катерины связана с нарушением «амплуа страдальцы», выходом за его пределы для последующего восстановления и усугубления.

* В своих рассуждениях о сюжете Лескова, связанных с постановкой спектакля в конце 1970-х годов Андреем Гончаровым в Театре имени Маяковского, с Натальей Гундаревой в заглавной роли, Л. Аннинский восклицает: «...что ни возьми, везде то же самое: не Леди Макбет, среди Мценской глуши шекспировские злодейства учинившая, а свет наш, Катерина, — радость наша, боль наша, праведница наша, до зла-горя доведенная. Ведь и Шостакович оперу на том же строит. Да не с него ли и началось?» (*Аннинский Л. Не о Лескове*. С. 252). О том же рассуждает и И. А. Молостова, постановщик оперы в театрах Киева и Санкт-Петербурга (Мариинском): «...у Шостаковича с первых тактов — просветленный образ страдающей женщины» (*Хентова С. В мире Шостаковича*. М., 1996. С. 336).

** Показательнейшая деталь: в очерке после просьбы Сергея о чулках Катерина «юркнула в камеру, растормошила на нарах свою сумочку и опять торопливо выскочила к Сергею с парой толстых синих болховских шерстяных чулок с яркими стрелками сбоку»; в опере — жертвенно «снимает чулки и дает их Сергею».

Героиня Лескова в значительной степени утрачивает у Шостаковича свою жизненную активность, становясь чуть ли не пассивным персонажем. В очерке она почти всегда принимает на себя инициативу, сама обостряет отношения с окружающими. В опере из ее активных «макбетовских» деяний остается не так уж и много, снижение действенности характера оставляет на ее долю лишь выражение эмоций.

Стремление либреттистов наделить героиню положительными чертами привело к одному из ключевых сюжетных изменений, подчеркнутому еще Шостаковичем*, а именно к уменьшению количества преступных деяний, совершаемых Катериной. Однако для нас важен даже не подсчет убийств, а их изменившиеся «качественные» характеристики — придание иной психологической мотивации, помещение в особые ситуации и т. п.

Об убийстве и смерти Бориса Тимофеевича, о роли Катерины в этих событиях в очерке сказано лишь намеком, двумя предложениями. У Шостаковича все происходит на сцене, получая однозначное психологическое обоснование: деяние героини, будучи результатом ее гнетущих взаимоотношений со свекром, совершено в отместку за издевательство над Сергеем и для предотвращения дальнейшего наказания. Устранение главного притеснителя, угрожающего ее счастью с Сергеем, становится для Катерины акцией вынужденной, почти что необходимой.

Сцена убийства Зиновия Борисовича также имеет важнейшее отличие от первоисточника — в том, что касается степени спланированности убийства. У Лескова Катерина явно проводит ситуацию, управляет ею и, достигнув необходимого этапа обострения отношений (оглушительной пощечины от мужа), с возгласом «Я этого только и дожидалась!» бросается на него и собственноручно осуществляет давно задуманное, почти что обещанное Сергею. В либретто же, во всех его вариантах, развитие событий определяется гораздо более гуманной логикой ситуации «застигнутых любовников». Зиновий Борисович первый начинает стегать свою жену найденным поясом, что приводит к появлению ключевых «оборонительных» реплик в устах героини: «Сергей! Сергей! Бьют меня! Выходи! Защити!» — и вмешательству Сергея. В редакции 1954–1963 Катерина и вовсе избавлена от участия в смертельной схватке мужа и любовника. Но наиболее сильную корректировку вносит существенное обсто-

* См., например: *Шостакович Д. Мое понимание «Леди Макбет»*. С. 6; *Он же. О моей опере*. С. 11; и др.

ятельство, не замеченное в большинстве исследований: во всех вариантах оперы, независимо от вовлеченности героини в события, роковой удар подсвечником наносит Сергей, тем самым, собственно, и совершая убийство, в то время как у Лескова это действие — на совети Катерины, после чего она с особым хладнокровием доводит преступление до конца и «скрепляет кровью» свой союз с любовником, сдавливая его руки на горле жертвы.

Даже в обстоятельства последнего, по счету Лескова — четвертого, убийства (которое, кстати, при рассуждениях о «мере злодея» главной героини оперы в расчет обычно не принимается) внесены особые психологические детали. В четвертом действии добавлены отсутствующие в очерке упреки Сергея, усугубляемые его жестоким обращением: «А кто до каторги довел меня, забыла? Отойди! Уйди, ты жизнь мою сгубила! Уйди! Тоже купчиха! Просто сволочь!» (редакция 1930–1935). Зато в событиях, непосредственно приводящих к трагической развязке, Сергей не участвует — в опере над Катериной издевается Сонетка, у Лескова практически ни разу не общающаяся с ней напрямую. Героиня Шостаковича получает оправдательную мотивацию убийства (и самоубийства), до которого ее «доводят» неверный любовник и «разлучница» — будущая жертва.

Два убийства вместо четырех, да и те имеющие в значительной степени психологически-защитный характер, будучи актами отчаяния в складывающейся ситуации, — результат переосмысления характера Катерины авторами оперы. Завершенность этой стороне ее образа придана введением мотива раскаяния, лишь намеченного у Лескова (появление призрака Бориса Тимофеевича, просьбы к Сергею о прощении в конце третьего действия, усугубляющиеся мучения совести в четвертом действии, со знаменитым «В лесу, в самой чаще есть озеро»). Безрассудно любившая, «согрешившая не по злему умыслу» и раскаявшаяся — такая Катерина действительно гораздо ближе грешным праведницам русской литературы, такая Катерина внушает чувство сострадания и заставляет сопереживать.

IV

«Оправданию» главной героини, облагораживанию ее образа не в меньшей степени способствует другая составляющая пересмотра концепции Лескова — изменение облика остальных перенесенных в оперу персонажей и, соответственно, изменение характера их взаимоотношений с Катериной. Это было замечено не сразу: первые

комментаторы оперы заложили традицию рассмотрения этих героев как полностью адекватных первоисточнику, и для понимания сути произведенной корректировки потребовалось появление нового взгляда на Лескова и на соотношение двух «Леди Макбет».

«Что за купец? Не жрет в три горла, не пьянствует, не обманывает. Встает в шесть утра и, чайку попив, едет по делам. Грамотный купец, “Лука Никонович”, несбывшаяся надежда Лескова», — пишет о мужской половине семьи Измайловых Л. Аннинский*. Стабильность, спокойствие и в некотором роде даже разумность домостроевского купеческого порядка у Лескова базируются на воспитанном поколениями чувстве семьи, все члены которой искренне стремятся в жизни к сходным целям. Однако в какой-то момент неожиданно дает о себе знать инакость Катерины, ее большая свобода от установленного миропорядка, принятых образцов поведения, в том числе от моральных норм. Оказывается, у героини гораздо больше характера, больше страсти, наконец, больше темперамента, чем можно было предполагать. Это и приводит к зловещим событиям.

Не так все обстоит в опере. Конфликт между Катериной и ее окружением предопределен изначально, а в такой ситуации автору, явно находящемуся на стороне героини, иначе видится и ее окружение, в первую очередь — ее свекор, глава купеческого дома Измайловых.

Та черта лесковского Бориса Тимофеевича, которую совсем невозможно представить себе у Шостаковича, — его возраст. «Лет под восемьдесят» (в очерке) не соответствуют ни его жизненной активности в опере, ни силе характера, ни изрядной физической силе. Шостаковичская характеристика этого персонажа дополняется двумя «усугубляющими» чертами: старческой (не по годам) похотливостью и явными проявлениями садистских наклонностей (и в многократных примерах общения с невесткой, и в расправе над Сергеем).

Между тем у Лескова Борис Тимофеевич виноват перед Катериной лишь в одном — несправедливых упреках в бездетности: «...зачем человеку судьбу завязала, неродица?»** К тому же два этих персонажа не имеют ни одного (!) прямого общения ни до, ни после их встречи непосредственно перед убийством. И встреча эта показательна. Провинившаяся невестка, тайно согрешившая жена неожиданно

* Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 106.

** Если быть точным, то, как уже указывалось, эти упреки в очерке не вложены в уста Бориса Тимофеевича — они безличны.

является открыто и спокойно просить за своего любовника: «Пусти, тятенька, Сергея». Мотивация поведения свекра в этой ситуации абсолютно безупречна, а реакция вполне обоснованна — он «так и позеленел»: «...муж приедет, мы тебя, честную жену, своими руками на конюшне выдерем, а его, подлеца, я завтра же в острог направляю».

Шостакович делает стержнем развития отношений Катерины с Борисом Тимофеевичем его постоянное моральное давление на невестку. Напряженность их семи встреч-столкновений следует по нарастающей, завершаясь убийством и инверсией взаимоотношений, когда Катерина, в свою очередь, издевается над уже беспомощной жертвой.

Драматургическая разработка образа свекра приводит не просто к расширению роли. Борис Тимофеевич становится воплощением откровенного «бытового зла» и, поднимаясь на иной уровень, приобретает статус главного антагониста. Факт появления такового в драматургической расстановке сил сам по себе знаменателен. У Лескова Борис Тимофеевич присутствует менее чем в одной пятой части очерка*, в опере же противостояние Катерины и ее свекра занимает более половины произведения: с него события начинаются, оно является основой конфликта в четырех больших картинах, продолжается даже после смерти героя, в пятой картине**, и исчезает лишь с убийством его сына. Значение образа подчеркнуто тем, что смерть Бориса Тимофеевича является переломным моментом в драматургии. Именно после нее опера совершенно очевидно становится трагедией, именно здесь прорывом в трагическую сферу звучит пассакалия как авторский голос, дающий оценку произошедшему, ставящий точку в концепции.

Естественно, что изменение черт главного антагониста от очерка к опере происходит в направлении, прямо противоположном изменениям в образе Катерины.

Развенчание образов «положительных купцов» расставляет акценты и в характеристике оперного Зиновия Борисовича. Собственно, до пятой картины его краткое общение с женой ничем особым не отличается, а характеристика слишком скупа.

* По страницам — 8 из 42, по главам — 4 из 15.

** В редакции 1930–1935 это противостояние является более непосредственным (один и тот же исполнитель задействован в партии и Бориса Тимофеевича, и его призрак), чем в редакции 1954–1963, где призрак представлен хором басов.

Шостакович лишь подчеркивает в его облике мизерность, его категорическое несоответствие значительности своей супруги. После возвращения Зиновия все меняется*. Его истеричная агрессивность, находящая выход в рукоприкладстве, предоставляет композитору еще одну возможность поменять местами жертв и убийц.

Возможная противоположность мужу Катерины — Сергей — также явно проигрывает лесковскому прототипу. В очерке он вначале обрисован как лихой народный, чуть ли не молодецкий, песенно-лубочный персонаж — «девичур проклятый» (что произносится Аксиньей с типичным женским укором-восхищением). Сущность его характера, реальный взгляд на его взаимоотношения с женщинами раскрывает сентенция из другого произведения Лескова: «...мужчина что сокол: он схватил, вострепнулся, отряхнулся, да и опять лети, куда око глянет; а нашей сестре вся и дорога, что от печи до порога. Наша сестра вашему брату все равно что дураку волынка: поиграл да и кинул»**. Не без мужественного благородства, составляющего одну из черт его натуры, ведет себя Сергей после поимки Борисом Тимофеевичем: «...не клади ж ты по крайности позору на свой купеческий дом. Сказывай, чего ты от меня теперь хочешь? Какого ублаготворения желаешь?» И затем во время экзекуции: «Сергей ни стога не подал, но зато половину рукава у своей рубашки зубами изъел».

У Лескова весь план совместного существования любовников составляет Катерина, руководя поведением Сергея и вовлекая его в преступления. В решающие моменты (убийства Зиновия Борисовича и племянника) он, находясь у Катерины «за спиной», подчиняется «режиссерской команде» на выход, поданной более сильной натурой. Его роль в убийствах — отнюдь не главная, он лишь пособник Катерины, обдуманно совершающей черные деяния.

У Шостаковича Сергей — ходульный оперный персонаж, «галантерейное ничтожество», которое изъясняется лакейским языком — и тем не менее совершает убийство Зиновия Борисовича. И если

* В очерке Зиновий Борисович при столкновении с неожиданной ситуацией (по возвращении домой) проявляет себя как растерявшийся, явно слабый человек, не знающий, как себя вести ни до появления Сергея, ни после. Тем более что на его плечи уже свалился тяжкий груз. Он знает, что скончался Борис Тимофеевич — хозяин и «руководитель поведения» своего сына. Теперь Зиновию, как главе семьи, предстоит самому быть хозяином и самостоятельно принимать решения — непосильное для него дело. Когда ему становится ясно, что его смерть уже предreshена, он впадает в панику.

** Лесков Н.С. Воительница // Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 334.

изначально в характере «премьера-любовника» можно усмотреть нечто положительное, то его постепенное разоблачение музыкальными средствами полностью «выпрямляет» образ*. Итог развития и преобразования, обнажения его натуры с восхищением подводит в последнем действии оперы Сонетка: «Ишь, зверь!»**.

Сравнение основных персонажей двух произведений дает ясное представление о направленности изменений, предпринятых авторами оперы. «Оправдание» Катерины, ее облагораживание происходит за счет подчеркивания и усугубления отрицательных качеств всех прочих действующих лиц. В результате это приводит к их трактовке как омерзительно-ужасающих чудовищ*** или карикатурных отзвучиваний родов****.

В этом же направлении преобразается и «народ», становящийся в опере толпой, вначале ухмыляющейся и хихикающей, а затем злобствующей. Массовая сцена, взятая у Лескова (вторая картина), трактована в опере совершенно в ином духе: из грубоватой народной забавы («живую свинью вешали», то есть Аксинью взвешивали), происходящей ко всеобщему удовольствию*****, это действо превращается в истерическую сцену издевательства работников над Аксиньей.

Отрицательные персонажи наделяются в опере одной общей чертой: они все ненормальны. Именно это качество всеобщей ненормальности дает возможность Р. Тарускину говорить о «дегуманизации» образов оперы. И в самом деле, ко всем действующим лицам, кроме главной героини и Старого каторжника, трудно применить обычные человеческие характеристики, все они у Шостаковича — либо зельюди, либо «недочеловеки».

Об этой же тенденции еще в большей степени свидетельствуют многие добавленные в либретто сцены и персонажи. Массовые сцены

* Особенно важен здесь переломный момент в роли, а именно реплики Сергея, произносимые вслед за интерлюдией третьей картины в одном из вариантов редакции 1930–1935. Они-то и расставляют все акценты. См. об этом: Fay L. E. From *Lady Macbeth to Katerina*. P. 165–166; Димитрин Ю. Указ. соч. С. 39–41.

** Опять же фраза, введенная либреттистами.

*** Точка зрения не 30-х годов, а 1963 (!) года: «В отличие от Лескова Катерина виделась авторам оперы как человек среди зверей» (Саква К. Новая встреча с Катериной Измайловой // Советская музыка. 1963. № 3. С. 58. Курсив мой).

**** «Мы не можем воспринять ее окружение достаточно серьезно, чтобы поверить, что это и есть ее мучители» (Emerson C. Op. cit. P. 73).

***** В том числе самой главной участницы — Аксиньи («шутливо ругаясь»).

(глумление над Катериной в последнем действии, свадьба с разгулявшимися пьяными гостями и особенно два «идиотских» хора работников — в первой и третьей картинах) усугубляют характеристику толпы; такие персонажи, как развеселый жуир Священник, забитый Учитель-социалист — Чиновник — Нигилист, фанфаронствующие стяжатели полицейские, дополняют грандиозную по своей отвратительности картину ущербного мира, карикатурного, но вместе с тем агрессивно-действенного в своей злости. В эту картину на первый взгляд не вписывается четвертое действие с его темой народных страданий в духе Мусоргского и песней Старого каторжника с хором. Тем не менее по мере развития основной линии сюжета народ и здесь решительно преображается, его обреченность и тоска находят выражение в диком по своей сути глумлении над переживающей страшную трагедию Катериной.

Венчает всю пирамиду персонаж, являющийся максимальным, предельным проявлением идиотизма изображаемого общества. Этот герой также появился на свет в либретто, а его значимость подчеркнута выделением ему целой картины, не столь уж и необходимой в развитии сюжета. Задрипанный мужичок*, с его беспробудным пьянством, услужливостью и абсолютной никчемностью, становится символом той России, которая показана в опере.

V

В опере система взаимоотношений между персонажами строится на том, что все как бы изначально виноваты перед Катериной Львовной. Оправдать логику существования крайне субъективного черно-белого мира оперы, объяснить тот факт, что все происходящее, независимо от его сути, трактуется в пользу главной героини, можно лишь тем, что мы, возможно, видим все события глазами самой Катерины.

Совсем иначе обстоит дело у Лескова, с его намеренной объективностью по отношению к собственным героям. Жизненная система, изображенная в очерке, отражает трезвое и прагматичное восприятие писателем природы человеческих отношений (здесь сказывается опыт Лескова-очеркиста). Все персонажи имеют свою собственную логику поведения, свою жизненную линию и свою житейскую философию, каждая из которых — не лучше другой.

* В разных вариантах редакции 1930–1935 он именуется «Задрипанным мужичонкой», что вносит дополнительный штрих в его характеристику.

Населяющие литературное пространство очерка лица достоверны и равноценны для их создателя.

От мотивации и движущих сил очерка в опере осталось не так уж много. Шостакович в определенном смысле «выпрямил» концепцию оригинала, поляризовав ее. Последнее было обусловлено в том числе требованиями театра, где все должно иметь более яркое, рельефное выражение. Тем самым композитор придал всему происходящему особую глубину психологического сопереживания, огромную эмоциональную силу.

Поляризация, в свою очередь, привела к изменению жанровой природы произведения и появлению трагедии-сатиры*. Возможно, здесь сказалось воздействие общих тенденций искусства XX века, с его стремлением максимального «разведения полюсов» для углубления драматического эффекта. Соседство пошлого с трагическим усиливает последнее; гогот, сопровождающий слезы, делает их безудержнее. Ненормальность окружения Катерины отбрасывает на ее судьбу особый отблеск величия.

Более того, в обрисовке отрицательного начала сатирическое приобретает характер карикатурного, переходящего в гротесковое и фарсовое. Об этом свидетельствует и тип интонаций, избранный композитором для характеристики персонажей, и большой пласт, связанный с пародированием — в тексте, сценических ситуациях и музыке.

Окончательную убедительность картине такого мира придает музыкально-интонационная концепция оперы, ничуть не менее яркая, рельефная и выразительная, чем текстовой и сценический ряд. Ее стержнем является сложное и многоуровневое столкновение и взаимопроникновение двух интонационных пластов. Один из них, связанный в основном с характеристикой Катерины и получающий наибольшую реализацию в четвертом действии, традиционен для русской оперы в своем воплощении психологического начала через напевность, мелодичность, драматический речитатив и стилистику вокальных жанров (песни, в том числе народной, романса) в их «положительном» семантическом облике. Противостоит ему пошлость и уродливость бытового начала и его

* Если советские музыковеды, как правило, чрезвычайно положительно оценивают факт жанрового синтеза в опере, трактуют его как очевидное и исторически значимое достижение Шостаковича, то у зарубежных исследователей такое жанровое определение вызывает вопросы, касающиеся трактовки термина, в некоторых случаях — даже ироничное отношение (см.: *Emerson C. Op. cit.* P. 71–73.)

носителей, которые прорываются, вламываются в оперу и ее духовный мир в виде подпрыгивающих, дергающихся, «жлобских» танцевальных ритмов бытовой и прикладной музыки. Расширение возможных для высокого жанра стилистических рамок происходит благодаря использованию стилистики оперетты, мюзик-холла, военных оркестров, цирка*, наконец — комедии немого кино**. Сильное увлечение Шостаковича «Воццеком» привело в данном случае к еще большей, чем у Берга (с точки зрения почти всех наблюдателей 30-х годов, как советских, так и зарубежных), гипертрофии бытовых жанров. Механистичность музыки придает особый оттенок характеристике пошлого и мерзкого, дегуманизированного «темного царства».

Укрупнению и более четкому выявлению интонационной концепции произведения способствовала замена в редакции 1954–1963 антракта между первой и второй картинами. В «Катерине Измайловой» зло сразу же, с самого первого авторского антракта-комментария, предстает не в прогнозируемом мрачно-угрожающем, но в залихватски-карикатурном виде (тем не менее, как обычно у Шостаковича, в связи с огромной энергией движения грозящем обернуться своей зловещей стороной). Сделанная замена подчеркивает, что пошлое и низменное окружение Катерины недостойно столь высокой материи, как серьезно-трагедийное в опере.

Собственно, в общую линию интонационного противостояния вписываются и изменения в антракте между седьмой и восьмой картинами. Редакция 1954–1963 придает ему цельность***, ускоряет ритм — не только ритм музыкального движения, но и драматургический ритм нервного и лихорадочного устремления к трагической развязке.

Музыкально-интонационная концепция оперы производит воздействие невероятной эмоциональной силы благодаря своей очевидности, ясности, интенсивности и, что немаловажно, продолжительности внушения. Музыка придает происходящему изначальное ощущение трагизма, усиливающееся по мере разворачивания событий и абсолютно доминирующее в последнем действии. Постоянное и неуклонное эмоциональное нагнетание, глубина

* Перечисление Р. Тарускина. См.: *Taruskin R. The Lessons of Lady M.* P. 503.

** См.: *Fanning D. Leitmotif in Lady Macbeth // Shostakovich Studies.* P. 157.

*** Любопытно, что некоторые исключенные фрагменты антракта в чем-то соприкасаются с интонациями и оркестровой стилистикой оперы «Нос», уже «преодоленными» Шостаковичем к моменту написания «Леди Макбет».

ощущений, прессинг эмоциональной «температуры» повествования и авторского отношения и являются одним из самых существенных отличий шостаковической «Леди Макбет» от оригинала.

VI

В размышлениях о соотношении двух «Леди Макбет» невозможно обойти вопрос о том, почему так сильно разошлись пути первоисточника и его оперной трактовки. Каковы были объективные обстоятельства, приведшие к появлению самостоятельной версии сюжета?

Как уже было отмечено выше, огромное значение имела его жанровая трансформация, перенос из очерка, свободного в выборе литературных средств и открытого практически любым из них, в театр, тем более в театр оперный, имеющий весьма строгий жанровый регламент, со стандартным набором сценических, драматургических и музыкально-стилевых возможностей.

Однако если проанализировать соотношение либретто двух других «серьезных» опер Шостаковича с их литературными оригиналами, то окажется, что в них композитор куда более близок к первоисточнику. Правда, один из двух примеров не может в данном случае служить аргументом: в ситуации с «Игроками» Гоголя это соответствие было предопределено. Использование полного текста драматического произведения в качестве либретто обусловило стремление к его наиболее адекватному воплощению в музыке. Но ведь и перевод на театральные рельсы прозы повести Гоголя «Нос», к тому же осуществлявшийся четырьмя (!) соавторами-либреттистами*, в итоге не стал препятствием для точного воплощения в опере духа одной из «Петербургских повестей».

Недостаточность предыдущего объяснения может быть компенсирована иным, более общим соображением: возможно, в рассматриваемой ситуации сказалось вполне естественное несовпадение творческих натур, приведшее к совершенно различному взгляду на излагаемую историю. И действительно, сопоставление двух художников приводит к пониманию их значительных различий. На фоне многообещающих параллелей «Шостакович — Гоголь», «Шостакович — Чехов», «Шостакович — Зощенко» поиск воз-

* Вспомним, что подобное коллективное творчество привело в свое время к превращению легкой юношеской поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» в грандиозную фундаментальную концепцию Глинки, впоследствии послужившую образцом для эпического типа драматургии русской оперы.

можных точек соприкосновения Шостаковича и Лескова выглядит, пожалуй, не очень перспективным.

Наоборот, противоположности «Лесков — Шостакович» множатся сами собой при сопоставлении понятий и терминов, связанных с их творчеством: относительно благополучная Россия XIX века — мировая катастрофа XX столетия; глубинные народные типы — обобщенное выражение индивидуалистического сознания; нахождение «этической религиозности» — апокалиптический атеизм современности; реальный быт — бытовая ненормальность; спокойствие и выдержанность стилистической игры — высочайшая нервность, невиданная эмоциональная амплитуда с максимальной пристрастностью и напряжением; лукавство — патетика; отстраненность — вовлеченность; изображение — выражение; мелкие формы и отшлифовка деталей — объемность и размах, концептуализм; обыденное — исключительное; добрый юмор и «тихая язвительность» — разящая сатира, гротеск и фарсовость и т. д.

В свете этого можно предположить, что Шостаковича не должны были привлекать основные идеи творчества Лескова. Творчество писателя, певца русских «праведников», умеренного критика властей предрежащих и создателя целой галереи реальных жизненных персонажей, было слишком далеко от интересов воспитанника молодой советской власти и эпохи советского революционного романтизма, бурной и порывистой. Явно чуждыми Шостаковичу были и «патриархально-великорусские» чувства, пронизывающие творчество Лескова. Даже внимание композитора к брошюре «Леди Макбет Мценского уезда», скорее всего, было привлечено не собственно очерком, а иллюстрациями Бориса Кустодиева, с которым композитор был знаком.

Не случайно в необъятной литературе о Шостаковиче имя Лескова фигурирует лишь в связи с оперой*. Из его литературных при-

* Автору данной статьи удалось найти лишь одно исключение — в воспоминаниях о композиторе его ученика Р. Бунина: «Шостакович поинтересовался, много ли я читал, люблю ли Чехова и Лескова...» (Советская музыка. 1976. № 9. С. 14). Так как описанная беседа имела место в 1938 году, на подобном внимании к Лескову явно лежит отпечаток «Леди Макбет». Б. Тищенко, учившийся у Шостаковича в другое время, говоря о его литературных предпочтениях, упоминает, что Шостакович цитировал Салтыкова-Щедрина, Гоголя, Чехова, Козьму Прутков (Д. Шостакович: Статьи и материалы // Сост. Г. Шнеерсон. М., 1976. С. 104). Необходимо также отметить, что еще одно упоминание о Лескове есть в «Testimony», где все любимые писатели композитора перечислены следующим образом: Гоголь, Салтыков-Щедрин, Лесков, Чехов, Зощенко (Р. 242).

страстей в русской классике наиболее часто упоминаются Гоголь и Чехов.

Тем не менее настойчивый поиск сходства между Шостаковичем и Лесковым может вывести на наиболее «лесковское» произведение композитора — «Сказку о попе и о работнике его Балде», написанную к тому же почти в одно время с «Леди Макбет» (1934). Именно здесь можно ощутить тот народный колорит, тот «хитрый» юмор, который обычно связывается с представлением о творчестве писателя. Однако желанная аналогия все-таки оказывается довольно далекой и надуманной, ибо все эти черты в не меньшей степени присущи и собственно сказкам Пушкина; попытка же отличить пушкинское от лесковского, вероятнее всего, окажется в данном случае безрезультатной.

Существует огромный соблазн: в поисках соответствия между Лесковым и Шостаковичем спроецировать особенности лесковской интонации — ее «двухголосость» (термин М. Бахтина), лукавость, преобладающую ироничность — на взаимоотношения оркестра и сценического действия (в том числе вокала) в опере, провести параллель между лесковской повествовательной иронией и «оркестровой сатирой» Шостаковича. Общеизвестно, что оркестр в опере очень часто «договаривает», комментирует сценическое действие. У Шостаковича комментарии эти, часто основанные на сатирически трактованных танцевальных ритмах и гипертрофированной стилистике бытовой музыки, могут быть восприняты как авторский голос, именно — ироничный авторский голос, аналогичный голосу Лескова («Оркестр успешно выполняет функцию невозмутимого лесковского рассказчика» *). Одно обстоятельство не дает завершить сравнение. Указанное свойство интонации имеет в двух этих случаях совершенно различные драматургические функции: у Лескова оно придает двойственность, амбивалентность авторской речи, у Шостаковича же является средством для показа-характеристики одной из двух главных образных сфер оперы — «темного царства».

И все-таки, думается, аналогии между Шостаковичем и Лесковым возможны. С той поправкой, что искать их следует не в самых очевидных вещах — тематике, сюжете и обстановке действия. Можно попытаться соотнести особенности лесковской интонации, о которых шла речь выше, с более общими принципами драматургии композитора (например, второй план в той же «Леди Макбет») или с самим

* Emerson C. Op. cit. P. 78.

методом Шостаковича, имея в виду его сложный, многозначный юмор и технику интонационных намеков.

По глубокому убеждению автора данной статьи, Шостакович — один из немногих художников, чья творческая манера в некоторых случаях поразительно совпадает по духу с лесковским приемом игры содержанием, настроением и интонацией текста. Неоднозначность интонации, техника неуловимой подмены смысла, чередования личин и масок — эти приемы гениально воплощены, скажем, в некоторых симфониях Шостаковича, симфониях «неочевидного» содержания: Шестой (в быстрых частях), Девятой, а также первой части Пятнадцатой, финале Десятой, скерцо Пятой и других — то есть во всех тех случаях, когда музыка композитора избавляется от своей сильнейшей эмоциональной однозначности, обретает свойство амбивалентности, становится неуловимо меняющейся, расцветивается мелькающими бликами на фоне единого общего выдержанного настроения. В эти-то моменты она и начинает полесковски играть гранями и оттенками образов, то ли ерничая, то ли подтрунивая над собой, иногда в итоге «выпрямляясь» (первая часть Пятнадцатой, скерцо Пятой*), а чаще — так и оставаясь «вещью в себе» (скерцо Шестой, Девятой и др.).

Отсюда остается лишь один шаг до знаменитой шостаковичской «фиги в кармане» (или «камня за пазухой»). Но как раз эти особенности его мироощущения и метода, обусловленные реалиями XX века, демонстрируют очевиднее всего, что здесь точки соприкосновения Лескова и Шостаковича заканчиваются. Достигаемые посредством тонкой стилистической игры многозначность и глубина прозы писателя, всю жизнь двигавшегося «против течений»**, тем не менее никогда не дают повода заподозрить наличие «двойного дна» в его произведениях. И наоборот, двойственное, опасное, иногда двусмысленное положение композитора в своем государстве, в своей эпохе часто делало «язык двойного смысла» (doublespeak)*** единственно возможным для него способом высказывания. Манера каждого из творцов стала выражением своего времени, а их несхожесть стала проявлением различия времен.

* В отношении смыслового итога скерцо Пятой симфонии существуют различные точки зрения.

** Именно такое название имело одно из первых основательных жизнеописаний Лескова (*Фаресов А. И.* Против течений: Н. С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. СПб., 1904).

*** Выражение Д. Фэннинга. См.: *Fanning D.* The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth. London, 1989. P. 70–76.

VII

Разность эпох сказалась и на трактовке Шостаковичем «Леди Макбет Мценского уезда».

Положение творчества Лескова в первые десятилетия Советской власти было весьма своеобразным. «Лесков... сейчас уже никак не стоит в центре внимания советского человека» — было заявлено в 1934 году*. По вполне понятным причинам бóльшая часть наследия писателя оказалась не востребованной в СССР: его церковная тематика, его глубинные народные типы были неактуальными в новых условиях. Приметой новой литературы стали рельефные и прямолинейные герои, ведущие себя абсолютно последовательно и волею своих создателей иллюстрирующие те или иные идеологические постулаты. Персонажи Лескова в эту схему не укладывались до такой степени, что А. М. Горькому приходилось агитировать за Лескова, заново открывать Лескова, разъясняя значение и важность творчества писателя.

Государственная идеологическая система явно предпочитала Лескову официально признанных мастеров русского слова: Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Островского, Достоевского, Толстого**, Герцена, Чернышевского. В отличие от их наследия произведения Лескова, еще памятные по «старорежимному» кругу чтения, издавались гораздо более выборочно. А то, что издавалось, подвергалось толкованию, то есть нахождению в сюжетах и героях чего-то доступного, понятного и привычного.

Поразительнейший пример того, как «выпрямляли» даже самые известные шедевры Лескова, приводит Л. Аннинский. Он описывает одно из изданий «Тупейного художника» второй половины 1920-х годов, в котором первая глава печальной истории о крепостном парикмахере и крепостной актрисе опущена, «все слова, которые могут показаться непонятными, объяснены, при-

* *Пиотровский Адр.* Указ. соч. С. 11.

** Вспомним, сколько усилий в свое время пришлось приложить Ленину, специально посвятившему несколько статей Л. Толстому (очень близкому Лескову в некоторых сторонах своего творчества — именно тех, которые и нуждались в комментариях) для его идейного оправдания, разъяснения актуальности его творчества в советское время. Результатом этой работы стала своеобразная идеологическая индугенция Толстому, что привело, например к изданию в первые годы советской власти непревзойденного и по сей день в своей полноте Полного собрания сочинений Толстого в 90 томах.

чем не в сносках, а прямо в тексте, в скобках», а в придачу в конце книжечки имеются вопросы к читателям «для лучшего усвоения»: «Как жилось крепостной дворне у графа Каменского?», «Как поступил поп, к которому убежали Аркадий и Любовь Онисимовна, чтобы тайно обвенчаться?», «Почему Лесков так странно кончил свой рассказ?». «Не надеясь, что читатели сообразят сами, на третий вопрос отвечают сами издатели: Лесков-де был дворянин, отсюда и фальшь, а рабоче-крестьянских писателей, чтоб всю правду написать, в ту пору еще не было...» * (Как неловко близка этому разъяснению одна из формулировок Шостаковича в отношении «Леди Макбет Мценского уезда»: «Кроме того, Лесков, как яркий представитель дореволюционной литературы, не мог дать правильного толкования событиям, которые разворачиваются в его повести» **!) Не случайно в упоминающейся у Аннинского опере Ивана Шিশова «Тупейный художник», поставленной в Большом театре в 1929 году, смысловой акцент был сделан на существовании крепостных в жестоких условиях, а истории придано «логическое» завершение: «В финале слышался набат, и небо озарялось: горела подожженная крестьянами усадьба» ***.

Именно так в 20-е и 30-е годы читали Лескова, именно так (наверное, искренне) видели и понимали его и уж в любом случае именно так трактовали, выполняя определенный социальный заказ.

Понимание Шостаковичем «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова, его размышления по этому поводу, представление композитора о главной героине очерка как о хищнице **** оказались обусловлены общественным взглядом на творчество писателя.

Своей оперой Шостакович и Прейс включились в процесс осмысления и трактования «Леди Макбет», причем не только музыкального, но и литературного, театрального, общеэстетического, в конце

* Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 282–283.

** Шостакович Д. Д. О моей опере. С. 11.

*** Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 290.

**** Еще «досумбуровские» комментаторы как будто соревновались в изощренности ругательных эпитетов, прилагавших к героям очерка и оперы. Своеобразным непревзойденным чемпионом в этом (даже в сравнении с Острцовым и пр.), видимо, остался режиссер ленинградской (МАЛЕГОТ, 1934) и второй московской (филиал ГАБТа, 1935) постановок Н. В. Смолич, предложивший следующую характеристику лесковской Катерины: «кровавожадная тигрица русского медвежьего угла» (Смолич Н. В. Новая яркая страница в истории музыки // «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Д. Д. Шостаковича. С. 25). Борис Тимофеевич охарактеризован у него чуть ниже как «патриарх изуверской касты».

концов — идеологического. Их концепция совпала с положением об «отчаянном протесте сильной женской личности против душной тюрьмы русского купеческого дома»*, изложенным в предисловии (подписанном инициалами Л. Э.) к первому изданию очерка в СССР (1928) и определившим на многие десятилетия особый «островско-добролюбовский» всеобщий взгляд на сюжет.

Возможно, это «агитпроповское» издание типографии «Красный пролетарий» из серии «Дешевая библиотека классиков» с толковательным предисловием было, в свою очередь, чем-то вроде реакции на фильм Чеслава Сабинского 1926 года «Катерина Измайлова»**. Недостаточно четкая расстановка акцентов в киноленте вызвала недвусмысленный отзыв рецензента: «...критическое отношение к обрабатываемому материалу в нем [сценарии] отсутствует совершенно, равно как и классовый подход к принципиально-этической стороне трактуемого события»***. Классовый подход был благополучно найден в следующем же, 1928 году — в издании, заложившем основы социального прочтения криминально-бытовой истории.

Опера Шостаковича также, в большей или меньшей степени, стала произведением, соответствовавшим потребностям советского времени, ибо в ней лесковский сюжет был прочитан сквозь призму других явлений русской классической литературы, имевших тогда «официальный» статус. Общая концепция произведения была ориентирована на «луч света в темном царстве» Островского или даже скорее Добролюбова, трактовавшего «Грозу» ярко, но однозначно; окружение Катерины окрасилось в цвета сатиры Салтыкова-Щедрина; образ главной героини дополнился психологическими штрихами трагических женских персонажей Достоевского****. Это означало — в рассматриваемом аспекте — приближение своеобразного мира Лескова к общепринятым литературным моделям, в советское время знакомым и внушаемым с детства.

Более того, нарисованная в опере картина соответствовала массовым советским представлениям о «старорежимном» бытии, которые, видимо, именно в это время проходили стадию переосмысления непосредственного опыта, переориентации на новые

* Цит. по: Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 103.

** Вышел на экраны 8 февраля 1927 года.

*** Жизнь искусства. 1927. № 9. Цит по: Комок О. Шостакович и Крученых // Шостакович: Сборник статей к 90-летию. СПб., 1996. С. 184.

**** С последним, также стандартным для литературы о «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича положением частично полемизирует К. Эмерсон (Emerson C. Op. cit. P. 77).

идеологические постулаты. Концепция всеобщей ненормальности дореволюционного существования, представленная Шостаковичем, была впечатляющей иллюстрацией нового ощущения истории, являясь в своем роде прекрасным оправданием существующего строя. Причем, в отличие от большинства опер, связанных с экстраординарными событиями типа революций, народных восстаний, войн, перипетии «Леди Макбет» давали возможность рядовому городскому слушателю погрузиться в обыденную, сугубо бытовую обстановку русской глубинки, ощутить дыхание провинции ушедшей эпохи и проникнуться глубоким пафосом отрицания прошлой жизни*.

Как нельзя более актуальным в 30-е годы был и основной объект осмеяния в опере — купечество, то есть та общественная прослойка, которая, по некоторым дореволюционным представлениям, была своеобразным «хребтом» нации и могла бы своим практицизмом и конкретным делом вывести Россию на стабильную дорогу в XX веке. Это-то и делало купца столь важным идеологическим противником в новых условиях. Во время создания «Леди Макбет» «классовый союзник» купца — зажиточный крестьянин-хозяйственник — был объявлен «врагом народа № 1» и подвергался массовому истреблению.

Все это были составляющие одного грандиозного процесса самоосознания общества, в том числе самоосознания исторического. Прочтение Шостаковичем «Леди Макбет Мценского уезда» в значительной степени было прочтением сюжета новым обществом, выработавшим свое, крайне негативное отношение к старой России. Иллюстрацией этого отношения, как нельзя более точно выражающей самую его суть, может служить возглас одного более позднего критика: «И сейчас, посмотрев “Катерину Измайлову”, хочется сказать с облегчением: “Как хорошо, что навеки исчез этот мрачный, отвратительный, уродующий душу человека мир!” В начале тридцатых годов такое чувство было еще более острым»**.

* «...Вспомним, что быт — великая сила и инерция старого давала о себе знать еще долгое время после того, как купеческая Россия была повержена в прах и сошла с исторической арены. Ее мораль и психология оказались “огнеупорными”, они стали питательной средой для всего того, что нам мешало жить, двигаться вперед. <...> Советское искусство 20–30-х гг. насыщено своеобразным штурмовым энтузиазмом, оно активно выступает за полную ликвидацию косных сил — идет ли речь о кулачестве или мелкобуржуазных прослойках, активизировавшихся при нэпе. Пафос его обликающего огня направлен против прошлого в настоящем» (высказывание 1966 года! — *Орджоникидзе Г. Весна творческой зрелости // Советская музыка. 1966. № 9. С. 39).*

** *Саква К. Цит. соч. С. 60.*

Сам автор оперы утверждал в 1934 году: «...роль моя, как советского композитора, заключалась в том, чтобы, сохранив всю силу лесковской повести, подойти к ней критически и дать объяснение разворачивающимся в ней событиям с нашей, советской точки зрения»*. Конечно, у этого заявления есть своя «червоточина» — его заметная официализированность, ставящая под сомнение искренность композитора в данном случае, как и искренность других подобных автокомментариев. С другой стороны, можно было бы опереться на мнение Г. Орлова о том, что высказывания Шостаковича до 1936–1937 годов сомнению в их искренности не подлежат**. Но дело здесь даже не в поисках объективной позиции, поскольку с положениями композитора общая концепция оперы как раз совпадает некоторыми своими гранями.

Если бы этого не было, произведение не имело бы шанса добиться такого ошеломляющего успеха в начале своей сценической жизни, успеха во всех слоях публики, в том числе официального — у властей и идеологов. Перефразируя знаменитую лесковскую фразу, можно сказать, что с января 1934-го по январь 1936 года «Леди Макбет Мценского уезда» «нравилась и царю, и пономарю»***. В результате еще не достигший тридцатилетия Шостакович стал на это

* Шостакович Д.Д. О моей опере. С. 11.

** «Лишь статьи и заметки, напечатанные до 1937 года, не вызывают сомнений в авторстве Шостаковича. И по содержанию, и по стилю они напоминают его музыку — угловатые, колючие, откровенные без оглядки, агрессивные и простодушные. Позже мы уже не найдем этой неповторимой, только ему присущей интонации: мысли сглажены, сбалансированы, фразы почти безразличны по тону» (Орлов Г. «При дворе торжествующей лжи»: Размышления над биографией Шостаковича // Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения. С. 10).

*** «Попадание в фокус» общественных устремлений, конечно, было не единственной причиной успеха оперы. Зарубежные наблюдатели, анализировавшие историю «Леди Макбет», так сказать, со стороны, намечали несколько моментов притягательности сюжета для советской аудитории: «Несомненно, рассказ сочетал в себе многие темы, потенциально привлекательные для нового советского массового рынка: осуждение угнетательского мира русских купцов... призыв к избавлению женщины от этого мира и изрядное количество насилия, секса и убийств, достаточное для подлинного бестселлера» (Emerson С. Op. cit. P. 64–65). О том же, уже в отношении оперы, пишет Л. Фэй: «Обе постановки оперы немедленно приобрели успех у критиков, а главное — у публики. Натуралистический подход к сексу, яркий язык и чрезвычайная агрессивность придали опере мощную веристскую привлекательность» (Fay L.E. Lady Macbeth of Mtsensk District. P. 1076–1077).

время самым модным и самым многообещающим композитором Советского Союза*.

О «советизме» «Леди Макбет» говорили со своих позиций и зарубежные исследователи. Самые первые комментаторы, усматривая в либретто «коммунистический оттенок», воспринимали оперу как воплощение типично коммунистических грубости и жестокости**. Более чем полвека сенсаций, популярности, множество различных постановок и различные попытки осознания произведения скорректировали эту точку зрения, выдвинув другие, оригинальные взгляды. Трактуя шедевр Шостаковича, Р. Тарускин заявляет: «Катерина была уже не лучом света, но ярким сиянием марксистского солнца. Если перевести это на простой советский язык, Шостакович превратил сюжет в историю о классовой борьбе. Жертвы Катерины были классовыми врагами, существами, стоящими на более низкой стадии исторического развития, и она, в соответствии с объективными законами исторического материализма, имела полное право на их уничтожение»***.

Броскость и азартность этого высказывания, совмещающего в себе все типичные особенности западной музыкальной эссеистики — свободу обращения с материалом, увлекательность нестандартного взгляда, блеск формулировок и вместе с тем значительную политизированность, — все же не могут заслонить того факта, что изложенный взгляд на взаимосвязь оперы и ее времени является не единственным, но лишь одним из возможных (как, впрочем, и многие приведенные выше соображения автора данной работы). «Советизм» оперы состоит в том, что ее концепцию при определенных обстоятельствах (прежде всего, при желании и возможности видеть и осознавать это) можно трактовать как соответствующую идеологическим тенденциям в СССР конца 20-х — начала 30-х годов и общесоветским мировоззренческим представлениям. Точно

* Как указывают многие исследователи, такая популярность Шостаковича, «не по возрасту» талантливого и удачливого, вызвала завистливое неприятие его невероятного взлета и сыграла свою роль в осуждении его своими же коллегами-музыкантами, повлиявшем и на официальную позицию.

** См.: Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1970. New York, 1973. P. 120, 121, 141. Очень любопытно прокомментировал музыку оперы Игорь Стравинский в своем описании ее премьеры: «...каждый раз, когда падал занавес, дирижера бурно приветствовала публика, доведенная до звероподобного состояния надменностью многочисленных коммунистических медных инструментов и чрезвычайно этим довольная» (*Stravinsky I. Selected Correspondence*. New York, 1982. Vol. 1. P. 224).

*** Taruskin R. The Lessons of Lady M. P. 504–505.

так же, как концепция Пятой симфонии Шостаковича, исполненной в юбилейном 1937 году (именно в ноябре), в общих чертах соответствовала общетипологическим постулатам соцреализма, краеугольным камнем которого она и была вскоре признана. Иное слышание, иные возможности восприятия этих произведений в тот момент не принимались во внимание, указания на прочие стороны их содержания до поры до времени игнорировались.

Но уже тогда подспудно существовало понимание, что содержание оперы не исчерпывается заявленной концепцией. Не случайно во многих изданиях 30-х годов под «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича подводилось идеологическое обоснование: разъяснялись исторические обстоятельства, общественно-исторические типы*. В московском сборнике 1934 года тексту либретто каждой картины предшествовало его краткое изложение с надлежащей идеологической оценкой. (Поразительно, но такая практика сохранилась вплоть до не столь давнего времени: подобный комментарий, сопровождающий краткое описание оперы, уцелел в издании либретто 1975 года**.)

В итоге же получилось так, что все старания по более тесному увязыванию произведения с постоянно ужесточавшимися идеологическими требованиями оказались тщетными. Различные движущие силы, соединившиеся в едином импульсе, привели к катастрофе «Леди Макбет». И именно изъятие оперы из музыкального оборота, осмысление этого трагического для отечественной культуры события и эмоциональное переживание всего случившегося привели к ясному и четкому пониманию, что в таком произведении, как и в любом шедевре, можно найти много различных аспектов содержания и его тонационного воплощения***.

* См., например, указанную статью А. Острцова «Россия 40-х годов».

** «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича: Оперное либретто. [Вступительная статья и краткое описание оперы Л. Лебединского.] Изд. 2-е. М., 1975.

*** Л. Мазель писал о том, что содержание произведения «многослойно, многомерно. Художественный образ неоднозначен, подразумевает разные толкования, более общие и более частные. Он — при всей условности этой аналогии — подобен алгебраической формуле, куда можно подставлять различные арифметические значения. В индивидуальном восприятии произведения, равно как и в восприятии какой-либо средой, эпохой, на передний план тоже способна выступать та или иная его сторона» (Мазель Л. К спорам о Шостаковиче // Советская музыка. 1991. № 5. С. 30). Возможно, это мнение является самым серьезным ответом на всю сегодняшнюю полемику о Шостаковиче, со временем ничуть не затухающую. Высказанный взгляд на отдельное художественное произведение вполне можно спроецировать и на всю личность его творца.

VIII

Как и большая часть творчества Шостаковича, «Леди Макбет Мценского уезда» многолика, открыта множественным трактовкам. Композитор «выпрямил» исходную лесковскую концепцию, но взамен насытил ее многозначностью XX века, столетия «разновекторного» движения мысли.

Например, если представленные выше соображения о социально-идеологической зависимости «Леди Макбет» повернуть на сто восемьдесят градусов, то можно получить инверсию содержания оперы в виде популярной концепции взаимоотношения личности и толпы, рабства и свободы. Прием, способствующим эмоциональному восприятию такого аспекта, может быть смысловое отождествление с главной героиней (как было показано выше, такая возможность заложена в драматургии оперы).

С другой стороны, запрещение «Леди Макбет» вызвало к жизни художественно-политическое толкование оперы, приобретшее впоследствии актуальность в связи со всеобщим интересом к темам «Шостакович и цивилизация XX века», «Шостакович и политика». Проекция произведения на эпоху его появления на свет стимулировала прочтение оперы в духе злободневных событий советского общества 30-х годов, периода репрессий и массовых чисток. Социально-политические реалии придавали особое звучание двум важнейшим пластам содержания: трагедии личности, пропущенной сквозь призму нашей истории, и сатирическому изображению существующего строя, опять же нарисованного с оглядкой на конкретные политические обстоятельства. Нынешняя точка зрения порой выносит однозначный вердикт: «Сейчас опера воспринимается как повествование о загубленных душах страшного времени 30-х годов»*.

У подобной трактовки есть и интонационное обоснование, которое лежит в одной стилистической особенности музыки оперы. Ведь характеристика «темного царства» дана здесь через использование ритмов и интонаций не той эпохи, в которую происходит действие, а XX века (обытовленные галоп, вальс, канкан). Вполне естественно, что в этом случае налет музыкального эпманства придает произведению особую интонационную достоверность и убедительность.

Соблазн художественно-политического прочтения произведения становился тем сильнее, а сама концепция тем уместнее, чем

* Никитина Л. Советская музыка: история и современность. М., 1991. С. 75.

в большей степени страна становилась похожей на «темное царство», изображенное в опере. Рост репрессивного аппарата и движение страны в направлении полицейского государства привели к актуализации образов властей предержащих; усиление диктаторских черт Сталина усугубляло характеристику Бориса Тимофеевича; развитие трагедийной ситуации в обществе придавало четвертому действию необычайную истовость звучания. Чем в большей степени обострялось существование внутри системы, чем больше росло осознание этого, тем большей была склонность «примерять» сюжет на современность, на свою эпоху, на историю.

Еще одно возможное прочтение оперы связано с тем ее аспектом, который в Советском Союзе в первой половине 30-х годов либо обличали и критиковали, либо не очень убедительно пытались оправдывать, который в 1936 году был заклеен в статье «Сумбур вместо музыки» * и на который после этого, особенно в музыковедении «развитого социализма», предпочитали закрывать глаза. Лишь в одной из последних отечественных работ, работ конца XX века, он был умеренно именован «откровенным обнажением биологических корней человеческого существования» **. За рубежом же ни одна рецензия, ни одно исследование о «Леди Макбет» не обходились без подчеркивания эротических, сексуальных моментов в сочинении. Эта сторона была раздута режиссерскими решениями, пресловутым отзывом критика Хендерсона (1935) и навсегда прилепившимся к произведению термином «порнофония». В Советском Союзе оперу также воспринимали как «оперу спальни» (у Хендерсона — «bed-chamber opera»; возможен более свободный, но и более яркий перевод — «постельная опера»). От одного из ее «творческих обсуждений» до нас дошло следующее откровение: «...в наше героическое время стоит ли писать оперу, где все время происходит половой акт?» ***

Современные западные исследователи также весьма безапелляционны. Рассуждая о шостаковичской Катерине, Р. Тарускин утверждает: «Ведь он [Шостакович] описывает не что иное, как похоть, элементарную чистейшую похоть. Разожженная изнасилованием,

* «Музыка крикает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены. И “любовь” размазана по всей опере в самой вульгарной форме» (Правда. 1936. 28 января).

** Тараканов М. Русская опера в поисках новых форм // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997. С. 287.

*** Советская музыка. 1935. № 3. С. 48.

она превращает Катерину в рабу страсти...» * Его видение героини однозначно: «Катерина Шостаковича одержима животными сексуальными устремлениями» **. Р. Браун и К. Эмерсон говорят о «животном эротизме» *** и «животной естественности любовных сцен» («lovemaking scenes») ****. Обсуждение темы доходит до проведения параллелей между музыкальным рядом и медико-физиологическими подробностями сценического действия ***** в третьей картине — во вполне солидной и приличной искусствоведческой литературе. Настойчивость и уверенность зарубежной позиции уже оказали влияние и на отечественную: «Любовная интрига предстает в “Катерине Измайловой” как чисто плотское влечение» **.

Результатом подобного взгляда на «Леди Макбет» стало появление еще одной трактовки произведения — понимания сути изображенного конфликта не как социального, но как сексуального бунта личности против регламентаций общества: «Более того, предвосхищая приблизительно за 30 лет до феминистского движения его основную тему, Шостакович в своей музыке и Шостакович — Прейс в их либретто подчеркнули стремление к сексуальной свободе как ключевой фактор в попытках Катерины Измайловой вырваться из своей тюрьмы» 7*. В соответствии с этим поменялось представление о характере главной героини, произошло смещение «спектра» ее индивидуальности в сторону сексуальных потребностей.

Возвращаясь к основному предмету данной статьи, нужно отметить, что обсуждаемый аспект является еще одной, совершенно очевидной плоскостью различий Лескова и Шостаковича (на Западе ее часто принимают за основную). Разница времен сказывается и здесь: художник XX века рассматривает сюжет под углом, столь чуждым для русской литературы предыдущего столетия. Тем не менее даже в этом вопросе существует стержень, объединяющий концепции двух классиков русской духовности. И способствует его выявлению как раз западная точка зрения.

* Taruskin R. The Lessons of Lady M. P. 505.

** Ibid.

*** Brown R.S. Op. cit. P. 248.

**** Emerson C. Op. cit. P. 72. В оригинале, видимо, недоразумение: в строгом смысле слова «lovemaking scene» в опере единственная (и то купированная в редакции 1954–1963), в отличие от «love scenes».

***** См.: Brown R.S. Op. cit. P. 248; Fay L.E. From *Lady Macbeth to Katerina*. P. 165; Taruskin R. The Opera and the Dictator. P. 40.

6* Тараканов М. Цит. соч. С. 287.

7* Brown R.S. Op. cit. P. 246–247.

На чем, собственно, строится представление об исключительно сексуальных мотивах поведения Катерины? Чаще всего — на двух-трех наиболее вызывающих фрагментах, притом не музыки, а либретто в редакции 1930–1935 (текст арии третьей картины в различных вариантах*; текстовый мотив «Целуй меня» из партии Катерины в пятой картине, особенно пугающе звучащий после появления призрака Бориса Тимофеевича, а затем после убийства Зиновия Борисовича; текст хора-глумления каторжников над Катериной из четвертого действия в партитуре), и одном музыкальном эпизоде — знаменитой интерлюдии третьей картины. Подобные заключения неминуемо идут на поводу у текста, в определенном смысле вбивая клин между вербальным и музыкальным рядом оперы. В редакции 1954–1963 почти все указанные фрагменты текста заменены на иные, более мягкие. Однако это не повлекло за собой изменения содержания музыки, а в некоторых случаях даже способствовало большему выявлению ее настроения.

Показательно, что при попытке заглянуть за словесный ряд симптомы некоего рассогласования музыки и слова ощутил даже Р. Браун, посвятивший первую часть своей статьи «Три облика „Леди Макбет“» рассуждениям о «сексуальном содержании „Леди Макбет“ и... музыкально-драматическом выражении этой сексуальности»**. Вот его мнение об арии Катерины (третья картина), являющейся одним из главных аргументов вышеизложенной точки зрения: «Интересно, что, в то время как мелодические и гармонические контуры этой арии, возможно самого лирического фрагмента всего произведения, передают огромную глубину чувства, в музыке совсем мало того, что... соответствовало бы животному эротизму текста»***. Это признание лишний раз подчеркивает, что представления о сексуальном аспекте оперы базируются прежде всего на текстовом и сценическом компонентах спектакля****. Неслучайно автору данной

* Наиболее откровенный вариант текста этой арии введен в научный обиход и прокомментирован Л. Фэй (*Fay L.E. From Lady Macbeth to Katerina*. P. 164–165).

** *Brown R.S. Op. cit.* P. 246.

*** *Ibid.* Op. cit. P. 248.

**** Наверное, именно этот текстовый компонент проводит Д. Фэннинга на определение мотива, содержащегося в первой фразе партии Катерины («Ах, не спится больше»), как мотива, связанного с «идеей сексуальности, особенно сексуальности подавленной» (*Fanning D. Leitmotif in Lady Macbeth of Mtsensk District*. P. 153). Однако даже приводимые самим автором примеры дальнейших появлений мотива вполне могут быть трактованы иначе.

статьи не удалось найти в упоминаемых источниках ничего сколько-нибудь вразумительного об эротизме собственно музыки произведения. По большому счету ощутить таковой можно при желании лишь в нескольких фрагментах пятой картины, в основном оркестровых, «физиологические» же особенности интерлюдии третьей картины, знаменательной в этом отношении, не имеют ничего общего с тем, что привычно ассоциируется с эротикой в музыке.

Но еще более важно, что указанная трактовка образа сильно расходится с русской традицией, в русле которой создавались «Леди Макбет» и Лескова, и Шостаковича.

Для западного человека фрейдистская составляющая поведения является обязательной и очень существенной в любую эпоху. Русское воспитание, русская ментальность — даже испытавшие воздействие культа эротики начала XX века и нашествие стихийного промискуитета эпохи «революционного романтизма» — никак не позволяли увидеть главный побудительный мотив поведения героини в слепом следовании своим подавленным устремлениям, своему «основному инстинкту» («basic instinct»). Последний был одним из компонентов, одним из побуждений, повлекших за собой описанные события, но отнюдь не основным. Катерина Шостаковича гораздо разнообразнее и богаче вышеприведенных представлений о ней.

Зато иное проявление любви русской женщины, даже такой женщины, какой является лесковская Катерина Львовна, ясно выражено и в очерке, и особенно в опере, но зарубежными исследователями практически никак не отмечено. О нем, в своей излюбленной манере, сказал Лесков устами другого своего персонажа: «...наша-то сестра, особенно русская, в любви-то куда ведь она глупа: “на, мой сокол, тебе”, готова и мясо с костей срезать да отдать; а ваш брат шаматон этим и пользуется»*. Этому мнению вторит и Г. Вишневская: «Для русских женщин в жертвенности — особая сладость, она так же

Но, пожалуй, еще одним возражением исследователю может стать попытка проекции «смысла» этого мотива на его семантику в других произведениях Шостаковича (подобной операции с легкостью подвергается, например, «мотив насилия» из «Леди Макбет»). «Мотив сексуальности» из оперы — один из самых типичных для творчества Шостаковича — вряд ли может иметь указанный смысл за пределами произведения. Л. Мазель пишет об этой интонации (V–VI–V–VII–V в натуральном миноре), приводя многие примеры ее использования: «В зависимости от контекста интонация может носить скорбный, сумрачный или гневно-патетический характер, изредка печально-ласковый» (Мазель Л. Цит. соч. С. 35). Скорее, и в «Леди Макбет» данный мотив должен быть определен не столь узким, а более общим понятием.

* Лесков Н. С. Воительница // Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 328.

сильна в них, как и любовь»*. Жертвенность любви, амплуа страдальцы, трагическая судьба — вот понятия, относящиеся к оперной Катерине гораздо в большей степени.

И тем не менее приращение Шостаковичем эротического оттенка лесковскому сюжету в тексте либретто абсолютно очевидно. Общая эротическая атмосфера, по выражению Асафьева, связанная с авторским «юношеским любопытством к запрещенным вещам»**, отразилась не только на отношениях Катерины и Сергея, но и на характеристиках других персонажей произведения — и перенесенных от Лескова, и добавленных либреттистами. Борис Тимофеевич приобретает в опере не по возрасту похотливые наклонности, Священник не раз выказывает свой «неслужебный» интерес к женскому полу, Задрипанный мужик и тот пускается в рассуждения об этой материи. Общая тенденция коснулась и облика народа, превратив шутливое взвешивание Аксиньи работниками в некое скотское игрище не без сексуального подтекста.

Этот аспект освещает еще одну грань личности главной героини, добавляет отрицательных черт представителям «темного царства». Ощущение чрезмерности, перехода за определенную грань в этом направлении было одной из главных причин запрещения оперы и одним из побудительных мотивов ее переработки. Редакция 1954–1963, во многих случаях смягчив текст либретто, еще более идеализировала Катерину Львовну и сняла излишний налет грубости и пошлости с других, и без того мерзких героев. Тем самым было устранено одно из главных противоречий между оперой и общепринятыми представлениями о границах допустимого в советской музыке, советском искусстве.

IX

В вопросе о соотношении двух «Леди Макбет Мценского уезда» остался незатронутым, пожалуй, последний момент. Связан он с любопытной особенностью отношения к очерку практически всех писавших об опере Шостаковича. С тем, как они читали и понимали Лескова.

Как правило, трактовка лесковского произведения, явно или подспудно, включала в себя оценочный аспект. При сравнении двух «Леди Макбет» внутренним, не всегда обнажаемым убеждением было предпочтение, отдаваемое опере в ущерб очерку. Точка зрения

* Вишневская Г. Галина: История жизни. Чимкент, 1992. С. 134.

** Асафьев Б. Цит. соч. С. 28. Напомним, что композитор начал сочинять оперу в двадцать четыре года, а закончил вскоре после того, как ему исполнилось двадцать шесть лет.

многих «досумбуровских» откликов 30-х годов*: великое творение Шостаковича и бытовая повесть Лескова. Представление о произведении русского писателя как о чем-то не очень значительном было на редкость устойчивым, не меняясь со временем. Подобное отношение проявлялось в понимании произведения как «криминальной повести»**, «публицистического очерка»***, «полемиического очерка»**** — иными словами, в отнесении его к социально-бытовой литературе или же просто к обыденно-бытовой. Даже сами художественные достоинства «Леди Макбет» Лескова подвергались сомнению — очерк противопоставлялся его «лучшим» произведениям (см. цитируемый у К. Эмерсон пассаж из А. Волынского*****).

Современные западные авторы, как всегда, внесли свой акцент в рассмотрение. Даже для Р. Тарускина, при всей яркости его видения, Шостакович — гений, а Лесков — всего лишь русский «классик раннего натурализма»^{6*}. Хотя, может быть, в данном случае это отношение оправданно, так как эссе предназначено прежде всего зарубежной аудитории, которая явно слышала о Шостаковиче, возможно, знает о Достоевском и Л. Толстом, но для которой Лесков, скорее всего, является «terra incognita»^{7*}. Не случайно пишущие на английском языке об опере Шостаковича вынуждены достаточно подробно пересказывать сюжет Лескова, широко известный в России.

Их понимание «Леди Макбет» отразилось в даваемых характеристиках: «рассказ ужасов» («horror story»), «небольшой немногословный шокер» («tight-lipped little shocker»), «рассказ убийств» («murder story»), «набросок к заметкам судебного дела» («“sketch”

* Действительно, «Сумбур вместо музыки» провел резкую грань в истории печатного осмысления оперы: в большинстве своем мнения, опубликованные о ней до и после января 1936 года, различны. Это не означает, что позиции, сходные со статьей «Правды», не появлялись ранее (см.: *Острецов А.* «Леди Макбет Мценского уезда»), но апологетические точки зрения, подобные высказанной в статье Б. Асафьева в 1934 году (см. цит. соч.), после 1936 года стали на длительное время практически невозможны.

** *Смолич Н.В.* Цит. соч. С. 25.

*** *Богданова А.* «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича: Путеводитель. М., 1968. С. 25.

**** *Никитина Л.* Цит. соч. С. 75.

***** *Emerson C.* Op. cit. P. 68.

^{6*} *Taruskin R.* The Lessons of Lady M. P. 499.

^{7*} Этому сопутствует и то обстоятельство, что Лесков, как это всегда бывает с мастерами слова, использующими «на двести процентов» все богатство языка, требует для глубокого и полноценного понимания не просто хорошего перевода, но перевода адекватного. Что, скорее всего, практически невозможно.

for notes to a court case»)*, «аполитичная мелодрама» («apolitical melodrama»)**, которые выражают тот же оттенок отношения к очерку чуть ли не как к бульварной литературе.

И действительно, манера писателя провоцировала такое понимание. В представлении Лескова литература, для того чтобы быть высокой, должна вместе с тем быть немного чтивом. По выражению Д. Лихачева, «Лесков как бы хочет сделать вид, что его произведения не принадлежат к “признанной литературе” и что они написаны “так” — между делом, написаны в “малых формах”, словно они относятся к низшему роду литературы»***. На эту удочку попадались очень многие. Концентрированное выражение их позиции оказалось следующим: «Однако практически поднять до высот трагедии этот бытовой сюжет суждено было не талантливому автору повести, а советскому композитору»****.

От «понижения ранга» произведения происходило и нежелание видеть что-либо за первым слоем текста, которое вело, в свою очередь, к простому и одностороннему прочтению. Характерный пример: старые советские идеологи музыки считали, что Лесков идеализирует русскую провинцию; напротив, в 1998 году М. Тараканов писал о «непролазной грязи и садистских мерзостях русской провинциальной жизни прошлого века»*****, которые отражены и у Шостаковича, и у Лескова. Разногласие во взглядах в данном случае не имеет отношения к Лескову, а лишь иллюстрирует стабильность и постоянство примитивного его понимания.

Шостакович взялся за «озвучивание» Лескова в то время, когда тот еще не стоял в одном ряду с величайшими классиками XIX века, когда интерес к его творчеству не был так велик. В самом факте обращения композитора в 30-е годы к творчеству официально не вполне

* Taruskin R. The Lessons of Lady M. P. 499, 500; Emerson C. Op. cit. P. 59, 60, 61.

** MacDonald I. His Misty Youth: The Glivenko Letters and Life in the '20s // Shostakovich Reconsidered / Written and edited by Allan B. Ho and Dmitry Feofanov. London, 1998. P. 532.

*** Лихачев Д. С. Цит. соч. С. 14.

**** Лебединский Л. Н. Указ. изд. С. 4. Эта основная мысль находит «развитие» и в другом тезисе автора, несущем явный отпечаток методологии советской эстетики: «Содержание оперы шире ее сюжета» (Лебединский Л. Н. [Вступление и краткое описание оперы] // «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича: Оперное либретто. Изд. 1-е. М., 1965. С. 5.) Справедливости ради надо заметить, что иногда сходная позиция была результатом не недооценки Лескова, а очень высокой оценки Шостаковича, например: «Нравы, как изображает их композитор, превосходят все, что раскрывалось в подобном роде русской литературой» (Асафьев Б. Цит. соч. С. 28).

***** Тараканов М. Цит. соч. С. 286.

признанного писателя, возможно, была заложена традиционная шостаковичская бравада, часто заключающая в себе элемент «общественной» неуместности. Хотя тем самым композитор реально открыл Лескова для музыки — как, впрочем, и для широкой литературной публики!

Несомненно, с того момента, когда Шостакович создал свою версию «Леди Макбет», литературное положение «кудесника слова» и его знаменитого сюжета значительно изменилось, в полном соответствии с предсказанием Л. Толстого: «Лесков — писатель будущего»*.

Как указал Л. Аннинский, издания очерка начались в 1928 году. «К 1980 году их 23 (если считать с 1928 года), текст переиздается “через сезон”; к 1985 году — уже более пятидесяти; плотность нарастает: после 1945 года “Леди Макбет” выходит в среднем каждые 22 месяца. Практически это одно из самых популярных произведений русской классики»**. Десятилетия вчитывания в лесковский бестселлер привели к его переоценке, к осознанию, что очерк не так очевиден, каким его видели в первые десятилетия Советской власти, что он не был бы одним из самых значительных шедевров русской литературы, если бы являлся всего лишь бытовой повестью или свободной записью криминального дела.

Под иным углом предстал и «шекспировский» аспект произведения. Намеренное снижение, «обытовление» прототипа и ирония по поводу сходства с великим предшественником стали трактоваться совсем иначе: «...у Лескова параллель с Шекспиром имеет, в первую очередь, возвышающий героиню смысл. Благодаря такому названию вокруг Катерины Измайловой сразу возникает ореол личности исключительной, почти равновеликой по мощи своего характера и силе обуревающих ее страстей шекспировской леди Макбет»***. Шекспировское в очерке стало видаться как трагедия человеческой жизни, личности, трагедия грандиозная: чем страшнее то, на что идет героиня для достижения своего счастья, каким бы она себе его ни представляла, тем сильнее ее падение и ужаснее финал.

Колоссальная эмоциональная встряска по прочтении «Леди Макбет Мценского уезда» отвергает малейшую возможность восприятия шедевра Лескова как иронически-спокойного. Такова, в большинстве своем, авторская интонация, но авторская позиция — иная. По мере сгущения туч над «хищницей» Катериной и понимания безысходности ее положения растут «температура» и динамика

* Цит. по: Столярова И.В. Цит. соч. С. 769.

** Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 102–103.

*** Лесков Н.С. Полное собрание сочинений. Т. 5. [Примечания.] С. 692.

текста, его скрытый драматизм, растет симпатия к героине, особенно с момента, когда она сама становится униженной и страдающей*. Но Лесков, проницательный мастер расчета читательской реакции, не допускает сползания истории в другую крайность, крайность безоглядного мелодраматического сочувствия, и в последних строках двумя словами возвращает образу равновесие: «как сильная щука...».

Время приводит нас к осознанию масштабности и значительности Катерины Львовны и самого очерка о русской леди Макбет, к прочувствованию богатства стиля и многозначности языка писателя. Появляется и понимание объемности, глубины и многомерности Лескова — в его полемике со стандартными литературными и социальными представлениями, с традиционными сюжетами и героями, с русской литературой и, наконец, русским национальным духом. Чем дальше к концу XX века, тем в большей степени история, рассказанная Лесковым, воспринимается как еще одна попытка разгадать вечную загадку непостижимой русской души, особенно — души женской, истовой, неумной, иррациональной. Причем попытка эта предпринята не в философско-этических высятах, не в мощи исторического грандиоза, но на уровне самой что ни есть обыденной, естественной русской жизни.

Что же остается на долю оперы Шостаковича?

Равновеликое явление предлагает равнозначительный взгляд, лежащий в своей, особой плоскости. Представляя образы Лескова в определенном ракурсе, музыка тем не менее придает им дополнительную многозначность и открывает потенциальную возможность бесконечного количества трактовок, будучи параллельным рядом, который каждый может услышать и трактовать по-своему. А также сообщает истории душераздирающую эмоциональную силу — в чем, собственно, и есть высокое предназначение музыки.



* В отношении оперы Шостаковича Ю. Димитрин делает пронзительное в своей точности и правдивости замечание, которое в равной степени относится и к очерку: «Такова, очевидно, пугающе-гуманная природа человека: всякий подробный (обязательно подробный) рассказ о событиях и поступках такого свойства превращает нас в своего рода “любящих родственников” преступивших. Мы не оправдываем их поступки, но, зная совершивших их близко, подробно, сопоставляя с мерой вины перипетии их нелегкой жизни, мы желаем облегчения их судеб» (Указ. соч. С. 14).



<Без подписи>

Сумбур вместо музыки

Вместе с общим культурным ростом в нашей стране выросла и потребность в хорошей музыке. Никогда и нигде композиторы не имели перед собой такой благодарной аудитории. Народные массы ждут хороших песен, но также и хороших инструментальных произведений, хороших опер.

Некоторые театры как новинку, как достижение преподносят новой, выросшей культурно советской публике оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Услужливая музыкальная критика превозносит до небес оперу, создает ей громкую славу. Молодой композитор вместо деловой и серьезной критики, которая могла бы помочь ему в дальнейшей работе, выслушивает только восторженные комплименты.

Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой «музыкой» трудно, запомнить ее невозможно.

Так в течение почти всей оперы. На сцене пение заменено криком. Если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой беды, бросается в дебри музыкального сумбура, местами превращающегося в какофонию. Выразительность, которой требует слушатель, заменена бешеным ритмом. Музыкальный шум должен выразить страсть.

Это все не от бездарности композитора, не от его неумения в музыке выразить простые и сильные чувства. Это музыка, умышленно сделанная «шиворот-навыворот», — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с сим-

фоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «мейерхольдовщины» в умноженном виде. Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки. Способность хорошей музыки захватывать массы приносится в жертву мелкобуржуазным формалистическим потугам, претензиям создать оригинальность приемами дешевого оригинальничаний. Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо.

Опасность такого направления в советской музыке ясна. Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке. Мелкобуржуазное «новаторство» ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы.

Автору «Леди Макбет Мценского уезда» пришлось заимствовать у джаза его нервную, судорожную, припадочную музыку, чтобы придать «страсть» своим героям. В то время, как наша критика — в том числе и музыкальная — клянется именем социалистического реализма, сцена преподносит нам в творении Шостаковича грубейший натурализм. Однотонно, в зверином облики представлены все — и купцы и народ. Хищница-купчиха, дорвавшаяся путем убийств к богатству и власти, представлена в виде какой-то «жертвы» буржуазного общества. Бытовой повести Лескова навязан смысл, какого в ней нет.

И все это грубо, примитивно, вульгарно. Музыка крикает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены. И «любовь» размазана во всей опере в самой вульгарной форме. Купеческая двуспальная кровать занимает центральное место в оформлении. На ней разрешаются все «проблемы». В таком же грубо-натуралистическом стиле показана смерть от отравления, сечение почти на самой сцене.

Композитор, видимо, не поставил перед собой задачи прислушаться к тому, чего ждет, чего ищет в музыке советская аудитория. Он словно нарочно зашифровал свою музыку, перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов. Он прошел мимо требований советской культуры изгнать грубость и дикость из всех углов советского быта. Это воспевание купеческой похотливости некоторые критики называют сатирой. Ни о какой сатире здесь и речи не может быть.

Всеми средствами и музыкальной и драматической выразительности автор старается привлечь симпатии публики к грубым и вульгарным стремлениям и поступкам купчихи Катерины Измайловой.

«Леди Макбет» имеет успех у буржуазной публики за границей. Не потому ли похваливает ее буржуазная публика, что опера эта сумбурна и абсолютно аполитична? Не потому ли, что она щекочет извращенные вкусы буржуазной аудитории своей дергающейся, крикливой, неврастенической музыкой?

Наши театры приложили немало труда, чтобы тщательно поставить оперу Шостаковича. Актеры обнаружили значительный талант в преодолении шума, крика и скрежета оркестра. Драматической игрой они старались возместить мелодийное убожество оперы. К сожалению, от этого еще ярче выступили ее грубо-натуралистические черты. Талантливая игра заслуживает признательности, затраченные усилия — сожаления.





«Без подписи»

Балетная фальшь

«Светлый ручей» — это название колхоза. Либретто услужливо указывает точный адрес этого колхоза: Кубань. Перед нами новый балет, все действие которого авторы и постановщики пытались взять из нынешней колхозной жизни. Изображаются в музыке и танцах завершение уборочных работ и праздник урожая. По замыслу авторов балета, все трудности позади. На сцене все счастливы, веселы, радостны. Балет должен быть пронизан светом, праздничным восторгом, молодостью.

Нельзя возражать против попытки балета приобщиться к колхозной жизни. Балет — это один из наиболее у нас консервативных родов искусства. Ему всего труднее переломить традиции условности, привитые вкусами дореволюционной публики. Самая старая из этих традиций — кукольное, фальшивое отношение к жизни. В балете, построенном на этих традициях, действуют не люди, а куклы. Их страсти — кукольные страсти. Основная трудность в советском балете заключается в том, что тут куклы невозможны. Они выглядели бы нестерпимо, резали бы глаза фальшью.

Это налагало на авторов балета, на постановщиков, на театр серьезные обязательства. Если они хотели представить колхоз на сцене, надо изжить колхоз, его людей, его быт. Если они задались целью представить именно кубанский колхоз, надо было познакомиться с тем, что именно характерного в колхозах Кубани. Серьезная тема требует серьезного отношения, большого и добросовестного труда. Перед авторами балета, перед композитором открылись бы богатейшие источники творчества в народных песнях, в народных плясках, играх.

Жизнь колхоза, его новый, еще только складывающийся быт, его праздники — это ведь очень значительная, важная, большая тема. Нельзя подходить к этому с налета, с кондачка — все равно, в драме или в опере, в балете. Тот, кому действительно дороги и близки новые

отношения, новые люди в колхозе, не позволит себе превратить это в игру с куклами. Никто не подгоняет наше балетное и музыкальное искусство. Если вы не знаете колхоза, если не знаете, в частности, колхоза на Кубани, не спешите, поработайте, но не превращайте ваше искусство в издевательство над зрителями и слушателями. не опошляйте жизни, полной радости творческого труда.

По либретто Лопухова и Пиотровского на сцене изображен колхоз на Кубани. Но в действительности здесь нет ни Кубани, ни колхоза. Есть соскочившие с дореволюционной кондитерской коробки сусальные «пейзаны», которые изображают «радость» в танцах, ничего общего не имеющих с народными плясками ни на Кубани, ни где бы то ни было. На этой же сцене Большого театра, где ломаются куклы, раскрашенные «под колхозника», подлинные колхозники с Северного Кавказа еще недавно показывали изумительное искусство народного танца. В нем была характерная именно для народов Северного Кавказа индивидуальность. Нет нужды непосредственно воспроизводить эти пляски и игры в искусстве балета, но только взяв их в основу и можно построить народный, колхозный балет.

Либреттисты, впрочем, всего меньше думали о правдоподобии. В первом акте фигурируют кукольные «колхозники». В прочих актах исчезают всякие следы и такого, с позволения сказать, колхоза. Нет никакого осмысленного содержания. Балетные танцовщицы исполняют ничем между собой не связанные номера. Какие-то люди в одежде, не имеющей ничего общего с одеждой кубанских казаков, прыгают по сцене, неистовствуют. Балетная бессмыслица в самом скверном смысле этого слова господствует на сцене.

Под видом колхозного балета преподносится противоестественная смесь ложно-народных плясок с номерами танцовщиц в «пачках». Пейзан не раз показывал балет в разные времена. Выходили принаряженные кукольные «крестьяне» и «крестьянки», пастухи и пастушки и исполняли танцы, которые назывались «народными». Это не был обман в прямом смысле. Это было кукольное искусство своего времени. Иногда эти балетные крестьяне старались сохранить этнографическую верность в своих костюмах. Некрасов писал иронически в 1866 году:

Но явилась в рубаше крестьянской
Петипа — и театр застонал!..
Все — до ластовиц белых в рубаше —
Было верно: на шляпе цветы,

Удаль русская в каждом размахе...

Именно в этом и была невыносимая фальшь балета, и Некрасов обращался с просьбой к балерине:

...Гурия рая!
Ты мила, ты воздушно легка,
Так танцуй же ты «Деву Дуная»,
И в покое оставь мужика!

Наши художники, мастера танца, мастера музыки безусловно могут в реалистических художественных образах показать современную жизнь советского народа, используя его творчество, песни, пляски, игры. Но для этого надо упорно работать, добросовестно изучать новый быт людей нашей страны, избегая в своих произведениях, постановках и грубого натурализма и эстетствующего формализма.

Музыка Д. Шостаковича подстать всему балету. В «Светлом ручье», правда, меньше фокусничанья, меньше странных и диких созвучий, чем в опере «Леди Макбет Мценского уезда». В балете музыка проще, но и она решительно ничего общего не имеет ни с колхозами, ни с Кубанью. Композитор так же наплевательски отнесся к народным песням Кубани, как авторы либретто и постановщики к народным танцам. Музыка поэтому бесхарактерна. Она бренчит и ничего не выражает. Из либретто мы узнаем, что она частично перенесена в колхозный балет из неудавшегося композитору «индустриального» балета «Болт». Ясно, что получается, когда одна и та же музыка должна выразить разные явления. В действительности она выражает только равнодушное отношение композитора к теме.

Авторы балета — и постановщики и композитор — по-видимому, рассчитывают, что публика наша так нетребовательна, что она примет все, что ей состряпают проворные и бесцеремонные люди.

В действительности нетребовательна лишь наша музыкальная и художественная критика. Она нередко захваливает произведения, которые этого не заслуживают.





Юрий ОЛЕША

<О Шостаковиче>

Когда я писал какую-нибудь новую вещь, мне среди прочего было также очень важно, что скажет о моей новой вещи Шостакович, и когда появлялись новые вещи Шостаковича, я всегда восторженно хвалил их.

Должен признаться, что когда я прочел статью «Сумбур вместо музыки», я растерялся. Первым ощущением был протест. Я подумал: это неверно. Шостаковича ругать нельзя. Шостакович — исключительное явление в нашем искусстве. Эта статья сильно ударила по моему сознанию. Музыка Шостаковича мне всегда нравилась.

И вдруг я читаю в газете «Правда», что опера Шостаковича есть «Сумбур вместо музыки». Это сказала «Правда». Как же мне быть с моим отношением к Шостаковичу?

Статья, помещенная в «Правде», носит характер принципиальный, это мнение коллективное, *значит: либо я ошибаюсь, либо ошибается «Правда»*. Легче всего было бы сказать себе: я не ошибаюсь, и отвергнуть для самого себя, внутри, мнение «Правды».

К чему бы это привело? К очень тяжелым психологическим последствиям.

У нас, товарищи, весь рисунок общественной жизни чрезвычайно сцеплен. У нас нет в жизни и деятельности государства самостоятельно растущих и развивающихся линий. Все части рисунка сцеплены, зависят друг от друга и подчинены одной линии. Эта линия есть забота и неуспяная, страстная мысль о пользе народа, о том, чтобы народу было хорошо. Если я не соглашусь с этой линией в каком-либо отрезке, то весь сложный рисунок жизни, о котором я думаю и пишу, для меня лично рухнет: мне должно перестать нравиться многое, что кажется мне таким обаятельным. Например, то, что молодой рабочий в одну ночь произвел переворот в деле до-

бычи угля и стал всемирно знаменитым. Или то, что Литвинов¹ ездит в Женеву и произносит речи, влияющие на судьбы Европы. Или то, что советские стрелки в состязании с американскими оказываются победителями, или то, что ответы Сталина Рой Говарду² с восторженным уважением цитирует печать всего мира.

Если я не соглашусь со статьями «Правды» об искусстве, то я не имею права получать патриотическое удовольствие от восприятия этих превосходных вещей — от восприятия этого аромата новизны, победоносности, удачи, который мне так нравится и который говорит о том, что уже есть большой стиль советской жизни, стиль великой державы (*Аплодисменты*). И поэтому я соглашаюсь и говорю, что на этом отрезке, на отрезке искусства, партия, как и во всем, права (*Аплодисменты*). И с этих позиций я начинаю думать о музыке Шостаковича. Как и прежде, она мне продолжает нравиться. Но я вспоминаю: в некоторых местах она всегда казалась мне какой-то пренебрежительной (*Аплодисменты*). К кому пренебрежительной? Ко мне.

Этот человек очень одарен, очень обособлен и замкнут. Это видно во всем. В походке. В манере курить. В приподнятости плеч. Кто-то сказал, что Шостакович — это Моцарт.

Внешне гений может проявляться двояко: в лучезарности, как у Моцарта, и в пренебрежительной замкнутости, как у Шостаковича. Эта пренебрежительность к «черни» и рождает некоторые особенности музыки Шостаковича — те неясности, причуды, которые нужны только ему и которые принижают нас.

Вот причуды, которые рождаются из пренебрежительности, названы в «Правде» сумбуром и кривлянием. Мелодия есть лучшее, что может извлечь художник из мира. Я выпрашиваю у Шостаковича мелодию, он ломает ее в угоду неизвестно чему, и это меня принижает. У нас совсем особая жизнь и у нас видят правду (*Аплодисменты*).

Все дело в том, что у нас единственное, из чего исходит мысль руководства, — есть мысль о народе. Интересы народа руководителям дороже, чем интересы того искусства, так называемого изысканного, рафинированного, которое нам иногда кажется милым и которое в конце концов является так или иначе отголоском упадка искусства Запада.

Товарищи, читая статьи в «Правде», я подумал о том, что под этими статьями подписался бы Лев Толстой (*Аплодисменты*).

<...>





<Юрий ЕЛАГИН>

<О премьере Пятой симфонии>

В ночь на 20 декабря 1937 года наш театр¹ выехал на кратковременные гастроли в Ленинград. На следующий день мы узнали, что вагон с нашими декорациями застрял где-то по дороге и первый ленинградский спектакль состояться не может. Таким образом, вечер 21 декабря 1937 года оказался у нас свободным. И именно в этот вечер состоялась в Ленинграде премьера новой симфонии Шостаковича². Это была его Пятая симфония.

Еще с весны 1937 года опальному Шостаковичу предоставлена была возможность давать его новые сочинения для исполнения оркестру Ленинградской филармонии. Правительство руководствовалось в данном случае совершенно правильным соображением, что одно-единственное исполнение симфонического произведения никогда не получит большой огласки среди широких масс, если не будет поддержано критикой, и не представит почти никакой опасности в политическом смысле. Зато такое исполнение позволит наблюдать за творческой эволюцией композитора в желательную для правительства сторону, что, конечно, крайне важно.

Еще весной 1937 года дал Шостакович оркестру для разучивания свою Четвертую симфонию, но, после первой же репетиции, он взял назад партитуру и голоса и разорвал их. Четвертой симфонии Шостаковича не существует³. И вот теперь, к концу года, он написал еще одну симфонию — Пятую. И эту симфонию мы имели возможность услышать вечером 21 декабря 1937 года.

В сравнительно небольшом зале — бывшем зале Ассоциации камерной музыки — собрался цвет интеллигенции Ленинграда. Было много писателей и поэтов, музыкантов и артистов, ученых и военных. Зал был набит битком. Молодежь стояла в проходах

т стен. При помощи наших ленинградских знакомых мы получили много билетов, и человек тридцать из нас, вахтанговцев, присутствовали на концерте. Помню, в первом отделении превосходный оркестр Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского играл Вагнера. Так как всю предыдущую ночь в вагоне поезда я играл с товарищами в шахматы и совершенно не спал, то мне большого труда стоило не заснуть в кресле под звуки «шелеста леса» из оперы «Зигфрид» и «смерти Изольды». Но вот, после антракта, опять поднялся Мравинский на дирижерскую эстраду, поднял палочку и начал, первое в мире, исполнение Пятой симфонии Шостаковича.

Когда я потом старался понять причину того потрясающего впечатления, которое произвела эта превосходная симфония на меня и на весь зал, то для меня становится бесспорным, что одних ее музыкальных достоинств оказалось бы для этого недостаточно, как бы ни были они велики сами по себе. И, конечно, понадобился целый комплекс событий, фактов и настроений, чтобы прекрасная музыка Пятой симфонии вызвала у слушателей ее такой взрыв восторга, такую невероятную овацию, такую бурю чувств, какие разразились в ленинградском концертном зале 21 декабря 1937 года. Лишь только замолк последний аккорд финальной части симфонии, весь зал дрогнул от аплодисментов и встал. И стоя аплодировали бесконечно долго, ни на мгновение не ослабляя аплодисментов. Шостакович выходил на авансцену кланяться бесчисленное количество раз: 10, 20, 40 раз. Он просто ходил, не останавливаясь, от середины рампы до выходной двери на эстраду и сейчас же должен был поворачиваться и идти обратно к рампе. Через полчаса я вышел с моим другом из зала, а овация все продолжалась и Шостакович все выходил и выходил на авансцену.

Долго ходили мы по берегу Невы, потрясенные только что пережитым. Идти в гостиницу спать мы не могли. До сна ли было нам! Конечно, этот небывалый триумф подготовило талантливому композитору само советское правительство своей полуторагодовалой травлей его и своей невежественной критикой его творчества.

И собравшиеся в зале представители русской интеллигенции устроили грандиозную демонстрацию — искреннюю и восторженную — не только в знак своего восхищения симфонией, но и как выражение своего глубокого возмущения нажимом на свободное искусство, как знак солидарности с опальным композитором и сочувствия ему.

После фурора, произведенного симфонией, опала Шостаковича кончилась. Так было выгоднее для правительства. Шостакович был объявлен перестроившимся. В Пятой симфонии критики нашли обильные залежи и социализма, и реализма. Поистине, музыка — дело темное! И кто мог определить с полной достоверностью, что именно хотел Шостакович изобразить в этом, по существу, трагическом произведении, полном внутренних противоречий и глубоких конфликтов. Были ли это чувства восторга перед «победой социализма в одной стране» или что-нибудь совсем другое?





Алексей ТОЛСТОЙ

На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича

В большом фойе, между колонн, расположился оркестр Московского Большого театра, один из самых совершенных музыкальных коллективов в мире. За пультом — Самосуд, — по-рабочему, — в жилетке. Позади него на стуле Шостакович, похожий на злого мальчика. Наверху, высоко на хорах, облокотясь о дубовые перила, застыли очарованные слушатели. Сейчас — после корректур — будут проиграны все четыре части. Взмахивает мокрыми волосами Самосуд, пронзает палочкой пространство, скрипки заезжают о безбурной жизни счастливого человека.

Седьмая симфония посвящена торжеству человеческого в человеке. Постараемся (хотя бы отчасти) проникнуть в суть музыкального мышления Шостаковича, — в грозные темные ночи Ленинграда, под грохот разрывов, в зареве пожаров, оно привело его к написанию этого вдохновенного произведения.

В начале войны один мой знакомый сказал: «В человечестве скрыты саморазрушающие силы, и еще неизвестно, будет ли в дальнейшем человек стоять во главе живого мира, не обернется ли так, что людской род будет истреблен, и на смену ему придут более совершенные существа, — муравьи какие-нибудь необыкновенной величины».

Вот что фашизм может сделать с иным человеком! Несомненно, — это паника, ужасная, капитулянтская. Мой знакомый окинул взором блистательный путь двуногого животного — от палеолитической пещеры, где оно сидело на обглоданных костях, до завоевания им эфира, до присвоения двуногому звания гомо сапиенс... И вот поник головой мой знакомый, вот и конец пути: Гитлер вернул человека из храмов музыки, из величественной тишины библиотек и лабораторий — назад, на обглоданные кости.

Но Шостаковича Гитлер не напугал. Шостакович — русский человек, значит — сердитый человек, и если его рассердить как следует, то способен на поступки фантастические. На угрозу фашизма — обесчеловечить человека он ответил симфонией о победном торжестве всего высокого и прекрасного, созданного гуманитарной культурой, — она устремила человеческий гений к заветным далям, где полно и безгранично раскрывается восторг.

Седьмая симфония возникла из совести русского народа, принявшего без колебаний смертный бой с черными силами. Написанная в Ленинграде, она выросла до размеров большого мирового искусства, понятного на всех широтах и меридианах, потому что она рассказывает правду о человеке в небывалую годину его бедствий и испытаний. Симфония прозрачна в своей огромной сложности, она и сурова, и по-мужски лирична, и вся летит в будущее, раскрывающееся за рубежом победы человека над зверем.

...Скрипки рассказывают о безбурном счастьеце, — в нем таится беда, оно еще слепое и ограниченное, как у той птички, что «ходит весело по тропинке бедствий...». В этом благополучии из темной глубины неразрешенных противоречий возникает тема войны — короткая, сухая, четкая, похожая на стальной крючок.

Оговариваемся, человек Седьмой симфонии — это некто типичный, обобщенный и некто — любимый автором. Национален в симфонии сам Шостакович, национальна его русская рассвирепевшая совесть, обрушившая седьмое небо симфонии на головы разрушителей.

Тема войны 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 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 в безбурному счастью. Перед умудренным в страданиях взором человека — пройденный путь, где он ищет оправдания жизни.

За красоту мира льется кровь. Красота — это не забава, не услада и не праздничные одежды, — красота — это пересоздание и устроение дикой природы руками и гением человека. Симфония как будто прикасается легкими дуновениями к великому наследию человеческого пути, и оно оживает. Средняя часть симфонии — это ренессанс, возрождение красоты из праха и пепла. Как будто перед глазами нового Данте силой сурового и лирического раздумья вызваны тени великого искусства, великого добра.

Заключительная часть симфонии летит в будущее. Перед слушателями, облокотившимися о перила, прислонившимися к высоким белым колоннам, раскрывается величественный мир идей и страстей. Ради этого стоит жить и стоит бороться. Не о счастье, но о счастье теперь рассказывает могущественная тема человека. Вот — вы подхвачены светом, вы словно в вихре его... И снова подхватываетесь на лазурных волнах океана будущего. С возрастающим напряжением вы ожидаете финала, завершения огромного музыкального переживания. Вас подхватывают скрипки, вам нечем дышать, как на горных высотах, и вместе с гармонической бурей оркестра, в немыслимом напряжении вы устремляетесь в прорыв, в будущее, к голубым городам высшего устроения.

Гитлеру не удалось взять Ленинград и Москву. Проклятый крысолов, кривляясь, напрасно приплясывал со своими крысами по шею в крови, ему не удалось повернуть русский народ на обглоданные кости пещерного жития. Красная Армия создала грозную симфонию мировой победы. Шостакович прильнул ухом к сердцу Родины и сыграл песнь торжества.

Такие чувства и такие мысли владели нами, когда мы слушали в Куйбышеве, в Большом театре СССР, репетицию Седьмой симфонии.





Евгений ПЕТРОВ

Торжество русской музыки (на репетиции Седьмой симфонии)

Недавно я беседовал с немецким пленным по имени Рейнгард Райф. До войны он преподавал теорию музыки в консерватории города Касселя. Райф — пианист и скрипач, типичный гитлеровский молодой человек, воспитывавшийся и живший так, как живут сотни тысяч других гитлеровских молодых людей. Мы заговорили о музыке. И оказалось, что гитлеровский профессиональный музыкант — полный невежда в вопросах музыки. Более или менее прилично он знал лишь классическую немецкую музыку. Он совершенно не был знаком с итальянской музыкой, имел весьма туманное представление о русской и был искреннейшим образом убежден, что во Франции вообще нет музыки, что французы не способны ее сочинять.

Факт этот страшен. С юношеских лет творчески одаренный человек попал в некий музыкальный концлагерь, где существует лишь одна немецкая музыка. От всего остального, от всего, что было создано человеком в области музыки, от всей красоты мира юноша был отделен колючей проволокой. И Гитлер получил то, что хотел. Он воспитал в своем душном инкубаторе невежду, который убежден, что все народы мира способны быть лишь рабами Германии. А поэтому их можно со спокойной совестью убивать, грабить, уничтожать их жилища, можно, не задумываясь, давить их, как давит сапог букашек на дороге.

Гитлер вынул из груди немецкого юноши сердце и вложил вместо него кусок ржавого железа. Гитлер залил бетоном мозг юноши. И юноша перестал чувствовать и перестал думать. Он лишился того главного, без чего двуногое существо не может считаться человеком, если даже научить его носить штаны, стрелять, чистить зубы и кричать «хальт» и «цурюк».

И вот миллионы этих молодых людей, не способных мыслить и чувствовать, рукою злого маньяка были, брошены на нашу землю. С железным лязганьем, — левой, правой, раз, два, — двигались к нашим границам машины, умные, как люди, и люди бездушные, как машины. Идиотическая важность, с которой они шагали, — левой, правой, раз, два, — могла бы показаться комичной, если бы они не шли убивать. А в нашей стране в это время мирно спали люди, и сон их был спокоен — крепкий сон хорошо поработавшего человека. Взошло кровавое солнце двадцать второго июня.

Так начинается тема войны в Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича.

Она возникает после длинного, длинного, покойного и светлого звучания, завершающего вступительную музыку. Она возникает неожиданно и неизбежно. Она начинается с шепота, именно с шепота барабанов, и под этот барабанный шепот, после скрипичного пичика, какая-то дудка тихонько наигрывает простую и замысловатую, шутовскую и страшную мелодию. Потом мелодия повторяется с назойливой аккуратностью. Вы еще не понимаете, что это идет война, но композитор уже схватил ваше сердце своей гениальной рукой. Он схватил его крепко и нежно и уже не выпустит до конца симфонии. Мелодия повторяется в третий раз, потом в четвертый, в пятый, шестой, десятый. Она обрастает железом и кровью. Она сотрясает зал. Она сотрясает мир. Что-то железное идет по человеческим костям, и вы слышите их хруст. Вы сжимаете кулаки. Вам хочется стрелять в это чудовище с цинковой мордой, которое неумолимо и методично шагает на вас, — раз, два, раз, два, — и хочет вас раздавить, — раз, два, раз, два. И вот когда, казалось бы, уже ничто не может спасти вас, когда достигнут предел металлической мощи этого чудовища, не способного мыслить и чувствовать, и нет силы, которая может остановить его, происходит музыкальное чудо, которому я не знаю равного в мировой симфонической литературе. Несколько нот в партитуре, — и на всем скаку (если можно так выразиться), на предельном напряжении оркестра, простая и замысловатая, шутовская и страшная тема войны заменяется жесокрушающей музыкой сопротивления.

Композитор крепко держит ваше сердце. Но теперь вы уже не испытываете беспокойства. Теперь вы потрясены грандиозностью битвы между людьми, сжигающими книги, и людьми, почитающими книги, между людьми, отрицающими образование для всех, и людьми, стремящимися дать образование всем, между людьми, уничтожившими у себя музыку, и людьми, создавшими расцвет

музыки, между силами зла и силами добра. Эта битва грандиозна, и выражена она в оркестре с величайшей энергией.

Уже ничто не может превзойти ее. Это предел напряжения.

Но композитор не отпускает вашего сердца. Он еще немного сильнее сжимает его. Опять несколько нот в партитуре с чудесной стремительностью переводят музыку столкновения в музыку горя, громадного мужественного народного горя. Это памятник погибшим в бою за родину — траурный марш. Он не вызывает слез. Слишком глубока печаль, чтобы вызвать слезы — признак слабости. Нет! Сейчас не должно быть слабости! Ни минуты слабости, ни секунды слабости! И реквием в память героев наших, братьев наших, сыновей и отцов наших, оставляет глаза сухими и кулаки сжатыми.

И вот спадает тема и опять тихо звучит простая и замысловатая, шутовская и страшная мелодия.

Помни, помни. Это только начало. Это только начало.

Еще длинный и кровавый путь надо пройти.

Надо пройти.

Помни, помни. Враг силен.

Он здесь. Здесь.

Помни, помни.

Точка.

Кончилась первая часть симфонии.

Она продолжалась тридцать минут, но мне показалось, что прошло минуты три-четыре.

Я поднял голову и увидел пустой Колонный зал и эстраду, тесно заполненную большим оркестром. Самосуд, вытирая лоб платком, объяснял что-то концертмейстеру.

Посредине пустого зала, где-то в десятом или двадцатом ряду, опершись о спинку стула, сидел очень бледный и очень худой человек с острым носом, в больших светлых роговых очках, с ученическим, чуть рыжеватым вихром на макушке. Вдруг он вскочил и, зацепившись за стул, как-то косо пошел, почти побежал к оркестру. Он с хода остановился у подножья дирижерского пульта. Самосуд наклонился, и они принялись горячо разговаривать.

Это был Дмитрий Шостакович.

Прелесть музыки в том, что она дает человеку полную свободу восприятия. И даже так называемая программная музыка, иногда восхищая человека и доставляя ему наслаждение, заставляет его тщетно отыскивать и не находить эту самую программу. Но я никогда еще не слышал произведения с такой ясной, определенной и твердой программой, как Седьмая симфония Шостаковича.

Я не знаю, предпошлет ли Шостакович своему новому сочинению писаную программу или не предпошлет, но дело не в этом. Первая часть не нуждается в трактовке. Что касается второй части — скерцо и третьей части — адажио, то я могу сказать о них только одно. Они так же гениальны, как первая часть, но человек будет трактовать их так, как подскажет ему его чувство. Я знаю лишь то, что возникло в моем воображении, что я чувствовал и переживал. Я видел и переживал прощание матерей с детьми и нежных 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 текущие пунктиры трассирующих пуль, отражающихся в стеклах высоких домов. Я видел снова фронтовые дороги и снова ощущал то невыразимое чувство, что охватывает человека, переезжающего некую, никем точно не установленную линию фронта; и тело бойца, навеки приникшего к земле головой, обращенной в сторону фронта; 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, который все так же один сидел посредине громадного пустого зала.

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 и 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.

Седьмая симфония Шостаковича — это совершенное произведение, это торжество русской музыки. Это замечательное продолжение и Чайковского, и Мусоргского, таких разных во всем и общих только своей гениальностью. Это вместе с тем и весь мировой музыкальный опыт, воспринятый Шостаковичем, удивительным

русским композитором, умным, тонким, благородным музыкантом, воспитанным советской страной в духе уважения и любви ко всей мировой культуре.

А что дала за несколько последних десятилетий Германия?

Гитлер завершил тот мрачный путь, на который встала Германия Вильгельма II. Он добился того, чего хотел. Его молодежь, которую он воспитал в духе ненависти к другим национальностям, бессильна создать даже подобие искусства. Мало того. Она так невежественна, что не знает даже о существовании мировой музыки.

Советский Союз бережно принял и приумножил несметные богатства культуры, которые он получил в наследство.

Он гордится Шостаковичем, как взыскательный художник гордится произведением, которое он создал после многих лет усердной и терпеливой работы.





Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели 10 февраля 1948 года

ЦК ВКП(б) считает, что опера «Великая дружба» (музыка В. Мурадели, либретто Г. Мдивани), поставленная Большим театром Союза ССР в дни 30-й годовщины Октябрьской революции, является порочным как в музыкальном, так и в сюжетном отношении, антихудожественным произведением.

Основные недостатки оперы коренятся прежде всего в музыке оперы. Музыка оперы невыразительна, бедна. В ней нет ни одной запоминающейся мелодии или арии. Она сумбурна и дисгармонична, построена на сплошных диссонансах, на режущих слух звукосочетаниях. Отдельные строки и сцены, претендующие на мелодичность, внезапно прерываются нестройным шумом, совершенно чуждым для нормального человеческого слуха и действующим на слушателей угнетающе. Между музыкальным сопровождением и развитием действия на сцене нет органической связи. Вокальная часть оперы — хоровое, сольное и ансамблевое пение — производит убогое впечатление. В силу всего этого возможности оркестра и певцов остаются неиспользованными.

Композитор не воспользовался богатством народных мелодий, песен, напевов, танцевальных и плясовых напевов, которыми так богато творчество народов СССР, и в частности творчество народов, населяющих Северный Кавказ, где разворачиваются действия, изображаемые в опере.

В погоне за ложной «оригинальностью» музыки композитор Мурадели пренебрег лучшими традициями и опытом классической оперы вообще, русской классической оперы в особенности, отличающейся внутренней содержательностью, богатством мелодий и широтой диапазона, народностью, изящной, красивой, ясной музыкальной формой, сделавшей русскую оперу лучшей оперой в мире, любимым и доступным широким слоям народа жанром музыки.

Исторически фальшивой и искусственной является фабула оперы, претендующая на изображение борьбы за установление советской власти и дружбы народов на Северном Кавказе в 1918–1920 гг. Из оперы создается неверное представление, будто такие кавказские народы, как грузины и осетины, находились в ту эпоху во вражде с русским народом, что является исторически фальшивым, так как помехой для установления дружбы народов в тот период на Северном Кавказе являлись ингуши и чеченцы.

ЦК ВКП(б) считает, что провал оперы Мурадели есть результат ложного и губительного для творчества советского композитора формалистического пути, на который встал т. Мурадели.

Как показало совещание деятелей советской музыки, проведенное в ЦК ВКП(б), провал оперы Мурадели не является частным случаем, а тесно связан с неблагоприятным состоянием современной советской музыки, с распространением среди советских композиторов формалистического направления.

Еще в 1936 году, в связи с появлением оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», в органе ЦК ВКП(б) «Правда» были подвергнуты острой критике антинародные, формалистические извращения в творчестве Д. Шостаковича и разоблачен вред и опасность этого направления для судеб развития советской музыки. «Правда», выступившая тогда по указанию ЦК ВКП(б), ясно сформулировала требования, которые предъявляет к своим композиторам советский народ.

Несмотря на эти предупреждения, а также вопреки тем указаниям, какие были даны Центральным Комитетом ВКП(б) в его решениях о журналах «Звезда» и «Ленинград», о кинофильме «Большая жизнь», о репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению, в советской музыке не было произведено никакой перестройки. Отдельные успехи некоторых советских композиторов в области создания новых песен, нашедших признание и широкое распространение в народе, в области создания музыки для кино и т. д., не меняют общей картины положения. Особенно плохо обстоит дело в области симфонического и оперного творчества. Речь идет о композиторах, придерживающихся формалистического, антинародного направления. Это направление нашло свое наиболее полное выражение в произведениях таких композиторов, как тт. Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мяковский и др., в творчестве которых особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его

художественным вкусам. Характерными признаками такой музыки является отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением «прогресса» и «новаторства» в развитии музыкальной формы, отказ от важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невротическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков. Эта музыка сильно отдаёт духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки, отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик.

Существенным признаком формалистического направления является также отказ от полифонической музыки и пения, основывающихся на одновременном сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий, и увлечение однотонной, унисонной музыкой и пением, зачастую без слов, что представляет нарушение многоголосого музыкально-песенного строя, свойственного нашему народу, и ведет к обеднению и упадку музыки.

Попирая лучшие традиции русской и западной классической музыки, отвергая эти традиции как якобы «устаревшие», «старомодные», «консервативные», высокомерно третируя композиторов, которые пытаются добросовестно осваивать и развивать приемы классической музыки, как сторонников «примитивного традиционализма» и «эпигонства», многие советские композиторы, в погоне за ложно понятым новаторством, оторвались в своей музыке от запросов и художественного вкуса советского народа, замкнулись в узком кругу специалистов и музыкальных гурманов, снизили высокую общественную роль музыки и сузили ее значение, ограничив его удовлетворением извращенных вкусов эстетствующих индивидуалистов.

Формалистическое направление в советской музыке породило среди части советских композиторов одностороннее увлечение сложными формами инструментальной симфонической бестекстовой музыки и пренебрежительное отношение к таким музыкальным жанрам, как опера, хоровая музыка, популярная музыка для небольших оркестров, для народных инструментов, вокальных ансамблей и т. д.

Все это с неизбежностью ведет к тому, что утрачиваются основы вокальной культуры и драматургического мастерства и композиторы разучиваются писать для народа, свидетельством чего является тот факт, что за последнее время не создано ни одной советской оперы, стоящей на уровне русской оперной классики.

Отрыв некоторых деятелей советской музыки от народа дошел до того, что в их среде получила распространение гнилая «теория», в силу которой непонимание музыки многих современных советских композиторов народом объясняется тем, что народ якобы «не дорос» еще до понимания их сложной музыки, что он поймет ее через столетия и что не стоит смущаться, если некоторые музыкальные произведения не находят слушателей. Эта насквозь индивидуалистическая, в корне противонародная теория в еще большей степени способствовала некоторым композиторам и музыковедам отгородиться от народа, от критики советской общественности и замкнуться в свою скорлупу.

Культивирование всех этих и им подобных взглядов наносит величайший вред советскому музыкальному искусству. Терпимое отношение к этим взглядам означает распространение среди деятелей советской музыкальной культуры чуждых ей тенденций, ведущих к тупику в развитии музыки, к ликвидации музыкального искусства.

Порочное, антинародное, формалистическое направление в советской музыке оказывает также пагубное влияние на подготовку и воспитание молодых композиторов в наших консерваториях, и, в первую очередь, в Московской консерватории (директор т. Шебалин), где формалистическое направление является господствующим. Студентам не прививают уважение к лучшим традициям русской и западной классической музыки, не воспитывают в них любовь к народному творчеству, к демократическим музыкальным формам. Творчество многих воспитанников консерватории является слепым подражанием музыке Д. Шостаковича, С. Прокофьева и др.

ЦК ВКП(б) констатирует совершенно нетерпимое состояние советской музыкальной критики. Руководящее положение среди критиков занимают противники русской реалистической музыки, сторонники упадочной, формалистической музыки. Каждое очередное произведение Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Шебалина эти критики объявляют «новым завоеванием советской музыки» и славословят в этой музыке субъективизм, конструктивизм, крайний индивидуализм, профессиональное усложнение языка, т. е. именно то, что должно быть подвергнуто критике. Вместо того, чтобы разбить вредные, чуждые принципам социалистического реализма взгляды и теории, музыкальная критика сама способствует их распространению, восхваляя и объявляя «передовыми» тех композиторов, которые разделяют в своем творчестве ложные творческие установки.

Музыкальная критика перестала выражать мнение советской общественности, мнение народа и превратилась в рупор отдельных

композиторов. Некоторые музыкальные критики, вместо принципиальной объективной критики, из-за приятельских отношений стали угодждать и раболепствовать перед теми или иными музыкальными лидерами, всячески превознося их творчество.

Все это означает, что среди части советских композиторов еще не изжиты пережитки буржуазной идеологии, питаемые влиянием современной упадочной западноевропейской и американской музыки.

ЦК ВКП(б) считает, что это неблагоприятное положение на фронте советской музыки создано в результате той неправильной линии в области советской музыки, которую проводил Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР и Оргкомитет Союза советских композиторов.

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР (т. Храпченко) и Оргкомитет Союза советских композиторов (т. Хачатурян) вместо того, чтобы развивать в советской музыке реалистическое направление, основами которого являются признание огромной прогрессивной роли классического наследства, в особенности традиций русской музыкальной школы, использование этого наследства и его дальнейшее развитие, сочетание в музыке высокой содержательности с художественным совершенством музыкальной формы, правдивость и реалистичность музыки, ее глубокая органическая связь с народом и его музыкальным и песенным творчеством, высокое профессиональное мастерство при одновременной простоте и доступности музыкальных произведений, по сути дела поощряли формалистическое направление, чуждое советскому народу.

Оргкомитет Союза советских композиторов превратился в орудие группы композиторов-формалистов, стал основным рассадником формалистических извращений. В Оргкомитете создалась затхлая атмосфера, отсутствуют творческие дискуссии. Руководители Оргкомитета и группирующиеся вокруг них музыковеды захваливают антиреалистические, модернистские произведения, не заслуживающие поддержки, а работы, отличающиеся своим реалистическим характером, стремлением продолжать и развивать классическое наследство, объявляются второстепенными, остаются незамеченными и гнетутся. Композиторы, кичащиеся своим «новаторством», «архиреволюционностью» в области музыки, в своей деятельности в Оргкомитете выступают как поборники самого отсталого и затхлого консерватизма, обнаруживая высокомерную нетерпимость к малейшим проявлениям критики.

ЦК ВКП(б) считает, что такая обстановка и такое отношение к задачам советской музыки, какие сложились в Комитете по делам

искусств при Совете Министров СССР и в Оргкомитете Союза советских композиторов, далее не могут быть терпимы, ибо они наносят величайший вред развитию советской музыки. За последние годы культурные запросы и уровень художественных вкусов советского народа необычайно выросли. Советский народ ждет от композиторов высококачественных и идейных произведений во всех жанрах — в области оперной, симфонической музыки, в песенном творчестве, в хоровой и танцевальной музыке. В нашей стране композиторам предоставлены неограниченные творческие возможности и созданы все необходимые условия для подлинного расцвета музыкальной культуры. Советские композиторы имеют аудиторию, которой никогда не знал ни один композитор в прошлом. Было бы непростительно не использовать все эти богатейшие возможности и не направить свои творческие усилия по правильному реалистическому пути.

ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Осудить формалистическое направление в советской музыке как антинародное и ведущее на деле к ликвидации музыки.

2. Предложить Управлению пропаганды и агитации ЦК и Комитету по делам искусств добиться исправления положения в советской музыке, ликвидации указанных в настоящем постановлении ЦК недостатков и обеспечения развития советской музыки в реалистическом направлении.

3. Призвать советских композиторов проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству, и, отбросив со своего пути все, что ослабляет нашу музыку и мешает ее развитию, обеспечить такой подъем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа.

4. Одобрить организационные мероприятия соответствующих партийных и советских органов, направленные на улучшение музыкального дела.





Мариан КОВАЛЬ

Творческий путь Д. Шостаковича

1. Музыкальное «современничество»

В годы с 1925 и позднее советская музыка переживала период, связанный с чрезвычайно активным проявлением творческого направления, получившего в истории музыки наименование «современнического». Истоки этого направления весьма многочисленны. Среди многих явлений — «Тристан и Изольда» Вагнера, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси оказались теми импрессионистическими «цветистыми древами», из семени которых выросли многочисленные «цветы зла» модернистической музыки.

Эти произведения, обладавшие магнетизирующими свойствами, воспедали благотворное влияние Шопена на творчество Скрябина и заманили его в дурманящую топь крайнего индивидуализма, казавшуюся ему океаном мироздания.

«Шопеновский огонек», по меткому выражению Луначарского, «звергнувшийся «в какой-то бушующий стихийный пожар», в котором несомненно были сознательные и бессознательные предчувствия огромных социальных столкновений, легко перешел в экстазическую мистерию и гиперболическую эротическую фантасмагорию.

Стиль Скрябина многие годы влиял на творчество целого ряда московских композиторов, но ничего весомого и здорового не принес. Некоторые рахитичные плоды «московского скрябинизма» останутся в истории музыки едва упомянутыми.

Если первой линией русского «современничества» можно назвать музыку Скрябина, то вторая его линия — музыка Стравинского и Прокофьева.

Она явилась антитезой музыке Скрябина. Стиль ее, родившийся в России, получивший толчки от некоторых модернистических тенденций «Кашея Бессмертного» и «Золотого петушка» Римского-Корсакова, развивался, искаженный гримасами и гротеском

экспрессионизма. Этот стиль был с восторгом принят буржуазной Европой и Америкой, где музыкальное творчество уже было истощено, расслаблено; его идейное убожество катастрофически вело к полному маразму и вырождению.

Соединение «восточного варваризма» и рафинированной утонченности в музыке Стравинского и Прокофьева щекотало нервы западного буржуазного слушателя, так же как и появившаяся вскоре эксцентриада джаз-банда, где «негритянский варваризм» соединялся с утонченнейшим изыском капиталистического города. В этом смысле псевдонародная, иступленно-колдовская стилизаторская музыка «Свадебки» Стравинского и невропатические изыски негритянских джазов Дюка Эллингтона и Луи Армстронга стали рядом в западноевропейских и американских музыкальных аттракционах.

Очень интересна в этом отношении судьба дягилевской балетной труппы.

Дягилевский балет появился в Париже перед первой империалистической войной. В какой-то мере это было дипломатическим демаршем царской России в Европе. Таким же образом труппа французских актеров посылалась в Америку для обработки общественного мнения в пользу Франции.

Дягилевский балет вобрал в себя всё наиболее модное, модернистическое из хореографии, музыки, живописи и театра.

Но вскоре началась война. Труппа осталась за границей. Оторвавшись совершенно от России, неся в себе уже с момента зарождения все компоненты распада и разложения, дягилевский балет легко и быстро деградировал. То подлинно русское, что в нем было, стало вытесняться французским и итальянским. Наконец, в поисках возможности существования труппа переехала в Монте-Карло и там давала легкие постановки в угоду богатым прожигателям жизни, международным спекулянтам и авантюристам. Началась агония. Как выразился один критик, «...балеты из “русских” превратились в “дягилевские”, из балетов с содержанием в балеты без всякого содержания, от эмоций они перешли к затеям и выдумкам, от ритмики — к акробатике, от театра — к мюзик-холлу».

Вспомним поразительное сходство судьбы дягилевской труппы с судьбою Стравинского, чье творчество с такой же легкостью и быстротой деградировало, когда композитор оборвал нити, связывавшие его с Родиной... Стравинский — русский тоже превратился в «только Стравинского», Стравинский — огромный художник дошел до Стравинского — музыкального фокусника и дельца.

По той же дорожке шел и Прокофьев, но, к счастью для композитора, он вернулся на Родину, где обрел новую живительную силу в творчестве, которая до сих пор трагически борется с дягилевской травой, впитанной им с юности.

Третья линия «современничества» — так называемая «новая немецкая линейная школа». Этой линии суждено было сыграть роковую роль в развитии творчества целого ряда видных советских композиторов. Самыми выдающимися представителями атонализма и линейаризма являются композиторы Шёнберг, Берг, Кшеник и Хиндемит.

Объявив кризис романтической музыки, эта группа композиторов вместе с романтикой уничтожила и самое существо музыки как эмоционального искусства, заменив мелос — умозрительной графикой; устойчивую, определенную ладотональность — атональностью; естественную гармонию — какофоническими соединениями; эмоциональность — «объективизмом»; жизненность — «нео-классицизмом»; здоровье — истерией экспрессионизма; идейную, этическую и моральную высоту — растленностью и маразмом.

Многие представители буржуазного музыкознания все свои способности направили на доказательство закономерности подобного разрушения музыкального искусства, объявив это «новаторством и прогрессом». Отдельные здравомыслящие головы на Западе критиковали это «новаторство», однако их трезвые голоса терялись в восторженном хоре поклонников этой урбанистической моды. Один известный западный музыкальный критик с горечью восклицал: «Возникла уже целая схоластическая литература, которая каждую ошибку, каждый прыжок в сторону, каждое отрицание старых ценностей в искусстве выводит в качестве естественной эволюции и логического следствия из упадка романтической музыки. Сколько зла наделали одни только ставшие общим местом утверждения об «истасканности», об «истощении» тональной системы. Утверждения, которые, можно сказать, так же остроумно звучат, как если бы кто-нибудь стал утверждать, будто наш язык прялично-таки «затаскан» и что надо-де изобрести новый язык для выражения наших мыслей»¹.

Итак, направление «новой немецкой школы» было сознательным разрушением музыки, созданием «анти-музыки», не имеющей ни настоящего, ни будущего.

Эта международная диверсия против основ искусства, «приближающего человека к счастью» (по выражению Луначарского), однако

демагогически прикрывалась различными «социологическими обоснованиями» и одурманивала головы многим талантливым людям.

Таковы черты музыкального «современничества», с которыми теснейшим образом связан творческий путь Д. Шостаковича.

2. Активизация «современничества» в Ленинграде

К большому несчастью для нашей музыки, в Ленинграде — городе славных культурных традиций, городе, в прошлом создавшем самую передовую группу русских музыкантов — «Могучую кучку», формалистическое направление в музыке в середине 20-х годов стало особенно воинствующим и действенным. Многие музыканты, уверовав в «новаторство» модернизма, видели свою миссию в попирании традиций русской культуры, в прямой дискредитации ее ради пропаганды казавшихся им «передовыми» невропатических сочетаний, какофонических нагромождений звуков. В своей пропаганде они доходили до совершеннейшего низкопоклонства перед буржуазным Западом. Одним из главных проповедников этого «новаторства», имевшим большое влияние на ленинградскую композиторскую молодежь, был В. В. Щербачев². Он открыто декларировал свое презрение к русской и славянской музыкальной культуре и свое преклонение перед старой и новой немецкими школами. В статье «О современной музыке»^{*} Щербачев призывал «изживать местную провинциальную схоластику» (то есть русскую культуру! — М. К.) и утверждал, что «наша талантливейшая ленинградская композиторская молодежь отдает себе весьма ясный отчет в происходящих событиях, старательно изучает со стороны мелодической подвижности линии Баха, любит Генделя и Бетховена и воспринимает молодых германцев, как родных товарищей по ремеслу». Щербачев с удовлетворением сообщал, что некоторые московские композиторы «работают в этом же плане». Так, например, «талантливейший Шебалин тоже очень горячо и вполне отчетливо чувствует свою связь с молодой германской современностью и находится на том же пути».

<...>

Подобную же пропаганду германского экспрессионизма мы видим и в выступлениях В. Дешевова³ («Германская школа Шёнберга с большой будущностью») и других ленинградских композиторов.

От композиторов не отставали и ленинградские музыковеды, особенно активизировавшиеся в то время, когда немецкая экспрес-

^{*} «Жизнь искусства», № 6, 1928.

сионистическая музыка хлынула широким потоком на концертные эстрады и в оперные театры СССР.

<...>

Не менее активно в Ленинграде в то время пропагандировалась грубая линия модернизма — творчество Стравинского и Прокофьева.

Партитура «Петрушки» Стравинского, с ее кукольно-декадентскими страстями и стилизаторскими «варваризмами», стала музыкальным евангелием многих молодых композиторов. Этот «петрушечный» излом мы находим в многочисленных произведениях тех и последующих лет, а у Шостаковича совершенно явственно уже в 1-й симфонии. Композиторские кружки в ленинградских музыкальных учебных заведениях (в консерватории и в «Техникуме музыкального просвещения») занимались исключительно изучением «современной» музыки и подражали ей.

Вот характерная заметка из журнала «Жизнь искусства» (№ 11, 1925), под названием «Кружок ленинградских композиторов»:

«Здесь скопились лучшие силы нашего композиторского молодняка (среди них богато одаренный Д. Шостакович). На этих собраниях часто играют новые произведения иностранцев и наших даровитых зарубежников. Такой живой культ музыки нельзя не отметить приветствием».

Приезды в СССР в 1927 году и окончательное возвращение на родину «зарубежника» С. Прокофьева в 1934 году явилось новым стимулом для активизации «современнического» направления в музыке. Прокофьев, кроме того здорового, что есть в его музыке, привез с собою и весь груз предреволюционного русского декадентства и эмигрантских заблуждений.

Советская страна радушно приняла талантливейшего композитора. Прокофьев получил безграничные возможности для своей творческой деятельности. И, действительно, последнее десятилетие оказалось ярким и плодотворным в его творчестве. Прокофьев создал много ценного и интересного, черпая новые впечатления для своей музыки из советской действительности. Однако одуряющая атмосфера славословия, неумение музыковедов разобраться в существе и корнях музыкального творчества, трусость критики, боящейся решительно раскрывать перед большими художниками их заблуждения, помешали Прокофьеву осознать полностью достоинства и недостатки своей музыки и раскрыть в полном цветении этой великолепный русский талант. Влияние декадентских сторон музыки Прокофьева на композиторскую молодежь превосходило даже влияние музыки Стравинского.

В описываемые нами годы складывалось и другое направление в советской музыке, идущее от мелоса, массовости и открытой эмоциональности, от утверждения общественной роли музыкального искусства. Правильному развитию этого направления помешали левачьи загибы и заушательские выпады сформировавшейся тогда Российской Ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ).

Дилетантизм руководителей РАПМ в области музыкальной теории, методы грубого администрирования и вульгарнейший социологизм способствовали развитию формалистического творчества, спланировали группу «модернистов» и обедняли творческие возможности противоположной группы. Однако, несмотря на все перегибы и ненормальности, здоровые, реалистические искания советских композиторов продолжались и приводили к убедительным творческим результатам. Попутно надо отметить, что в Москве в те годы влияние реалистического направления было больше, чем в Ленинграде. И, наоборот, формализм и модернизм в Ленинграде были более действенными и целеустремленными, хотя официальный центр Ассоциации современной музыки находился в Москве.

<...>

Такова та почва, на которой взросло творческое дарование Д. Шостаковича.

Он учился у композитора М. О. Штейнберга, глубоко воспринявшего великие заветы своего учителя Н. А. Римского-Корсакова. И все же Шостакович пренебрег русской школой, пройдя мимо заветов своего педагога. С большим основанием педагогом и идейным воспитателем молодого Шостаковича можно назвать Щербачева. Шостакович на многие годы воспринял принципы «новой немецкой школы», явившейся основой его стиля. Даже у Стравинского и Прокофьева он взял наиболее декадентские черты. В своем огромном, ярком и оригинальном даровании он переплавил многие влияния, по преимуществу западные (Вивальди, Бах, Гайдн, Моцарт, Малер, Хиндемит, Берг).

Больше всего вызывает удивление, что даже работа над новой инструментовкой «Бориса Годунова», близкое творческое общение с музыкой гениального Мусоргского не повернуло Шостаковича к великим и живым традициям русских классиков. Насколько же глубоко впитал композитор тлетворное влияние западного модернизма!

Однако было бы неверным рассматривать творчество Шостаковича совершенно изолированно от советской действительности и всей истории советской музыки.

Здоровые реалистические искания советских композиторов не могли не отразиться на его музыке. Задача музыковедения — раскрыть творчество Шостаковича во всех его противоречиях.

3. Творческая юность Шостаковича

Один из музыкальных критиков, ревностных апологетов музыки Шостаковича, писал: «Шостакович никогда не ходил в “молодых”, “многообещающих”, “подающих серьезные надежды”. Он занял свое место сразу...»*.

Это, конечно, неверно. Шостакович ходил и в молодых, и многообещающих, и подающих серьезные надежды. Но верно и то, что с первых шагов своей творческой жизни он выделялся и увлекал своим ярчайшим и несомненным дарованием. И еще тогда, когда Шостакович был более известен как пианист, было ясно, какой подлинный и значительный музыкант появился в музыкальном мире. Его пианизм — своеобразный и вдохновенный — был отмечен в прессе:

«Концерт юного пианиста был целиком посвящен творчеству Листа. Лист — странник и лирик, Лист — фантаст, Лист — мистик, Лист — виртуоз, — все эти лики Листа были ярко отражены пианистом. Пианизм Шостаковича не внешне виртуозный, а глубоко художественный. Техника на заднем плане. На переднем — мысль автора. Тем не менее, технически всё было совершенно... Чеканка ритмических деталей, стремительность темпа и фантастика сюжета были им переданы захватывающе, поэтично и убедительно прозвучали вдохновенные страницы “Годов странствований”»**.

О необыкновенном таланте Шостаковича в середине 20-х годов заговорили очень громко. Многие помнят тот острейший интерес, с которым воспринималось каждое выступление юного пианиста-композитора, подвижного, нервно-чуткого и дерзающего.

«Три фантастических танца» (ор. 1⁴), с которыми он выступал на концертах, пользовались успехом. В этих наивно-непосредственных миниатюрах уже чувствовался одаренный композитор. Но к каким образам влекла его юношеская фантазия?

Сквозь дымку скрябинских и иных влияний выплывает любимец декадентских салонов — Пьеро, то грустный и печальный, то предстающий в изломанных линиях томления и неги, то вдруг

* Журнал «Искусство и жизнь», № 6, 1941.

** «Жизнь искусства», № 8, 1925.

дерзающий излиться в каких-то трагических аккордах, то беззастенчиво галопирующий.

Таковы «Фантастические танцы», танцы неврастенического Пьеро, написанные шестнадцатилетним юношей. Можно подумать, что этот юноша еще не хочет расстаться с декадентскими игрушками, к которым он привык с детства. Однако события годов его детства могли бы направить его и на другой путь творчества. Он жил, хорошо учась и самозабвенно работая. Круг его интересов был широкий — литература, искусство, спорт. Он увлекался волейболом и футболом. А самое главное — он сразу ощутил потребность стать настоящим профессионалом в музыке, показав в этом свое упорство, волю к преодолению трудностей и целеустремленность.

События современности не проходили мимо его внимания. Он откликался на революционную тематику даже в самых ранних, детских своих сочинениях. И все же, к моменту окончания Ленинградской консерватории, Шостакович уже весь был во власти модернистических изысков, общая волна модернизма захватила его. В его творческом окружении не нашлось ни одной сильной личности, которая бы перетянула его на путь реализма, на славный путь русской классики. Мембрана его души стала реагировать преимущественно на явления характера упадочнического и модернистического. Приведу характерный пример.

В 20-е годы в среде композиторов наблюдалось увлечение японской эстетской поэзией. Это увлечение, конечно, явилось тоже одним из проявлений упадочничества в искусстве, уходом от жизни в изысканную экзотику. Один за другим появляются «японские» вокальные циклы Стравинского, Каратыгина, Василенко, Шеншина, Дешеева, Шиллингера, Грудина, Ширинского, Рамм. Появляется и цикл Шостаковича, с полным комплектом «японского» изыска. Достаточно только познакомиться с названиями отдельных романсов: «Перед самоубийством», «Нескромный взгляд», «В первый и последний раз», — чтобы понять, что привлекло здесь внимание композитора.

В мае 1926 года в Большом зале Ленинградской филармонии впервые была исполнена 1-я симфония Шостаковича. Это исполнение стало большим художественным событием, запоминающимся надолго. Слушателей поразили высокий профессионализм молодого композитора и веяние истинного симфонического таланта. Критики отмечали свежесть музыкальной мысли, ее молодой, стремительный бег и серьезность замысла. Однако, при общем положительном отношении к симфонии, в рецензиях были и критические нотки.

Игорь Глебов писал о симфонии, что она «принадлежит к тем первым сочинениям, которым симпатизируешь за то, что они больше обещают, чем дают». Н. Стрельников в статье «Новинки в филармонии» писал: «...Непререкаемые ее [симфонии] плюсы: почти всюду ощущаемый живой материал, непринужденность и гибкость его обработки... Тем досаднее увлечение автора приемами внешнего порядка... Там, где эксцентрика определяет творческое поведение автора, он чрезвычайно интересен (скерцо), где он ставит перед собой задачи внутреннего плана, — он беспомощен (Andante), там, где господствует «конструкция» (первая и последняя части) впечатление смешанное — наряду с ростками нового искусства, много нарочитого, выдуманного, неоправданного»*.

Впоследствии, по мере развития апологетического отношения к музыке Шостаковича, критики перестали замечать слабые места 1-й симфонии, принимая ее всю, безоговорочно. Так, например, В. Богданов-Березовский объявляет ее «классической»** , а Л. Данилевич договаривается до еще большего абсурда, сказав, что в 1-й симфонии Шостакович «сумел преодолеть современнические соблазны и создать произведение, кристаллически прозрачное и ясное»***.

Если глубоко и исторически-объективно вдуматься в существо этого сочинения, нетрудно ощутить как положительные, так и отрицательные его стороны. Нельзя только отрывать его от почвы и атмосферы, в которых оно произрастало. Можно согласиться с Н. Малковым, первым критиком этой симфонии, отметившим в ней «молодой и стремительный бег». Действительно, поступательная энергия, динамическое развитие, стремление к последовательному проведению быстрых темпов — положительная черта в творчестве Шостаковича, ярко определившаяся уже в 1-й симфонии. В этом отношении элементы бурной динамики нашего века были уловлены композитором и получили интересное и действенное музыкальное воплощение <...>. Есть в этой симфонии и красивые, энергичные темы борьбы, рельефные в своей революционно-героической приподнятости <...>. Есть сильные и яркие динамические кульминации (в 1-й и 4-й частях), в которых поступательное движение органически связано с эмоциональными подъемами, есть проявление подлинной трагедийности (в 3-й части) и оптимистического, жизнеутверждающего начала (конец 4-й части — Presto).

* «Жизнь искусства», № 20, 1926.

** Журнал «Искусство и жизнь», № 6, 1941.

*** «Советское искусство» от 14/II 1938 г.

Борьба этих положительных сторон симфонии с отрицательными — весьма ощутима. Видны проявления пороков симфонизма Шостаковича, вскоре получивших свое дальнейшее развитие. Здесь мы уже находим характерную для медленных частей симфоний Шостаковича абстрактную графичность темы, отказ от широкого мелоса и монолитных русских классических звуковых потоков, марионеточный излом, мельчание и дробление тем.

Влияние «Петрушки» Стравинского (наряду с некоторым влиянием Прокофьева и отчасти Скрябина) ощущается весьма явственно. <...> Однако сила положительных сторон симфонии настолько значительна, что от произведения остается общее впечатление здорового, дерзновенно-молодого, стремящегося найти средства выражения революционно-романтического пафоса.

Декадентские стороны этого произведения, в конечном итоге, находятся на втором плане, хотя в присутствии все время, напоминая о стремлении автора отойти от основных традиций великой русской симфонической школы.

Вскоре 1-я симфония проникает на концертные эстрады Западной Европы и Америки. Характерно, что некоторые критики и там подмечают это стремление Шостаковича: журнал «Die Musik» пишет в 1928 году: «Эта симфония 22-летнего композитора является несомненным доказательством изумительного таланта, бьющего ключом, ярко выступающего в каждой детали; но это в меньшей мере исконно русский или революционный, чем тонкий талант, изощренный и умащенный бальзамом западноевропейской цивилизации».

Этот отзыв был перепечатан в нашей прессе и был известен Шостаковичу, но он не обратил на него серьезного внимания. Сладкий яд «мировой славы» уже проникал в сознание композитора, одурманивая его, отрывая от духовных запросов народа и втягивая его творчество всё больше и больше в модернистическое русло. Вместо того, чтобы развивать здоровые начала 1-й симфонии, освобождаясь от болезненного декадентства, формализма и урбанизма, Шостакович начинает культивировать именно эти стороны. Он пишет одно за другим сугубо формалистические сочинения — Октет⁵ (ор. 11), сонату для фортепиано (ор. 12) и «Афоризмы» (ор. 13). Он порывает со всеми элементами истинной музыки — с мелодикой, тональностью, ясной гармонией, утрачивает эмоциональную динамику и устремляется в область урбанистического, машинизированного ритма, гротеска, какофонии и графической абстракции.

Произведения эти с полным основанием можно назвать отвратительными, в них отчетливо проявилось варварское разрушение красоты искусства. <...>

Так Шостакович подошел к кульминационному произведению юношеского периода своего творчества, к опере «Нос», в которой декадентство, формализм и урбанизм нашли наиболее полное и крайнее выражение.

Почему «Нос»? — Так озаглавливает Шостакович свою заметку об опере в издании полного либретто «Носа»*.

На этот вопрос он отвечает весьма невразумительно: «Советские писатели создали ряд крупных и значительных произведений, которые мне, как непрофессионалу-литератору, было трудно переделать в оперное либретто. Авторы этих произведений не пошли мне в этом отношении навстречу... Пришлось обратиться к классикам». Дальнейшие объяснения Шостаковича основываются на том, что «в наше время опера на классический сюжет будет наиболее актуальна — при сатирическом характере сюжета». И, наконец, в конце заметки Шостакович заявляет, что «музыка в этом спектакле не играет самодовлеющей роли. Здесь упор на подачу текста».

Таким образом, даже по авторской декларации мы видим, что Шостакович не был вдохновлен какой-либо глубокой, общественно-значимой идеей при создании этого произведения.

Знакомство же с музыкой приводит к единственной мысли о том, что опера «Нос» создавалась с целью отдать дань формалистической моде, перещеголять Альбана Берга, Эрнста Кшеника и всю Европу дикой какофоничностью звучания, степенью опустошенности, разложения и разрушения музыки.

<...> С первого же такта оперы [Шостакович] повергает слушателя в пучину атонализма, бесстыдного нагромождения диссонансов, грубейших натуралистических звукоподражаний, коверкая и кромсая мелодическую линию, превращая ее в набор режущих ухо интервалов.

Страшные насилия производит Шостакович над человеческим голосом. <...> Подобные же эксперименты продельывает Шостакович и с хором. Рассматривая оркестрантов, хористов и вокалистов как некую механическую силу для воспроизведения изобретаемых им шумов, Шостакович совершенно забыл, что музыканты — это живые люди, с нервами, с эмоциональным восприятием искусства и жизни.

* «Нос» (полный текст оперы), издание Театропечати, 1930.

Еще меньше Шостакович думал о слушателях, обрекая их в течение трех часов смотреть «гротескную» фантаσμαгорию масок и слушать калейдоскоп скрежетов, воплей, визгов, гулов, грохотов и прочих антимузыкальных проявлений «новаторской» фантазии композитора. Он даже не останавливается перед тем, чтобы опрокинуть на слушателя продолжительный и оглушительный треск всей группы ударных инструментов как «солирующей» группы.

Всё это кощунство над человеческой личностью услужливые критики мягко называли «гротеском».

Критики уже тогда дезориентировали Шостаковича, находя в опере «Нос» «огромные художественные достоинства». Активный теоретик АСМ В. Беляев⁶ договорился до того, что отметил в какофонии «Носа» — «героическое (!) стремление к выходу за границы музыки...». Сравнивая оперу с «Женитьбой» Мусоргского и «Каменным гостем» Даргомыжского, он заявил, что «это сравнение идет не в ущерб, а, наоборот, даже в пользу оперы Шостаковича...».

Справедливость требует отметить, что тогда же раздавались и голоса, предостерегавшие Шостаковича от пагубного стремления к формализму. Были статьи, резко осуждавшие оперу «Нос», определявшие ее содержание как гримасу, «уродливую и нездоровую, раздирающую челюсти тупым физиологическим смехом».

Говорилось о том, что у Шостаковича диссонансы и нелепости такие, «до которых можно додуматься, только поставив себе специальную цель погримасничать, покривляться».

Говорили и об однообразной, «нарочитой атональности музыки “Носа”, приведшей к тому, что ее гармонический язык не развивается ниоткуда и никуда, любое место (по вертикали) может быть здесь началом и концом и серединой».

Однако эта критика прошла мимо Шостаковича. Он воспринимал только восторги, недостатка в которых не было. Сильнейшее влияние на Шостаковича оказывает его новый интересный друг И. И. Соллертинский, многогранно образованный искусствовед, но страстный трубадур западноевропейского декаданса и формализма. Он решительно заявляет, что «Шостаковичу не по пути с так называемой “русской школой” XIX века, с ее культивированием обрядности и вообще русской старины». Узрев в «Носе» влияние творчества Альбана Берга, Соллертинский воспел «Нос», объявив его произведением «ярко своеобразным, умным, глубоким по идейно-музыкальной концепции, богатым в отношении интонационных находок...».

«Услужливый медведь» здесь действительно оказался «опаснее врага». Ведь совсем иначе мог бы развиваться творческий путь

Шостаковича, если бы он не поверил мефистофельским восторгам Соллертинского и не стал прятать и уничтожать в себе то великое русское, что в нем безусловно было и есть, и может еще замечательно развиваться!

4. В поисках советской темы

Итак, неокрепшее мировоззрение Шостаковича легко подпало под чуждые советскому искусству влияния. Не отдавая себе отчета в существе явления, он реагировал только на «левое» в музыке и в театре, «достижения» которых казались ему истинным прогрессом. Кроме того, в этом периоде его творчества у него было много юношеского озорства. Многие страницы «Носа» и других сочинений того времени можно объяснить только этим, неистовым и эгоцентрическим, юношеским озорством.

И как печально, что даже юношеское озорство Шостаковича было слишком серьезно воспринято некоторыми нашими недалекими критиками-апологетами и вместе с глубокими пороками его творчества объявлено «достижением театра». «Левые» явления в театре принесли в 20-х годах формалистические понятия биомеханики и публицистической эксцентриады. Из крупнейших «модных» профессиональных театров того времени биомеханика и публицистическая эксцентриада перешли в полупрофессиональные театры рабочей молодежи (ТРАМ), из которых особенно прославился ленинградский ТРАМ. В этом театре в течение нескольких лет Шостакович был заведующим музыкальной частью. В ТРАМ'е, а затем в работе над музыкой к кинофильмам Шостакович развил чувство театральности. Задачи воплощения в музыке конкретных жизненных образов заставляли его отходить от немецких формалистических идеалов и больше приближали к советской действительности.

Большое значение имело и близкое соприкосновение с рабочей молодежью, приобщающейся к искусству. Принципы биомеханики и публицистической эксцентриады молодежь ТРАМ'а восприняла по-своему, как возможность выхода и воплощения молодой энергии жизнеутверждения в оптимизма. Это отразилось и в некоторых произведениях Шостаковича, в их динамике, «молодом стремительном беге». Однако многое в содержании ТРАМовской деятельности было неполноценным и поверхностным, идущим от уродливых сторон «мейерхольдовщины».

В работе Шостаковича в ТРАМ'е было много положительного, жизнеутверждающе-молодого. Резюме музыкальной критики об этой работе Шостаковича, характеризующее ее как «новый шаг к созданию советского музыкального спектакля», имело основания. Но, кроме положительных качеств, в этой музыке были явственные влияния и отрицательных свойств ТРАМ'а, его поверхностно-публицистические, эксцентрические и натуралистические тенденции.

К работам в ТРАМ'е примыкают две симфонии Шостаковича на революционную тематику — 2-я симфония («Симфоническое посвящение Октябрю») и 3-я симфония («Первомайская»), в которых выражены поиски советской темы. Они оказались сугубо формалистичными. Композитор, отстранив от себя даже поверхностные театральные образы ТРАМ'а, в этих произведениях совершенно уходит в область абстрактных оркестровых упражнений. Со страниц партитур симфоний сухой ветер сугубой формалистической схоластики поднимает сумбур нотных значков различной длительности.

Появление хоров в этих симфониях не прибавляет ничего. Они так же сухи и абстрактны, лишены мелодии и смысла. Революционный текст на фоне раздражающего звукового сумбура гамм и пассажей кажется кощунством. Характерна аннотация «Симфонического посвящения Октябрю», помещенная в журнале «Современная музыка» (№ 24, 1927):

«Третий эпизод, написанный в движении второго эпизода, представляет собою сложнейшее фугато, начатое скрипкой соло, затем кларнетом и фаготом и развивающееся постепенно до тринадцатиглозного контрапунктического сложения. Особенностью этого фугато является то, что оно написано не на одну или две темы, а совсем без темы, или же, вернее, на самостоятельную тему у каждого голоса. Это фугато достигает своего кульминационного пункта в фортиссимо всего оркестра, где девять партий деревянных духовых инструментов играют пассажи, составленные из нисходящих и восходящих хроматических гамм (секвенционно), причем каждая из этих партий опаздывает по сравнению с предыдущей на одну шестнадцатую. В это же время аналогичную, но несколько иную фигуру двигают четыре партии струнных, опаздывая одна относительно другой на одну восьмую. На этом фоне, усложненном глиссандо тромбонов и хроматическими пассажами четырех валторн, берущих четыре смежные секунды (во всех случаях секунды — малые), сначала делают возгласы трубы, а потом звучит у четырех валторн тема».

Трудно что-нибудь прибавить к этому формалистическому бреду, синодику какофонической кулинарии, — ибо ничего другого нет в этой симфонии Шостаковича.

В 3-й («Первомайской») симфонии есть хоть отголоски преобразенной ТРАМовцами биомеханики. Ее оглушительный моторный финал с крикливым хором мог бы быть интересным, если бы в нем были хоть признаки подобия мелодий. Но их нет, они решительно изгоняются увлеченным урбанистической модой композитором.

И все же даже эти, явно неудачные творения Шостаковича, вопреки здравому смыслу получают положительную оценку у потерявших всякие эстетические критерии формалистических критиков: «...“Симфоническое посвящение Октябрю” знаменательно в тройном плане: как показатель роста замечательного дарования Шостаковича, как подтверждение того, что может дать Ленинград в области музыкального творчества (речь идет о молодняке) и как яркое достижение советской музыки ко дню десятилетия ее существования»*. Это бесстыдное высказывание Ю. Вайнкопа перекликается с определением, данным в печати И. Соллертинским «Майской симфонии» Шостаковича, как «первоклассного произведения». Подобные высказывания, конечно, направляли Шостаковича на дальнейшие «подвиги» в его формалистических исканиях.

5. Опера «Леди Макбет Мценского уезда»

Над оперой «Нос», 2-й и 3-й симфониями еще не разразилась гроза общественного негодования. Еще живо было очарование талантливой свежести 1-й симфонии, и от Шостаковича ждали сочинений, развивающих лучшие стороны этого произведения. Сам автор, видимо, почувствовал, что его левацкое буйство в «Носе», фортепианной сонате и 2-й симфонии привело к полному тупику, из которого надо было искать выход.

К чему же стремился Шостакович, посвятив более двух лет своей жизни оперному воплощению повести Лескова?

В 1927 году на экранах кинотеатров появляется фильм «Катерина Измайлова» режиссера Г. Сабинского. Эта киноинсценировка повести Лескова была заключена в рамки индивидуалистических коллизий. Бытовая обстановка жизни героини трактовалась в плане ироническом и гротесковом. Фильм был поставлен весьма натуралистически. Особенно неприятное впечатление производило

* «Жизнь искусства», № 45, 1927.

четырежды повторение сцен убийства. В сущности, повесть Лескова в этом фильме была инсценирована в духе бульварного киноромана. И именно этот фильм привлек внимание Шостаковича. Ему захотелось облагородить образ Катерины, превратить ее из преступницы в жертву.

Ни один из прекрасных, чистых и высоких образов русских женщин, запечатленных в произведениях Некрасова, Пушкина, Тургенева, Толстого и Островского, не привлек внимания композитора. Из всей русской литературы он выбрал самый темный, самый низменный образ женщины-зверя, не останавливающейся ни перед чем для достижения своих похотливых целей. Слабость идейных позиций Шостаковича особенно выразилась в его объяснительной статье — «О моей опере»*. Шостакович пишет: «Я стараюсь трактовать Екатерину Львовну, как лицо положительное и заслуживающее сочувствия зрителя... Екатерина Львовна — женщина умная, талантливая и интересная... Благодаря тяжелым и кошмарным условиям, в которые ее поставила жизнь, — ее жизнь делается печальной, неинтересной, грустной...»

Далее Шостакович, описывая цепь преступлений героини, замечает: «Долго рассказывать, как я оправдываю все эти поступки, не стоит, так как это гораздо больше оправдано музыкальным материалом...» Шостакович договаривается до того, что объявляет Катерину Измайлову «лучом света в темном царстве...». Весьма самонадеянно композитор заявляет, что музыкальный язык оперы он старался сделать «максимально простым и выразительным».

И действительно, по сравнению со страшной какофонией «Носа», в музыке «Леди Макбет» проскальзывают человеческие нотки, есть и попытки построить подобие мелодий на тональной гармонической основе. Но сейчас же, как только Шостакович находит устойчивый музыкальный образ, — он пугается его определенности, трансформирует в уродливую гротесковую гримасу и снова обращается ко всем тяжким грехам формализма. Натуралистические непристойности, ярко объявившиеся в опере «Нос», нашли свое развитие и в опере «Леди Макбет». Обращение с исполнителями и со слушателями в этом произведении было по существу столь же бесцеремонным и садистическим, как и в «Носе».

Вспомним начало второй картины: мужики посадили работницу Аксинью в бочку и не дают ей выйти... На протяжении ста шестидесяти тактов (не считая реприз) Аксинье поручено композитором

* «Катерина Измайлова», — либретто. Музгиз, 1934.

вопить фортиссимо на нотах верхнего регистра. При этом она должна перекрыть какофонию оркестра и выкрики хора. Вопли Аксины и выкрики хора составлены из набора отъявленных ругательств, полных цинизма и порнографии.

Шостакович изредка дразнит слушателя подобием человеческих звучаний. Едва поманив слух чем-то устойчивым, — он сейчас же сдвигает гармонию и зачаток мелодии в очередной излом, уродство и искажение. Впрочем, в 9-й картине (IV действие), в песне старого каторжника с хором, Шостакович находит и устойчивую тональность (f-moll), и выразительную мелодию, доказывая свою способность к сочинению настоящих мелодий. После патологии, эротических извращений, невропатических воплей, гримас, интонационной калейдоскопичности предыдущих восьми картин, — 9-я кажется музыкально-эмоциональным оазисом, даже неким открытием. Однако достаточно ее сравнить хотя бы с однотипной второй картиной IV действия «Хованщины» (выход стрельцов на площади перед храмом Василия Блаженного), чтобы убедиться, насколько здесь творческие ресурсы Шостаковича беднее музыки Мусоргского и как далек он от подлинной стихии песенности и хора.

Ко времени постановок оперы «Леди Макбет» в Ленинграде и Москве слава Шостаковича уже была велика и неистовство восторженной «критики» достигло до апогея. Искусствовед И. Соллертинский, а вслед за ним дирижер С. Самосуд объявили эту оперу равноценной «Пиковой даме». Именно так и было сказано: «Можно утверждать с полной ответственностью, что в истории русского музыкального театра после “Пиковой дамы” не появлялось произведения такого масштаба и глубины, как “Леди Макбет”»*.

Отдельные робкие попытки критики этого плода нездоровой творческой фантазии совершенно потонули в море панегирических излияний.

В статьях и заметках того времени мы можем найти такие тирады о музыке «Леди Макбет»:

«В своей опере “Леди Макбет” Шостакович сумел достичь значительных высот социальных обобщений...» (Друскин).

«Кульминационной точкой творчества Шостаковича до настоящего времени является опера “Леди Макбет”, — произведение подлинной трагической страстности, написанное с потрясающим интонационным

* Журнал «Рабочий и театр», 1934. Статья И. Соллертинского — «Леди Макбет Мценского уезда».

реализмом... С прекрасной лирической задушевностью дан образ главной героини — Катерины Измайловой, фигура которой отныне принадлежит к лучшим женским образам русской оперы...» (Соллертинский).

«Шостакович создал музыку огромной впечатляющей силы и глубокой выразительности... Невозможно перечислить в небольшой рецензии всё яркое, новое и значительное в этом выдающемся произведении молодого автора...» (М. Гринберг).

«Новая опера Шостаковича является произведением большой идейной глубины и замечательного мастерства. Картины далекого прошлого... проходят перед слушателем, не только заинтересовывая и убеждая, но увлекая и глубоко волнуя его...» (Богданов-Березовский).

«В этих страницах, пропитанных гневом и ненавистью, несущей проклятие старому миру, и одновременно насыщенных глубоким сочувствием чуткого революционного художника к одной из подневольных русских женщин, дерзнувших преступить завет непротivления, — композитор подымается до высоты подлинной социальной трагедии...» (Е. Канн).

Количество цитат можно значительно умножить. Критики разных рангов и дарований поддались общему «музыковедческому» психозу и не скупилась на эпитеты: «выражение огромного творческого подъема», «залог еще больших побед оперного театра», «шекспировский размах» и т. п.

В избытке панегирических чувств ленинградский музыковед Энтелис стал возносить до небес даже исполнение этой оперы Самосудом: «Самосуд сумел добиться беспримерного в истории наших музыкальных театров звучания оркестра».

Такова та атмосфера славословия, которая заслонила перед Шостаковичем все вопросы критики и самокритики, окружив его лестью и ложью, надолго отдалив тем самым вступление его на единственно верный путь в нашем искусстве — путь социального реализма.

Но вскоре неминуемая гроза общественного негодования разразилась. Это была редакционная статья «Правды» — «Сумбур вместо музыки» (1936 г.). Небольшая по размерам, эта статья содержала в себе материал огромной взрывной силы. Так же как и Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба», она выражала мнение и требование народа.

<...>

Сейчас можно точно сказать, что предостережение партии о величайшей опасности формалистического направления в советской музыке не было воспринято должным образом. После провала «Леди Макбет» Шостакович почти целиком ушел в область симфониче-

ской и камерной музыки, полагая, очевидно, что в этой форме ему легче будет зашифровать свои туманные философские концепции. Шостакович по-прежнему ревностно прислушивается к чужим голосам Запада и мало думает о своем народе. Растерявшиеся музыковеды на короткое время умолкают. За двенадцать лет, прошедших после статьи «Сумбур вместо музыки», они не нашли в себе силы проанализировать детально оперу «Леди Макбет». Не вышло ни одной музыковедческой работы, выявляющей ошибки Шостаковича. Один лишь В. Богданов-Березовский в книге «Советская опера» попытался переосмыслить свое отношение к операм Шостаковича и дать им анализ в соответствии со статьями в «Правде». Однако вскоре он снова примкнул к восторженным апологетам Шостаковича. Это случилось после появления 5-й симфонии Шостаковича, которая была не критически перехвалена.

Начался второй период возвышения и падения творчества Шостаковича, период еще более ущербный для советской музыки, приведший к господству целого формалистического направления, увлекший композиторскую молодежь на пути создания фальшивой модернистической музыки, превративший многих музыковедов в жалких лакеев и оголтелых адвокатов формализма.

6. Трезвые голоса

Голоса, предостерегающие композиторов от разлагающего влияния музыкального «современничества», иногда раздавались, но все более и более разрастающаяся практика модернизма оказывалась сильнее их.

Знаменательно выступление в 1926 году ленинградского критика Н. Малкова. Статьи Малкова тех лет и сейчас читаются с интересом: автор, хотя и мечется между двух направлений в советской музыке, впадая часто в неразрешимые противоречия, в ряде статей высказывает, однако, весьма трезвые мысли.

В статье «Дискуссия об АХРР'е»^{*7} Н. Малков пишет: «...Что делают художники музыкального творчества? Объединяются ли они в своей работе под лозунгами, выдвигаемыми революционной действительностью, ставят ли они себе задачи, выходящие из круга индивидуальных переживаний и исканий новых формальных средств? Их взоры устремлены на Запад, они стараются идти в ногу с последними завоеваниями зарубежной музыкальной мысли. Здесь, у себя дома, они

* Журнал «Жизнь искусства», № 29, 1926.

по-прежнему живут кабинетной жизнью вдали от масс, чуждаясь масс, не пытаясь даже войти с ними в соприкосновение. Они сочиняют симфонии сложнейшего и необычайного строения, пишут изощренную камерную музыку, создают романсы на идеологически устаревшие тексты. Родила ли их творческая фантазия хоть одну мысль, которую приняла бы масса и признала с во е ю? Нагромождая неслыханные и атональные звучности, они бессильны создать яркую песню двух-коленного склада. Мелодический язык, понятный массам, утрачен...

В то время как наша литература и драматургия твердо стали на революционный путь, наше музыкальное творчество всё еще не может выбраться из пут гротеска, нервных спазм, устремленности к выражению личных мимолетных эмоций, нередко полных безысходной мрачности. Советская опера для большинства — все еще “чудище обло”.

Реализм сейчас не в почете, ибо музыка еще не прошла у нас через полосу футуризма, и тяготение к школе Глинка — Мусоргский — Корсаков считается дурным тоном и признаком музыкальной и художественной отсталости...»

Однако наряду с этой великолепной оценкой модернистического пустозвонства в советской музыке, у Н. Малкова можно найти не менее яркие примеры низкопоклонства перед этими же явлениями.

Занималась разоблачением формалистической музыки и Российская ассоциация пролетарских музыкантов. Некоторые статьи в ее органе — журнале «Пролетарский музыкант» — были сильны и убедительны. Но в целом левацкое направление РАПМовского движения и дилетантский, жалкий уровень его «музыкаловедения», как уже говорилось выше, только способствовали укреплению позиций «современничества».

Противоречивой была деятельность в этот период крупнейшего музыкального ученого, учителя советских музыковедов — Б. В. Асафьева (Игоря Глебова).

С одной стороны, Асафьев был активным пропагандистом группы композиторов, примыкавших к Ассоциации современной музыки, и модернистических явлений Запада. Увлеченный и захваченный миражом современнического «новаторства», Асафьев в своих оценках модернизма исходил из следующего, сформулированного им положения:

«Если прошлое мешает развитию современной музыки, — с ним надо расстаться. Всё равно: назад не вернуться»*.

* «Жизнь искусства», № 21, 1927.

Объявив этот тезис, Асафьев воспел Стравинского и отдал дань западной формалистической школе, заявив, что оперы Берга и Кшеника «очищают слуховую память и открывают пути нашей новой музыке». Но сам Асафьев уйти от «прошлого» не смог. Это «прошлое» оказалось живым и великим, и крайне нужным для правильного развития советской музыки. Как большой и чуткий художник, Асафьев сам ощущал зыбкость своих формалистических позиций. Достаточно прочесть его талантливейшую характеристику музыки Хиндемита, чтобы ощутить это особенно явственно:

«Преобладает беспокойство, трепет, неустойчивость состояний, а если внедряется созерцание, оно носит печать мрачного, тягостного раздумья во всех тех случаях, когда его не рассеивает изящная стилизация. Над всеми впечатлениями, однако, господствует гротеск, питаемый грубой иронией».

У германских музыкантов эти знакомые нам по Гоголю и Достоевскому гримасы города стянуты в дисциплинирующие их, хотя и капризные ритмы, отчего ужас усугубляется, ибо ритмические формулы становятся цепями, оковывающими жуткие кошмарные гармонии — уже не гармонии (ибо кому тут придет в голову думать о номенклатуре аккордов!), а вопли и стоны, мучительные крики и жалобы. Хиндемит может... с мальчишеским задором написать таперский фокстрот и со спокойным взглядом часовых дел мастера разобрать сложный механизм экспрессионистических выдумок, опуститься в мрачное, глубокое подполье и пробыть долго в одиноком созерцании, а потом опять окунуться в смятение современных улиц, уйти в сферу жестокого сарказма и после этого чувствовать себя вновь легко и привольно и в ночном баре, и в атмосфере томного мещанского бала. Но за всей этой суетой Хиндемит слышит грозный рокот стихийных сил: фон его музыки мрачный и безысходный; горизонт закрыт сплошными густыми тучами...»*.

Этот изумительный психологический анализ маразма модернистической буржуазной музыки, данный Асафьевым, вдохновленным поборником музыки и эстетических заветов Глинки, Чайковского и Мусоргского, находится в закономерной связи со словами,

* «Новая музыка», вып. 2. Изд. Ленинградской Госфилармонии и Института истории искусств. 1926.

обращенными Асафьевым к советским композиторам в статьях «Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспешите!»*.

В этих статьях Асафьев писал, что «реакцией на данное течение (модернизм) могло бы служить только появление композитора, который рос бы в своем творчестве вместе с массой и вел бы ее за собой, музыка которого была бы всем и каждому понятна...

Безразличие отношений большинства людей к тому, что закрепляет художник, — признак вымирания творческой силы».

Пламенным призывом заканчивает Асафьев свое обращение к композиторам: «Композиторы, спешите создавать музыку ради окружающей вас жизни (как её радости), а не ради бесплодной мечты!». Этот призыв прозвучал громко и имел значительный резонанс, но не в среде модернистов, которые заглушали трезвые голоса своей громогласной конвульсивной какофонией.

Чудовищный робот модернистической музыки захватывал своими щупальцами нестойкие души композиторов и музыковедов, признавших в этой конвульсивной какофонии «жизненный пульс современности».

К этому еще прибавилось невероятное самомнение и зазнайство. Чего же больше, если статья в «Правде» об опере «Леди Макбет» не получила нужного отклика не только у музыковедов, но и у самого Шостаковича, воспринявшего ее недостаточно глубоко и не сделавшего из большевистской критики необходимых для себя выводов.

7. Переходный период

1930–1936 годы — период создания и постановки в театрах оперы «Леди Макбет», чрезвычайно интенсивный в творческом пути Шостаковича. Балеты «Золотой век», «Болт» и «Светлый ручей», 24 прелюдии для фортепиано, концерт для фортепиано, трубы и струнного оркестра, соната для виолончели с фортепиано, сюита для джаза, много музыки к драматическим спектаклям и к кинофильмам. Завершается этот период сочинением четырех романсов на слова Пушкина и созданием 4-й симфонии.

Во всех этих произведениях можно увидеть пороки, присущие опере «Леди Макбет». В балетах — те же урбанистические гримасы, то же игнорирование народного мелоса и традиций русской музыки.

* Сборники «Современная музыка», № 4 и 6, 1924. В целом эти статьи отражают ошибочные мысли того периода, но в них есть и ряд положительных, прогрессивных заключений.

Здесь Шостакович пытается «взять публику» приемами «шикарной» инструментовки музыкального материала, идущего от эстрадного и «блатного» жанра. «Эстетика» нэпманской улицы перекочевала в балеты Шостаковича. Однако это не помогло: эстетический вкус советской публики оказался выше эстетического вкуса Шостаковича, и балеты один за другим провалились. Балет «Светлый ручей», призванный по замыслу автора изобразить жизнь кубанского колхоза, получил сокрушающую критику в статье «Балетная фальшь».

<...>

Концерт для фортепиано, трубы и струнного оркестра можно было бы охарактеризовать как парадоксальный, если бы в основу его была положена какая-нибудь внушительная идея. Но здесь парадокс исчерпывается калейдоскопом заимствованных тем, данных в искаженном виде. Рядом с красивыми, поэтическими страницами стоят чудовищные формалистические выверты, бетховенская тема уживается с пошлой немецкой песенкой, переложенной на фокстрот; или вдруг возникает музыка из «Танца Анитры» Грига, сменяемая одесским блатным мотивчиком. <...>

И все это сдабривается моторными и галопирующими ритмами, в калейдоскопе которых автор стремится промчать легковесность своего музыкального материала.

Как все это похоже на картину, обрисованную Асафьевым в его характеристике музыки Хиндемита!

В полном соответствии с особенностями фортепианного концерта находятся и 24 прелюдии для фортепиано. Это соответствие не только в сходстве тематического материала концерта и прелюдии № 2, но и в стиливых признаках музыкального языка.

Для обоих произведений характерны хроматические сдвиги мелодии, с последующими затем нарочитыми скачками, блуждания по тональностям с нарочитым возвращением в основную тонику (прием, заимствованный у Прокофьева).

В 24 прелюдиях подобный метод проходит почти через все прелюдии и становится крайне назойливым.

Слушателю предлагается принять участие в процессе разрушения мелодии и гармонии. Ему говорят: вот красивая и ясная тема <...>. Мы поворачиваем эту тему так, что от нее ничего не остается, мелодия и гармония превращаются в сплошную гримасу <...>. Теперь извольте радоваться и аплодировать этому «искусству»!

Но слушатель не стал радоваться. Он решительно отверг эту музыку как какофоническую и не отвечающую его духовным запросам. Тогда обиженные за своего кумира музыковеды объявили, что

слушатель не «дорос» до понимания такой музыки, что поймет он ее через столетия, но не стоит этим смущаться, пусть композитор ориентируется на них, музыковедов «с понятием».

И Шостакович это принял как должное.

В сонате для виолончели уживаются весьма вдохновенные и творчески прекрасные страницы музыки, особенно в первой части, со всевозможными нарочитыми формалистическими кунштштюками, абстрактной графичностью, автоматичностью и излюбленными композитором нарочитыми «сдвигами». В скверной и очень вредной книжке И. Мартынова «Д. Д. Шостакович»*, к которой нам еще придется возвращаться, фортепианный концерт, 24 прелюдии и виолончельная соната названы произведениями «переходного типа», якобы свидетельствующими о «тенденциях к преодолению формализма».

Это, конечно, сушая неправда. «Новых идейно-эмоциональных мотивов», найденных Мартыновым в этих произведениях, нет, и те некоторые просветы, которые есть в них, только подчеркивают общий формалистический их замысел и те пороки, которые коренятся в формалистической их сущности.

Может быть, и цикл из четырех романсов на слова А. С. Пушкина следует, по Мартынову, причислить тоже к «переходным» произведениям? К очень музыкальным, напевным стихам Пушкина Шостакович подошел со всем арсеналом своих средств, усугубленных отсутствием ощущения человеческого пения. Шостакович — несомненно, композитор с недоразвившимся мелодическим даром, и перед задачами выявления вокальной линии и ее развития он оказался совершенно беспомощным. Не трудно догадаться, какими настроениями композитора вызвано появление первого романса — «Возрождение». Это та же тема «непонятости» художника и обращения его к потомкам:

Но краски чуждые с годами
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

Какой же музыкой характеризует Шостакович это «создание гения»? — Да всё той же, сухой, графической, лишенной и признака красоты мелодии и гармонии, всё теми же нарочитыми хроматическими сдвигами, от которых он не избавляет даже вокалиста. <...>

* Музгиз. М., 1946.

Гнетущее впечатление оставляет четвертый романс цикла — «Стансы». Как известно, это элегическое стихотворение Пушкина заканчивается оптимистическими философскими строками:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Но не эти строчки положены в основу музыки романса, ее настроение более соответствует стихам:

Я говорю, промчатся годы,
И сколько здесь не видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды
И чей-нибудь уж близок час.

Ясный пушкинский стих требует особенно ясной мелодии. При напевной, выразительной мелодике еще более возрастают сила и воздействие лирической и драматической поэзии Пушкина.

Музыкальное претворение «Стансов» Шостаковичем убивает пушкинскую поэзию.

В сознании слушателя остаются тяжеловесные гармонии, мутный, темный ход басов и мрачное «интонирование» голоса, лишенное каких-либо элементов свободно льющегося пения. Исполненные на таком музыкальном материале стихи Пушкина могут вызвать только чувство досады и недоумения.

Мартынов пишет об этих «переходных» произведениях Шостаковича не как об идейном поражении автора, а как о произведениях, отражающих «общий процесс роста советского музыкального творчества». Более того, Мартынов заявляет, что, сочинив эти опусы, «композитор пришел к зрелости, преодолев и откинув прочь заветы «современничества».

Что же можно назвать первым произведением творческой зрелости Шостаковича, к чему он пришел, «пробиваясь сквозь толщу своих и чужих ошибок», если верить этой терминологии Мартынова?

Шостакович пришел к созданию 4-й симфонии. В своей книжке Мартынов весьма скромно упоминает: «В 1935–36 годах Шостакович работал над партитурой четвертой симфонии. Симфония была закончена и предложена к исполнению в концерте Ленинградской филармонии. Однако композитор снял симфонию после одной

из репетиций, и она публично не исполнялась. С тех пор прошло много времени, но Шостакович держит рукопись и своем портфеле, не стремясь ознакомить с ней широкую публику. Не будем вдаваться в причины этого нежелания, скажем лишь, что все, знакомые с партитурой, отмечают высокие достоинства музыки симфонии и выражают желание услышать ее в оркестровом звучании»*.

Определеннее высказался Соллертинский: «Переломным моментом явилось создание гигантской, еще не опубликованной 4-й симфонии, — произведения огромного трагического размаха, хотя и не лишённого противоречий»**.

Ныне мы можем пополнить эти скудные сведения.

На радость Мартынову, усилиями «друзей» Шостаковича в 1946 году Музфондом издано четырехручное переложение этой симфонии. Однако до сих пор ни один музыковед не решился открыто высказать и обосновать свое мнение об этом «таинственном» сочинении.

8. «Таинственное» сочинение

Мы углубляемся в 4-ю симфонию Шостаковича и с удивлением замечаем, что попадаем в мир звуков оперы «Нос». Как будто Шостаковичу стало стыдно за те некоторые мелодические и гармонические просветы, которые были в его предыдущих сочинениях, и он с новой, неутолимой жадой разрушения музыки вернулся к антимелодизму, дисгармонии и атонализму.

Торжество неистовствующей малой секунды утверждается с первых же тактов. К этому еще прибавляется «творческая заявка» на «неоклассицизм» <...>.

«Неоклассицизм», в своем существе, явление паразитарное. Это не обращение к прошлому ради развития прогрессивных традиций классической музыки, ради искания примеров сочетания высокой содержательности с художественным совершенством музыкальной формы. Это обращение к прошлому ради ухода от современности. Композитор берет форму классиков, а часто цитирует и самый музыкальный материал, при этом нарочито искажая его. Это куда легче, чем творить самому, исходя из порывов своего сердца и из движения своего разума! Школа «неоклассиков» гармонична только в одном — она искажает в одинаковой мере и прошлое, и со-

* И. Мартынов, Д. Д. Шостакович, стр. 43.

** И. Соллертинский, Дм. Шостакович. «Советская Сибирь» от 24 февраля 1942 г.

временность. Для модернистической заумы, потерявшей ощущение музыки, «неоклассицизм» стал спасательным кругом, — слушателям предоставлялась возможность все-таки как-то «отдохнуть» от урбанистического скрежета.

Для Шостаковича «неоклассицизм» оказался полезной ширмой для прикрытия его мелодической бедности, и он с удовольствием воспринял его от немецких экспрессионистов и их импрессарио — Щербачева.

<...>

Из музыки 4-й симфонии можно сделать целый словарь сумбурных, невропатических сочетаний, дисгармоничных, припадочных нагромождений звуков. Такие примеры есть на каждой странице этого произведения. Фантазия стремится понять, какой же образ воплощает композитор в этой своей музыке? И вдруг в памяти всплывает опус 1 — «Три фантастических танца» Шостаковича. Да ведь это тот же Пьеро! Только совсем другим стал этот клоун. Его элегическая грусть сменилась безумием. Он корчится в урбанистической пляске, вопит истошным голосом, передергивается в эпилептическом припадке или бежит на месте, в своем бреде полагая, что обгоняет самого себя. Он пытается смеяться, но смех его страшен или жалок, как смех безумца. Вдруг он застывает в прострации, безразличная линейность, а не одухотворенные мелодии, определяет его состояние. Потом снова начинается бег, одно механическое движение сменяется другим, на это движение наслаиваются умопомрачительные аккорды. Темп убыстряется — ужас, катастрофа... И, наконец, траурное оцепенение, мерцающие, уходящие вдаль блески челюсты <...>

Пьеро погиб. Симфония окончена. Соллертинский обманул читателей.

9. Пятая симфония

После статей в «Правде» 4-я симфония не могла быть исполнена. Это было бы вызовом общественному мнению. Перед Шостаковичем встала серьезная проблема, — как творить и мыслить дальше?

Суровая критика «Правды» оперы «Леди Макбет» и полное крушение «гигантской» 4-й симфонии принесли Шостаковичу глубокие переживания. Эти переживания отразились на его новом произведении — 5-й симфонии, которую он сам впоследствии называл «творческим ответом советского художника на справедливую критику».

О 5-й симфонии написано огромное количество статей и заметок. Большинство выдающихся и значительных дирижеров исполняет эту симфонию, находя живой и горячий отклик у слушателя. Симфония волнует, вызывает ответные чувства и идеи. Талант Шостаковича, его изумительное знание и ощущение оркестра были видны даже в сугубо формалистических произведениях. Когда же Шостакович несколько отошел от формалистических позиций к отображению живых человеческих чувств, — талант его засверкал еще более.

Можно по-разному трактовать содержание отдельных частей симфонии.

Внушительен вступительный четырехтакт — эпиграф, — мужественное обращение к самому себе, призыв к беспощадным ответам на поставленные вопросы. В последовавшей за этим музыкальной повести высказаны разнообразные чувства. Стенания и жалобы, выражающие обиду, сменяются умиротворением и просветлением.

Это умиротворение и просветление сметает страшная наступательная сила, властно влекущая за собой. Бороться с ней невозможно. Нужно отступить. И первая часть симфонии заканчивается выражением подавленности и безысходности.

Вторая часть симфонии, скерцо, рождена стремлением автора вырваться из настроений первой части к свету, к бурному ощущению радости жизни. Так эта часть и была воспринята большинством непосредственных слушателей. Но некоторые критики определяли это скерцо как «фантастический юмор гофмановского духа» (Данилевич). Как известно, трагическое и смешное часто находятся рядом. Уйти от тоски и отрешенности в мир гротеска и смеха, понапешиться над своей тоской и над всем тем, что ее вызвало, было естественно для Шостаковича, всегда имевшего склонность к гротеску и сарказму.

Однако именно скерцо 5-й симфонии меньше всего звучит издевкой и гротеском. В музыке этого скерцо — живой поток истинного веселья, здорового юмора, занимательной танцевальности.

В 3-й части (Largo) и в финале симфонии есть ряд формалистических рецидивов — абстрактная графичность, исходящая из нарочитого «неоклассицизма», механистичности движений, и невропатические ритмы. Но сила эмоций композитора и его страстное искание разрешения противоречий, стремление слиться с общим потоком жизни оказываются в этом произведении сильнее его формалистических заблуждений. Эмоциональные трагические черты 3-й части и прорвавшаяся музыка ликования в финале де-

лают и эти части симфонии жизненными. Общая характеристика 5-й симфонии могла бы быть таковой. Философская лирика симфонии исходит из искреннего чувства и правдивых мыслей. Эта искренность и правдивость смогла ослабить формалистические пути, владеющие композитором. Но при всей искренности композитору не удалось полностью выйти из своего индивидуалистического мирка. И. Мартынов приписывает 5-й симфонии «бесконечное богатство и разнообразие мыслей» и «целый мир эмоций». С этим нельзя согласиться. «Богатство» мыслей Шостаковича было весьма и весьма ограничено. Оно действительно ограничивалось выражением только «своих чувств».

Поэтому выводы критики о том, что 5-я симфония — «свидетельство полной победы композитора над формалистическим прошлым», были особенно вредоносными. Первые исполнения симфонии в 1938 году вызвали в композиторской среде дискуссию. Следы этой дискуссии мы находим в газете «Советское искусство»*.

Г. Хубов полемизировал с критиками, которые, неумеренно восторгаясь новыми произведениями Шостаковича, как-то пытались оправдать всё его прошлое. «Такое отношение к композитору, — говорит Хубов, — переживающему процесс глубокой перестройки, может только помешать ему». Заметка сообщает о высказанном Н. Чемберджи⁸ ряде замечаний по поводу музыкального языка симфонии: «Чемберджи подверг сомнению те приемы новаторства, которыми пользуется Шостакович (композитор пишет целые куски в стиле Баха, Генделя, Вагнера, а затем подвергает их “модернизации”). Этот путь, несомненно, спорный. В симфонии есть некоторые элементы натурализма (например, черты физиологического ужаса в разработке 1-й части), следы формализма...».

Дискуссия о 5-й симфонии была острая, формалисты, увидев в своих руках «козырь», совершенно неистовствовали, заглушая критику барабанным боем торжества. Композитор Г. Попов⁹ договорился до утверждения «народности» 5-й симфонии. Он решительно заявил, что «Шостакович в своей 5-й симфонии совершенно очевидно избрал в качестве одной из основных предпосылок ее построения п е с е н н о с т ь ...»**.

Прошло много времени. Критические голоса совершенно смолкли. Остался только «Монблан славословия».

* От 14 февраля 1938 г.

** Журнал «Искусство и жизнь», 1938 г., № 2.

Не сделав должного критического анализа симфонии, музыковеды записывают ее на скрижали советского искусства, как произведение «глубоко современное как по содержанию, так и по средствам выражения». Восхваление и этой симфонии, и всех последующих произведений Шостаковича возрастает в невероятной прогрессии. Перед Шостаковичем падают ниц даже некоторые бывшие враги модернизма (Лебединский, Житомирский и др.). Этот психоз не мог не подействовать прежде всего на самого Шостаковича.

Не успев еще пережить, перечувствовать трагедию своих ошибок, едва поставив проблему «становления личности», он сразу же попал в «классики советской музыки» и в «гении мировой музыкальной культуры». Было от чего закружиться голове! Именно эти неумные подхалимствующие панегирики музыковедов и композиторов и отвратили Шостаковича от глубокого продумывания и осознания статей «Правды».

В большей части своей последующей творческой продукции, кроме, пожалуй, фортепианного квинтета, Шостакович доказал, что он просто пренебрег ими, продолжая стараться, чтобы ничего не напоминало в его музыке славных традиций русской классической музыки, чтобы ничего не было общего с простой, общедоступной музыкальной речью.

Он по-прежнему с презрением относился к музыкальному языку своего народа, к русской народной песне, предпочитая космополитизм. В этом ему очень помогали «критики», радовавшиеся его отходу от русского искусства. Л. Лебединский говорил на Пленуме Оргкомитета ССК в 1946 году:

«У нас есть сейчас тенденции умалить достижения советских симфонистов. Я это между прочим вижу в выступлении тов. Бернандта. Он установил, что у Шостаковича, главным образом, западные корни, и отлучил его от русской музыки. Я считаю это глубоко неверным... Если бы Шостакович следовал букве русской музыки, тогда Бернандт не отлучил бы его от русской школы; но тогда Шостакович не был бы Шостаковичем, а был бы эпигоном».

О том же говорил на этом Пленуме и Хачатурян:

«В композиторских кругах иногда говорят о западнических влияниях, носителем которых якобы является Шостакович. Это ошибочная точка зрения на творчество нашего крупнейшего, выросшего на национальных русских традициях советского композитора...»

А. Хачатуряну не менее громогласно вторил Д. Кабалевский:

«Шостакович — явление чрезвычайно сложное и сводить его к чему-то простому нельзя. Это всегда будет искажением действительности. Нет никакого сомнения, что в творчестве Шостаковича влияния западной музыки имеют место, но, ограничиваясь констатацией этого факта, мы абсолютно исказим подлинное творческое лицо Шостаковича... Шостакович очень во многом, совершенно очевидно, обнаруживает себя как композитор глубоко русский и по духу и по языку. Это главное, что определяет его творческий путь...»*.

Пока формалисты пускали дымовые завесы, Шостакович все дальше и дальше уходил от идеи советского музыкального творчества и от центральной проблемы ожидаемой от него творческой перестройки.

Эта центральная проблема заключалась в следовании принципам социалистического реализма, на основе усвоения прогрессивных традиций русской и западной классической музыки и неистощимых богатств народного музыкального творчества.

5-я симфония явилась только отходом от абсолютно формалистической музыки к музыке человеческих чувств и идей. Критики писали, что «в ней раскрылись новые манящие горизонты». Как же недалеко видели эти критики!

10. Назад, к формализму

Последовавшие за 5-й симфонией 6-я, 7-я, 8-я и 9-я симфонии Шостаковича весьма различны. Ряд критиков пытались установить их цикличность, комбинируя их, составляли «триптихи» и «трилогии», искали в них «философскую преемственность».

Так, например, в шестой симфонии находили философское осмысливание идей пятой симфонии.

Один проницательный музыковед-формалист писал: «Дальнейшим шагом явилась созданная в 1938 году шестая симфония. Какие-то нити, известная преемственность замысла связывают ее с пятой симфонией. Но то, что в медленной части пятой воспринималось как выражение непосредственно разворачивающейся трагической душевной коллизии, в первой части шестой симфонии стало предметом высшего философского осмысливания... Пережитое в шестой симфонии Шостаковича это не грозный призрак, раздавливающий

* См. «Советскую музыку», № 10, 1946.

сегодняшнюю жизнь. Напротив, именно с позиций настоящего рассматривает “герой” симфонии прошедшее, и оттого-то на место былой муки приходит мужественное созерцание».

Другой критик, стоящий ближе к литературе, чем к музыке, пытается замаскировать подлинную сущность 6-й симфонии следующим рассуждением: «В шестой симфонии есть та же мысль об уединенности человека. Это — уединенность размышлений, отдаленно напоминающая “Сцену в полях” из “Фантастической симфонии” Берлиоза. Ей противостоит открытая реальная жизнь, окружающая каждого из нас. Это не попытка найти забвение в непритязательной народном веселье: в данном случае господствует естественное сознание соседства сложной жизни любого из нас с многообразной жизнью, деятельной и энергичной, обступающей нас».

Совершенно безудержные восторги по отношению к 6-й симфонии проявил в своей книжке о Шостаковиче И. Мартынов. Он заявил, что 6-я симфония воплотила «новый эстетический идеал», «упоение красотой мира, открывшегося перед тем, кто прошел тернистым путем»...

Мартынов находит, что финал 6-й симфонии «свидетельствует о победе над рефлексией, о достигнутой ясности мировоззрения. С этой точки зрения финал Шестой симфонии значительно глубже финала пятой — ибо в нем уже найдено новое качество, снижающее противоречия предыдущего»...

Но мы не поверим досужим домыслам влюбленных гимназисток-музыковедов, разгоним туман и посмотрим партитуру 6-й симфонии.

Шостакович заставляет слушателя следовать за своими музыкальными мыслями; но, оставаясь на позициях крайнего индивидуализма, он совершенно не думает о том, что из этой музыки может затронуть чувства и мысли слушателей и вызвать ответные эмоции.

Если бы Шостакович поставил перед собой такой вопрос, — вряд ли могла бы появиться 6-я симфония в том виде, в каком она существует. В медленных частях произведений Шостаковича всегда было заметно стремление к абстрактно-графическому, зрительно-формалистическому творчеству. Но нигде это так резко не сказалось, как в первой части 6-й симфонии. На огромном протяжении времени Шостакович водит слушателя по дебрям своей антимелодической графики в чередовании медленных темпов: *Largo*, *Moderato*, *Sostenuto* и снова *Largo*. Его композиторская мысль никуда не зовет и никуда не ведет. <...>

Это действительно можно охарактеризовать как «дорогу никуда». Блуждание мелодии, подгоняемой только хроматическими сдвигами и нарочитыми скачками, может длиться и час, и целый

вечер, и бесконечно. Порой слушателю кажется, что вот-вот музыка приобретает какой-то смысл, что-то утверждает, к чему-то зовет. Слух стремится схватить какой-то обрывок определенной мелодии, определенного ритма, но сейчас же композитор меняет русло своей музыкальной мысли и снова переводит ее в плоскость бессмысленных блужданий. Какая холодность, какая бесплодность! И именно это Мартынов назвал «высотами философской лирики».

Если в первой части симфонии — *Largo* — Шостакович изложил все свои худшие «традиции» в музыке с медленными движениями, то во второй части он блестяще раскрывает свои худшие «традиции» в области скерцозной (*Allegro*).

«Блестяще сделанная школа оркестровой беглости» — так хочется охарактеризовать эту часть.

И действительно, здесь можно найти множество скерцозных приемов, эффектов ритмического бега. Этими эффектами Шостакович владеет с особенным, ему только присущим, талантом и мастерством. И там, где он вкладывает в этот эффект ритмического бега яркую эмоциональную основу (например, в скерцо 5-й симфонии), — получается поразительный результат. Там же, где эмоциональность подменяется внешним блеском и формалистической хитростью, — остается впечатление отлично сделанных шумовых пустоцветов.

В финале 6-й симфонии Шостакович возвращается к излюбленной симфонической клоунаде. Кончается симфония откровенным галопом — канканом, переложенным с джаз-оркестра на симфонический. Единственной идеей его может быть стремление композитора захватить внимание слушателя эффектами легкого жанра, преломленными сквозь гигантское увеличение средств симфонического оркестра.

Каким смехотворным кажется после прослушания этой музыки заявление Мартынова о том, что «музыка финала воспринимается как радостная игра творческого сознания, освобожденного от гнета предвзвешенных и заблуждений. “Мир прекрасен”, — говорит композитор. И в этом признании — ответ на гамлетовские вопросы, поставленные в пятой симфонии... Шестая симфония принадлежит к числу тех крупных произведений искусства, которые не только содержательны или оригинальны, но и прекрасны. Новое мировоззрение воплощается в формах гармонически-совершенных и классически-стройных, что знаменует полную ясность сознания, победу над духом дисгармонии»*.

Как раз наоборот! 6-я симфония явилась утверждением духа дисгармонии и поворотом Шостаковича назад, к откровенному

* См.: И. Мартынов, Д. Д. Шостакович, стр. 65.

формализму. К музыке 6-й симфонии весьма подходят слова поэтессы Веры Инбер¹⁰, сказанные ею в «Литературной газете»:

«Я очень люблю музыку, но я не могу себе представить такое душевное состояние, при котором мне захотелось бы слушать произведения Шостаковича»*.

У критиков, нашедших слова безмерного восхваления 5-й симфонии, не нашлось слов хотя бы для минимального осуждения 6-й симфонии. Впрочем, ради установления исторической истины, приходится вспомнить, что в дни появления 6-й симфонии эти робкие слова были сказаны в печати тем же Мартыновым, который вскоре переменял свое суждение на диаметрально противоположное**.

Конечно, критикам не возбраняется менять свои точки зрения. Это вполне естественно, когда критик сперва заблуждается, а потом находит истину. Но какую истину нашел Мартынов, уйдя от своих верных и справедливых первоначальных определений? Не ясно ли, что ореол славы Шостаковича и фамиия буржуазных эстетов затмили для Мартынова истину!

11. Седьмая симфония

Мало можно найти произведений в мировой музыкальной литературе, о которых было бы столько печатных и устных высказываний, как о 7-й симфонии Шостаковича, написанной и исполненной в дни Великой Отечественной войны.

* «Литературная газета» от 3 марта 1948 года.

** См. «Вечернюю Москву» от 9 декабря 1939 г. Мартынов писал в этой заметке: «...Симфония оказалась лишенной внутреннего единства — серьезность первой части ничем не связана с гротеском второй и третьей. От симфонии не остается сколько-нибудь цельного впечатления: она кажется составленной из отдельных, друг с другом ничем не связанных пьес. Но дело не только в этом. И по значительности содержания, и по яркости художественных образов шестая симфония значительно уступает пятой. Конечно, нельзя требовать, чтобы композитор в каждом своем произведении обязательно раскрывал новые, невиданные горизонты. Но глубина содержания, подлинное единство развития, взволнованность музыки пятой симфонии заставляли ожидать от Шостаковича если не нового симфонического шедевра, то во всяком случае чего-то очень значительного. К сожалению, о шестой симфонии этого сказать нельзя. Несмотря на ряд выразительных эпизодов первой части, несмотря на великолепное мастерство композитора, в целом она оставляет слушателя неудовлетворенным. Отсутствие единого творческого замысла и в сущности бедность идейно-эмоционального содержания (второй и третьей частей в особенности) новой симфонии — причина этой неудовлетворенности».

Из симфонических произведений, пожалуй, только о 9-й симфонии Бетховена и 6-й симфонии Чайковского высказано было так много проникновенных и спорных мнений.

Это понятно. Даже только самый факт замысла и создания этой симфонии в условиях осажденного героического Ленинграда величественен. Перед лицом смертельной опасности для страны Шостакович-патриот верил в победу советского народа и нашел в себе силы создать крупное произведение, в котором сделал попытку отразить в музыке борьбу с темными силами фашизма и победу над ними, пришедшую через море слез и страданий, через высокие горы преград и препятствий.

Впечатление от первых исполнений симфонии в 1942 году было огромным. Даже люди, органически не принимающие музыкальный мир Шостаковича, и те восприняли это произведение как явление советского искусства исключительного художественного и политического значения. Эмоциональное восприятие искусства в то время было обострено до крайности, особенно искусства, связанного с тематикой войны. Все мы гордились мужественным поведением Шостаковича в военные годы и с нетерпением ждали воплощения впечатлений и ощущения великой битвы в его музыке. Это событие состоялось. Вот свидетельство очевидца работы Шостаковича над 7-й симфонией:

«В один из сентябрьских вечеров несколько ленинградских композиторов, друзей Шостаковича, были приглашены к нему, чтобы прослушать две части новой симфонии. Ехали на Петроградскую сторону все вместе, глубоко заинтересованные, обменивались предположениями о характере произведения, создание которого протекало в необычных условиях. Симфония начата была в июле, когда Шостакович вместе со всей профессурой и студенчеством консерватории почти ежедневно ездил за город на работу по сооружению оборонительных укреплений, сочинялась, быстро “вырастала” и зрела в августе, когда автор жил “на казарменном положении” в здании консерватории в качестве бойца противопожарной команды. Говорили о необычайности и ответственности самой темы симфонии, посвященной Великой Отечественной Войне.

Громадные листы партитуры, раскрытые на письменном столе, указывали на грандиозность оркестрового состава: к большому симфоническому оркестру в момент кульминации присоединена была так называемая “банда” — дополнительный медный духовой оркестр, сразу учетверяющий самую мощную и полную звучность симфонического состава.

Шостакович играл нервно, с подъемом. Казалось, что из рояля он стремился извлечь все оттенки оркестровой звучности.

Внезапно с улицы донеслись резкие звуки сирены, и по окончании исполнения первой части автор занялся “эвакуацией” жены и детей

в бомбоубежище, но предложил не прерывать музицирования. Под глухие разрывы зениток была проиграна вторая часть, были показаны наброски третьей, затем было повторено по общему настоянию все ранее проигранное. Возвращаясь, мы видели из трамвая зарево — след разрушительной “работы” воздушных фашистских варваров. Переполненные впечатлениями от симфонии, пафосом благородного, созидательного, мы особенно остро ощутили взаимоисключающую противоположность двух систем, столкнувшихся в смертельной схватке. Системы фашизма, несущей с собою смерти, разрушение, подавление личности, народности, человеческого достоинства, и системы советской, олицетворяющей человеческий прогресс, торжество культуры, мысли, богато и разносторонне развитой личности»*.

Исполнена 7-я симфония была сначала в Куйбышеве, где люди напряженно трудились, испытывали трудности военного времени и эвакуации, горе, потери близких. Потом симфония была исполнена в Москве, где ее исполнение сопровождалось воздушными тревогами, и, наконец, в блокированном героическом Ленинграде. Каждый слушатель искал в симфонии выражения своих чувств и своих ощущений войны и, найдя это в музыке, испытывал большое эстетическое удовлетворение; а то, чего нельзя было услышать в симфонии, — он дополнял своей фантазией, своими представлениями о действительности и искусстве.

Слушатель того времени слышал в 7-й симфонии больше того, что в ней было, слушатель сегодняшнего дня слышит в ней только то, что она в себе содержит.

Поэтому и к этой знаменитой симфонии, ставшей важным художественно-политическим явлением, сыгравшей значительную роль в признании советской музыки за рубежом, но не получившей в свое время настоящей критики, сейчас мы можем и должны подойти критически. Начало симфонии ассоциируется с картинами величественного и строгого Ленинграда. Слушая эту музыку, как будто вместе с Шостаковичем прогуливаешься белыми ночами по гранитным набережным Невы, любуешься величественной архитектурной классикой Растрелли и Захарова. Потом созерцаешь сквозь дымку утреннего тумана очертания памятника Петру, Адмиралтейской «иглы», перекинувшихся арок мостов...

Человеку, долго жившему в Ленинграде, знакомо это трепетное чувство благоговейного восхищения красотами великого города

* В. Богданов-Березовский, Седьмая симфония Шостаковича. «Ленинградская правда» от 11 августа 1942 г.

в незабываемые белые ночи, чувство, вызывающее особый «ленинградский патриотизм». Как прекрасен мой славный город! — это чувство превосходно передано в музыке Шостаковича. Тем досаднее, что даже здесь композитор старается загрязнить «модернизмом» чистоту верно найденных гармоний. <...>

Но вот возникает тема войны. Она была замечательно «рассказана» Д. Заславским¹¹ в статье «Торжество человека»*:

«...И вот глухие, тревожные звуки врываются в мир труда, творчества и любви. Где-то очень, очень далеко, но зловеще трещит барабанная дробь. Рождается мотивчик, удручающий своей бездумной механичностью. Это пошленькое чередование звуков, примитивный марш каких-то дикарей... Он напоминает сначала популярное “Болеро” Равеля, — этот гротеск, поразивший своей музыкальной бездумностью, танец первобытных людей.

Пошленький мотивчик дикарей разрастается. Он нарастает с неудержимой силой. Он разливается по всему оркестру, с отрывистых вскриков струнных переходит на ошалелый писк кларнетов. Его подхватывают медные инструменты. Не теряя своего механического однообразия, он словно расширяется в объеме. Барабан уже не трещит, — он гремит... Это мчатся по ровным дорогам бронетанковые чудовища, на которых сидят полулюди, обезьяны. Музыка приобретает жуткий характер. Если в начале это сатирический памфлет на фашистское одичание, то теперь это глубочайшая драма всей мировой культуры, на которую обрушился чудовищный шквал меди, барабанного грохота, завываний, ухания оркестра. Это не музыка только. Это больше, чем музыка. Это лицо фашистского врага, показанного с огромной силой».

Все это действительно есть в музыке, и мы слышим это и сейчас. Здесь пристрастие Шостаковича к гротеску сказалось как нельзя кстати. И совсем не иллюстративным получился этот «фашистский, обезьяний марш»!

Эта музыка — психологически точный портрет врага и вызывает чувство величайшей ненависти и презрения к этому врагу.

Дальше в своей статье Д. Заславский пишет: «Шостакович показывает огромную силу механизированной пошлости. Но на эту силу есть своя сила. В разгар фашистского обезьяньего марша, когда трубы уже ликуют свою победу, новые сверкающие звуки в светлой тональности сталкиваются с фашистским мотивом. Это поистине великая битва в оркестре».

В этом слушатель сегодняшнего дня не сможет согласиться с Заславским. Это хотел тогда слышать Заславский, но он поэтически

* «Комсомольская правда» от 31 марта 1942 г.

нафантазировал. Силы, противопоставленной фашистскому обезьяньему маршу, в музыке Шостаковича нет. Есть лишь некоторые абстрактно-гуманистические мысли, высказанные музыкой, значительно менее воодушевленной и гораздо более рассудочной. А сталкивается с фашистским маршем отчаяние сопротивления, которое приводит к трагической кульминации.

Сила, которая могла бы быть противопоставлена фашистской теме, должна была в этой симфонии слагаться из мелодий русских и других народностей СССР, выражающих силу и мощь советского народа (здесь хочется напомнить об исключительном воздействии песни А. В. Александрова «Священная война»). Но этого не мог сделать Шостакович, решительно отворачивающийся от русской песенности и от традиций русского музыкального эпоса. Последующие части симфонии получились значительно слабее первой. Во всех них есть куски хорошей выразительной музыки, часто поднимающейся до большой патетики и образности. Но без главного, необходимого для музыкального выражения несокрушимой мощи советского народа, — без его героической народной песенности, наполненной духом оптимизма, симфония оказывается бессильной воплотить высокую идею, ее воодушевляющую.

Если бы автор, осознав свои ошибки, еще раз вернулся к этой симфонии и пересмотрел ее с точки зрения требований народа к нашему симфоническому искусству! Несомненно, мы были бы еще раз потрясены этим произведением, но на этот раз потрясение было бы вызвано убедительностью его музыки, даже в отдалении от происходивших великих событий.

Пока же приходится признать, что Чайковский не в самом сильном своем произведении — увертюре «1812 год» — по основам своего творческого метода стоит на более верных позициях, чем Шостакович в 7-й симфонии. А если эту симфонию сравнить с «Героической» симфонией Бетховена, то порочные основы творческого метода Шостаковича становятся особенно явственными.

12. Восьмая симфония

Все более и более разрастающийся у нас поток славословия вокруг «победного шествия» симфоний Шостаковича вдруг неожиданно остановился перед внушительной преградой.

Впервые исполненная в Москве в ноябре 1943 года восьмая симфония Шостаковича была решительно не принята советским народом. За границей ажиотаж вокруг восьмой

симфонии был даже бóльшим, чем в дни появления седьмой симфонии. Предприимчивые радиокомпании, буржуазная пресса воспользовались «сенсационным» творчеством Шостаковича для своего бизнеса. Изобретательные «торговцы славой» в погоне за широковещательной рекламой придумали для восьмой симфонии название «Сталинградской» и расточали самое неистовое красноречие, часто лишенное элементарной логики. «Это грандиозное, по размерам, произведение кажется коротким», такими парадоксами поражает читателей один из западных газетных болтунов-«модернистов».

«Модернистическое по стилю — оно кажется классическим или, вернее, универсальным. Очень тщательно разработанное по архитектонике — оно развивается естественно. Национальное, но без “местного колорита”, приуроченное к определенным историческим событиям — оно остается созданием чистой музыки. При всем своем драматизме оно сохраняет безмятежность. Мощное и мужественное — оно полно гибкости и очарования. Оптимистическое по духу — оно приоткрывает завесу, скрывающую грозные и волнующие тайны человеческого существования...»

Советский человек услышал эту симфонию иначе. И, относясь к симфоническим произведениям, ставящим большие социальные темы, столь же требовательно, как и к философским трактатам, он отверг эту симфонию, как стоящую на крайне низком идейном уровне.

В этом произведении есть страницы, захватывающие талантливо выраженным трагизмом. Эти страницы ввели в заблуждение многих музыкантов, даже таких «чутко вслушивающихся», как Б. В. Асафьев. Мы содрогались, читая публикуемые страшные материалы Комиссии по расследованию фашистских злодеяний. Перед нашими глазами воскресали неимоверно горестные картины страданий и мук народа. Но этот же народ предстоял перед нами в своей великой, всепобеждающей героической силе.

Шостакович услышал только страдания и изобразил их натуралистически.

Л. Данилевич назвал первую часть восьмой симфонии «поэмой страдания». Точнее, было бы назвать ее «поэмой страдания и ужасов».

Партитура первой части испещрена многочисленными приемами музыкального выражения этих страданий и ужасов. Можно выписать большое количество оркестровых стенаний, инструментальных криков, выражающих боль и страх, симфонических воплей, застывших в своей безнадежности и беспросветности.

Все это строится на разрушении мелодии и гармонии. От мелодии остаются одни только интонационные обрывки, от гармонии — случайное соединение редких и жестких аккордов. Правда, сделано все это так талантливо, что перед слушателями действительно встают зрительные образы страшных человеческих страданий и кошмарных, нечеловеческих жестокостей. Впечатление от музыки переходит уже в какое-то физиологическое воздействие ее — хочется скорее к свету, на воздух, хочется сильной, гневной и победной песни. Вместо этого во второй части симфонии Шостакович опять возвращается к излюбленному им методу гротеска, «кривых зеркал» (по выражению Асафьева), назойливым несурезицам, экстравагантным гримасам, построенным на форме марша. Неистовые дегустаторы модернистической музыки объявляли вторую часть симфонии «маршем врага». Но нормальный слушатель никакого «марша врага» здесь, конечно, не слышит. Его просто заставляют смеяться, прокалывая с двух сторон железными вилами, а сверху кидая в него кирпичи галопирующих аккордов.

<...>

Третья часть симфонии, в движении «перпетуум мобиле», написана с большой художественной силой.

Механическое движение третьей части построено на наслаивании оркестровой звучности.

В это нарастающее автоматическое движение, совершенно лишённое каких-либо эмоций, врываются возгласы отчаяния и ужаса и резкие, злобные удары аккордов.

По своей впечатляемости от показа в музыке образа механизированного фашистского зверя эта часть симфонии не уступает первой части 7-й симфонии, построенной по подобному же принципу наслаивания усиливающейся оркестровой звучности на механическое движение. Чаконна¹² сменяется пассакалией — *Largo*. Музыка этой — четвертой — части симфонии — сумеречная и холодная. Как будто композитор захотел уйти от надвигающейся страшной силы разрушения в мир грез. Но грезы эти не радостны. И это не «возвышенное размышление», как кажется Л. Данилевичу, а созерцание астрального мерцания с пустой и холодной душой. Оттого-то и исходит от музыки четвертой части какая-то безнадежная тоскливость. Изумительной модуляцией из *gis-moll* в *C-dur* при переходе в последнюю, пятую, часть симфонии Шостакович на мгновение вносит свет в свою музыку. Слушатель нетерпеливо ждет финала этой странной музыкальной повести, при напряженном слушании которой он столько раз разочаровывался. Сейчас автор все объяснит,

сделает свои определенные выводы. Но слушателю предстоит еще одно, теперь уже окончательное разочарование. Начинает звучать сухая формалистическая тема финала, характера какого-то манерного упражнения. Пустая игра звуков! <...>

Ради чего же были жертвы, страдания и стенания? Неужели для того, чтобы композитор, отвернувшись от жизни и чаяний народа, утверждал себя в своем крайнем индивидуализме, занимаясь формальным музыкальным трюкачеством?

Чуткий советский слушатель не мог не услышать фальшивого содержания 8-й симфонии и не принял ее. Как и в 7-й симфонии, Шостакович мог бы повернуть значительный замысел своей 8-й симфонии по правильному руслу. Показав страдания людей и чудовищное, разрушительное существо фашизма, композитор должен был бы противопоставить всему этому образ всепобеждающего советского человека, несущего на своих скрижалях пламенные идеи коммунизма.

Может быть, ни одному искусству не дано так глубоко выразить эти новые, великие эмоции, как музыке. Но для этого надо жить, чувствовать и петь вместе с народом. Фальшь в музыке — непростительна. Но еще более непростительна критика, оправдывающая эту фальшь.

Л. Данилевич слышит в финале 8-й симфонии «утро, цветение вечно юной природы, ласковый свет весеннего солнца, говор ручья» и хочет убедить в этом слушателя. Но у нашего слушателя — слух здоровый, и фальшь он называет фальшью.

Увлеченный трагическими страницами 8-й симфонии, Асафьев писал:

«Несомненно, впрочем, и тут время возьмет свое, и массовое музыкальное сознание перестанет не доверять интонационным лабиринтам инструментальных произведений Шостаковича и извилинам его психики»*.

Сейчас можно сказать, что время действительно «взяло свое». Но не массовому музыкальному сознанию придется приспособляться к формалистическому уродству, а композиторам, поборов свои модернистические вывихи и заблуждения, надо будет чутко прислушаться к массовому музыкальному сознанию и творить для народа.

* Академик Б. Асафьев, Восьмая симфония Шостаковича. Программа Московской государственной филармонии. Октябрь, 1945 г.

13. Поражение композитора

Девятая, «Победная» симфония Шостаковича явилась полным творческим поражением композитора.

Вспоминается первое исполнение этой симфонии по радио. Шел победный 1945 год. В Союзе композиторов у радиолы собралась группа композиторов и музыковедов. С нетерпением и волнением они ждали начала передачи симфонии. В этом нетерпении был искренний интерес к музыкальному творчеству своего товарища, надежда услышать живой, могучий и вдохновенный отклик на великую победу. Весь народ нашей страны ликовал и аплодировал победам славной Советской Армии, гениальному руководству Сталина и всей большевистской партии, приведшей нас к победе.

Творчество Шостаковича было в этот период в центре внимания советской музыкальной общественности. Как же было не ждать именно от Шостаковича вдохновенной симфонии о победе?

Даже за границей ждали девятую симфонию Шостаковича, как симфонию победившего советского народа.

Что же передавалось в эфир, что же получили от Шостаковича слушатели всего земного шара, жадно ловившие радиоволну с 9-й симфонией?

Зазвучала тема гайдновской симфонии, очень быстро исковерканная мастерской рукой Шостаковича.

Формализм вновь предстал в своем «неоклассическом» обличье. Вслед за этим Шостакович с явной симпатией продемонстрировал образ грубоватого беспечного янки, беспшибашно насвистывающего веселый мотивчик. <...>

Старик Гайдн и заправский американский сержант, неудачно загромированные под Чарли Чаплина, со всевозможными ужимками и кривляниями прогалопировали первую часть симфонии. Далее, как это часто бывало в творчестве Шостаковича, композитор во второй части симфонии, парадокса ради, позвал слушателя в область сумеречных, астральных грез, неожиданно ненадолго прерываемых музыкой из «Леди Макбет».

В третьей части слушателю было предложено «пережить» модернизированную «нео»-сонатину мастеров XVII и XVIII веков.

Удивив слушателя внезапной глубокомысленностью фагота в Largo четвертой части, Шостакович столь же внезапно «модифицировал» эту тему фагота в излюбленный им бездумный гротеск. Неистовая модернизированная полька-галоп (своеобразный веселящий газ в музыке!) в пятой части симфонии закружила и без того уже сбитое с толку музыкальное

сознание. Пронеслась эта «симфония-скерцо», отзвучали последние слова диктора... Слушатели разошлись, как-то очень неловко себя чувствуя, как бы стыдясь за содеянное и обнародованное Шостаковичем музыкальное озорство, — содеянное, увы, уже не юношей, а сорокалетним мужем, и в какой момент! Не хотелось даже высказываться. Остались только несколько умиленных апологетов, пришедших на прослушивание с филистерскими лицами, заранее выражающими только восхищение, восторг и нетерпимость к какой либо критике. Кульминация апологетических восхвалений Шостаковича произошла именно на 9-й симфонии.

Если о музыке этой симфонии хочется сказать, что она могла быть написана только композитором, уже совершенно в своем творчестве порвавшим связь с народом, позволяющим себе писать, что угодно, и ни за что не отвечающим, то музыковедам, поднявшим на щит это произведение, вопреки здравому смыслу, следует инкриминировать полнейшее низкопоклонство перед маразмом модернизма и отсутствие гражданской чести.

Первым «псалмопевцем» 9-й симфонии оказался Д. Житомирский. Стоит процитировать те «музыковедческие приемы», которыми жонглирует Житомирский в своей статье об этой симфонии. Они характерны для стиля деятельности апологетов:

«Симфония начинается веселым, по-гайдовски простодушным Allegro, в нем живет изрядная доля лукавства и тонкой иронии. Шостакович не формально, а по существу возрождает тот дух непринужденной и кипучей веселости, который жил и классических Allegro вплоть до увертюр Россини. Своеобразный “классицизм” этой музыки ультрасовременен...»*.

Вторая часть симфонии, по определению Житомирского, «плениет прозрачностью; это тонкий, почти бесплотный “узор на стекле”, излучающий особую, целомудренную красоту...».

О третьей части сказано: «Остро-прелестна и выразительна тема средней части скерцо с ее подчеркнуто театральным, где-то на грани серьезного романтического волнения и иронии, пафосом...»

Четвертая часть — это «момент глубокой сосредоточенности. Он ценен не только сам по себе, но и как некий лирически-философский комментарий ко всему произведению, подчеркивающий драгоценный человеческий источник всего этого непринужденно-легкого потока музыки...».

И, наконец, о финале: «Развитие финала кипуче-темпераментно и изобилует блестящими комедийными штрихами. Маленькая кода доводит этот веселый театральный “бег” до предельного темпа...»

* Бюллетень «Музыка», № 9, 1945 г. Изд. ВОКС.

В заключение Житомирский определяет музыку 9-й симфонии, как «наиболее кристаллическое воплощение “моцартианства” Шостаковича».

Панегирик заканчивается словами, достойными всей этой кокетливо-реверансной статьи: «Этим и определяется значительность нового произведения, масштаб которого, как факт духовной культуры, несоизмерим с его скромными внешними рамками».

В таком же духе тлетворной, декадентской эстетики писали о 9-й симфонии и некоторые другие музыковеды. Были писания и еще хуже. Так, например, С. Шлифштейн заявил в «Советском искусстве»: «Писать проще, прозрачнее, чем написана Девятая симфония, кажется, уже действительно невозможно»*.

<...>

Шлифштейн заканчивает свою статью панегириком, стараясь в этом «перешибить» Житомирского: «В девятой симфонии Шостакович, оставаясь на почве своей эстетики, достиг той доведенной им до совершенства “правильности в распределении поэтических предметов”, которая делает ее одним из самых гармоничных созданий его музыки».

Н. Тимофеев в статье «Впечатления музыканта» в своих прогнозах пошел еще дальше, заявив о том, что симфонию эту поймут только в будущем:

«Я думаю, что после того, как пройдет несколько лет, мы во многом по-другому услышим эту музыку, и многое, что нам в ней кажется сейчас выпадающим из стиля, — может быть, слишком легкомысленным, или, наоборот, слишком уж подчеркнутым, осознается тогда нами как вполне закономерно вытекающее из основного замысла и следовательно художественно необходимое. И тогда мы станем особенно любить это произведение, несмотря на его некоторые недостатки, может быть, именно за наличие в нем тех самых качеств, которые сейчас представляются нам иногда и парадоксальными»**.

Именно о таких музыкальных критиках говорил товарищ Жданов на совещании деятелей советской музыки:

«Если среди известной части советских композиторов имеет хождение теория, что “нас-де поймут через 50–100 лет”, что “если нас не могут понять современники, то поймут потомки”, — то это просто страшная вещь. Если вы к этому уже привыкли, то такого рода привычка есть очень опасное дело.

* «Советское искусство», 26 октября 1945 г.

** «Советская музыка», № 1, 1946.

Такие рассуждения означают отрыв от народа. Если я — писатель, художник, литератор, партийный работник — не рассчитываю, что меня поймут современники, то для кого же я живу и работаю? Ведь это же ведет к душевной пустоте, к тупику. Говорят, что такого рода “утешения” особенно сейчас нашептывают композиторам некоторые музыкальные критики из подхалимов. Но разве могут композиторы хладнокровно слушать такие советы и не привлекать таких советчиков по меньшей мере к суду чести?»

Явно порочное существо идейно ничтожной 9-й симфонии Шостаковича, бегство от больших общественных задач не получило ни у Оргкомитета Союза советских композиторов, ни у музыковедов и критиков решительного и страстного отпора.

Казалось, нет предела апологетическим акафистам новым *opus*'ам Шостаковича.

Появившийся вслед за 9-й симфонией третий квартет Шостаковича, в котором автор снова возвращается к откровенной формалистической зауми «Носа» (каким магнитом для Шостаковича стала эта опера!), где невозможно услышать хотя бы признака музыки, — этот квартет тоже радует наших критиков:

«По богатству и разносторонности своего содержания третий квартет превосходит все созданное композитором в области камерной музыки. Это целый мир романтических чувств, где красота светлой “наивной” мечты живет рядом с суровым гражданским пафосом, со скорбью и героикой» *.

Замечательное Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года прекратило поток этой музыковедческой лжи вместе с потоком модернистической и фальшивой музыки.

В поименованном списке композиторов формалистического, антинародного направления Дмитрий Шостакович значится первым. Это не случайно. Многие годы он действительно был центральной фигурой этого направления.

14. Заключение

Трудно было писать все эти страницы грустной повести о творческих заблуждениях Шостаковича. Ведь более двадцати лет эта музыка сопровождала творческую жизнь музыкантов разных поколений. Так

* Д. Житомирский. Дмитрий Шостакович. Изд. ССК. Москва, 1947 г.

живы и трепетны порывы увлечения ею, досадного разочарования, негодования и восторга...

И вот сейчас приходится произносить резкие слова осуждения, а в сердце — искреннее волнение о судьбе творчества Шостаковича — человека, музыканта и товарища. Ведь Шостакович, действительно, невероятно одаренный композитор!

В 1-й и 5-й симфониях он написал музыку, которая, очевидно, переживет многое. Поистине поэтические, вдохновенные страницы есть в его фортепианном квинтете. В 7-й и 8-й симфониях есть части огромной впечатляемости, грандиозные по своему драматизму. В его мелких вещах, особенно из музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам, есть много примеров яркой демократической музыки.

Шостаковичу свойственно рельефное воплощение в музыке сценических образов.

Полифоническое мастерство его несомненно — достаточно вспомнить отличную фугу из фортепианного квинтета!

Шостакович очень способен к воплощению быстрых движений в музыке, к динамическим ритмам, к самым различным танцевальным формам. В оркестре Шостакович соперничает с величайшими мастерами мировой музыкальной культуры.

Одни музыкант метко заметил, что «Шостакович играет “на оркестре” так же, как на рояле, а на рояле он играет превосходно».

И все же приходится сказать, что многие годы творчества Шостаковича прошли преимущественно на холостом ходу и что он не дал своей родине того, чего ждала она от его большого дарования. Если бы наша критика была на должной идейной высоте, если бы она оторвала Шостаковича от призрачных иллюзий «мировой славы», повернула бы его внимание к духовным запросам и к жизни советского народа, обнажила бы перед ним в суровой нелицеприятной правде декадентские, формалистические язвы его творчества, Шостакович не оказался бы сейчас в тупике формализма.

Н. Тимофеев, в цитируемой выше статье «Впечатления музыканта», писал:

«Долго и настойчиво, на протяжении ряда лет, композитор боролся за мелодию, чуждаясь многих дешевых эффектов и воздерживаясь от многих и многих “страхованных” мелодических приемов, и сейчас — я в этом совершенно убежден — можно сказать, что борьба эта увенчалась исключительным успехом...»

В какой грустный юмор превратились сейчас эти слова! Все обстоит как раз наоборот: Шостакович долго и настойчиво боролся

против мелодии и потерпел поражение. Шостакович пренебрегал славными традициями русской музыки, безответственно относился к идейному содержанию своего творчества и тем самым усугубил свое поражение.

Композитору предстоит сделать крутой поворот в своем творческом пути. Он должен многое продумать и переувсвоить. Еще в феврале этого года Шостакович, выступая на обсуждении Постановления ЦК ВКП(б) московскими композиторами и музыковедами, сказал:

«...Я сейчас ясно вижу, что переоценивал глубину своей творческой перестройки, что некоторые, присущие моему музыкальному мышлению отрицательные черты не дали мне возможности развить наметившийся перелом в целом ряде моих сочинений последних лет. Я опять уклонился в сторону формализма и начал говорить языком, непонятным народу».

В своей речи на Съезде композиторов Шостакович говорил о путях своей творческой перестройки:

«...Как бы мне ни было тяжело услышать осуждение моей музыки, а тем более осуждение ее со стороны Центрального Комитета, я знаю, что партия права, что партия желает мне хорошего и что я должен искать и найти конкретные творческие пути, которые привели бы меня к советскому реалистическому народному искусству. Я понимаю, что это путь для меня нелегкий, что начать писать по-новому мне не так-то уж просто, и может быть это произойдет не так быстро, как этого хотелось бы мне и, вероятно, многим моим товарищам. Но не искать эти новые пути мне невозможно, потому что я советский художник, я воспитан в советской стране. Я должен искать и хочу найти пути к сердцу народа».

Пожелаем же нашему товарищу — Шостаковичу поскорее открыть новую главу в его творческом пути, создать музыку, которая стала бы гордостью всего советского народа.

А всем нам, композиторам, нужно навсегда запомнить одну непреложную истину: не искать себе «друзей» среди подхалимов и не бояться смелой большевистской критики.





К обсуждению 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича

Творчество Д. Д. Шостаковича неизменно привлекает самое пристальное внимание всех музыкантов и любителей музыки. Талантливейший композитор за последние годы проявил горячее стремление пересмотреть свои прежние, ошибочные творческие позиции, обратиться к отображению больших тем современности, к реалистическим средствам музыкального выражения. Об этом говорят и музыка его к ряду советских кинофильмов («Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Мичурин», «Падение Берлина»), и высоко оцененная нашей общественностью оратория «Песнь о лесах». Об этом же говорит и недавно законченный им цикл из десяти хоров а cappella на слова русских рабочих поэтов периода революции 1905 года; в этом произведении, отображающем реальные картины героической борьбы русского рабочего класса, Д. Шостакович попытался углубиться в мир русской революционной песенности и овладеть новыми для него, сложными формами хорового искусства а cappella.

В апреле и мае 1951 года Д. Шостакович показал на собраниях симфонической секции Союза композиторов еще одну свою крупную работу последнего времени — 24 прелюдии и фуги для фортепиано. Автор сообщил слушателям, что замысел его новой работы, выполненной в течение октября 1950 — февраля 1951 годов, возник под впечатлением поездки на баховские юбилейные торжества в город Лейпциг. Сперва у композитора была мысль написать нечто вроде технических упражнений в полифоническом жанре с целью совершенствования своего мастерства (по примеру полифонических работ, выполненных в свое время Н. А. Римским-Корсаковым или П. И. Чайковским). Однако впоследствии он решил расширить свой замысел и написать по типу «Хорошо темперированного клавиеси-

на» И. С. Баха большой цикл художественных пьес в полифонической форме, наполненных определенным образным содержанием. Д. Шостакович предупредил, что он рассматривает этот сборник не как цельное циклическое произведение, а как серию пьес, не связанных между собой какой-либо общностью идеи.

Вряд ли может вызвать возражения сама идея Д. Шостаковича обратиться к созданию цикла русских полифонических пьес для фортепиано. Такого рода пьесы, если только они насыщены жизненным современным содержанием, могут и должны пополнить концертный и педагогический репертуар наших пианистов. Но, к сожалению, Шостаковичу в целом не удалось осуществить эту сложную, новаторскую задачу. Появление этого полифонического цикла заставляет говорить о том, что не все прежние заблуждения до конца преодолены Шостаковичем и что некоторые серьезные противоречия еще тормозят его творческую перестройку.

В цикле преобладают прелюдии и фуги чрезвычайно мрачного, тягостно-скорбного характера, близкие к наиболее отрешенным, индивидуалистическим, сумрачно культовым образам старинной полифонической музыки. Слушая фуги *c-moll*, *cis-moll*, *e-moll* и ряд других, словно видишь перед собой таинственный полумрак готического храма, в котором одиноко и скорбно звучат бестелесные тембры органа.

В отдельных случаях композитор как будто стремится развить русские национальные мелодии — то в духе Мусоргского, то в характере протяжной народной песни (например, в прелюдии *E-dur* или фуге *f-moll*). Но чаще всего русская тема, в особенности в фугах, как бы заслоняется сложными конструктивными ухищрениями, теряя при этом свою простоту и человечность. В ряде фуг неприятно поражают чрезмерная умозрительность, растянутость, ослабленность эмоциональной температуры. В подобных произведениях Шостакович по существу вновь обращается к неоклассическому стилизаторству, стремясь воспроизвести в модернистски усложненном плане некоторые наиболее далекие от нашего мироощущения, печально-субъективистские страницы музыки Баха.

Есть в этом сборнике и совсем уж огорчительные примеры, когда композитор, как будто забыв об истекшем, столь плодотворном для него, творческом трехлетии, возвращается к формалистическим тенденциям прошлых лет. Таковы откровенно конструктивистские, избыливающие жесткими, неблагозвучными сочетаниями фуги *G-dur*, *Es-dur* и в особенности невыносимо какофоничная fuga *Des-dur*, напомнившие о давно забытых образцах нервно-спазматической

музыки. Вновь промелькнули типичные для раннего Шостаковича гротескно изломанные образы (прелюдия H-dur), тягостные образы болезненной жути, индивидуалистического самокопания (фуга fis-moll).

Вместе с тем в отдельных пьесах композитор сумел наметить убедительные художественные образы, проявив большую изобретательность и выдающееся конструктивное искусство.

Несомненно удались ему некоторые лирические пьесы в русском мелодическом строе (прелюдии e-moll, g-moll, прелюдия и фуга f-moll). Сильным трагическим пафосом отмечены прелюдия и фуга h-moll. Тематика светлого весеннего характера, порой приближающаяся к образам детским или юношеским, представлена в прелюдиях и фугах A-dur, As-dur, отчасти Fis-dur; в этих светлых пасторальных пьесах, в особенности в прелюдиях, композитор приближается к отображению живых образов действительности. Некоторые из слушателей восприняли такие пьесы как своего рода эскизы, тематические наброски к будущим симфоническим или камерным произведениям Шостаковича.

Однако таких пьес, в которые ощущаются жизненность, свежесть художественных образов и проявляются черты реалистического музыкального стиля, в цикле очевидное меньшинство.

Что же получается в итоге? Огромный труд, затраченный композитором на создание этих 48 сложных полифонических пьес, по всем данным не увенчался должным художественным успехом. Несколько отдельных удачных прелюдий и фуг, способных заинтересовать наших пианистов, не меняют общего направления цикла в целом. Это направление не соответствует сегодняшним запросам и вкусам советского слушателя. Образы трагической отрешенности или нервной экзальтации, преобладающие во многих пьесах, никак не могут быть признаны типичными для внутреннего мира советского человека. В творчестве Шостаковича это «тени прошлого», которые, видимо, еще дают о себе знать, мешая новым, здоровым его творческим исканиям. Хотелось бы, чтобы современное советское мироощущение, уже победившее во многих произведениях Шостаковича, окончательно восторжествовало во всем его будущем творчестве.

Это пожелание сквозило в выступлениях многих ораторов, участвовавших в обсуждении прелюдий и фуг 16 мая с. г. в Союзе советских композиторов.

О большой противоречивости новой работы Шостаковича говорил С. Скряков¹:

— Каждый художник, тем более крупный, хочет ли он того или не хочет, отображает в своей музыке образы окружающей его действительности. Но типична ли для советской действительности та галерея музыкальных образов, которая представлена в прелюдиях и фугах? Думаю, что в большинстве случаев эти образы не типичны, а скорее случайны, надуманы. Тот музыкальный образ, который дан в фуге Des-dur, — это скорее карикатура на нашу действительность; то же надо сказать о фуге H-dur, которая рисует какой-то искривленный, болезненный образ. Несмотря на то, что ряд прелюдий и фуг, особенно лирических, отличается глубиной и проникновенностью, большая часть цикла оставляет слушателя равнодушным.

Тов. Скребков считает, что в цикле прелюдий и фуг не проявилось в достаточной степени то преобразующее, новаторское отношение к полифонии, которое было характерно для русских композиторов-классиков. От такого мастера, как Д. Д. Шостакович, мы вправе ждать более богатого, дерзкого преобразования полифонической формы в соответствии с новым, современным жизненным содержанием.

Проблему композиторского мастерства в связи с новой работой Шостаковича затронул Д. Кабалевский:

— Мастерство советского композитора заключается прежде всего в умении донести до слушателя свой замысел в наиболее совершенной и ясной форме. Таким образом, понятие мастерства для нас охватывает и область формы, и область содержания. Значит, говоря о мастерстве, мы должны прежде всего коснуться идейно-творческого замысла композитора. Слушая прелюдии и фуги Шостаковича, ощущаешь недостаточную отточенность художественного замысла. Великолепное техническое умение композитора все же не в состоянии скрыть этот основной творческий просчет — отсутствие в большинстве прелюдий и фуг четкого и целенаправленного образного содержания, отвечающего сегодняшним задачам нашего искусства. Следовательно, и само техническое умение композитора не достигает уровня настоящего мастерства. Мне кажется, что дальнейшее продолжение наметившейся здесь линии могло бы вновь оттянуть Д. Д. Шостаковича назад с тех передовых позиций, которые уже завоеваны им в ряде последних произведений.

Т. Ливанова² в своем выступлении сопоставила обсуждаемые произведения с классическими циклами прелюдий и фуг Баха:

— И. С. Бах в своих прелюдиях и фугах охватил, в сущности, почти все лучшее, что накопилось в тогдашнем музыкальном искусстве, все многообразие жизненных образов, мыслей и чувств человека той эпохи. Поэтому и «Хорошо темперированный клавесин» звучит для

нас как живая музыка, как отражение реальной жизни. В цикле прелюдий и фуг Шостаковича масштаб идейных представлений значительно более узок, не охватывает широкого круга жизненных образов, типичных для нашего времени. Поэтому мне кажется, что циклы Баха были гораздо современней и актуальней для своей эпохи, чем цикл Шостаковича для нас. Я думаю, что этот цикл, за исключением отдельных произведений, не встретит симпатий у широких кругов советских слушателей.

Оценивая отдельные прелюдии и фуги, Т. Ливанова отметила ценность некоторых произведений лирического характера:

— В тех пьесах, где воплощены живые чувства, где нет холодных скачков гротескового типа, где звучит лирика, музыка нас захватывает. В других же пьесах мы явно ощущаем возвращение к некоторым сторонам формалистического направления. С этой чуждой нам творческой линией Д. Д. Шостакович должен покончить как можно скорее.

И. Нестьев³ в своем выступлении полемизировал с некоторыми не в меру восторженными поклонниками большого таланта Шостаковича, которые своим славословием мешают ему в его сложной творческой перестройке. Касаясь проблемы полифонии в советской музыке, тов. Нестьев сказал:

— Традиционная форма фуги, в которой закрепились высочайшие достижения полифонической культуры нескольких столетий, бесспорно, может быть использована и в искусстве наших дней, может быть насыщена новым, современным содержанием. Это доказывает сам Д. Д. Шостакович в финале своей оратории «Песнь о лесах», а отчасти и в известной фуге из фортепианного квинтета. В большинстве же прослушанных прелюдий и фуг мы не ощущаем ведущих, типических образов нашей современности. Ведь мотивы скорбной отрешенности, настроения мрачного одиночества, преобладающие в большом количестве прелюдий и фуг, никак не являются ведущими образами нашей современной жизни. В некоторых фугах слишком заметна конструктивная работа музыканта-зодчего, строящего сложное полифоническое здание. Когда же образное содержание фуги сильнее конструктивного замысла и мы забываем о конструкции, само содержание музыки оказывается весьма мало приемлемым для нас. Такова, например, фуга *fis-moll*, оставляющая впечатление какой-то изошренной болезненности.

Выступившие на обсуждении секретари ССК М. Коваль⁴ и В. Захаров⁵ подвергли серьезной критике основную идейно-стилистическую направленность 24 прелюдий и фуг.

— Д. Д. Шостакович для всех нас очень дорог, — сказал В. Захаров. — Его творчеством интересуется весь наш народ, который ждет от него решения наиболее важных задач советского искусства. И если мы желаем помочь Шостаковичу, мы должны прямо сказать ему, что в своих прелюдиях и фугах он пошел назад, а не вперед. Силы, затраченные на создание этого цикла, громадны. И это жаль, ибо в наше время большие силы талантливого художника должны тратиться на самые важные, решающие для нашего искусства творческие замыслы.

— Д. Д. Шостаковичу никак нельзя отрываться от той безусловно прогрессивной линии, которая наметилась в его лучших произведениях последних трех лет, — сказал М. Коваль. — Когда он отказывается от больших современных программных задач, остается наедине со своими отвлеченными музыкальными мыслями, груз прошлого вновь настойчиво проявляет себя. Это мы наблюдаем в подавляющем большинстве прелюдий и фуг. Вновь появляются и утомительные приемы медленного, тягучего развертывания тем, и отвлеченные конструкции, порой невыносимые для слуха, и нервически резкие, болезненные образы, знакомые нам по некоторым его прежним сочинениям. Неясность идейного замысла определила и характер музыки большинства пьес — сумеречный, чрезвычайно субъективный, не захватывающий непосредственностью чувства. Мне думается, что Д. Д. Шостаковичу надо более уверенно идти вперед, развивая и утверждая то лучшее, что наметилось уже в его творчестве, а не оглядываться на прошлое и не повторять старых ошибок.

С положительной оценкой новых прелюдий и фуг выступили композиторы Н. Пейко, Г. Фрид, Ю. Свиридов, Ю. Левитин⁶, пианисты М. Юдина, Т. Николаева и другие. Они говорили о большой талантливости, проявленной здесь Д. Шостаковичем, находя в его прелюдиях и фугах большую глубину и содержательность; они отмечали своевременность создания полифонических фортепианных пьес, в которых нуждаются наши пианисты. Обсуждение в целом проходило в атмосфере свободного соревнования различных точек зрения.

Некоторые выступления продемонстрировали глубокую ошибочность эстетических взглядов, а порой и реваншистское стремление протащить давно осужденные формалистические идеи.

Многих участников дискуссии крайне удивило выступление профессора М. Юдиной⁷, изобиловавшее явно идеалистическими положениями. Из ее слов следовало, что крупный художник вправе

создавать художественные ценности, повинаясь собственной прихоти, а не отображая сознательно окружающую действительность. Если, мол, те или иные образы возникают в сознании художника, значит, они имеются и в жизни (!). Далее М. Юдина заявила, что музыкальное произведение представляет собой только форму, а содержание... вкладывают в него музыканты-исполнители (!!!). Под этими мыслями, пожалуй, охотно подписался бы любой представитель буржуазно-идеалистической эстетики!

Ю. Левитин в своем выступлении пытался свести спор о творческом направлении к непринципиальным разговорам об отдельных, частных удачах и неудачах, ссылаясь на выдающийся талант композитора как на полную и безоговорочную гарантию его успеха. В словах Ю. Левитина сквозило стремление оправдать серьезные заблуждения в прежнем творчестве Шостаковича и доказать, что нынешние его произведения, кажущиеся слишком сложными, будут поняты в будущем.

* * *

Споры о 24 прелюдиях и фугах Шостаковича, разумеется, не завершены. После того, как пьесы эти будут исполнены в концерте и более тщательно, профессионально проанализированы, можно будет сделать более обоснованные выводы об идейной и художественной ценности отдельных пьес и о перспективах их использования в музыкальной практике.

И однако дискуссия, возникшая после двукратного прослушивания прелюдий и фуг, говорит о большой сложности и противоречивости творческого развития Шостаковича, о живучести некоторых его прежних формалистических увлечений.

От этих крайне нежелательных рецидивов нужно решительно предостеречь самого Дмитрия Дмитриевича и всех тех композиторов, которые еще не до конца расстались с остатками модернистического прошлого.





Значительное явление советской музыки (дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича)

Три дня продолжалась творческая дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича, организованная Секретариатом Союза композиторов СССР совместно с комиссией музыкальной критики и комиссией камерно-симфонической музыки (29–30 марта, 5 апреля).

Дискуссия вызвала большой интерес общественности. Зал Центрального Дома композиторов был переполнен. В обсуждении новой симфонии приняли живое участие композиторы, критики, музыкальные деятели, слушатели. Многие выступавшие отмечали идейно-эстетическую значимость произведения Д. Шостаковича, глубину и силу отраженных в нем волнующих проблем современности. Высказывались и справедливые критические замечания по поводу отдельных сторон идейной концепции симфонии, а также ее композиция и музыкального языка. Развернувшиеся прения носили порой остро полемический характер. В наиболее содержательных выступлениях были затронуты творчески важные, принципиальные вопросы развития советского симфонизма.

Некоторые общие проблемы нашей музыкально-творческой жизни, поднятые в ходе дискуссии, представляют несомненный интерес. В то же время дискуссия обнаружила и слабую теоретическую вооруженность, а порой и непринципиальность отдельных ораторов. Были попытки полностью зачеркнуть идейно-художественную значимость новой симфонии; при этом иные ораторы исходили из предвзятых, надуманных схем, а не из живого восприятия музыки. Ложность этих предвзятых схем, неприменимых к живому искусству, была убедительно доказана в ходе дискуссии.

С другой стороны, были и попытки превратить обсуждение новой симфонии, несвободной от недостатков и внутренних противоречий, в сплошное славение, в безудержный панегирик. Подобострастные

похвалы новой симфонии перемежались у некоторых ораторов с недостойными выпадами по адресу оппонентов. Видимо, не все товарищи в Союзе композиторов уяснили себе подлинные задачи и смысл творческой дискуссии, предусматривающей свободу принципиальной критики и теоретическую обоснованность высказываний.

* * *

В начале дискуссии с кратким словом выступил автор симфонии Д. Шостакович.

— Над Десятой симфонией я работал летом прошлого года, закончил ее осенью, — сказал Д. Шостакович. — Как и другие свои сочинения, я писал ее быстро. Это, пожалуй, не достоинство, а скорее недостаток, потому что многое при такой быстрой работе не удастся сделать хорошо. Как только сочинение написано, творческий пыл проходит; и, когда видишь недостатки сочинения, иногда крупные и существенные, начинаешь думать, что неплохо было бы избежать их в следующих работах, а написанное — с плеч долой.

Я советую всем и, в первую очередь, себе — не торопиться; лучше подольше сочинять и в процессе работы исправлять все недостатки.

Симфония состоит из четырех частей. Критически оценивая первую часть симфонии, я вижу, что мне не удалось сделать то, о чем я давно мечтаю: написать настоящее симфоническое аллегро. Оно не вышло у меня в этой симфонии, как не выходило и в предыдущих симфонических сочинениях. Но буду надеяться, что в будущем такое аллегро мне удастся написать. В первой части моей симфонии больше медленных темпов, больше лирических моментов, нежели героико-драматических и трагических (как в первых частях симфоний Бетховена, Чайковского, Бородина и ряда других композиторов).

Вторая часть, как мне кажется, в общем отвечает замыслу и занимает в цикле место, какое ей полагается. Но, пожалуй, часть эта слишком коротка, особенно если учесть, что и первая, и третья, и четвертая части довольно длинные. Таким образом получилось некоторое нарушение циклической конструкции. Видимо, не хватает еще одной части, которая вместе с небольшой второй частью, возможно, уравнивала бы конструкцию всего произведения.

Что касается третьей части симфонии, то тут, думается, замысел более или менее удался, хотя и в ней есть некоторые длинноты,

а кое-где, напротив, какие-то куцые места. Для меня было бы очень полезно и ценно услышать на этот счет замечания товарищей.

В финале несколько длинновато вступление, хотя, когда я в последний раз слушал это вступление, мне показалось, что оно выполняет свою смысловую и композиционную функцию и более или менее уравнивает всю часть.

Авторы часто любят про себя говорить: я пытался, я пробовал и т. д. Но я, пожалуй, воздержусь говорить в таком роде. Мне было бы гораздо интереснее узнать, что чувствуют слушатели, услышать их замечания. Одно только скажу: в этом сочинении мне хотелось передать человеческие чувства и страсти¹.

Первым в прениях выступил председатель комиссии музыкальной критики Союза композиторов Л. Данилевич², отметивший, художественные достоинства новой симфонии.

— Не случайно эта симфония вызвала острую борьбу мнений, оживленные споры, — сказал он. — В этом я вижу между прочим признание большой значимости произведения, ибо о явлениях незначительных или малозначительных не спорят. И хотя сложились различные взгляды на симфонию, никто к ней не относится равнодушно.

Содержание Десятой симфонии, по мнению оратора, не ограничивается субъективными образами, личными переживаниями. Разбирая первую часть симфонии, Л. Данилевич указал, однако, на известную односторонность образов, на чрезмерное сгущение мрачных красок, скорбных настроений.

— Мне кажется, — сказал он, — что эта часть была бы сильнее, убедительнее, если бы в ней были выражены не только различные оттенки печали, сурового раздумья, скорби, но и прозвучала бы большая, страстная любовь к жизни (как, например, в симфониях Чайковского).

Характеризуя другие части симфонии, оратор отметил драматургическую силу выраженных в них ярко контрастных образов, Менее удовлетворяет финал симфонии, не дающий убедительного решения трагедийной концепции произведения.

Л. Данилевич высоко отозвался об оркестровом мастерстве Д. Шостаковича и о музыкальном языке Десятой симфонии, отметив его строгость, ясность и простоту.

— Тут сложность содержания, сложность мысли, — сказал он, — но не усложненность музыкального языка, который всюду очень ясен и строг. Я не согласен с теми, которые находят в симфонии «внетональные столкновения полифонических линий», «нарочито

резкие звучания». Такого рода чрезмерные жесткости можно найти скорее в разработке Пятого квартета Д. Шостаковича. В Десятой симфонии этого нет.

Мнения последующих ораторов о Десятой симфонии разделились. Резко отрицательно оценили новое произведение музыковеды Ю. Кремлев³ (Ленинград), В. Ванслов⁴, композитор И. Дзержинский⁵ (Ленинград), один из рядовых слушателей — аспирант Московского университета С. Кишинский. Они говорили о том, что музыка Д. Шостаковича произвела на них «тягостное впечатление» и что в идейной концепции симфонии они усматривают отход от реалистических принципов советского искусства.

Ю. Кремлев в своем пространном выступлении утверждал, что Десятая симфония Д. Шостаковича — произведение компромиссное, нереалистическое.

— После Восьмой и Девятой симфоний все ждали от Д. Шостаковича коренного поворота, — сказал он. — Такой поворот как будто произошел в «Песни о лесах». Но теперь видно, что этот поворот был непрочным и несерьезным. Я должен откровенно сознаться, что был обманут «Песнью о лесах». Я искренно радовался этому произведению (хотя и находил в нем недостатки); я от души надеялся, что музыка Д. Шостаковича пойдет иными, чем раньше, путями. Но последующие его произведения опровергли радужные надежды.

В Десятой симфонии Ю. Кремлев находит меньше резкостей, «эпатирующих» диссонансов и тембровых сочетаний, меньше «судорожных ритмов», чем в Восьмой. Однако это, по мнению оратора, еще не дает оснований говорить о повороте композитора к реализму: в Десятой симфонии Шостакович утратил в значительной мере сильные факторы своего экспрессионизма, но не овладел факторами реализма.

Чтобы как-то обосновать это спорное положение, Ю. Кремлев безапелляционно заявил, что в симфонии нет настоящих тем, настоящей песенной, ритмической и гармонической рельефности — этих основ реалистической музыки; тематизм симфонии якобы расплывчат, тягуч, слабо оформлен и не закрепляется ни в сознании, ни в эмоции. Десятая симфония, по мнению Ю. Кремлева, — произведение одностороннее, в нем лишь две эмоции — какого-то беспредметного, неопределенного уныния и внешней «механической веселости».

Секрет симфонической драматургии классиков — в умении сливать множество эмоциональных противоречий и оттенков в единый полнокровный образ. В Десятой симфонии Ю. Кремлев этого не ви-

лит: в партитуре там и сям есть немало отдельных выразительных и даже красивых моментов, но все они не сливаются в единое целое.

Игнорируя принцип драматической контрастности развития в Десятой симфонии, Ю. Кремлев утверждал, что ей свойственны две крайности — однотонность и неустойчивость. Причину этого он искал в двух принципиальных недостатках творческого метода Д. Шостаковича. Первый недостаток — это склонность к окостенению в той или иной односторонней, нарочито узкой, по преимуществу гнетущей эмоции. Второй недостаток — склонность воспринимать сквозь пелену такой уныло однообразной эмоции различные случайные впечатления и мысли. Отсюда Ю. Кремлев сделал вывод, что творческий метод Д. Шостаковича в Десятой симфонии не может быть назван реалистическим.

— У нас за последнее время пытаются пересмотреть понятие реализма в музыке, пытаются трактовать реализм, так сказать, расширительно, — продолжал он. — Совершенно законно стремление видеть задачи социалистического реализма не только в изображении светлых сторон жизни. Но нельзя, борясь за «расширение реализма», механически включать в реализм то, что лежит за его пределами. Задача всякого подлинного искусства — воспевать жизнь и показывать смерть (в широком смысле слова, т. е. как хотя бы частичное отрицание жизни) только в качестве объекта преодоления. Поэтому реализм не может не быть полнокровным.

В Десятой симфонии, по мнению Ю. Кремлева, мрачность, унылость не столько отвергаются, сколько смакуются. После такого смакования их, как в первой и третьей частях, финал симфонии должен был бы дать колоссальный противовес силы, здоровья, радости, оптимизма, чтобы не только преодолеть, но хотя бы уравновесить впечатление от предыдущих частей. А финал этого не дает. Начало его опять-таки мрачно, а продолжение создает лишь видимость веселья и радости. Что касается скерцо, то не характерно ли, что критики уже диаметрально разошлись в его трактовке — одни видят здесь «огненный вихрь» войны, другие — воплощение «неуемных жизненных сил»?

Ю. Кремлев оспаривал современность Десятой симфонии. Если называть современностью выражение лучших, наиболее ценных и передовых идей нашего времени, сказал он, то, считая Десятую симфонию современной, пришлось бы прийти к печальным выводам. Вышло бы, что писать современную музыку значит быть в музыке немелодичным, унылым, сочинять заведомо и несравненно хуже, чем сочиняли классики. Такой вывод абсурден.

Говоря о недостатках формы Десятой симфонии, Ю. Кремлев подчеркнул, что они вытекают из недостатков содержания:

— Не может быть настоящей выпуклой, ясной музыкальной формы там, где нет выпуклых, запоминающихся тем, где наличествуют лишь «полутемы». Нам нет дела до того, что первая часть симфонии Д. Шостаковича написана в сонатной форме. Это сонатная форма для специалистов, а не для слушателей, так как структура ее и тематические контрасты не ясны сами по себе, а их надо искать, вылавливать. Другой пример недостатков формы — в скерцо, которое не заканчивается, не завершается, а прекращается. Почему? Опять-таки потому, что композитор не нашел ясной тематической структуры, ясных образов.

Сила классической симфонии была между прочим в ясности и завершенности жанровых характеристик и контрастов, — продолжал Ю. Кремлев. — Аллегро — так аллегро, скерцо — так скерцо, адажио — так адажио. В Десятой же симфонии лишь вторая часть до известной степени удовлетворяет требованию такой жанровой определенности, но эта часть однообразна и монотонна. Остальные части страдают неопределенностью жанра, ритма и темпа. Поэтому отпадает возможность четкого выпуклого построения формы в целом. В оркестре Д. Шостаковича есть блеск, изобретательность, но нет напевности, сочности, полнокровия.

Ю. Кремлев допускает, впрочем, что если Д. Шостакович решительно изменит направленность своего творчества, он сможет писать мелодичную, напевную музыку. Доказательство этого Ю. Кремлев видит в музыке Д. Шостаковича к ряду кинофильмов, в его оратории «Песнь о лесах».

Правильно возражая против подобострастного захваливания Десятой симфонии, Ю. Кремлев впал в другую крайность, начисто зачеркнув все достоинства этого бесспорно значительного произведения советской музыки.

Односторонность и предвзятость суждений Ю. Кремлева обнаружились и при изложении им своего критического кредо, основанного на своеобразной «борьбе» критика против взволновавших его музыкальных впечатлений.

— Я всегда отрицательно относился и отношусь к опере Вагнера «Тристан и Изольда», — сказал Ю. Кремлев. — Но вот однажды мне привелось услышать последний акт этой оперы в концертном исполнении. Несмотря на все предубеждения, я был потрясен до глубины души. Сразу я почувствовал, что это потрясение идет вразрез с моими художественными идеалами. Но мне понадобилось

немало времени, чтобы преодолеть такое наваждение и вернуться к резко критическому мнению о «Тристане и Изольде»... Сошлюсь, наконец, на одно из произведений Д. Шостаковича — на его Восьмую симфонию (имею в виду преимущественно самую яркую ее часть — токкату с отчаянными выкриками и воплями). Эта музыка произвела на меня резко неприятное впечатление, совершенно чуждое строю моих эстетических взглядов и требований. Но это было сильное впечатление, это было художественное насилие, тяготевшее надо мною затем несколько дней.

Видимо, и Десятую симфонию Ю. Кремлев слушал предубежденно, с предвзятым отношением к творчеству Д. Шостаковича. Немудрено, что при такой эмоциональной «бронированности» даже бесспорные достоинства симфонии вовсе не затронули критика.

Ряд серьезных упреков в «идейной порочности» новой симфонии адресовал автору и музыковед В. Ванслов (Москва). Он высказал отдельные правильные критические замечания, однако его выступление было несвободно от субъективной трактовки идейного содержания симфонии. Эти попытки критика расшифровать программу произведения не всегда соответствовали действительному содержанию музыки.

— В Десятой симфонии, — сказал В. Ванслов — поражает противоречие между мрачным, глубоко пессимистическим содержанием и совершенством, предельной искренностью, высоким мастерством и красотой воплощения этого содержания. Идеальная сторона этого произведения отталкивает; искренность и мастерство выражения привлекают.

Выражение глубочайших страданий человека, щемящей душевной боли, жуткого одиночества господствует в первой части симфонии. По своему образному содержанию эта часть напоминает первые части Пятой, Шестой, Восьмой симфоний Д. Шостаковича. Скорбному раздумью вступления, тоскливой теме главной партии, баюкающему и завораживающему движению побочной противостоят в этой части жесткие, грубые эпизоды; они врываются в утонченный душевный мир болезненно страдающего человека подобно дикой силе, ледящей душу, сламывающей волю. Злобный натиск этой силы, особенно остро выраженный в разработке, приводит к тому, что печальный напев главной партии в репризе превращается в вопль отчаяния; в побочной партии еще более углубляется ощущение душевного одиночества, а в коде тихое, пассивное страдание человека граничит с полной прострацией сознания, едва поддерживаемого слабо брезжущим лучом надежды.

Продолжая свой описательный анализ симфонии, В. Ванслов говорил:

— Если в первой части симфонии силы зла, враждебные человеку, отображались как бы преломленными через душевный мир страдающей личности, то во второй части они выступают обнаженно, в их безобразном, ужасном облике. Дикий разгул зла, железная маршеобразная поступь мрачных сил, все сметающая на своем пути, визг, скрежет, издевка — вот основные образы второй части симфонии. Эта музыка своим содержанием напоминает вторую часть Восьмой симфонии (жуткий гротескный марш) или ре-бемоль-мажорную фугу Д. Шостаковича.

Третья часть симфонии, по мнению В. Ванслова, наиболее трагична, но и наиболее впечатляюща. Смысловой центр этой части заключен не столько в двух начальных темах, сколько в переключках между одинокой валторной, неизменно повторяющей свой лейтмотив, и различными откликами, словно символизирующими неразрешенность мучающих сознание вопросов, тщетность и безысходность борьбы. Душевная боль, выраженная в этой музыке, так мучительна, что кажется, нет слез, чтобы выплакать ее...

— В финале симфонии композитор, по-видимому, стремился вырваться из круга субъективистских настроений, противопоставить безысходно трагическим чувствам жизнерадостные образы. Тема финала, веселенькая и легковесная, не несет в себе той идейной нагрузки, которую имеют другие темы симфонии. Подлинным выводом из симфонии, ее главным итогом остается не громоподобная, но холодная, формальная кода финала, а вторая половина третьей части с одиноким лейтмотивом валторны.

Изложив таким образом свою трактовку «программы» Десятой симфонии, В. Ванслов умозаключил, что идейно-образное содержание этого произведения не может быть понятным и близким широким массам слушателей.

— Глубокий психологизм симфоний Д. Шостаковича, — сказал далее оратор, — сводится преимущественно к выражению различных оттенков человеческого страдания, ужаса, мрака или образов гротескных, карикатурных. Утверждение и воспевание положительных явлений жизни им не свойственны. В симфониях Д. Шостаковича почти нет героики, нет образов природы, любви.

В. Ванслов считает, что развитие традиций классического симфонизма в творчестве Д. Шостаковича имеет сугубо односторонний характер. Ему творчески близки образы страдания и скорби у Баха (но отнюдь не подлинно мудрая глубина и спокойная оптимистич-

ность его мировоззрения), черты утонченного психологизма позднего Бетховена (но отнюдь не его героика), экспрессионистски истолкованный психологизм Мусоргского (но отнюдь не его народность), образы подавленности, смерти и «темных сил» у Чайковского (но отнюдь не сила его жизнеутверждения, не его всепобеждающие образы жизни, радости, любви).

Отказывая Десятой симфонии в выражении высоких жизненных идеалов, В. Ванслов утверждал, что связь с классикой в этом произведении относится больше к элементам формы и музыкального языка, но не к подлинному развитию творческих принципов великих композиторов прошлого.

— Мир не таков, каким его показывает нам Д. Шостакович, — заключил В. Ванслов. — В Десятой симфонии Д. Шостаковича дается ошибочное решение коренных проблем жизни. Идейные противоречия этого произведения невозможно завуалировать никаким «причесыванием» симфония под концепцию, идейно близкую нашему народу.

Двойственную оценку симфонии дал музыковед К. Розеншильд⁶ (Москва). Отметив многие крупные достоинства музыки, К. Розеншильд вместе с тем указал, что образы ее — при всей их современности — скорее образы не нашей советской жизни, тем более не образы типические. И контрасты не те, и эмоциональный тонус не тот, и весь колорит, вся окраска жизни совсем, совсем иная, нам несвойственная... В Десятой симфонии слишком много мрака и смятенных чувств. Наша жизнь и это произведение не могут быть соизмеримы, хотя бы даже отчасти, как отображение и отображаемое.

Характеризуя отдельные части симфонии, К. Розеншильд заявил, что финал представляется ему «интермедией» на фоне сгущенного трагизма музыки.

Финал остается чудесным проблеском, проглянувшим лучом, не более. А мы — после «миллиона терзаний» первых трех частей — ждем настоящего, мощного, всесторонне подготовленного утверждения образа победы, светлых, разумных сил мира и человечности. Этого, к сожалению, нет.

Наша советская высокоидейная симфония должна вдохновлять и ободрять людей к их борьбе за торжество мира и гуманности, демократизма и свободы во всем мире. Нужна большая жизненная полнота конфликта, нужно жизнеутверждающее, оптимистическое (разумеется, не казенно оптимистическое) его разрешение. Этого мы не слышим в симфонии, и потому нас не оставляет чувство неудовлетворенности при всей большой впечатляющей силе произведения.

Композитор И. Держинский (Ленинград) в основном согласился с резко критической оценкой Десятой симфонии, данной Ю. Кремлевым. Никак, однако, не аргументируя свое неприязненное отношение к новой симфонии, И. Держинский направил острие критики на молодых композиторов, увлекающихся творчеством Д. Шостаковича.

За двадцать с лишним лет я не впервые наблюдаю, — сказал он, — как группы молодых композиторов приносят «клятву верности» направлению Д. Шостаковича. На нынешней дискуссии это вновь повторяется. В речах некоторых молодых музыкантов чувствуется глубокая отсталость, непонимание задач современности. Создается впечатление, что новое поколение молодых композиторов как бы вступает в какую-то «ложу славословия» Д. Шостаковичу. Надеюсь, что ему самому это славословие претит.

Когда здесь говорят о Д. Шостаковиче, — продолжал оратор, — который, дескать, благодаря яркой индивидуальности сумел на протяжении многих лет, преодолевая трудности, сохранить «свое лицо», то, мне кажется, при этом забывают о многих других композиторах, которые тоже сохранили и сохраняют «свое лицо» по сей день, двигаясь вперед; это В. Соловьев-Седой, Д. Кабалевский, А. Хачатурян, А. Баланчивадзе, Т. Хренников и другие.

Мало убедительно прозвучала попытка И. Держинского сравнить симфоническое творчество Д. Шостаковича с творчеством Скрябина, который якобы «не создал школу и не двинул русский симфонизм вперед ни на шаг» (?). И. Держинский утверждал, что творческие идеи Скрябина-симфониста были узки, камерны, глубоко субъективны. Его творчество — своего рода «вещь в себе»; все его мысли, чувства, образы вращаются вокруг личности самого Скрябина, вокруг его «я».

— Конечно, Скрябин — большой художник, и он занял свое место в истории русской музыки, — оговаривается И. Держинский. — Но его творчество, никуда не ведущее, есть «уникум». В этом отношении есть нечто общее между Д. Шостаковичем и Скрябиным. Д. Шостакович — тоже одаренный композитор и большой мастер. Он займет в истории советского симфонизма свое место. Однако творчество Д. Шостаковича не прокладывает новых путей. Непонятно, откуда вышел симфонизм Д. Шостаковича. Это тоже «вещь в себе», вещь талантливая, интересная, но тем не менее «круг замкнут». Забыты скрябинисты, а Скрябин остался. Останется и Д. Шостакович. Но «маленькие Шостаковичи» исчезнут — о них быстро забудут.

В выступлении И. Дзержинского была здравая мысль — о бесплодности пассивного подражания, рабского копирования в искусстве. Можно пожалеть, что он не сумел правильно развить эту мысль, поддавшись чувству неприязни к творчеству Д. Шостаковича.

В противоположность И. Дзержинскому, почти все выступившие на дискуссии композиторы дали новой симфонии положительную оценку, отметив подлинную человечность ее музыки и высокое мастерство автора. Таковы были выступления композиторов Д. Кабалевского, Н. Пейко, Ю. Свиридова, Н. Макаровой, С. Разоренова, М. Вайнберга, Б. Терентьева, К. Караева и других.

<...>

Композитор Н. Пейко (Москва) резко возражал против неверных методов анализа симфонии, используемых некоторыми критиками.

Эти критики, — сказал он, — присочиняют сами, на основании субъективных впечатлений, нечто вроде сюжета к услышанному произведению, а затем анализируют не музыку, а выдуманный ими же сюжет. И когда, наконец, после такого «анализа» делается вывод, есть ли в данной симфонии героика, лирика и т. д., мы вправе считать, что этот вывод относится не к симфонии, а к гораздо менее яркой литературной «программе» самого критика.

В этой связи Н. Пейко высказал решительное несогласие с выступлением В. Ванслова:

— Все мы знаем, что марксистская эстетика говорит о неразрывности формы и содержания, которые нельзя рассматривать в отрыве друг от друга. Как же мог В. Ванслов, квалифицируя содержание симфонии как нечто чуждое, не отвечающее чувствам и мыслям советского слушателя, одновременно говорить об увлекательности этой музыки и совершенстве мастерства? Если симфония, по мнению В. Ванслова, рисует некую клиническую картину «душевной опустошенности», то чем могла она увлечь критика, считающего себя выразителем высокой морали советских людей?

<...>

Композитор Ю. Левитин (Москва) также критиковал односторонность и схематизм некоторых высказываний о Десятой симфонии.

Значительная часть его выступления была посвящена полемике с Ю. Кремлевым и И. Дзержинским, которые, по мнению Ю. Левитина, проявляют абсолютную нетерпимость к чуждым их личному вкусу стилям и выразительным средствам. Они не допускают, что в искусстве может существовать и нравиться людям нечто такое, чего они сами не признают.

Ю. Левитин возражал против требований «универсальности» симфонии и против попыток иных ораторов толковать новую симфонию как некий «путеводитель по жизни». Он возражал также против выдумывания произвольных «программ» к симфонии, иллюстрируя это положение цитатами из выступления В. Ванслова. Но, правильно осуждая безвкусную литературщину, подменяющую глубокий критический анализ музыкальных произведений, Ю. Левитин в пылу полемики дошел до абсурдного отрицания вообще литературных образов и поэтических сравнений в статьях и высказываниях о музыке. Сводя музыкальную критику к чистой технологии, он не постеснялся даже упрекнуть в излишнем пристрастии к литературным образам такого большого художника и глубокого знатока музыки, как Ромен Роллан. Уж не думает ли Левитин призвать наших критиков к давно осужденным методам ремесленного, школярского, внешне формального анализа музыки?

Во всяком случае, сам Ю. Левитин в своем выступлении не дал никакого анализа музыки Д. Шостаковича, ограничившись чисто вкусовой и притом безоговорочно восторженной оценкой Десятой симфонии («мне очень нравится»).

<...>

Странное впечатление произвела речь композитора Г. Фрида (Москва). Он высказал несколько правильных замечаний, говоря о недопустимости предвзятого, односторонне-субъективного отношения отдельных критиков (Ю. Кремлева, И. Дзержинского и др.) к творчеству Д. Шостаковича.

— Некоторые товарищи, — заметил Г. Фрид, — стараются находить в музыке Д. Шостаковича «зловещие», отрицательные образы везде, даже там, где их вовсе нет. Есть композиторы, с поразительным упорством специализирующиеся на критике творчества Д. Шостаковича. Эти товарищи допускают, что плохую музыку можно писать не только так, как они пишут, а по-разному. Но писать хорошую музыку можно только так, как они себе представляют.

Однако сам Г. Фрид проявил меньшую однобокость суждений, посвятив свою длинную речь безудержным славословиям Д. Шостаковичу и отвергая какую бы то ни было критику его произведений. <...>

Видимо, Г. Фриду невдомек, что не подобострастное преклонение, а честная, принципиальная критика есть первый признак настоящего уважения к художнику.

Полную нетерпимость к критике проявил в своем выступлении дирижер Г. Юдин⁷. Не затрудняя себя анализом Десятой симфонии,

он безапелляционно объявил это сочинение гениальным, как и все, что написано Д. Шостаковичем. Далее не в меру распалившийся оратор стал «клеить» всех несогласных с его мнением и допустил при этом ряд оскорбительных выпадов в адрес участников обсуждения, критиковавших недостатки Десятой симфонии. Это грубое нарушение принципов свободной творческой дискуссии вызвало справедливое возмущение многих присутствовавших в зале.

<...>

Некоторые общие проблемы советского симфонизма затронул в своем выступлении музыковед И. Нестьев⁸ (Москва).

Одним из больших достоинств Десятой симфонии является то, — сказал он, — что автор говорит о жизни, о человеческих переживаниях по-своему и с искренним волнением. А ведь многие симфонические произведения за последние годы оставляли нас равнодушными именно потому, что авторы пересказывали нечто давно знакомое, повторяя давно известные мысли. В борьбе против формализма и псевдоноваторства иные композиторы стали приходить к другим крайностям, вовсе отказавшись от поисков нового в музыкальной образности, в средствах выразительности, особенно гармонии и инструментовки. А некоторые критики стали подводить под это «теоретическую базу», доказывая, что, мол, все в музыке было уже сказано классиками и добавить нам нечего. Но ведь не кто иной, как Фаддей Булгарин, обвиняя Глинку в чрезмерной смелости творческих исканий, писал: «В музыке не может быть никакой новой стихии, и в ней невозможно открыть ничего нового». Между тем всякое подлинно творческое явление в музыке всегда требует не только новизны содержания, но и умного, верного, целесообразного обновления формы. Черты этого новаторства есть, мне думается, и в Десятой симфонии Д. Шостаковича.

Отметив ряд противоречивых сторон новой симфонии, оратор указал, что судить о новом произведении нужно прежде всего по тому, что в нем действительно удалось, а не только по его слабостям. Десятая симфония покоряет ярко выраженной в ней острой мыслью художника, взволнованно и правдиво отображающего жизнь с ее противоречиями. Это суровое искусство, не приукрашенное, не лакирующее и поэтому непривычное для тех, кто ждет от симфонической музыки только благополучных фанфар и ласкающих ухо звуков.

Товарищ А. А. Жданов говорил об основном назначении музыки — приносить эстетическое наслаждение. Отвечает ли этому требованию Десятая симфония? Думается, что в целом отвечает. Но формы эстетического наслаждения бывают разные. Одно дело —

оперная ария Беллини, другое дело — сцена смерти царя Бориса. Одно дело — вальс Штрауса, другое — сцена у графини в «Пиковой даме». Разные жанры и стили — разные качества эстетического наслаждения.

В симфонии Д. Шостаковича нет и следа того мягко ласкающего, приветливого, баюкающего искусства, которое нравится многим слушателям. Не солнечное тепло, а глубокое человеческое горе, вызванное страшным шквалом военной грозы, — вот что составляет главное в этой музыке. Правда выражения этих эмоций волнует душу слушателя, будит ненависть к мрачным силам зла, реакции. Эта правдивость эмоций, чуткость, искренность выражения человеческих чувств и приносит слушателям эмоциональное наслаждение, заставляя иногда забывать о противоречивых сторонах симфонии в целом.

Искусство прошлого знало очень разных художников: был солнечный Пушкин — и рядом с ним, в тех же социальных условиях, Гоголь. Был могучий жизнелюбивый Толстой — и рядом с ним «жестокый талант» Достоевский. Одновременно, в одном кругу творили такие разные композиторы, как Римский-Корсаков и Мусоргский.

Художников с различными творческими индивидуальностями нельзя сводить к некоей единой «идеальной норме». Иногда требуют от Д. Шостаковича элегической певучести и мягкой мелодичности Ю. Шапорина, а Ю. Шапорина упрекают в том, что у него не хватает драматической силы и остроты Д. Шостаковича. Мечтают об идеальном, «удобном» для всех композиторе, который одинаково хорошо ответил бы на все запросы. <...>

Д. Шостакович проявил большую смелость художника в своей новой симфонии, обнажив в ней острые жизненные контрасты, не побоявшись правдиво сказать о трагических сторонах жизни. <...>

Советская музыка только выиграет, если у нас будет больше талантливых и разных произведений.

— Горячий спор вокруг новой симфонии Д. Шостаковича, — сказал секретарь Союза композиторов Д. Кабалевский, — объясняется не только безусловной значительностью этого произведения, но и тем, что в связи с обсуждением симфонии остро ставятся некоторые важнейшие вопросы развития советской музыки. Десятая симфония — произведение огромного художественного воздействия. Она покоряет не только силой таланта и мастерства, но и богатством жизненного содержания.

Трудно понять некоторых музыкантов, которые говорят, что эта симфония подавляет их своим трагизмом. Меня обычно подавляет

плохая музыка, даже если она «веселая и жизнерадостная». А настоящая музыка, если даже она трагична, всегда доставляет подлинное эстетическое наслаждение.

Конечно, в основе Десятой симфонии Д. Шостаковича лежит трагический конфликт, выраженный с огромной художественной силой. Но мы не в состоянии были бы воспринять этот конфликт, если бы он был показан односторонне, если бы темным сторонам не было противопоставлено в симфонии нечто другое, выраженное, по-моему, тоже с большой силой. Непонятно, почему в побочной теме первой части некоторые критики видят что-то зловещее, мрачное. Мне кажется, что это прекрасная, поэтичная, глубоко человеческая мелодия, которая выражает душу и сердце героя симфонии.

— Лучшие произведения Д. Шостаковича, — продолжал оратор, — не дают никакого основания обвинять композитора в субъективизме. Вспомним его Седьмую, «Ленинградскую» симфонию, ораторию «Песнь о лесах», его прекрасные хоры, посвященные событиям революции 1905 года. Во всех этих произведениях Д. Шостакович ставил большие социальные темы, далеко выходящие за пределы личного, индивидуального мира художника. Большая жизненная тема воплощена и в Десятой симфонии.

Весь мир сегодня находится в состоянии напряжения. Мир охвачен тревогой за будущее, за судьбу человечества. Вопрос — быть или не быть новой трагедии на земном шаре — волнует сотни миллионов людей. Может ли он не волновать большого художника и выдающегося деятеля борьбы за мир, каким является Д. Шостакович?

Не навязывая никакой программы симфонии, я глубоко убежден, что показанный в ней конфликт порожден той напряженностью, которой живет сейчас весь мир. Но, воплотив в симфонии с огромной художественной выразительностью темное, злобное начало, существующее в действительности, Д. Шостакович не склоняется перед этой силой, не боится ее. Думается, что драматургия симфонии такова, что если даже нас не вполне удовлетворяет ее финал, то все же не остается и никакого сомнения в том, куда направляет автор мысль и чувство слушателя. В обличительной силе, с которой Д. Шостакович вскрывает злое начало, заключено большое прогрессивное и гуманистическое значение этой симфонии; и в этом — ее глубокая современность.

Думается, что необязательно было завершать симфонию победным финалом. Важно показать такое соотношение сил, такое соотношение «света» и «тьмы», чтобы у слушателей не оставалось сомнения, куда и к чему ведет драматическое развитие борьбы.

Уверен, что таких сомнений ни у кого и не может остаться после прослушивания Десятой симфонии. <...>

Каждое произведение Д. Шостаковича заставляет ждать нового в его непрерывном творческом росте, сказал Д. Кабалевский. Он отметил, что в Десятой симфонии очень обогатилась мелодика Д. Шостаковича. Ярче проявилось и национальное начало. Гармонической сложностью Д. Шостакович пользуется как художник-реалист: для него это средство драматического напряжения, драматического наращивания конфликта. Может быть, он иногда впадает в крайности; так, например, в разработке первой части он переходит грань, до которой была уже достигнута необходимая степень драматического напряжения. <...>

— Десятая симфония, — сказал Д. Кабалевский, — принадлежит к тем произведениям, которые требуют некоторого времени, чтобы полностью понять глубину их содержания. Делать же, подобно некоторым критикам, скоропалительный вывод, что эта симфония «нам не нужна», очень легкомысленно. Неправильно говорить о формализме Десятой симфонии. Формализм в музыкальном искусстве — это сухое конструирование, лишенное жизненной правды. Произведение же, насыщенное искренним чувством, правдиво воплощающее образы жизни, никак не может быть названо формалистическим.

Симфония Д. Шостаковича ставит перед нами большой вопрос о творческой смелости, о дерзании в искусстве, о новаторстве. И. Дзержинский в своем выступлении на дискуссии критиковал молодых композиторов, подражающих Д. Шостаковичу. Но в самом факте подражания еще нет ничего зазорного. История показывает, что и гениальные художники в юности подражали. Скрябин начал свой путь с подражания Шопену, и, если бы в нем не было силы настоящего, большого художника, он остался бы «маленьким Шопеном». Но если художнику не дано найти себя, он все равно кому-то будет подражать; он все равно останется кем-то «маленьким». Бывает так, что подражают слабым сторонам С. Прокофьева и Д. Шостаковича, от которых эти композиторы сами давно отказались, — из этого, конечно, не получается ничего хорошего. Но пугать Шостаковичем, как жупелом, не следует. Д. Шостакович — один из крупнейших наших композиторов. А молодежь надо призывать вообще не ограничиваться подражанием кому бы то ни было. Надо больше дерзать, смелее искать свои пути в искусстве.

Самая острая критика принесет только пользу и автору симфонии, и нам, если это критика честная, принципиальная, а не мелочная

и предвзятая. Мы должны быть благодарны Д. Шостаковичу за его Десятую симфонию и гордиться тем, что у нас появляются такие произведения.

В заключение выступил и. о. генерального секретаря Союза композиторов Г. Хубов⁹. Подводя некоторые итоги обсуждения Десятой симфонии Д. Шостаковича, он отметил, что, несмотря на недостатки, несмотря на отдельные неудачные, ошибочные выступления, дискуссия в целом была плодотворной. Она вызвала живейший интерес общественности и, несомненно, принесет пользу и композиторам, и критикам. Не правы были те, которые возражали против организации широкого обсуждения новой симфонии. Такие дискуссии жизненно необходимы. Они должны стать живой формой нашего творческого бытия. Но надо лучше, тщательнее готовиться к ним, поднимать их теоретический уровень. Без смелой, принципиальной критики невозможно быстрое и успешное развитие творчества.

На дискуссии много, горячо и откровенно спорили. Немало было высказано интересных мыслей, метких наблюдений и замечаний. Из этих споров можно сделать бесспорный вывод: Десятая симфония Д. Шостаковича — талантливое произведение большой драматической силы, оно смело и широкоохватно ставит волнующие проблемы современности, хотя и не все нас удовлетворяет в творческом решении этих проблем, в концепции произведения. Композитор повествует о жизни искренно и правдиво, не скрывая глубоких внутренних противоречий, которые обуревают его сознание. И в этом — сила воздействия симфонии, отличающейся своим остро выраженным индивидуальным стилем, яркой контрастностью образов, высоким мастерством их музыкально-драматургического развития.

Общий драматургический замысел симфонии, как правильно отметили некоторые выступавшие (и, в частности, Д. Кабалевский), обусловлен той напряженностью, которой охвачен современный мир и которая волнует большую часть человечества. Этим определяется и «трагедийность» концепции симфонии Д. Шостаковича.

В своем выступлении Г. Хубов сделал критический разбор новой симфонии, указав на ее крупные художественные достоинства и отметив недостатки. Он охарактеризовал симфонию как драматическую поэму борьбы. Три жизненно-философских мотива составляют основу образного строя и драматургии симфонии: мотив размышления, мотив человеческого страдания и мотив борьбы, рождающей мужество и преодолевающей страдание. Но, к сожалению, в симфонии (даже и в ее финале, воссоздающем живые образы юности) не хватает яркого развития мотива победного утверждения светлого

начала, мотива радости человека. В этом — серьезный недостаток самой концепции произведения, оставляющего чувство некоторой неудовлетворенности. И думается, что прав Д. Шостакович, который сам отметил, что — как ему кажется — в симфонии не хватает еще одной части. Мотив борьбы получил драматически сильное, но незавершенное выражение во второй части симфонии. И возможно, что нужна еще одна часть, чтобы раскрыть в широкой перспективе победный исход борьбы, дать законченное оптимистическое решение трагедийной концепции симфонии.

Композитор интересно, талантливо и смело поставил проблему симфонии наших дней. И перед Д. Шостаковичем, и перед многими другими нашими талантливыми композиторами стоит задача — дать законченное классическое решение этой большой творческой проблемы. В этой связи Г. Хубов указал на неправильность апологетических выступлений некоторых участков дискуссии, подобоострастно преклоняющихся перед автором Десятой симфонии. Культ личности всегда и везде порочен. И Д. Шостакович менее всего нуждается в подобном культе.

<...>





Юлий КРЕМЛЕВ

О Десятой симфонии Д. Шостаковича

Редколлегия журнала «Советская музыка», обсудив статью Ю. Кремлева, решительно не согласилась с основными ее положениями. Отрицая идейные и художественные достоинства Десятой симфонии Д. Шостаковича, автор статьи приходит в противоречие с тем широким общественным признанием, которое уже завоевала эта Симфония в СССР и за рубежом. Однако в целях развития свободной творческой дискуссии редколлегия считает необходимым опубликовать данную статью, предполагая в одном из следующих номеров вернуться к ее обсуждению.

Споры о значении и ценности Десятой симфонии Д. Шостаковича начались с момента ее первого исполнения. Они продолжаютсся и будут продолжаться, поскольку Десятая симфония относится к числу основных, определяющих симфоний Д. Шостаковича (наряду с его Первой, Пятой, Седьмой и Восьмой симфониями).

Думается, что оживленные столкновения мнений о Десятой симфонии (кульминацией которых явилась дискуссия, проведенная весной 1954 г. в Москве¹) пока не привели к установлению хотя бы основных черт ее объективного содержания. Думается, что путь к подобному установлению еще не очень близок — как вследствие полемических пристрастий спорящих, так и вследствие сравнительной отсталости критических методов анализа содержания музыки. Но путь этот должен быть пройден, и он будет пройден — ведь речь идет даже не о Десятой симфонии как таковой, а о частном, очень характерном случае из большого и принципиально значительного круга явлений нашей музыки.

Десятая симфония Д. Шостаковича имеет своих апологетов и своих ненавистников. Имеются, как всегда, и равнодушные, если

понимать под таковыми людей, не стремящихся составить и отстаивать достаточно определенное мнение.

Правда, круг слушателей, активно воспринявших Десятую симфонию Д. Шостаковича (как и ряд других его симфонических сочинений), нельзя пока назвать очень широким. Он в основном сводится к любителям симфонических концертов, группирующимся вокруг филармоний, — поскольку в радиопрограммах Симфония не стала репертуарной. Тем не менее, учитывая большой резонанс Десятой симфонии среди слушательского симфонического актива не только СССР, но и зарубежных стран, нельзя не признать значительность ее как музыкального явления.

Бывают в искусстве произведения, популярность которых создается по преимуществу публикой, массовым слушателем, нередко вопреки суждениям профессионалов. Но бывают и произведения, слава которых формируется по преимуществу профессионалами, зачастую вразрез со складывающимся мнением рядовых слушателей.

Абсолютно противопоставлять профессионалов и слушательскую массу, разумеется, неправомерно. Мнения тех и других во многом неизбежно совпадают. Если бы это было не так — не удалось бы найти ни одного произведения, которое одновременно нравилось бы знатокам и публике. А между тем все подлинно классические произведения принадлежат как раз к числу тех, которые удовлетворяют обе стороны.

Однако относительное противопоставление профессионалов и слушательской массы не только правомерно, но необходимо. Профессионалы, как правило, лучше разбираются в технических достоинствах того или иного произведения, а слушательская масса — в его эмоционально-образном содержании. Конечно, профессионал в принципе может и должен обладать непредвзятым, живым восприятием слушателя, но на деле, к сожалению, это имеет место довольно редко. Отсюда и соответствующие ошибки. Профессионалы легче всего упускают из виду недостатки или достоинства содержания, а рядовые слушатели — недостатки или достоинства формы. Профессионалы вернее всего способны оценить качество «работы», уровень «художественного ремесла», а рядовые слушатели — конечный художественный результат. Профессионал (если он мало-мальски доброжелателен) не может не сочувствовать проделанному труду (ведь он-то знает ему цену!). А слушатель в ряде случаев поневоле и вполне наивно оказывается «жестоким», решительно отвергая то, что его не увлекает, не берет за душу, — совершенно не будучи склонным уважать «ремесло».

Известность симфоний Д. Шостаковича (в том числе и Десятой) в очень значительной мере была создана сочувствующими им про-

фессионалами. Нельзя поэтому при всякой критической оценке этих симфоний не учитывать того, что особенно нравится в них профессионалам. Но, с другой стороны, с целью достижения мало-мальски объективных выводов, необходимо, по контрасту, обращать главное и решающее внимание все-таки на общечеловеческое содержание музыки, на то, что в ней доступнее всего массовому слушателю.

Начиная характеристику Десятой симфонии с чисто профессиональных сторон, всякий критик должен указать на высоту присущего ей профессионального мастерства.

Если под мастерством композитора понимать умение обращаться с наличным звуковым материалом, искусство конструирования, то Десятая симфония — произведение выдающегося мастерства (как, впрочем, и многие другие произведения Д. Шостаковича).

Мастерство подобного рода в музыке Д. Шостаковича много-сторонне. Можно, например, указать на мастерство полифонии, особенно наглядно продемонстрированное известным циклом 24 прелюдий и фуг для фортепиано, с присущей ему очень солидной полифонической техникой. Можно указать, далее, на мастерство гармонии. Правда, самодовлеющее гармоническое мышление мало присуще Д. Шостаковичу, поскольку излюбленная им линейность постоянно сдерживает чисто гармонические тенденции. Однако гармонический стиль Д. Шостаковича отличается своеобразием, продуманностью и организованностью. Можно говорить о свойственном Д. Шостаковичу мастерстве ритма, о большом его умении интересно чередовать и сопоставлять ритмические фигуры и движения.

Что касается оркестрового мастерства Д. Шостаковича, то эта сторона его музыки привлекала, пожалуй, наибольшее внимание. В самом деле, как бы ни относиться к оркестровому складу музыки Д. Шостаковича с точки зрения эстетических требований, никак нельзя отрицать его глубоких познаний в области оркестра, точности и ясности его оркестровых намерений. Кстати сказать, нам представляется недооцененной и не освещенной в достаточной мере связь оркестровки Д. Шостаковича со школой Н. Римского-Корсакова (непосредственно — через ученика Н. Римского-Корсакова и учителя Д. Шостаковича — М. Штейнберга). Для Д. Шостаковича характерны рационализм оркестровых замыслов, чрезвычайная выверенность динамических и тембровых соотношений с постоянной «прозрачностью» и избеганием оркестровой «стихии».

Можно также говорить о мастерстве фактуры и формы у Д. Шостаковича. В его фактуре особенно приметны два момента: большая эрудиция (т. е. очень широкое знание употреблявшихся ранее всевозможных

приемов) и вместе с тем очень свободное распоряжение этими приемами. Тот или иной прием как бы всегда оказывается наготове.

Фактура, тембр, динамика и ритм являются главными определяющими стимулами конструирования форм у Д. Шостаковича в смысле распределения, сопоставления, нарастания и убывания звуковых выразительных средств (роль гармонии и мелодии в данном плане гораздо менее значительна).

Все сказанное нами можно наблюдать в течении музыки Десятой симфонии.

Очень интересно, например, построение первой части. Достоинство удивления, скажем, как на протяжении первых двенадцати страниц партитуры композитору удастся наполнить и насытить фактуру, а затем разрядить ее до одnogолосной линии кларнета, вливающейся в переход к побочной вальсообразной теме. Не менее примечательны очень разнообразные по оттенкам изложения побочной партии (и в экспозиции, и в репризе), колеблющиеся между шепотом и громогласием, между тусклыми и яркими тембрами.

Во второй части Симфонии мы встречаем фактурно-тембровое мастерство «вечного движения», позволяющее внимать этому движению со слуховым любопытством в поисках новых и новых деталей.

В третьей части нельзя не полюбоваться на умело и тонко рассчитанные в смысле звуковых эффектов фактурно-тембровые сопоставления — куски формы. Очень, например, освежает переход от сумрачной затаенности первой темы (струнный квинтет) к звонкой звучности второй (излагаемой деревянными духовыми). А далее целый ряд впечатляющих фактурно-тембровых эффектов: трио флейты и кларнетов, октавная связующая линия струнных басов, многократно возвращающееся соло валторны и т. д. и т. п. Из всех частей Десятой симфонии третья особенно примечательна фактурными контрастами и переходами, выполненными не только с большой изобретательностью, но и с очень пластичным ощущением конструкции целого.

Яркие, своеобразные фактурные контрасты-сопоставления мы находим и в финале Симфонии — с той, однако, разницей, что здесь целое конструируется гораздо менее рельефно, менее пластично и как бы более случайно.

Мастерство построения фактуры и формы, присущее Десятой симфонии (как и другим сочинениям Д. Шостаковича), является качеством, особенно ценным профессионалами. Не может, в частности, не привлекать внимания «скупость», лаконичность избранных основных тематических средств, которые служат Д. Шостаковичу для внушительных по размерам конструкций.

Указанные качества служат весьма большой притягательной силой для многих профессионалов — любителей музыки Д. Шостаковича, часто аргументирующих свою любовь тем, что «это так хорошо сделано».

Но было бы, конечно, близоруким, при всей притягательности подобных формальных достоинств, полагать в них исчерпывающую причину популярности музыки Д. Шостаковича среди известных слоев слушателей. Пытаясь объяснить подобную популярность, никак нельзя миновать главные вопросы — вопросы содержания.

Всякая музыка определяется и строится музыкальными темами, мелодическими образами (об этом в свое время красноречиво писали еще А. Серов и Ц. Кюи). Десятая симфония Д. Шостаковича, конечно, не составляет исключения — ее музыкальные темы оказываются основой всей концепции.

В первой части Симфонии две основные темы. Первая из них начинается движением струнных басов*.

По своему эмоционально-образному характеру эта тема очень неопределенна. Ее интонационные основы — какие-то неясные блуждания. М. Мусоргский, бывший, как известно, великим мастером интонационных характеристик людей и психологических ситуаций, использовал в качестве лейтмотива совершенно аналогичное движение по тонам уменьшенных трезвучий в романсе «Над рекой» (из цикла «Без солнца»), чтобы охарактеризовать мучительные эмоции героя.

Но не только неопределенность обращает внимание в первой теме Симфонии. Очевидны и еще два очень характерных ее качества, как будто друг другу противоположных, но естественно уживающихся. С одной стороны, тема коротка, интонационное ядро ее очень невелико, у нее нет развитого выпуклого рисунка. Налицо как бы эскиз. С другой стороны, тема и не замкнута, а, напротив, стремится к растеканию, к неясности и смазанности своих границ.

Эта два качества очень существенны, поскольку они постоянно присутствуют в музыкальных темах Д. Шостаковича. Нетрудно видеть и их исторические истоки. Тематическая короткость, столь любимая Д. Шостаковичем, идет от воспитавшей его школы Н. Римского-Корсакова. Что же касается неопределенности тематических границ,

* Стр. 3 партитуры. Здесь и дальше (в тексте) мы ссылаемся на страницы партитуры, изданной Музгизом (Москва, 1956). См. также авторское переложение для фортепиано в четыре руки (Москва, 1955). Говоря об основных темах, мы, конечно, имеем в виду крупные тематические фазы, а не отдельные тематические образования.

то она связана и с традициями вагнеризма (воспринятыми, преимущественно, через Малера), и с любовью к старым приемам полифонии*.

Если мы теперь обратимся к развитию первой темы, первого тезиса, нам представится знаменательный факт. Выше мы говорили о пластичности, мастерской умелости этого развития. Тем более примечательно, что развития в подлинном смысле этого слова, т. е. эмоционально-контрастного обновления на стр. 3–14 партитуры не происходит. Просто нарастает количество, появляются некоторые оттенки, но когда цикл (перед приходом побочной партии) замкнулся, мы остаемся при том же, что было с самого начала, — т. е. в неизменном русле гнетуще неопределенной эмоции. Поэтому-то и все развитие стр. 3–14 может заметить и оценить только специалист, так как это развитие музыкальных звуков, а не образа. Образ остается статичным, интонационное содержание его — узким и замкнутым.

Вторая тема первой части Симфонии (стр. 14) вновь отмечена характерными чертами первой. Она, во-первых, эмоционально неопределенна, во-вторых, имеет короткую мелодическую основу и, в-третьих, обладает неясными, растекающимися границами. Показательно сравнить эту вальсообразную тему с очень близкой к ней в некоторых отношениях (хотя далеко не во всем) темой средней части Вальса-каприза Э. Грига (ор. 37, № 2). Тема Грига тоже носит характер неопределенности (и, вдобавок, таинственности, сказочности — благодаря радужным переливам гармоний). Но у Грига эта тема противопоставлена совершенно иной по складу, волевой и решительной первой теме Вальса. У Д. Шостаковича же эмоционально неопределенная вторая тема приходит на смену столь же неопределенной первой теме. Ясно, что тем самым весь фундамент первой части Симфонии оказывается зыбким, и на нем нельзя построить ничего рельефного. Дальнейшее подтверждает это обстоятельство.

В разработке первой части Симфонии Д. Шостакович блещет своим обычным мастерством обращения со звуками. Как, например, пронзительно и ярко звучит тутти на стр. 27, как умело найдено дальше оживляющее движение шестнадцатых (со стр. 31), а еще дальше — оstinатные потоки восьмых у струнных!

Но никакому мастеру звуковых построений не под силу сделать невозможное — добиться подлинного, действительно-контрастного

* Тут, в сущности, нет даже и противоречия, поскольку Малер, выросший на основе традиций Вагнера, стремился, однако, к полифонической индивидуализации голосов, к линейности (что, вдобавок, наметилось и у самого Вагнера — в «Мейстерзингерах»).

образного развития там, где нет его предпосылок. Мы опять встречаем не настоящее развитие, не появление новых обогащающих и преобразующих качеств, а только совокупность увеличений, уменьшений и варьирований. Разработка не выводит из тесного, тягостного круга навязчивых идей, выраженных экспозицией, она только акцентирует их отдельные стороны. Очень ярким примером такого акцента могут служить стр. 38–41 партитуры, где мы находим излюбленный Д. Шостаковичем прием «вдалбливания» в сознание слушателя короткой попежки или даже отдельной ноты (в данном случае ноты «до» с ее вводным тоном).

Когда же музыка постепенно стихает (к побочной партии репризы), мы вновь можем констатировать, что остались при эмоциях, выраженных уже началом Симфонии. Правда, автор говорил то тихо, то громко, то сдержанно, то вызывающе, он говорил как очень искусный оратор, превосходно владеющий своим голосом, но он говорил на разные лады все время одно и то же. Тут и секрет того обстоятельства, что рядовым слушателем формальная конструкция первой части Симфонии не может быть отчетливо воспринята. Слушатель воспринимает форму только через содержание, через ясные контрасты и образную выпуклость музыки. Специалист может воспринять форму и по чисто звуковым ее приметам.

Кода первой части Десятой симфонии содержит любопытную колористическую находку — дуэт двух флейт пикколо. Но в образном смысле этот дуэт (излагающий тематический фрагмент, впервые появившийся на стр. 6 партитуры) угнетает своей подчеркнутой мертвенностью (точно отдаленные механические свисты). Как не вспомнить метких слов Глинки о флейте пикколо: «дрянной инструмент, без интонации» *. В самом деле, флейта пикколо не обладает тем, что Римский-Корсаков назвал областью выразительной игры». Между тем Д. Шостакович систематически (и очень умело) пользуется флейтой пикколо для омертвления при посредстве ее механического свиста эмоционального содержания музыки: чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть партитуры Десятой симфонии и других сочинений Д. Шостаковича**.

* М. И. Глинка. Литературное наследие, том 1, Л.; М., 1952, стр. 345.

** Аналогично по смыслу пристрастие Д. Шостаковича к резким мертвенным звукам ксилофона. Но оркестровка Д. Шостаковича вообще культивирует по преимуществу туманно-неопределенные или резко-угловатые, а то и кричащие звуковые эффекты. Моменты сочной, певучей звучности в ней редки. И это, конечно, не фактор оркестровки как таковой, а фактор оркестрового воплощения тематического материала.

Обзор первой, определяющей части Десятой симфонии заставляет настойчиво задуматься о мелодическом характере музыки Д. Шостаковича. Многие критики (да и апологеты) Д. Шостаковича отказывали ему в развитом «мелодическом даре». Но тут неправильна самая постановка вопроса. Есть лишь музыкальное дарование вообще. Нельзя говорить о «мелодическом» или «гармоническом» даре как изолированном факторе музыкального творчества*. Музыкальное дарование направляется в ту или иную сторону не в силу «природных» качеств, а в зависимости от эмоционально-образного содержания творчества. Шопен или Шуберт, Глинка или Чайковский были великими мелодистами не потому, что имели какой-то таинственный «мелодический дар», а потому, что содержание их творчества, полное сердечных, горячих, душевных чувств, искало соответственной мелодии и не могло обходиться без нее. Д. Шостакович в таких своих произведениях, как Десятая симфония, не имеет потребности в развитой, выпуклой, эмоционально отчетливой и доходчивой мелодии, так как объектом выражения здесь являются не цельные, сердечные и глубокие чувства, а некие обломки, осколки чувств, нервно следующие один за другим. Отсюда и весьма характерный мелодический склад, упорно и систематически избегающий ясных, рельефных линий, состоящий весь из мелких зигзагов: едва наметится тонально-ритмическое ядро мелодии, как сразу же распадается**.

Вторая часть Десятой симфонии (скерцо²) не выводит из круга неопределенности, созданного первой частью. Недаром критики Десятой симфонии с самого начала диаметрально разошлись в оценке содержания скерцо: одни видели тут «огненный вихрь» войны, а другие — воплощение «неумных жизненных сил». Такое расхождение оценки кажется парадоксальным. А между тем оно вполне закономерно, так как музыка скерцо не дает отчетливого, односмысленного образа.

Главенствующая тема (излагаемая впервые гобоями и кларнетами после краткого вступления струнных, играющего впоследствии «антифонную» роль) опять-таки неопределенна по эмоции, коротка и не имеет ясных тематических границ, так как расплывается в беге секвенционных фигур. Антифонные отклики (с повышенной четвертой ступенью си-бемоль минора) еще более затуманивают

* Иначе пришлось бы, например, признать, что Г. Эйслер имеет мелодический дар своих массовых песен и утрачивает его в романах атонального склада.

** Или налицо обратное — механическая остинатность.

образ. Сразу возникает некий образный хаос. При внимательном вслушивании мы улавливаем в нем отголоски ряда впечатлений русской музыкальной классики. Мерещатся то набат и сцены веча из «Псковитянки», то набат из «Князя Игоря», то «Сеча при Керженце»^{*3}. Но всякие ясные контуры стерты. Поневоле думаешь так: если главная тема скерцо выражает народность (попевки ее очень русские), то почему общий тон эмоции так суетлив и нервозен, почему народная тема становится (как и другие темы Симфонии) навязчивой идеей? Если же перед нами образ натиска враждебных сил, то при чем тут народная тема?

Ответ может быть только один: скерцо Десятой симфонии представляет нерасчлененный, эмоционально хаотический отклик на действительность, в котором смешиваются самые различные элементы.

Столь же неопределенна и вторая тема скерцо, появляющаяся на басу соль (стр. 78). Вначале она вполне механична, но затем в ней выступают несколько более активные, стонущие интонации. Что выражает эта тема — натиск или смятение, насилие или скорбь — остается опять-таки неясным.

Соответственно складывается и изложение всего скерцо. Развития опять-таки нет, образ остается статичным, хотя налицо вновь большое мастерство чередования и наращивания звуковых эффектов, динамики и т. д., придающих музыке скерцо видимость движения. Но действительного движения — развития нет, так как нет жизненной контрастности, жизненного полнокровия, богатства и разнообразия эмоций. Поэтому и форма скерцо (не схема, а реальная образная форма) представляется разомкнутой, «оборванной». Вот скерцо прекратилось вскриком тутти, и мы чувствуем себя не ушедшими от его начала, так как уже на первых страницах скерцо была дана эмоция какой-то нервно-хаотической и образно-неопределенной тревоги, которая впоследствии усиливалась и ослаблялась, прибывала и убывала, но не сдвинулась никуда.

* Мы не раз ссылаемся на «прототипы» тем Д. Шостаковича. Это не для того, чтобы уловить те или иные «заимствования», но для того, чтобы указать на очень важный принцип его творчества: соединение традиционности со своеобразной абберацией. Тематические традиции прошлого постоянно живут в творческом сознании Д. Шостаковича, но вместе с тем они постоянно искривляются, приобретая гротескно-скептические формы. Этот метод родственен гротеску «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Кстати сказать, музыка шестивия Додона предвещает многие жестко-угловатые темы Д. Шостаковича.

Скерцо дает и пример излюбленной Д. Шостаковичем стилизации жанров. Перед нами быстрый, стремительный марш. Он ровно настолько марш, чтобы признать его маршем, но в нем нет образной четкости и определенности настоящих маршей. Думается, это стремление Д. Шостаковича к жанровой стилизации* вытекает из инстинктивной потребности обрести опору в хаосе эмоций**. Но стремление останавливается на полдороге, остается незавершенным.

Третья часть Десятой симфонии, пожалуй, наиболее привлекательна из всех благодаря присущим ей чертам сравнительной ясности. Это, однако, не позволяет ей решительно выйти за пределы выше охарактеризованных качеств музыки Д. Шостаковича.

Первая тема третьей части (стр. 111) вновь коротка, разомкнута и не отличается образной определенностью. Очень явственны ее неоклассические приметы, тенденция возрождения тематических приемов музыки XVIII века.

Нельзя не коснуться тут очень существенного вопроса о неоклассицизме в музыке вообще. Этот вопрос, как известно, не нов. В середине XIX века, когда романтики и неоромантики использовали, казалось, до предела ресурсы непосредственной эмоциональности и когда стала очень ясно вырисовываться опасность «истощения» эмоциональных сил, — началось развитие неоклассицизма в самых различных его формах, ориентирующихся то на моцартианство, то на старую полифонию, то на французский клавесинизм. Все это были попытки так или иначе найти рациональную точку опоры. А в XX веке (особенно после всех эпигонов вагнеризма) неоклассическая тенденция не только не ослабела, не выветрилась, не угасла, но, напротив, окрепла и расширилась. Надо сознаться, что музыкальной эстетикой вопрос о положительных и отрицательных сторонах неоклассицизма покуда далеко не решен. Несомненно, однако, что тенденции неоклассицизма оказываются действенными лишь тогда, когда берутся подлинно ценные традиции классики, естественно сливающиеся с художественными задачами современности. В противоположном случае, т. е. при сколько-нибудь формальном использовании традиций (как надежных приемов или художественного «убежища»), музыка утрачивает живой нерв, становится сухой и надуманной. Несомненно также, что ориентация на те или иные

* Т. е. к использованию жанровых признаков без «плоти и крови», жанра как такового.

** Аналогичным было стремление позднего Скрябина к кристаллическим формальным схемам.

стороны классики, на те или иные ее явления и имена неравноценна: скажем, бетховенская традиция несравнимо более жизненна, чем традиция старой полифонии.

В творчестве Д. Шостаковича неоклассическая тенденция издавна очень сильна, причем композитор особенно тяготеет к традициям полифонии и, отчасти, к моцартианству (вспомним, например, финал Первого квартета или коду Квинтета). Нельзя отрицать наличие среди неоклассических тем Д. Шостаковича ряда изящных и тонких образцов. Тем не менее неоклассицизм Д. Шостаковича зачастую все-таки служит средством рассудочной (охраняющей от эмоционального хаоса) стилизации. Такого рода неоклассицизм достаточно парадоксально сочетается с современной манерой мышления, отнюдь не образуя с ней естественного целого.

В данном плане особенно показателем цикл 24 прелюдий и фуг для фортепиано, где неоклассицизм положительно свирепствует. В этот цикл вложено очень много труда и мастерства, но художественный результат совершенно закономерно неполноценен. Нельзя ведь возрождать искусство И. С. Баха, не возрождая вместе с тем всей совокупности присущей ему образности (в частности, религиозной). Несостоятельная в самом замысле попытка мстит за себя и постоянно приводит к обескровленности музыки, сколь бы ни была она хитроумна по своим конструкциям.

С неоклассической стилизацией мы имеем дело и в начале третьей части Десятой симфонии. Музыка тут изящная, но в силу неопределенности эмоционального содержания не может вызвать рельефных образов. Вряд ли можно уловить тут что-либо, кроме элементов какого-то неясного и эмоционально нейтрального размышления.

Вторая тема (стр. 113) вторгается неожиданно. В чем смысл ее упорных интонационных и ритмических повторений, ее восточной окраски — остается неясным⁴. Но это опять своего рода навязчивая идея, упорство которой в репризе становится особенно настойчивым.

Есть еще третья основная тема — лейтмотив валторны на трех нотах ми — ля — ми — ре — ля. Этот лейтмотив особенно любопытен, так как он вносит фактор пасторальности и, следовательно, пейзажности⁵.

Поэтические образы природы (равно как и образы любви) редки в симфоническом творчестве Д. Шостаковича.

Тут, в третьей части Десятой симфонии, природа все же проглядывает. Но нельзя не заметить, что валторновое соло, много раз нарочито неизменно повторяющееся, служит тоже больше приемом напоминания, чем живым интонационно-образным началом. И это

неизбежно приводит к эмоциональному омертвлению, схематизации музыки*.

Таковы три тематических устоя третьей части: сдержанное размышление, настойчивый призыв и пасторальные отголоски валторны соло. Смысл целого неясен, но композитор, по-видимому, и не стремился к ясности. Как и в первой, как и во второй частях, он культивирует здесь неясность, неопределенность, как и в тех частях, он не дает вывода, исхода. Музыка третьей части длится при посредстве обычных приемов, мастерски примененных. Это усиления и ослабления, чередуемые с краткими переходами, ритмические оживления звучности (таков поток восьмых у струнных басов на стр. 172). Но образ (или совокупность образов) опять-таки остается принципиально статичным. Когда в конце обрывки первой темы у флейты и пикколо (опять нарочито мертвенные тембрально) исчезают на загадочно звучащей гармонии, мы чувствуем, что весь смысл третьей части в этом движении к «ничему», которое даже более (а не менее) неопределенно по образному смыслу, чем начало части.

Ясно, что после трех частей, наполненных неясными, неопределенными, так сказать, сбивчивыми образами, задача финала становилась особенно трудной.

Композитор и не смог разрешить ее сколько-нибудь убедительно (что признают и поклонники Десятой симфонии).

Вступление финала вновь неопределенно — и даже в большей степени, чем какая-либо из предыдущих тем Симфонии. Это подлинная лирическая прострация, где нет ни мелодического, ни ритмического, ни гармонического костяка и где главное искусство состоит в том, чтобы не сказать ничего рельефного, чтобы все время уклоняться в стороны.

После указанного вступления задача финала еще более усложняется. Композитор пытается решить ее разом (стр. 147), установив ми мажор и дав задорную тему в духе интонационно-модернизированного Моцарта. Но противопоставить подобную паутинку тяжелому

* Подобная схематизация типична для Д. Шостаковича. Очень хороший пример мы имеем в прелюдии фа-диез мажор (№ 13) из второго тома 24 прелюдий и фуг для фортепиано. Это очень изящная и тонкая пастораль. Но вслушаемся в нее внимательно. Сразу станет ясным, что перед нами не эмоционально насыщенная картина природы (вроде «Утра» Грига или антракта к третьему действию «Кармен» Бизе), но эмоционально нейтральные звуковые арабески. Наивно думают критики, полагающие, что та или иная музыка Д. Шостаковича слабо воспринимается массовым слушателем в силу сложности ее «языка». Дело не в этом, а в присущей подобной музыке охлажденности эмоций композитора.

грузу неясностей и недоговоренностей предыдущих частей — значит наверняка уронить груз.

Композитор, видимо, чувствует это и стремится усилить действие финала, насытив его максимальной суетливостью и пестротой красок. Но это еще очевиднее обнаруживает неясность общей концепции, усугубляет статичность музыки финала (где Д. Шостаковичу изменяет даже умение интересно и остроумно чередовать ритмы). Не спасает положения ни возврат темы вступления (на фоне тремоло литавр), ни последующее каноническое соединение первой темы «в увеличения» — с той же темой в первоначальном ее виде, ни очень колоритный оглушительный свист деревянных (во главе с флейтой пикколо) перед концом (будто на эстраде появились огромные мальчишки с пальцами во рту). Финал (как и вторая часть) стилизует (местами) склад быстрого марша — но также без тематической и ритмической рельефности и четкости.

Нет спора — крайне суетливая музыка финала на время заслоняет перед нами вопросы, выдвинутые предыдущими частями. Но, прослушав Симфонию до конца и затем пытаясь отдать себе отчет в ее содержании, мы видим, что оно осталось неясным, что все поставленные вопросы отнюдь не получили решения, что такое решение даже не намечилось.

Делать на основании Десятой симфонии выводы о всем творчестве Д. Шостаковича, конечно, неправомерно. Однако Симфония, безусловно, содержит часть определяющих тенденций его творчества.

За последнее время ряд критиков усиленно выдвигает Д. Шостаковича как якобы художника, сильного своей конфликтной концепцией действительности. Десятая симфония не оправдывает такого взгляда.

Очень наивно отождествлять, скажем, радужные краски с бесконфликтностью, а мрачные или тусклые — с конфликтностью (ведь «Остров мертвых Бёклина отнюдь не более конфликтен, чем какой-нибудь из женских портретов Ренуара!). Суть конфликтности заключается не в той или иной эмоциональной настройке, а в наличии ясно оформленных жизненных контрастов, противоборствующих образов, в движении к определенным выводам.

Таких контрастов, образов и выводов нет в Десятой симфонии, поскольку вся ее музыка отличается неопределенностью. Нет в Десятой симфонии и подлинного развития — в силу господства приемов увеличений, уменьшений, вариаций, а не факторов появления новых качеств. Правда, внешний драматизм формы данной Симфонии (основанный на динамическом, тембровом или ритмическом раздвигании того или иного исходного тезиса) может вначале обмануть.

А внешний драматизм неизбежен там, где односторонность взгляда на мир сочетается с тревожностью и нервностью эмоций. Ведь драматизм подлинный всегда требует многостороннего охвата жизненных явлений, т. е. возможно целостной (хотя бы и очень сжатой, обобщенной) картины мира. Такого рода драматизм в Десятой симфонии отсутствует. Мало-мальски внимательный анализ ее образов показывает их статичность при наличии широко (и, надо сказать, мастерски) развитых приемов драматизации звуков*.

Как и всякое одностороннее произведение, Десятая симфония обладает лишь небольшой убеждающей силой. Убеждать по-настоящему могут лишь произведения, воплощающие жизнь широко, щедро, ибо жизнь всегда убедительна. Но если убеждающая сила Десятой симфонии невелика, то ее резонирующая сила в плане некоторых эмоций значительна.

Ныне все более ясной становится нерациональность какой-либо унификации советского искусства — хотя бы в плане требования от каждого произведения или художника целостного, всестороннего охвата жизни.

Но надо называть вещи своими именами, так как любые заблуждения в эстетических оценках (даже при лучших намерениях), всегда пагубны.

Д. Шостаковича не раз обвиняли в субъективизме. Действительно, его произведения (и в их числе Десятая симфония) нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями. Но если бы музыка Д. Шостаковича сводилась к субъективизму, она никогда не завоевала бы себе многочисленных (хотя и не массовых) ценителей во всем мире.

Что же ценится в этой музыке? Ценится то отражение отдельных сторон современной мировой действительности, которое удалось Д. Шостаковичу и в котором он является художником правдивым и ярким.

Мы знаем все тяготы, переносимые трудящимися в капиталистических странах. Мы пережили жесточайшую мировую войну с неисчислимыми людскими бедствиями. Мы были у нас, в СССР, свидетелями принесшего огромный вред культ личности.

Мировая история за последние десятилетия развивалась так, что привела к подавлению в отдельных людях простых, естественных, радостных и светлых чувств, душевной яркости и гармонии.

* О том, что развивать музыку и развивать музыкальные звуки — не одно и то же, хорошо писали еще А. Серов, Ц. Кюи и др.

Это подавление и разрушение чувств, превращение их в обломки и осколки, конечно, временно, но оно серьезно и глубоко. Именно такое подавление выражено рядом произведений Д. Шостаковича (в частности Десятой симфонией), и именно в этом музыка Десятой симфонии с ее психической угнетенностью и изломанностью является правдивым документом века.

Но только в этом. Претендовать на целостное выражение современного мира, в котором растущие силы добра велики и непобедимы, суля в будущем расцвет свободной радостной человечности, — претендовать на такое выражение ни Десятая симфония, ни родственные ей произведения не могут.

Всякие попытки представить музыку таких произведений в качестве целостных отражений действительности неизбежно обречены на провал.

Понимая всю образную ограниченность произведений, подобных Десятой симфонии (и, разумеется, не отождествляя эту ограниченность со взглядами композитора), мы в то же время не должны проявлять к таким произведениям нетерпимости. Мы должны найти им истинное место среди современного искусства. А это зависит в равной мере и от порицателей, и от апологетов Десятой симфонии. Нетерпимым следует быть только к попыткам представлять одностороннее — многосторонним, однобокое и ограниченное — целостным.

К примеру сказать, никак нельзя вычеркнуть Ф. Достоевского или К. Гамсуна из истории искусства. Достоевский правдиво показал многие стороны человеческой психологии. Гамсун, в частности, верно обрисовал болезненно-мучительные стороны любви (в «Пане» или «Виктории»). Но и Достоевский, и Гамсун — художники односторонние: всякое намерение рассматривать их как целостных выразителей человеческого, как светочей его, привело бы к многочисленным и глубоким ошибкам эстетических суждений и требований.

Только учитывая односторонность Д. Шостаковича в Десятой симфонии и родственных ей произведениях, мы сможем избежать ошибок. И чем меньше мы будем претендовать на понимание таких произведений как правдивых и объективных в целом, тем вернее мы поймем то, что в них действительно правдиво. Это единственный путь к прекращению крайних споров о композиторе, неотъемлемо вошедшем в музыкальную культуру нашего времени.





Левон АКОПЯН

Шостакович, Пролеткульт и РАПМ

На музыкальной сцене Советской России 1920-х годов действовали две крупные организованные силы, противостоявшие друг другу. Одну из них представляли более или менее аполитичные профессионалы дореволюционной формации — осколки так называемого Серебряного века русской культуры — и наиболее просвещенные из их учеников, сформировавшихся уже после революции. Представители этой группы, согласно классификации, установленной в 1923 году Львом Троцким, считались «попутчиками»: будучи солидарны с целями революции, они тем не менее подлежали идейному перевоспитанию в ортодоксальном большевистском духе. В качестве второй силы выступили поборники пролетарской музыки — начетчики и карьеристы, лишенные сколько-нибудь широкого кругозора и профессиональной квалификации, но зато твердые в своих истинно-пролетарских, большевистских убеждениях. В рамках первой группы культивировалось «старорежимное» личное творчество, тогда как вторая группа признавала только классовый интерес, не оставляя личности никакого права на самовыражение.

Первая из двух упомянутых групп в 1923 году организационно оформилась в виде Ассоциации современной музыки (АСМ). Видную роль в ней с самого начала играли «модернисты», ориентированные на Запад, увлеченные поиском новых форм и работавшие преимущественно в изысканных формах камерной музыки.

Что касается пролетарского направления, то его главным очагом поначалу выступил так называемый Пролеткульт — организация, основанная летом 1917 года, то есть незадолго до Октябрьской революции, марксистом-теоретиком старой формации Александром Богдановым (1873–1928) и ставившая своей целью создание со-

вершенно новой, подлинно пролетарской культуры, свободной от буржуазных влияний. Поначалу Пролеткульт функционировал независимо от исполнительной власти. После того, как Ленин в 1920 году подверг теоретические постулаты Пролеткульта критике и призвал коммунистов и комсомольцев овладевать всем культурным багажом человечества, структуры Пролеткульта были интегрированы в систему Народного комиссариата просвещения и к середине 1920-х перестали играть самостоятельную роль в культурном процессе. Знамя пролетарского культуртрегерства было подхвачено более динамичными, ориентированными на практическую деятельность организациями типа Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), Ассоциации художников революционной России (АХРР) и их музыкального аналога — Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), со временем переименованной во Всесоюзную. Хотя РАПМовцы отмежевывались от связей с Пролеткультом, считая эту организацию недостаточно боевой, преимущественно кабинетно-интеллигентской*, идеология обеих организаций строилась на единой основе, которая включала по меньшей мере два принципиальных момента. Во-первых, в качестве единственного безусловно подходящего строительного материала для здания будущей советской музыки признавались «боевые революционные песни», рожденные классовым сознанием пролетариата и противопоставленные «буржуазному искусству»**, то есть всему классическому музыкальному наследию (исключение делалось в основном для Бетховена и Мусоргского, отчасти также для Даргомыжского, Шуберта и немногих других***). Во-вторых, история мира рассматривалась сквозь призму непримиримой борьбы между мрачным прошлым пролетариата и его светлым будущим; соответственно, огромное внимание уделялось прославлению мучеников, отдавших жизнь в этой борьбе.

Ясно, что молодой Шостакович должен был всей душой тяготеть к АСМ и сторониться «пролетарского» направления. Действительно, Шостакович участвовал в деятельности Ленинградского

* См., напр.: *Лебединский Л.* Отчет о деятельности совета Ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМ'а // *Пролетарский музыкант*. 1931. № 3–4. С. 7–9.

** *Келдыш Ю.* О творческих принципах пролетарской музыки // *Пролетарский музыкант*. 1931. № 3–4. С. 29.

*** Ср.: *Лебединский Л.* Концертная работа в рабочей аудитории // *Пролетарский музыкант*. 1929. № 2. С. 9; *Келдыш Ю.* Указ. соч. С. 39.

отделения АСМ (ЛАСМ) практически со дня его основания в начале 1926 года*. Напомним, что к тому времени он успел завершить свою консерваторскую дипломную работу — Первую симфонию, — но она все еще оставалась неисполненной. Впервые симфония прозвучала в мае того же года на первом концерте, организованном ЛАСМ в Большом зале филармонии. В письме, написанном старшему коллеге и наставнику, авторитетнейшему музыковеду Болеславу Яворскому (1877–1942) на следующий день после премьеры симфонии, 13 мая 1926 года**, Шостакович, между прочим, упоминает о том, что в публике присутствовали Виктор Белый и Александр Давиденко — в то время студенты Московской консерватории, участники Производственного коллектива студентов-композиторов (ПРОКОЛЛ), впоследствии ведущие активисты РАПМ. Очевидно, факт присутствия на концерте двух заезжих студентов не оставил Шостаковича безразличным. Можно предполагать, что уже тогда они были достаточно известны как представители некоей перспективной группы, с которой следовало считаться.

Сочинив в 1927 году свою Вторую симфонию, посвященную десятилетию Октябрьской революции, Шостакович до известной степени сблизился с пролетарской линией. Речь идет, конечно, не о стилистике симфонии — это смелое, экспериментальное, можно сказать авангардное произведение имеет мало общего с незамысловатыми опытами пролетарской молодежи, — а о ее идейной направленности. Как Вторая симфония Шостаковича, так и созданное по тому же юбилейному поводу главное творение ПРОКОЛЛОВцев, коллективная оратория «Путь Октября»***, построены по одной и той же сюжетной схеме, ранее неоднократно испытанной в театрализованных пролеткультовских «мистериях», которые широко разыгрывались во время первомайских, октябрьских и прочих

* Об участии Шостаковича в деятельности ленинградского отделения АСМ см.: *Фэй Л.* Шостакович, ЛАСМ и Асафьев // *Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения.* СПб.: Композитор, 1996. С. 29–47; *Ковнацкая Л.* Шостакович в протоколах ЛАСМ. Там же. С. 48–67.

** Опубликовано в сб.: *Дмитрий Шостакович в письмах и документах.* М.: Гос. центральный музей музыкальной культуры им. Глинки, 2000. С. 65.

*** Об этой оратории и ее авторах — Давиденко, Белом, а также Борисе Шехтере, Сергее Рязове, Заре Левиной, Мариане Ковале и др., — см., в частности: *Веприк А.* Путь Октября // *Музыкальное образование.* 1929. № 1. С. 35–36; *Рязов С.* Как создавалась оратория «Путь Октября» // *Советская музыка.* 1978. № 1. С. 94–101.

официальных торжеств первых лет революции*: вначале картина беспросветного прошлого, затем — пробуждение протеста, созревание революционной сознательности, решающий бой, оплакивание павших героев и, наконец, прославление наступившей новой эры**.

Для торжественного заключительного хорового гимна Октябрю, Коммуне и Ленину Шостакович использовал слова Александра Безыменского (1898–1973) — поэта-комсомольца из РАПМ, автора поэмы «Феликс» (о Дзержинском), неггибаемого большевика-догматика и литературного доносчика. Шостакович прекрасно знал цену безликим виршам Безыменского (в частной переписке он отзывался о них с неодобрением или прямой неприязнью***), но без колебаний взялся за этот материал, поскольку с точки зрения дальнейшей карьеры он выглядел многообещающе. И действительно, надежды Шостаковича осуществились. Во-первых, ленинградская премьера симфонии, приуроченная к торжественной дате 7 ноября 1927 года, удостоилась благосклонных откликов Сергея Кирова и других присутствовавших в зале высокопоставленных партийцев. Во-вторых, в декабре 1927 года симфония прозвучала в Москве, в рамках организованного АСМ знаменитого праздничного смотра новорожденной советской симфонической школы. В-третьих, тогда же она была удостоена премии на юбилейном композиторском конкурсе****. Успех Второй симфонии обеспечил Шостаковичу заметное место в обеих главных музыкальных «субкультурах» тогдашнего Советского Союза — «пролетарской» и «модернистской» — и принес ему репутацию «идеологически наиболее советского» из всех композиторов своего времени*****. Эта репутация дорогого стоила, и в 1929–1931 годах, после завершения работы над явно «несоветской» оперой «Нос», Шостакович постарался подтвердить ее в Третьей симфонии («Первомайской») и в двух балетах на пропагандистские сюжеты — «Золотой век» и «Болт». Хотя эти опусы были восприняты

* О драматургии и музыке этих представлений см.: Лензон В. Музыка советских массовых революционных праздников. М.: Музыка, 1987.

** Ср.: Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стил. М.: Музыка, 1976. С. 59.

*** См., напр., его письмо Болеславу Яворскому от 12 июня 1927 г. и особенно письмо Сергею Протопопову от 20 апреля того же года, опубликованные в сб.: Дмитрий Шостакович в письмах и документах // Указ. соч. С. 115 и 137.

**** Об этом конкурсе и об участии в нем Шостаковича см. воспоминания Николая Малько в настоящей антологии.

***** [М(алков) Н., Шостакович Д.]. Почему «Нос»? // Рабочий и театр. 1930. № 3. С. 11.

неоднозначно, музыка Шостаковича сама по себе не подверглась сколько-нибудь серьезной критике. Его позиции оставались прочными, он выглядел перспективным кандидатом на высокое место в складывавшейся советской музыкальной иерархии. Неслучайно корреспондент газеты «Нью-Йорк таймс» Роза Ли, встретившаяся с ним для интервью в конце 1931 года*, в своем комментарии отметила: «Этому бледному юноше с трепещущими губами и руками и манерами робкого школяра уготовано место придворного композитора** советского государства»***.

Между тем влияние РАПМ в музыкальной жизни страны достигло своего пика. Официально ее верховенство было оформлено на Первой всероссийской музыкальной конференции, состоявшейся в Ленинграде в июне 1929 года. Примерно тогда же были упразднены последние «непролетарские» периодические издания по музыке. Главным специальным музыкальным изданием стал орган РАПМ/ВАПМ «Пролетарский музыкант», выходивший с 1929 до весны 1932 года. Кульминация РАПМовского торжества была ознаменована двумя событиями: захватом власти в Московской консерватории, которую в 1929 году возглавил Болеслав Пшибышевский**** (при нем консерватория была реорганизована в Высшую музыкальную школу имени Феликса Кона*****), и выходом из АСМ группы ведущих композиторов во главе с авторитетным Николаем Мясковским. Летом 1931 года эта группа (в которую входили, среди прочих, Виссарион Шебалин и Дмитрий Кабалевский) реорганизовалась в «Новое творческое объединение», призванное дополнить основное, песенно-хоровое направление де-

* Lee Rose. D. Szostakovich. Young Russian Composer Tells of Linking Politics with Creative Work // New York Times. 1931. December 20.

** В оригинале: composer-laureate, по аналогии с «поэтом-лауреатом» — придворным поэтом в Великобритании.

*** Цитируется по: Roseberry Eric. Shostakovich. His Life and Times. New York: Midas Books, 1982. P. 79.

**** Болеслав Пшибышевский (1892–1937) — музыковед и публицист, сын польского писателя Станислава Пшибышевского. Исторический интерес представляет его книга о Бетховене — поистине классический образец «пролетарского» догматизма в оценке явлений искусства и культуры прошлого: *Пшибышевский Б. Бетховен. Опыт исследования*. М.: Гос. музыкальное издательство, 1932. Подобно многим большевикам-догматикам своего поколения, Пшибышевский стал жертвой ежовщины.

***** Феликс Кон (1864–1941) был одним из активистов Коминтерна, во второй половине 1920-х гг. редактировал «Красную звезду» и «Рабочую газету», а в 1930–1931 гг. руководил сектором искусств Наркомпроса РСФСР.

тельности РАПМ созданием оперной и симфонической музыки. Таким образом, цвет композиторов-«попутчиков» перековался и сдался на милость победителям; те же, кто пытался хоть как-то противостоять «пролетарскому» диктату (Владимир Щербачев, Александр Мосолов, Николай Рославец), подвергались гонениям. Эта по видимости окончательная победа на музыкальном фронте стала началом конца РАПМ, которую не могла не постигнуть обычная судьба штурмовых отрядов, приспособленных к существованию только в условиях непримиримой борьбы. Тем не менее до весны 1932 года РАПМ сохраняла завоеванные позиции.

Отношение Шостаковича к «пролетарскому» направлению в музыке было презрительным, о чем свидетельствуют, в частности, его письма Шебалину. Александр Давиденко (1899–1934), слывший самым способным и перспективным из молодых «пролетарских» композиторов, неоднократно оказывался мишенью его насмешек; так, ретроспективно оценив собственную музыку к «Болту» как «г...», он не преминул добавить: «По сравнению с Давиденко это, конечно, бетховенская музыка»*. Между тем нельзя сказать, чтобы РАПМовская критика отвечала ему полной взаимностью. Правда, на страницах «Пролетарского музыканта» «Нос» удостоился отрицательной оценки**, а имя Шостаковича упоминалось в более или менее осуждающих контекстах. С другой стороны, в одной из установочных статей того же журнала за 1930 год Шостакович был назван одним из «передовых и активных попутчиков»***; «пролетарские» критики явно выделяли автора симфонии «Октябрь» из массы тех, кого они считали осколками прошлого, чуждыми истинно советскому направлению в музыке. Можно предполагать, что дополнительные «очки» Шостаковичу принесло сотрудничество с близким РАПМовскому направлению и вместе с тем не чуждавшимся экспериментов Ленинградским театром рабочей молодежи (ТРАМ), где он с 1929 года фактически заведовал музыкальной частью. По всей видимости, Шостакович завоевал расположение РАПМовцев и своими выпадами против «нэпманской» музыки (то есть музыки легких, эстрадных жанров). Своеобразен его ответ на анкету журнала «Пролетарский музыкант» о «легком

* В мире Шостаковича. Составление и комментарии С. Хентовой. М.: Композитор, 1996. С. 129.

** Житомирский Д. «Нос» — опера Д. Шостаковича // Пролетарский музыкант. 1930. № 7–8. С. 33–39 (этот текст воспроизведен в настоящей антологии. — *Сост.*).

*** Воинствующий эклектизм // Пролетарский музыкант. 1930. № 9–10. С. 3–4.

жанре», выдержанный в агрессивной лексике РАПМовских штурмовиков. Анкета, о которой идет речь, была в 1930 году предложена журналом целому ряду лиц, в том числе уже упомянутым Ф. Кону и Б. Пшибышевскому, председателю уголовной коллегии Верховного суда СССР В. Антонову-Саратовскому, композитору Р. Глиэру, пианистам К. Игумнову, Г. Нейгаузу, Г. Когану, певцу А. Доливо. Излишне говорить, что все опрошенные отзывались о музыке легкого жанра (на языке того времени — «фокстротчине» и «цыганщине») резко отрицательно. Никто из них, однако, не предъявлял обвинений конкретным «виновникам». К сожалению, Шостакович оказался единственным, кто позволил себе прямо назвать деятельность авторов легкой музыки — «господ Хайтов, Мессманов, Липатовых и иже с ними»* — вредительской. Зная, чем было чревато обвинение во вредительстве после так называемого Шахтинского дела и в преддверии процесса Промпартии, трудно оценить высказывание Шостаковича иначе как морально предосудительное, граничащее с прямым политическим доносом. Зато оно подтвердило лояльность Шостаковича по отношению к РАПМ ишний раз показало, что в лице Шостаковича ассоциация имеет ценного потенциального союзника.

В апреле 1932 года, в результате известного постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературных и художественных организаций», РАПМ перестала существовать. Шостакович, как и подавляющее большинство его коллег, воспринял ее ликвидацию с облегчением. На этом история его взаимоотношений с «пролетарской» линией в советской музыке могла бы закончиться, если бы четверть века спустя не последовало ее неожиданное и в своем роде симптоматическое продолжение.

Начало «оттепели», озаглавленное шумным успехом Десятой симфонии, казалось бы, открывало перед Шостаковичем блестящие новые перспективы. Однако годы с 1954-го по 1956-й оказались наименее плодотворными во всей его творческой жизни. Кризис продуктивности был не столько количественным, сколько качественным. Впрочем, определенный упадок переживала в эти годы вся советская музыка. Наступившая вместе с «оттепелью» ситуация идеологической неопределенности явно оказала на нее расслабляющее воздействие.

Наконец, в 1957 году, к сорокалетию Октябрьской революции, из-под пера Шостаковича вышел первый, после четырехлетнего перерыва, значительный опус — Одиннадцатая симфония «1905 год»,

* Анкета «Пролетарского музыканта» о «легком жанре» // Пролетарский музыкант. 1930. № 3. С. 25.

тематизм которой складывается главным образом из популярных, преимущественно анонимных песен времен первой русской революции. На первый взгляд, симфония продолжает батально-программную линию, наиболее ярко представленную в русской музыке увертюрой Чайковского «1812 год»; сюда же можно добавить и знаменитую музыкальную картину «Франко-прусская война», подробно описанную в пятой главе второй части «Бесов» Достоевского задолго до того, как появился названный опус Чайковского. Но более близким аналогом следовало бы признать пролеткультовско-РАПМовскую парадигму классового, плакатного и «боевого», наступательного социалистического искусства, отодвинутый далеко в тень за годы сталинизма, поощрявшего так называемую эстетику бесконфликтности. К пролеткультовским мистериям двадцатых годов возвращает программа или, лучше сказать, сюжетная канва симфонии: от вселенского «доисторического» мрака, через фазы роста напряженности, пробуждения протеста, решающей схватки и оплакивания павших героев — к завершающему апофеозу. Идея построить весь тематизм симфонии на материале революционных песен самым очевидным образом восходит к постулатам РАПМ. Нормам РАПМовской эстетики вполне соответствует и элементарность форм развития тематизма. Симфония выглядит как серия иллюстраций к каким-то воображаемым живым картинам или как гигантски разросшаяся версия тех «кинопартитур», которые Шостакович импровизировал в юности, когда работал пианистом в ленинградских кинотеатрах. Единственный эпизод, выписанный в более или менее сложной симфонической форме, — фугато из второй части, — также обусловлен программными соображениями, поскольку правдоподобно иллюстрирует столкновение толпы с полицией.

Итак, Одиннадцатая симфония по всем существенным параметрам отвечает требованиям, которые почти за три десятилетия до ее создания предъявлялись советской музыке в передовых статьях журнала «Пролетарский музыкант». В то время, как уже было сказано, Шостакович относился к творчеству представителей РАПМ с пренебрежительной иронией. Возможно, со временем эта ирония уступила место другим, более сложным чувствам. Хорошо известно, что многие интеллигенты, пережившие сталинизм, идеализировали двадцатые годы как яркую, романтическую эпоху, когда страной управляли люди убежденные, неподкупные и относительно просвещенные, вера в возможность построить новый мир на руинах отжившего прошлого была всеобщей и искренней, а «энтузиазм» был не просто лицемерным пропагандистским штампом, а широко распространенным состоянием

умов и душ. «Прочь от Сталина, назад (или вперед?) к Ленину» — этот невысказанный лозунг «оттепели» разделялся не только либеральной прослойкой в советском руководстве, но и многими подлинно свободомыслящими людьми. В пустоте, возникшей после внезапного крушения идеологической надстройки сталинизма, идеологемы эпохи «бури и натиска» большевизма зазвучали неожиданно свежо и даже, можно сказать, романтично. Пропитанная ими Одиннадцатая симфония появилась точно вовремя — подобно тому, как вовремя появились Пятая, Седьмая и Десятая симфонии, также ответившие на весьма важные и глубинные потребности аудитории и высоко оцененные не только властями предержащими (за Одиннадцатую Шостакович получил высшую награду СССР — Ленинскую премию), но и просвещенной частью советской публики.

«Роман» Шостаковича с идейным наследием двадцатых годов имел продолжение. Ему обязан своим возникновением один из самых странных опусов Шостаковича: аранжировка двух хоровых фресок Александра Давиденко из упомянутой юбилейной оратории «Путь Октября» для смешанного хора и большого симфонического оркестра (соч. 124, 1962). Шостакович явно придавал этой работе определенное значение, поскольку снабдил ее номером опуса (при том, что выполненная тогда же оркестровка «Песен и плясок смерти» Мусоргского осталась непрономерованной). Понятно, что за работу над хорами Давиденко Шостакович взялся не по принуждению, а по свободному выбору. Простые конъюнктурные соображения в данном случае не могли играть роли, ибо в 1962 году воскрешение Давиденко не обещало сколько-нибудь заметной выгоды. Между тем спустя еще несколько лет Шостакович написал (или, во всяком случае, подписал) предисловие к сборнику статей о Давиденко*, где дал творчеству главного композитора РАПМ следующую оценку: «В искусстве Давиденко нет аккуратно выписанных деталей, как нет и изображения отдельных людей и характеров или же раскрытия <...> личных, интимных переживаний; главное в нем другое — образ народной массы, ее устремленность, подъем, порыв. <...> Давиденко был первым создателем хоровых и песенных плакатов, первым и, пожалуй, единственным представителем этого искусства, родившегося вместе с Революцией»**. Все сказанное (за исключением определения «хоровых») в полной мере относится к Одиннадцатой

* Шостакович Д. Вместо предисловия // Александр Давиденко: воспоминания, статьи, материалы. Составитель Н. Мартынов. Л.: Музыка, 1968. С. 3–5.

** Там же. С. 3.

симфонии, автор которой, нарушив монополию Давиденко, стал вторым в истории видным мастером жанра «песенного плаката».

Обращение маститого, увенчанного всеми возможными лаврами Шостаковича к творчеству композитора, которого он в молодости презирал, — факт, вписывающийся, как мне кажется, в некую вполне логичную систему. Со стороны Шостаковича это был жест достаточно демонстративный и отнюдь не конформистский. Позволю себе предположить, что эволюция Шостаковича в сторону забытой РАПМовской веры так или иначе связана с тем, что в годы войны или вскоре после нее он подружился или, во всяком случае, установил тесные личные отношения с бывшим виднейшим РАПМовским публицистом и теоретиком Даниэлем Житомирским и номинальным лидером этой организации Львом Лебединским. В свое время оба они по разным поводам подвергали Шостаковича критике в характерном РАПМовском стиле, но со временем, очевидно, переквалифицировались в его горячих приверженцев; в «перестроечные» годы и позднее они опубликовали о нем мемуары*, которые нередко цитируются в современной западной литературе как источники, заслуживающие безусловного доверия. Особенно примечательна фигура Лебединского — члена партии с 1919 года (тогда ему было 15 лет!) и бывшего чекиста (о том, что Лебединский служил в ЧК во время гражданской войны, черным по белому написано в его curriculum vitae 1924 года**). Именно Лебединский написал первую биографию Давиденко***. В воспоминаниях вдовы Лебединского, опубликованных в год его смерти (1992), он изображается как бескорыстный борец за революционные идеалы и ненавистник Сталина****. Между тем его тексты РАПМовского периода оставляют впечатление злобных и безграмотных политических доносов*****. Своей агрессивностью

* *Лебединский Л.* О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // *Новый мир.* 1990. № 3; *Житомирский Д.* Шостакович // *Музыкальная академия.* 1993. № 3. Оба текста воспроизводятся в настоящей антологии с комментариями. — *Сост.*

** *Ш.* Композитор-комсомолец // *Музыкальная новь.* 1924. № 8. С. 21.

*** *Лебединский Л. А.* Давиденко. Материалы для творческой биографии // *Советская музыка.* 1935. № 4.

**** *Конисская М.* Злые годы // *Новый мир.* 1992. № 6. С. 101–102.

***** См. в особенности: *Лебединский Л.* 1) Беглым огнем // *Музыкальная новь.* 1924. № 8. С. 13–18; 2) О врагах и друзьях пролетарской музыки // *Пролетарский музыкант.* 1931. № 1. С. 2–13; 3) Отчет о деятельности совета Ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМ'а // *Пролетарский музыкант.* 1931. № 3–4, 5, 6.

они заметно выделяются на фоне прочей, в том числе РАПМовской, музыкально-критической продукции того времени.

Известно, что бо́льшая часть идеологических штурмовиков поколения Лебединского была выкошена в годы Большого террора; те же, кто выжил, составили после 1953 передовой отряд противников сталинизма, а позднее и его «ревизионистской», брежневской версии. В своей ненависти к умершему диктатору они оказались неожиданными союзниками либеральных интеллигентов, но если в мировоззренческом багаже последних все еще царил некоторый беспорядок, то у первых не было сомнений относительно того, где нужно искать положительную альтернативу сталинскому наследию. Маловероятно, чтобы Шостакович воспринимал эту альтернативу абсолютно всерьез, зато вполне можно предположить, что опыт 1936-го и 1948 годов научил его по-иному смотреть на время, когда люди еще во что-то верили, и то, во что они верили, еще чего-то стоило. Вспоминаются подходящие к случаю — впрочем, довольно кощунственные — строки Гейне из стихотворения «Боги Греции»:

Я никогда не любил вас, боги,
 Потому что не любил я греков,
 И даже римляне мне ненавистны.
 Но жалость и святая боль сострадания
 Наполнили сердце,
 Когда я увидел вас там, наверху,
 Забытые боги. <...>
 Когда я вспоминаю, как трусливы и лживы
 Вас победившие боги —
 Власть захватившие ныне, унылые боги,
 Злорадные боги в смиренных овечьих шкурах, —
 Я сдержать не могу угрюмую злобу,
 Я готов разрушать новые храмы
 И бороться за вас, старых богов, <...>
 Я сам готов упасть на колени
 И молитвенно руки сложить*.



* Перевод Поэля Карпа.



Исайя БЕРЛИН

Шостакович в Оксфорде

<Письмо сэра Исайи Берлина Роуленду Бёрдон-Мюллеру>

<В 1958 году Шостакович и французский композитор Франсис Пуленк (1899–1963) удостоились степени почетного доктора Оксфордского университета. Церемония присуждения степени состоялась 26 июня. Шостаковича и Пуленка в Оксфорде принимали видные профессора университета — соответственно сэр Исайя Берлин со своей женой Алиной и Хью Тревор-Роупе¹ с женой. В доме Тревор-Роупера был устроен музыкальный прием с участием обоих виновников торжества.>

28 июня 1958 года

Дорогой Роуленд,

...Итак, Пуленк и Шостакович приехали и уехали. Боже, сколько пришлось потрудиться! Вначале — скандал с Британским советом. Они тщательно подготовили для Шостаковича музыкальный вечер, намеченный на понедельник (предполагалось, что во вторник развлекать его будем мы, а свою почетную степень он получит в среду вместе с Мак-Милланом² и Гейтскеллом³), но оказалось, что советское посольство, будучи в состоянии своего рода войны с Британским советом, фактически запретило Шостаковичу иметь дело с этой организацией. В результате вечер состоялся без Шостаковича: страсти, всеобщее возмущение, телеграммы, гнев, слезы. Наконец, во вторник III. материализовался, причем довольно своеобразно.

Для начала в нашей гостиной объявился чрезвычайно напряженный, подтянутый и при этом довольно красивый молодой советский чиновник и заявил: «Хочу представиться. Моя фамилия Логинов. Композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович — в машине на улице. Нам сообщили, что вы ждете его в четыре часа. Сейчас три. Вы хотите, чтобы он оставался в машине или как?».

Мы разъяснили, что ждали его в три и готовы принять его прямо сейчас. После этого машина торжественно подъехала к дому, из нее выскочил другой советский чиновник, и наконец появился сам композитор — невысокий, застенчивый, похожий на канадского аптекаря откуда-то из западных штатов, страшно нервный, с почти постоянно подергивающимся лицом — никогда прежде я не видел человека столь напуганного и забитого. Он еще раз представил нам обоих советских чиновников, добавив: «Мои друзья, мои большие друзья»; но потом, побыв с нами немного после их ухода, он больше не называл их так, а говорил просто «дипломаты». Всякий раз при их упоминании на его лице появлялось странное выражение тревоги — точно такое же иногда бывает у Алины, — и в последнее утро, когда он, ожидая прихода двух чиновников, пребывал в состоянии паники и крайнего отчаяния, я по-английски (он не владеет английским) шепнул Алине, которая также казалась не в себе, что выражение лиц у него и у нее — одинаковое. Так или иначе, наша задача заключалась в том, чтобы заполучить Шостаковича к себе на обед, а затем отправиться вместе с ним на музыкальный вечер в доме Тревор-Роупера, устраиваемый для него и Пуленка; надо было отделаться от двух советских чиновников, чье присутствие неизбежно сковало бы праздник невыносимым холодом. В конце концов я твердо заявил им, что в университете действуют правила, которые следует соблюдать со всей строгостью: в соответствии с ними через полчаса явится университетский сотрудник, чтобы отвести их на обед в Новом колледже, после чего им разрешат посмотреть спектакль по пьесе Дэвида Прайс-Джоунса⁴, тогда как для Шостаковича предусмотрена совсем другая программа. Они восприняли это спокойно: вначале переглянулись, чтобы удостовериться, что никто из них не против, потом послушно кивнули. Вскоре, как и было сказано, прибыл университетский сотрудник — незадачливый субъект из Нового колледжа, получивший задание присматривать за двумя «дипломатами», — и Шостакович остался с нами. Он сразу повеселел. Но всё время, пока он был здесь, он выглядел как человек, который провел большую часть жизни в мрачной темнице под надзором тюремщиков; всякий раз даже при мимолетном упоминании современных событий или известных современников по его лицу проходила знакомая болезненная гримаса, оно принимало обеспокоенное, даже паническое выражение, и он испуганно замолкал. Все это производило гнетущее и весьма мучительное впечатление, но в результате его еще больше любили и жалели. Вскоре появились и другие гости: Пуленк, Сесиль⁵, Сэйсилы, Джимми Смит⁶, Тревор-

Роуперы и т. п. Пуленк был чрезвычайно обаятелен и любезен с Ш., и тот явно оттаял под его благотворным воздействием. Мы пообедали и пошли к Тревор-Роуперам. В гостиной их дома Ш. сразу устроился в первом попавшемся углу и съежился, время от времени несмело улыбаясь на мои слишком язвительные высказывания. Его Виолончельную сонату сыграл молодой и очень привлекательный виолончелист с Цейлона⁷; Ш. выслушал ее спокойно, сказал мне, что виолончелист хорош, а пианистка очень плоха (так оно и было) и заметил виолончелисту, что два отрывка были исполнены неверно.

Виолончелист покраснел от смущения, показал ноты, и Шостакович собственными глазами убедился, что музыка была сыграна точно по тексту. Он сначала не понимал, как такое могло случиться, потом внезапно осознал, что соната редактировалась Пятигорским⁸, который, конечно же, внес в текст изменения по своему вкусу; тут Шостакович по-настоящему рассердился, схватил карандаш, энергично вычеркнул выдумки Пятигорского и вписал собственную, оригинальную версию. После этого выражение его лица смягчилось, и он вернулся в свой уголок. Затем мисс Маргарет Ритчи⁹ спела несколько песен Пуленка в нелепой, совершенно не подходящей для них викторианской манере; Шостакович слегка поморщился, а Пуленк очень вежливо, очень по-светски поздравил и поблагодарил певицу, но корчил гримасы за ее спиной. Чтобы задобрить Пуленка, была исполнена часть из его Виолончельной сонаты, затем наступило молчание, и я сказал Ш., что все были бы счастливы, если бы он и сам сыграл что-нибудь. Не говоря ни слова, он подошел к роялю и сыграл прелюдию и фугу — одну из двадцати четырех, сочиненных им по примеру Баха, — так великолепно, с такой глубиной и страстью, и сама вещь оказалась настолько восхитительной, настолько серьезной, оригинальной и незабываемой, что Пуленк со всей своей музыкой сразу сошел на нет. Он все же сыграл что-то из своих «Ланей»¹⁰ и что-то еще, но его музыку уже невозможно было слушать; упадок Запада, к сожалению, стал слишком очевиден. Во время игры лицо Ш. совершенно преобразилось; от скованности и страха не осталось и следа, вместо этого появилось выражение потрясающей целеустремленности и вдохновения. Мне кажется, что так могли выглядеть композиторы XIX века, играя свою музыку. Но не думаю, что такие лица часто встречаются на Западе в XX столетии.

После того как музыка кончилась, разные люди просили меня представить их. Ш. показал первой скрипке оркестра Филармония¹¹ как нужно играть вторую и третью части его концерта¹²; рассказал Десмонду Шейв-Тэйлору¹³ о своих планах на будущее; раздавал

автографы, ел и пил. Хотя Пуленка не оставляли без внимания, он явно чувствовал себя отесненным на второй план — примерно так же, как Кокто в присутствии Пикассо. Все понимали, что это событие — единственное в своем роде, яркое и волнующее, и, хотя он не владеет английским, все, кроме самых толстокожих и узколобых (таких как г-н Ходсон¹⁴, редактор газеты «Санди таймс», непонятно зачем приглашенный Роуперами), были глубоко тронуты, о чем много говорили впоследствии. Это действительно было большое событие и переживание.

Потом, уже дома, мы немного побеседовали, он выразил сожаление, что у нас нет рояля, рассказал о своих музыкальных вкусах и отправился спать, как мне кажется, почти счастливым. Между тем его «стражи» побывали на студенческой вечеринке в Новом колледже, затем на балу в Эксетер-колледже, прекрасно провели время, обмениваясь колкостями и шутками со студентами и преподавателями, — короче говоря, наслаждались жизнью. Оказалось, что это вполне приличные люди; возможно, их руки по локоть в венгерской крови, но лично они выглядят как бесхитростные, простоватые крестьяне — разумеется, по приказу начальства они, не дрогнув, расстреляют кого угодно, но им не чуждо определенное обаяние.

На следующий день у Ш. возобновился нервный тик. Он прошел через все кошмары церемонии присуждения степени, страшно терялся, когда к нему обращались по-русски во время торжественного обеда в Олл-Соулз-колледже, и постоянно прятался за мою спину — ведь я был полномочным представителем Университета, и именно в качестве такового меня официально признало советское посольство. Ему задавались неприемлемые вопросы, например: «Что случилось с вашими Второй, Третьей и Четвертой симфониями?» — всё это замечательные вещи, осужденные советским режимом. Он, запинаясь, отвечал: «Они не имели особого успеха». Вообще говоря, так оно и было, но этот ответ причинял ему страдания. В разгар обеда случился нелепый инцидент: восьмидесятилетний лорд Беверидж¹⁵ не нашел ничего лучше, чем презентовать ему букет цветов — слишком большой для петлицы, слишком маленький для собственно букета; как оказалось, ему поручил сделать это некий валлийский композитор. Бедняга Ш. встал и что-то пробормотал; что-то невразумительное, в свою очередь, пробормотал и Беверидж, после чего их не без труда удалось отвлечь друг от друга. Его, естественно, пытались вызвать на разговор русские эмигранты, и он сумел отбиться от них ценой больших усилий и мучений. Наконец мы увезли его домой, надели на него белый галстук и отправили

в Крайст-Чёрч-колледж, на ужин с другими новоиспеченными докторами — премьер-министром, Гейтскеллом и т. п. Он вернулся оттуда скорее мертвым, чем живым, но утром проснулся очень рано, надписал и подарил нам три свои партитуры и даже немного рассказал о своих детях и жене.

Стражи должны были явиться за ним в десять утра, но они опоздали. Он страшно запаниковал, трижды заставлял меня звонить в гостиницу, начал ломать руки, спрашивал, что будет, если он опоздает в посольство, и как он сможет объяснить свое опоздание; ему казалось, что стражи почему-то бросили его, или случилась какая-то ошибка, за которую его будут ругать, и пришел в совершенно невменяемое состояние. Однако же они появились, объяснили, чем было вызвано их опоздание (они заехали в книжный магазин Блэкуэллз, чтобы купить путеводители по Оксфордширу), и забрали его с собой. На завтра меня приглашали отобедать с ним в советском посольстве, но я отказался. Ш. общался со мной достаточно долго и узнал меня достаточно хорошо, чтобы осознать, что я прекрасно понял его положение; мне стало ясно, что для него было бы предпочтительнее беседовать с британскими музыкантами и другими людьми, с которыми ему предстоит общаться в Лондоне через переводчиков, не смущаясь присутствием наблюдателя, слишком хорошо понимающего его реакции. Итак, из своего рода деликатности — думаю, Вы не сочтете ее неуместной, — я отказался, и этим все кончилось.

Благодаря происшедшему я лучше понял, что значит жить в искусственно созданном девятнадцатом веке — ибо именно так живет Шостакович, — и какое исключительное воздействие оказывают цензура и неволя на гения-творца. Они ограничивают его и в то же время придают ему глубину.

Пора кончать: Питер и его школьные друзья ждут меня к обеду. Но лицо Ш. будет преследовать меня всегда. Как страшно видеть гениального человека, униженного режимом, сломленного до такой степени, что он воспринимает собственную судьбу как нечто нормальное, напуганного малейшей перспективой погрузиться в другую жизнь, утратившего способность возмущаться, сопротивляться, протестовать — словно пчела, у которой вырвали жало, — и считающего, что несчастье есть счастье, а пытки — нормальная жизнь...

Всегда Ваш, с большой любовью,
Исайя.





Виталий КАТАЕВ

«Умирают в России страхи»

История исполнения Тринадцатой симфонии Д. Шостаковича 19 и 20 марта 1963 года в Минске, несомненно, знаменательна — ведь Дмитрий Дмитриевич присутствовал на двух репетициях и на первом авторском концерте. Эти концерты состоялись несмотря на то, что московское руководство задержало исполнение симфонии после ее премьеры в декабре 1962 года, несмотря на отказ Государственного хора Белоруссии и даже солиста-певца участвовать в ее исполнении. В этих безвыходных обстоятельствах каждый музыкант оркестра, чтобы спасти исполнение симфонии, срочно (за вечер и ночь) и добровольно переписал свою партию.

Тринадцатая симфония Д. Шостаковича написана для баса, хора басов и симфонического оркестра на стихи Е. Евтушенко: «Бабий Яр», «Юмор», «В магазине», «Страхи», «Карьера». Ее премьера состоялась в Москве, в Большом зале консерватории 18 декабря 1962 года (солист В. Громадский, Республиканская русская хоровая капелла, самодеятельный хор Института им. Гнесиных, оркестр Московской филармонии, дирижер Кирилл Кондрашин). Сегодня это, может быть, трудно понять, но в те времена каждое исполнение Тринадцатой симфонии — в Москве, Минске и позднее в других городах — становилось общественным событием, поскольку темы, поднятые в этом сочинении, были тогда необычайно остры и актуальны. Не случайно все исполнения симфонии заканчивались триумфом — публика стоя аплодировала авторам и исполнителям.

В октябре 1962 года мне было предложено занять пост главного дирижера и художественного руководителя Государственного симфонического оркестра Белоруссии. Концертный план оркестра

на первую половину сезона к тому времени был уже определен. Нужно было срочно решать, что будет исполняться во второй половине сезона. В декабре я был на премьере Тринадцатой симфонии в Москве. Впечатление было ошеломляющим. Я решил немедленно исполнить симфонию в Минске. Познакомившись с репертуаром оркестра, я понял, что его необходимо обновить. Возникла идея выпустить цикл концертов под общим названием «Выдающиеся произведения музыки XX века», куда входили бы ранее не исполнявшиеся в Минске сочинения композиторов, определивших новые направления в современной музыке.

Во второй половине сезона было намечено ограничиться программами, посвященными творчеству Г. Малера, П. Хиндемита, Б. Бартока и Д. Шостаковича (Первый скрипичный концерт и Тринадцатая симфония). Был объявлен абонемент из четырех концертов, с исполнением каждого концерта дважды (обновляясь, этот цикл повторялся из года в год и долго продолжался после моего ухода из оркестра в 1971 году). Билеты на концерт, в котором должна была исполняться Тринадцатая симфония, отдельно не продавались — только в абонементе. Это было сделано на тот случай, если вдруг у руководства возникнет желание снять исполнение симфонии. Тогда публике пришлось бы возвращать билеты всех восьми концертов, а учитывая то, что все абонементы были распроданы в течение нескольких дней, потери могли быть весьма ощутимыми. Кроме того, был объявлен третий — внеабонементный — концерт с Тринадцатой симфонией, но позднее руководство Министерства культуры Белоруссии его все-таки сняло.

После нового года в Москве начали «сгущаться тучи». Появились так называемые критические статьи и выступления; Е. Евтушенко было предложено изменить текст в 1-й части симфонии, что он и сделал. Тогда же были приостановлены и дальнейшие исполнения симфонии. Официально об этом нигде не сообщалось, но когда я пришел в библиотеку Союза композиторов СССР на улице Неждановой, чтобы взять партитуру и оркестровые партии, мне их не выдали, а через друзей мне удалось достать только два клавира. Как мне объяснил тогдашний директор библиотеки Е. Садовников, «выдавать оркестровые партии и партитуру пока запрещено».

Кстати, в первом издании партитуры симфонии (М.: «Советский композитор», 1971) даже в сносках отсутствует первоначальный текст. Пользуясь случаем, я его напому. Изменений в 1-й части («Бабий Яр») было два: между цифрами 2–3 и 24–26 партитуры.

Старый текст:

Мне кажется, сейчас я иудей —
вот я бреду по Древнему Египту.
А вот я на кресте распятый гибну
и до сих пор на мне следы гвоздей!

Новый текст:

Я тут стою, как будто у криницы,
дающей веру в наше братство мне.
Здесь русские лежат и украинцы,
лежат с евреями в одной земле.

Старый текст:

И сам я как сплошной беззвучный крик
над тысячами тысяч убиенных,
я каждый здесь расстрелянный старик,
я каждый здесь расстрелянный ребенок.

Новый текст:

Я думаю о подвиге России,
фашизму преградившей путь собой,
до самой наикрохотной росинки
мне близкой всею сутью и судьбой.

Получив отказ в библиотеке Союза композиторов, я обратился к художественному руководителю Московской филармонии М. Гринбергу, думая получить у него оркестровые партии, имевшиеся в оркестре филармонии. После продолжительной беседы, где мне было выражено понимание и сочувствие, я получил отказ, мотивированный тем, что ноты являются собственностью Союза композиторов и в сложившейся обстановке он не может ими распоряжаться.

Тогда я обратился непосредственно к библиотекарю оркестра Л. Виноградову. Леонид Владимирович был тихим человеком, вид он имел для того времени несколько странный: волосы до плеч, длинная борода до пояса, одет весьма небрежно. Он много читал и высказывал довольно независимые взгляды на тогдашнюю жизнь. Я рассказал ему о своих планах, и поскольку в ближайшее время

исполнение симфонии не намечалось, он без колебаний согласился выдать мне оркестровые партии — партитуры у него не было.

Прекрасно помню, как мы выносили из служебного входа Большого зала консерватории три пачки нот в машину такси, а рядом со входом стоял «Москвич» с открытым капотом и около него — Кирилл Кондрашин. Он увидел нас, улыбнулся и пожелал мне успехов, но когда я обратился к нему с просьбой дать мне на несколько дней партитуру симфонии, он отказал, мотивируя это тем, что это партитура является собственностью библиотеки Союза композиторов.

С. Хентова в своей книге о Шостаковиче пишет: «Минскому дирижеру В. В. Катаеву удалось получить партитуру для премьеры в столице Белоруссии»*. Партитуру я получил из рук Дмитрия Дмитриевича, когда он за день до концерта приехал в Минск, а вся многодневная репетиционная работа проходила только по клавиру, что вначале, пока я не выучил партитуру на память, создавало для меня крайнее неудобство в работе с оркестром.

В организации исполнения симфонии Шостаковича в Минске у меня был замечательный помощник — редактор симфонических и камерных программ филармонии М. Жуховицкий. Он закончил исторический факультет университета и хоровое отделение консерватории. Жуховицкий был невероятно активным человеком, он прекрасно ориентировался в сложных отношениях партийного руководства и способствовал осуществлению многих интересных программ. Так, в 1964 году нам удалось еще раз исполнить Тринадцатую симфонию, а несколько позднее — «Военный реквием» Б. Бриттена, Симфонию псалмов И. Стравинского, симфонию «Песнь о земле» Г. Малера, ораторию А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» (в сценической редакции) и ряд других замечательных произведений композиторов XX века.

Возвращаясь, однако, к истории исполнения Тринадцатой симфонии. У нас возникла трудная задача — собрать сводный хор басов. Я обратился к художественному руководителю Государственного хора Белоруссии Г. Ширме. Он категорически отказался участвовать в исполнении (хотя ни текста, ни музыки симфонии еще не знал), боясь навлечь на себя гнев начальства.

Тогда я обратился к художественному руководителю хора Белорусского радио А. Зеленковой, выпускнице Ленинградской консерватории, замечательному человеку и музыканту. Она с воодушевлением приняла мое предложение. Именно вокруг небольшой группы

* Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. Л.: Советский композитор, 1986. С. 427.

певцов ее хора и стал собираться сводный хор басов. Для начала мы решили не ставить в известность руководство радио — просто Анна Павловна так выстроила план работы хора, что мужчины получили возможность в рабочее время разучивать хоровые партии симфонии.

Несколько первых репетиций я проводил у себя дома, знакомил певцов с музыкой, с текстом симфонии, просил каждого из них рассказывать о симфонии своим коллегам из других хоров и приглашать их к участию в ее исполнении на условиях личного договора с филармонией (помню, директор филармонии Анатолий Колонденко с большим трудом, но нашел средства, и большинство певцов сводного хора получили гонорар). Состав хора стал быстро увеличиваться. Хоровые репетиции были перенесены в филармонию (теперь это Дом искусств).

К работе подключилась большая группа певцов Государственного хора Белоруссии, но по их собственной инициативе. В репетициях сводного хора принял участие хормейстер радио Илья Клеванский и хормейстер Государственного хора Виктор Ровдо. Пришло много певцов и из других хоров. В результате собрался настолько большой хор, что он не помещался на хоровых станках, и хористы стояли на полу в несколько рядов. Когда на генеральной репетиции Дмитрий Дмитриевич увидел хор, он обомлел — на сцене стояла плотная толпа мужчин.

Еще на начальной стадии подготовки к концерту, будучи в Москве, я договорился с солистом Московской филармонии Виталием Громадским о его участии в минском исполнении и был на этот счет абсолютно спокоен, потому что он уже пел сольную басовую партию на московской премьере симфонии. Но где-то дней за десять до концерта он позвонил мне в Минск и отказался, сославшись на занятость в других концертах.

Мне пришлось срочно выехать в Москву в надежде найти другого солиста, знающего эту вокальную партию. Я предполагал, что к премьере в Москве для страховки должен был готовиться еще один певец. В Московской филармонии подтвердили мои предположения и назвали солиста филармонии Аскольда Беседина. Он знал партию, присутствовал на всех оркестровых репетициях К. Кондрашина в декабре, но спеть ему так и не дали, предпочтя В. Громадского. Тогда у А. Беседина не было постоянного адреса в Москве, поэтому мне сообщили несколько адресов и один телефон, где он предположительно мог появиться.

Имея в распоряжении всего один день, от поезда до поезда, я объездил на такси все адреса, звонил по телефону, но нигде А. Беседина не застал. Везде я оставлял свой минский телефон и записку:

«При любых обстоятельствах прошу принять участие в исполнении Тринадцатой симфонии в Минске!»

Вернувшись рано утром в Минск, я успел лишь войти в квартиру, как раздался междугородний звонок. Звонил Аскольд Беседин: «Я готов... Я могу... Отменил все концерты. Когда мне быть в Минске?» Когда мы встретились на перроне, он сразу задал мне один вопрос: «Какой поем текст?» — «Конечно, первый!»

Как относился ЦК компартии Белоруссии и Министерство культуры к готовящемуся исполнению симфонии в Минске? Во-первых, об исполнении симфонии там узнали, когда по городу уже висели афиши, когда все с нетерпением ждали этих концертов и когда через абонементную систему все билеты были уже распроданы. Во-вторых, о задержке исполнения и о требовании верхов изменить литературный текст симфонии было известно в Москве, в Минске же толком никто об этом не слышал. Однажды меня и директора филармонии вызывал к себе министр культуры Белоруссии Г. Киселев, который, хоть и поставил вопрос о переносе исполнения, но понимал, что делать это было уже поздно.

Казалось, уже ничто не может помешать исполнению симфонии, но за пять дней до концерта мне вдруг из Москвы позвонил К. Кондрашин и попросил срочно вернуть оркестровые партии, потому что якобы где-то намечается исполнение симфонии под его управлением. Утром следующего дня перед репетицией я сообщил об этом оркестру. Музыканты выслушали меня с невероятным волнением: в той напряженной обстановке, после преодоления стольких препятствий невозможно было и представить себе отмену концерта.

Тогда решили, что после репетиции каждый музыкант возьмет домой свою партию и к утру переписшет ее, а завтра вечером наш библиотекарь поездом отвезет ноты в Москву.

На следующий день каждый музыкант ставил на пульт две партии — оригинал и свою, переписанную, чтобы во время репетиции исправить возможные опiski, тем более, что у большинства музыкантов-исполнителей отсутствует навык быстрого письма нот.

Вечером я позвонил К. Кондрашину. Он был поражен случившимся. Днем мне звонил секретарь Д. Шостаковича, следом взял трубку сам Дмитрий Дмитриевич: «Состоится ли концерт?». Я подтвердил, что все остается в силе, оркестровые партии в полном порядке, и просил его не забыть взять с собой партитуру для меня.

Дмитрий Дмитриевич вместе с женой Ириной Антоновной приехал за два дня до концерта. Утром состоялась репетиция с солистом, но без хора, который не мог поместиться в репетиционном зале

тогдашней филармонии. На репетиции присутствовал Шостакович (сохранилась фотография). На следующий день — генеральная репетиция. Она проходила в зале Дома офицеров, где и состоялся концерт.

Сказать, что А. Беседин пел прекрасно, значит ничего не сказать. Он был героем, пережившим драматические коллизии симфонии, от его имени он излагал текст и пел музыку:

Умирают в России страхи, словно призраки прежних лет...
Я их помню во власти и силе при дворе торжествующей лжи...

Еврейской крови нет в крови моей,
Но ненавистен злобой заскорузлой
Я всем антисемитам как еврей,
И потому я настоящий русский!

Когда закончилась симфония (а 5-я часть заканчивается, постепенно затихая), в зале наступила напряженная тишина. Публика замерла в осознании истинности представленных в симфонии драматических сцен и острейших общественных идей. Потом зал взорвался аплодисментами, публика стоя скандировала, приветствуя композитора, поднимавшегося на сцену*.

* Центральная республиканская газета «Белорусская правда» отозвалась на исполнение симфонии большой критической статьей А. Ладыгиной. Я приведу — без комментария — лишь два фрагмента этой статьи, опубликованной 2 апреля 1963 года: «Не возникает ни тени сомнения, что Д. Шостакович, создавая свое новое сочинение, был движим лучшими чувствами художника-патриота, вдохновлялся высокими гражданскими соображениями. И тем не менее, идейный смысл Тринадцатой симфонии содержит существенные изъяны. Социальный заказ остался невыполненным. Д. Шостаковичу изменило присущее ему всегда чувство времени, чувство высокой ответственности перед лицом тех задач, которые решаются сегодня у нас. Более того, произведение его, как нарочно, исполнявшееся в те дни, когда страна оживленно обсуждала материалы декабрьской и мартовской встреч руководителей партии и правительства с деятелями советского искусства, свидетельствует о непонимании композитором требований партии. <...> Пожалуй, трудно назвать другое произведение, которое вызывало бы такую двойственность, противоречивость восприятия — единодушное признание чисто музыкальных (не хотелось бы говорить — формальных) достоинств и неудовлетворенность идейным значением вещи в целом. Впрочем, возможно ли вообще полноценное эстетическое в отрыве от идейного? Трудно писать об этом, но Д. Шостакович не понял, что нужно обществу, что объективно будет служить советским людям, вдохновляя их в борьбе за коммунизм, а что станет своего рода помехой, идейным препятствием, средством возбуждения ненужных страстей».

С особой благодарностью до сих пор вспоминаю участников первого исполнения Тринадцатой симфонии в Минске, особенно музыкантов Государственного симфонического оркестра Белоруссии, переписавших весь комплект оркестровых партий — более семидесяти! — пятичастной симфонии для полного тройного состава духовых, арфы, фортепьяно, множества ударных и большого количества струнных. Этот комплект до сих пор находится в библиотеке оркестра. Я не знаю подобного случая в концертной практике оркестров бывшего СССР и в концертной жизни других стран.

Многие участники этого исполнения симфонии еще живы и могут подтвердить подлинность изложенного.

Потом симфония прозвучала во многих городах СССР, везде была принята публикой с восторгом, и всегда в те годы после исполнения симфонии зал вставал, скандируя автору и исполнителям — я знаю это от многих своих коллег-дирижеров. Общественное значение Тринадцатой симфонии Шостаковича в нашем осмыслении жизни страны не меньшее, чем значение знаменитой Седьмой симфонии, прозвучавшей в годы войны. А такие части, как «Бабий Яр», «Юмор», «Карьера», по мысли — общечеловеческие, стали заветом автора людям на все времена.

1996 год





Ольга ДОМБРОВСКАЯ

О музыке в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма

Нет для меня проблемы музыки в кино.

Г. Козинцев

Публикуемое письмо Григория Михайловича Козинцева к Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу написано в конце сентября 1956 года, в дни, когда отмечалось 50-летие композитора. Среди сотен поздравлений и приветствий он получил письмо и от Козинцева:

«Дорогой Дмитрий Дмитриевич, только что приехал в Ленинград, после пяти месяцев экспедиции, и узнал о Вашем юбилее. Ужасно огорчен, что не смог поздравить Вас вовремя. Хочется написать Вам, как много значило и значит для меня Ваше искусство, да и Вы сами. В черные минуты (а их так много!) я вспоминаю Вас и думаю: какая же великая сила заключена в Вас, что “самые крупные калибры артиллерии” ничего не могли сделать с Вашей музыкой. И что наше время — со всем заключенным в нем, и великим, и ужасным — запечатлено Вами без тени признака угодничества, расчета — запечатлено с такой силой правды и выражения искусством, что дух замирает.

Ужасно хочется, чтобы Вам было хорошо в жизни, чтобы Вы нашли душевное спокойствие. От всего сердца желаю Вам этого, очень горжусь, что мне удалось работать с Вами и очень Вас люблю. Ваш Г. Козинцев.

30.IX.56 г. Ленинград»*

Написанное в поздравительном жанре, почти не содержащее документальной информации, письмо, наверное, не требует фактического комментария. Но, как нам кажется, нуждается в комментарии более широкого плана.

* РГАЛИ, ф. 2048, оп. 1 ед. хр. 140. Автограф Г. М. Козинцева. Письмо публикуется по машинописной копии, хранящейся в Архиве Д. Д. Шостаковича.

В своем немалом литературном наследстве Козинцев оставил одно рассредоточенное, разбросанное по его книгам, заметкам, дневникам и письмам сочинение, которое, перефразируя известное название, можно было бы наименовать: «Мой Шостакович». Творчество и личность Шостаковича постоянно будоражили мысль Козинцева, размышления о композиторе неожиданно всплывают здесь и там, создавая многогранный и объемный образ великого музыканта, многолетнего бесценного сотрудника и очень интересного человека. Помня об этом, легче понять неформальную, взволнованно-патетическую интонацию поздравительного письма 1956 года.

Попытаемся, пунктирно обозначив хронологические вехи сотрудничества Козинцев — Шостакович, еще раз сформулировать, чем была музыка Шостаковича для Козинцева и его кино. Еще раз, — потому что эта тема раскрыта, просвечена аналитической рефлексией Козинцева, и нам остается только проиллюстрировать феномен музыки Шостаковича в фильмах Козинцева некоторыми новыми наблюдениями*.

* * *

О репетициях «Гамлета» в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в 1953 году кинорежиссер Козинцев написал: «Счастье, когда у режиссера “всего мало”. Счастье: отсутствие “производства”. Работа в театре представляется мне отдыхом в санатории по сравнению со съемками <...> Я наслаждаюсь отсутствием “масштаба”: миллионной сметы, множества людей разных специальностей, находящихся под твоим началом»**.

Действительно, кино это громоздкое и дорогостоящее производство, но и своей непроизводственной половиной кино не принадлежит

* Некоторые из приводимых в статье текстов Козинцева заимствованы из трех источников, их названия даются в сносках сокращенно с добавлением номера страницы или сначала номера тома (римской цифрой) и потом номера страницы:

- 1) Переписка Г. М. Козинцева. 1922–1973. М., 1998 (сокращенно: ПК).
- 2) Козинцев Г. М. Собрание сочинений в пяти томах. Т. I. Л., 1982; Т. II. 1983; Т. III. 1983; Т. IV. 1984; Т. V. 1986 (сокращенно: Собр. соч.).
- 3) Козинцев Г. М. Музыка (по порядку фильма). [Музыкальный сценарий кинофильма «Гамлет»]. Машинопись с рукописными вставками Козинцева. Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 4, р. 2, ед. хр. 12 (сокращенно: Муз. сц.).

** Козинцев Г. М. Записи из рабочих тетрадей. Собр. соч. Т. IV. С. 396.

полностью одному создателю. Фильм — результат творческих усилий нескольких, даже многих творцов. И Козинцев с самого начала своей работы показал безошибочное чутье в поисках со-трудников, со-авторов, едино-мысленников любого жанра, любой кинопрофессии.

Постоянный творческий костяк киногруппы Козинцева и Трауберга (впоследствии перешедший к Козинцеву) сложился на редкость рано, можно сказать сразу: оператор А. Н. Москвин, художник Е. Е. Еней, звукорежиссер И. Ф. Волк, дирижер Н. С. Рабинович и, наконец, композитор Д. Д. Шостакович.

Шостакович писал музыку ко всем фильмам Козинцева и Трауберга, а потом — почти ко всем фильмам Козинцева.

С «Нового Вавилона», когда началось сотрудничество с Шостаковичем, «фэкс»¹, задумывая новую работу, сразу же подразумевали участие в ней Шостаковича. И позже, когда после «Простых людей»² пути режиссеров разошлись, Козинцев приглашал Шостаковича в начале всех своих постановок, не только кино-, но и театральных. Кажется, только два раза Шостакович не откликнулся на призыв Козинцева: первый раз отказавшись от написания музыки к постановке «Отелло» в Новосибирске, в эвакуированном из Ленинграда Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина, и второй раз, отказавшись писать музыку к кинофильму «Дон Кихот»*.

Вопрос об авторе музыки к «Дон Кихоту» решался летом 1956 года в переписке Козинцева со Шварцем и Шостаковичем**. Эта переписка и является комментарием к публикуемому поздравительному письму 1956 года: «пять месяцев экспедиции», о которых пишет Козинцев в начале письма, это съемки в Крыму «Дон Кихота».

* * *

В декабре 1947 года после окончания фильма «Пирогов» Козинцев написал Шостаковичу: «<...> желание сказать Вам о радости, которую Вы мне доставили музыкой к «Пирогову», не оставляет меня с тех пор, когда я ее впервые услышал.

* Оба отказа были обусловлены личной и творческой ситуацией Шостаковича, а не нежеланием работать с Козинцевым над этими постановками. Это демонстрируют имеющиеся документы. Оба раза Шостакович предлагал обратиться к своим ученикам: в Новосибирске — к Г. В. Свиридову, на «Дон Кихоте» — к К. А. Караеву.

** См.: ПК. С. 178, 180–181, 186, 188.

Очень трудно ставить фильмы. Не только оттого, что это тяжелый физический труд в условиях, не приспособленных для него, но и потому, что постановка — это постепенное разрушение замысла. Я не умею халтурить. Не умею и быть циничным. Как бы я потом ни подшучивал, но в душе я себе судья, и когда кончается работа, понимаешь: не вышло, а обидно, могло бы быть по-другому.

Для меня очень важно, что много лет мы трудимся вместе. И менее всего меня радует то, что Вы пишете хорошую, помогающую фильму музыку. Это важно, но не это главное. Я уже много лет поражаюсь: услышав Вашу музыку, я слышу свой замысел — самое в нем для меня дорогое.

По ряду причин мне не удалось снять “холеру”, как было задумано, но я не только услышал, но и почувствовал образ именно так, как рисовалось в самых смелых мечтах. Не забыть такого же ощущения от похоронного марша в “Возвращении Максима”, от “погрома” в “Выборгской стороне” и множества других сцен.

Есть в каждой сцене не только главное: смысл, характер, эмоциональность, но и множество не передаваемых словами ощущений, аналогий, каких-то смутных воспоминаний, неопределенных мыслей, которые, вероятно, для искусства наиболее важны. Все это я нахожу в Вашей музыке.

Замысел фильма заставляет не спать ночами, пробовать найти форму для воплощения. Процесс постановки — постепенный отказ от всего. Множество людей, не покладая рук, стараются все это (как им кажется, “не существенное”) ужать, урезать, превратить в элементарное, испробованное, безопасное. Работа их обычно увенчивается успехом. Поймите же, какое счастье все же слышать это в музыке» *.

В этом письме выражена заветная мысль Козинцева: *процесс постановки — постепенное разрушение замысла. Снять так, как задумано, почти никогда не удастся. Но замысел все равно воплощается. Благодаря музыке, которая несет в себе все нюансы замысленного.* Высказанное в письме глубочайшее преклонение перед работой Шостаковича и помещение композитора на высшую ступень авторской иерархии в создании фильма, — всё это наглядно демонстрирует некий природный синтетизм козинцевского кинематографа. Кино делается несколькими равновеликими творцами. Их участие не просто украшает фильм («менее всего меня радует то, что Вы пишете хорошую, помогающую фильму музыку. Это

* Козинцев Г.М. Письмо к Шостаковичу от 21 декабря 1947 года.

важно, но не это главное»), их творчество, наравне с постановщиком, создает фильм, воплощает его глубинный замысел, его художественную идею.

Само появление композитора в группе «фэксов» было связано с необходимостью расширения порождающих основ кино. «Как это ни покажется странным, но многие эпизоды наших немых фильмов были звуковыми. Звукового кино еще и в помине не было, а образы возникали не только “видимыми”, но и “слышимыми”. <...> Эпизод монтировался как музыкальное произведение. Циклы кадров казались подобными струнным, медным, деревянным ансамблям». Характер пластики в разных эпизодах «Нового Вавилона» уподоблялся разным музыкальным жанрам: сумасшедшая танцулька в сценах бала, оперетты, распродажи и страшный своим однообразием военный марш в кадрах немецкой кавалерии.

«Нужно ли удивляться, что фильму была необходима особая музыка?» — и не только взамен «номеров» из специальных таперских альбомов, где для каждой ситуации на экране была заранее подобрана музыка, но и как самостоятельное авторское начало, без которого задуманные образы были бы неосуществимы. Музыка должна «не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего»*. Звук, еще не придя по-настоящему в кино, уже стремился быть не просто музыкальным сопровождением, не *фоном*, а самостоятельным образным началом.

Вот как описывает Козинцев замысел следующего фильма «Одна»³: «Девушка, совсем еще юная, не сталкивавшаяся с какими-либо сложностями жизни, закончила педтехникум. Она счастлива. Она любит большой прекрасный город, где прожила всю свою недолгую жизнь, свою профессию, любит веселого парня-физкультурника. Безбедное и бездумное существование нашей героини — первую часть фильма — хотелось выразить особой, иронически показанной поэтичностью обыденного. На предметный мир как бы переносилась внутренняя идиллия девушки, наивная и пошловатая.

Темные, трагические напряженные тона пластики “Нового Вавилона” сменились светлыми, в большинстве случаев солнечными кадрами.

Надо сказать, что в те времена чисто белый цвет считался для съемки по техническим причинам (ореолы) невозможным. <...> Перед Москвиным была поставлена первая задача: снять белое

* Козинцев Г.М. Глубокий экран // Собр. соч. Т. I. С. 154–155.

на светлом, белое платье на солнечной улице» *. Эта новаторская и еретическая по тем временам задача была блистательно разрешена Андреем Николаевичем Москвиным.

Но не менее еретическая задача ставилась и перед композитором: «Во время прогулки будущие молодожены останавливались у витрины, выбирали предметы для хозяйства. Прекрасный сервиз, как в сказке, обращал внимание на молодую пару, вступал в разговор. Чайники поворачивались к ним носиками и пели тоненькими фарфоровыми голосами: “Как хорошо, как хорошо!..” Чуть звеня, подпрыгивали и подпевали чашки и полоскательницы: “И чай на примусе кипит...” Гудели в такт автомобильные гудки: “Приходит милый новый день”. Улица гулом голосов и всеми своими шумами подтверждала: “Но этот день, когда живешь, необычаен и хорош” **.

Однако планы, как пишет дальше Козинцев, оказались чисто теоретическими. Деформировать звук так, чтобы он казался фарфоровым, игрушечным, будто его поют чайники, не удалось. Возможности соединять звуковые ряды тоже не было — еще не существовало перезаписи.

И снова есть удивительно интересный, необыкновенный замысел, осуществление которого технически невозможно. Но замысел все равно воплощен. Он воплощен Шостаковичем и соединенными новаторскими усилиями единомышленников: «Музыка Шостаковича становилась для наших фильмов такой же органической частью (самой плотью кинематографической образности), как и пластика Москвина» ***.

* * *

Во всех ранних фильмах Козинцев и Трауберг снимали *своих* актеров, в титрах картин «Мишки против Юденича», «Братишка», «Чертово колесо», «Шинель», «С. В. Д.», «Новый Вавилон», «Одна» встречаются одни и те же актерские имена: А. А. Костричкин, П. С. Соболевский, С. З. Магарилл, С. А. Герасимов, Е. А. Кузьмина, Я. Б. Жеймо. «Никого и на за что мы не стали бы снимать вместо них. Если ролей в сценарии не было, присочиняли сами. У Жеймо была характерная внешность, маленький рост — это не смущало.

* Там же. С. 192.

** Там же. С. 194.

*** Там же. С. 196–197.

В “Шинели” мы ввели какую-то подручную портного; в “Братишке” (события происходили в автобазе) Жеймо играла “девочку при гараже за мальчика”. Конечно, все это было плохой педагогикой и неразумной режиссурой. <...> Может быть, этим мы смогли помочь талантливым людям, с которыми нам посчастливилось трудиться? <...>*. Вспомним эпизод с Жеймо во второй части «Одной», в котором актриса изображает упрямую девчонку, решившую, во что бы то ни стало, сделаться учительницей. Возможно, этот эпизод был в сценарии, и для него подобрали подходящую актрису — Янину Жеймо. Но, учитывая сказанное выше о *своих* актерах, можно предположить, что кадр был сочинен специально для Жеймо, возникла настоящая цирковая реприза с демонстрацией актерской эквилибристики самой высокой пробы, с использованием «внутренней техники мгновенной возбудимости», выразительности «еле заметных переходов и мельчайших движений». Для короткого (50 секунд!) эпизода Шостакович придумал комический марш для духового оркестра с барабаном. К этому маршу, как и к игре Жеймо, можно отнести козинцевское «Я не ошибусь, утверждая, что почти у всех людей советской кинематографии первой любовью в искусстве был цирк. Мы любили мужество и ловкость, сияние блесков, размалеванные лица, яркий свет и духовой оркестр»**.

* * *

27 января 1935 года вышел в прокат фильм «Юность Максима». В лекциях о работе над фильмом Козинцев рассказал: «Мы поставили перед собой задачу, чтобы не было ни ноты написанной музыки. Нам казалось, что для прозаического, повествовательного стиля, который мы хотели взять, написанная музыка не годится, потому что для прозы нужна локальность эпохи. Настоящая музыка эпохи будет лучше того, что напишет Шостакович. <...> Нам хотелось записать одновременно с пяти пленок пять разных музык, характерных для 1910 года: “Ойру”, цыганский хор, пение какой-нибудь шансонетки, может быть, краковяк... <...> Чудовищную какофонию 1910 года». Таков был замысел. «Но горе заключалось в том, что еще не было аппарата для перезаписи»***.

* Там же. С. 507.

** Козинцев Г. М. Янина Жеймо. Собр. соч. Т. II. С. 50, 49.

*** Козинцев Г. М. О работе над трилогией о Максиме // Собр. соч. Т. I. С. 398, 390.

Снова, как и в «Одной», новаторский замысел не укладывается в рамки технических возможностей, и, тем не менее, он осуществлен. Внутри фильма сочиненной музыки нет («для прозаического стиля написанная музыка не годится»), но Шостакович пишет увертюру, «Пролог 1910 года», где задуманная «чудовищная какофония 1910 года» воплощена в симфонической форме. Думается, и об этом Козинцев написал Шостаковичу в 1947 году: «<...> услышав Вашу музыку, я слышу свой замысел — самое в нем для меня дорогое <...>».

* * *

Когда мы смотрим сейчас старые фильмы, мы понимаем, что они сохранились для нас по-разному. Видим ли мы в фильме только факт киноистории или это *настоящее* кино, которое и спустя десятилетия способно говорить с нами языком искусства? Думается, трилогия о Максиме в первую очередь живет образом главного героя, тем его обаянием, в котором соединились все фольклорные и сказочные умники от Иванушки-дурачка и Петрушки до Пульчинеллы и Умной Эльзы. Одной из главных черт этого удивительного киносоздания является его песенный репертуар. Авторы прошли здесь по острию ножа. Это род музыки *на грани дозволенного*, музыки, которая и отталкивала своей откровенной банальностью и привлекала глубокой укорененностью в окружающем мире. Песни Максима, пришедшие в фильм из жизни, вернулись в народ, стократ усиленные, заряженные обаянием Бориса Чиркова и сыгранного им героя. Эхо такого песенного стиля долго раздавалось на советском экране, и совершенно не удивляет, что песенка Тихона Хренникова «Березки подмосковные шумели вдалеке / Плыла-качалась лодочка по Яузе-реке», сочиненная спустя полтора десятилетия после трилогии о Максиме для фильма «Верные друзья», является почти парафразом песни «Люблю я летом с удочкой над речкою сидеть / Бутылку водки с рюмочкой в запас с собой иметь» из «Юности Максима».

* * *

В 1946 году Козинцев начал работать над фильмом «Пирогов», включившись в славную когорту советских режиссеров, которые, в соответствии со сталинским имперским планом монументальной

кинопропаганды работали в так называемом историко-биографическом жанре. «Холерой в историко-биографических фильмах я переболел в полной мере. <...> Я знаю этот жанр так, что могу писать докторскую диссертацию. <...> Ничем не-было нанесено такого ущерба нашему искусству, как этим потоком историко-биографических картин»*.

В перечислении этих фильмов поражает всё: нет, кажется, ни одной крупной личности в истории, а также науке и искусстве, которая не попала бы сюда. Поражает и национальное представительство авторов и студий — снимают не только в Москве и Ленинграде, но Камиль Ярматов снимает «Алишера Навои» в Ташкенте, Юлий Райзман «Райниса» на Рижской студии, Игорь Савченко в Киеве «Тараса Шевченко», Ефим Дзиган в Алма-Ате «Джамбула»...

Удивительно и то, что в жестких рамках малопривлекательного жанра и в чудовищных тисках идеологического давления и цензуры художники умудрялись найти свой тон, свою позицию. При всей формальной верности жанровому канону в «Пирогове» Козинцева прорывается и лирическая интонация, и яркая праздничность некоторых сцен, явно не укладывающиеся в стандартный набор признаков темы *Великий Лекарь*: болезни и нищета народа, подлость власти и патетическое самопожертвование врачей. В решении этой «сверхзадачи» фильма вместе с остальными его авторами — сценаристом Германом, оператором Москвиным, художником Енеем — участвует и Шостакович. Для эпизода «Гуляние на Островах» он сочинил вальс, лирический и блестящий, один из ярких примеров стилизованной музыки Шостаковича. Этот вальс, вместе с другим — из кинофильма «Златые горы» (1931), — уже давно бытует только номинально как авторская музыка, воспринимаемая общественным музыкальным сознанием где-то рядом с «Амурскими волнами» или «На сопках Манчжурии».

* * *

В 1947 году Козинцеву предложили поставить юбилейный фильм о Белинском. Это была мучительная работа («<...> от слова “Белинский” мозг автоматически стал производить ряд образов, и прежде всего в голове задвигалась лента бесконечных разговоров.

* Козинцев Г. М. О режиссерском сценарии «Чокан Валиханов». Собр. соч. Т. II. С. 94.

Стоят Станкевич, Герцен и другие исторические персонажи, они говорят цитаты из своих произведений, и их учит Белинский»*, — саркастически писал Козинцев), которая растянулась на несколько лет (завершенная в 1951 году эта «одна из худших картин в этом роде и жанре»** вышла на экраны только в 1953 году). Позже Козинцев написал: «[когда критик] походя <...> выливает на меня помой, поминая “Пирогова” и “Белинского” <...> тогда критик обязан прочесть хотя бы первые варианты сценариев “Белинского” (их было пятнадцать), протоколы Большого художественного совета под председательством Ильичева, требования переделок, запрещение фильма с соответствующими мотивировками и т. п.»***.

Для «Белинского» Шостакович сделал несколько обработок народных песен. Но есть в фильме и другой пласт музыки, о котором здесь уместно сказать.

В самом массовом из искусств к этому времени выработались жесткие требования к форме, от которых никто не мог быть свободен. Любое экранное действие должно было быть передано установленными приемами. В области музыки это парадоксальным образом стало напоминать ситуацию дозвукового кино, когда каждый визуальный сюжет имел строго определенное музыкальное сопровождение (как известно, музыкальные номера были собраны в специальные альбомы). Фактически композитор, сочиняя музыку к какому-нибудь эпизоду, должен был выбрать из имеющегося набора шаблонов подходящий к данному месту. В своих фильмах Дмитрий Дмитриевич написал много музыки, которую условно можно определить как *эзволнованно-энергичная* или *гражданственно-патриотическая* — у любого зрителя советского кино найдется в памяти немало примеров такой музыки. И хотя в разных фильмах сочинялась разная музыка такого рода, кажется, будто она писалась по одному образцу, почти так, как если бы готовый номер брался из таперского альбома. Именно так начинается «Белинский», так же начинается и «Овод», и «Год, как жизнь»...

Но и такая абсолютно благонадежная музыка не могла удовлетворить инстанции, требовался какой-то высший уровень чистоты стиля. Когда Большой художественный совет Министерства кинематографии СССР посчитал эпизод пребывания Белинского в Зальцбрунне

* Козинцев Г.М. О замысле фильма «Белинский» // Собр. соч. Т. I. С. 465.

** Козинцев Г.М. О режиссерском сценарии «Чокан Валиханов» // Собр. соч. Т. II. С. 94.

*** Козинцев Г.М. Письмо к Н.М. Зоркой от 9 марта 1969 года // ПК. С. 373.

слишком мрачным и потребовал пересъемок и замены музыки, Шостакович, посылая Козинцеву новый вариант, написал, что он сочинил *никакую* музыку, и по этой причине в ней ни к чему нельзя придраться. Он пишет, что огорчен тем, что его «музыка не подходит к Зальцбрунну из-за ее мрачности и схожести с траурным маршем. Я написал другую <...>. Она не бодрa и не жизнерадостна. Однако в ней отсутствуют маршевые ритмы, и, благодаря этому, она не будет вызывать траурные ассоциации. Я весь день бился сегодня над этим куском и наконец написал. <...> Если же вновь написанный кусок не подойдет, то я боюсь, что не сумею написать третий вариант»*.

Мартиролог музыкальных потерь «Белинского» этим не исчерпывается. В первом варианте фильма была сцена, в которой крепостная актриса (Л. Гриценко) исполняет романс «Ива». Шостакович написал этот романс и отправил его Козинцеву**. Но сцена была изъята из картины, а романс исчез и не известен до сих пор. Практически исчезла из фильма и Лилия Гриценко — она осталась в одном кадре в «бессловесной» роли.

Возможно, ко всему этому относится единственное критическое замечание Шостаковича про «Белинского»: «Все это, конечно, не украсило картину»***.

А между тем, музыкальная фонограмма фильма сохранила слабый след попытки хоть в какой-то степени оживить безрадостный, мертвый звуковой пейзаж, хоть как-то разбавить трескучую словесную и музыкальную риторику. В одной из заключительных сцен фильма, когда герой, собираясь сесть за письмо к Гоголю, раздраженно запахивает окно, чтобы отгородиться от шума буржуазного гуляния на бульваре, авторы фильма вспомнили о *лекарстве* «Пирогова» и дали еле слышным фоном, на самой низкой силе звука, — фрагмент из «пироговского» вальса!

* * *

В 1957 году Козинцев начал работу над литературным сценарием «Гамлета». Утверждение этой постановки шло тяжело и долго. Но композитор фильма был «утвержден» постановщиком заранее.

* Шостакович Д.Д. Письмо к Козинцеву от 17 сентября 1950 года // ПК. С. 93–94.

** Шостакович Д.Д. Письмо к Козинцеву от 10 марта 1948 года // ПК. С. 83–84.

*** Козинцев Г.М. О Д.Д. Шостаковиче // Собр. соч. Т. II. С. 436.

Фильм еще не был запущен в производство, еще не был принят на «Ленфильме» режиссерский сценарий, а Шостакович уже получил приглашение Козинцева и с радостью, очень активно на него откликнулся: «Я буду счастлив принять участие в работе над Вашей постановкой “Гамлета”» * и в этом же письме сразу обговаривает возможности встреч. По-видимому, многое в отношении музыки будущего фильма было решено очень скоро, поскольку уже в начале июня (фильм еще не запущен в производство) Козинцев сообщает в письме: «Шостакович будет писать совершенно новую музыку. Ни ноты из музыки к вахтанговскому спектаклю в фильме использовано не будет: ничего общего нет в замыслах моего фильма с акимовским спектаклем⁴. После этого Шостакович уже два раза писал музыку к моим шекспировским постановкам в театре <...> на мой взгляд, совершенно поразительную по силе трагизма. Однако даже эту музыку можно будет использовать лишь частично» **. Для фильма «Гамлет» Шостакович написал громадную партитуру, но в ней нет ничего из его старой «шекспировской» музыки...

В начале января 1963 года, когда съемки еще только начались, но до их окончания было еще очень далеко ***, Козинцев попросил Шостаковича сочинить «Танец Офелии», описывая замысел сцены: «<...> милую девушку-полуребенка превращают в куклу, заводную игрушку с искусственными движениями, заученной улыбкой...» **** Почему в начале съемок, задолго до того, как композитор еще только начнет писать музыку, появилась эта просьба постановщика? Ответ в словах Козинцева, приведенных выше по другому поводу, но, видимо, имеющих универсальное значение: потому что «образы возникают не только “видимыми”, но и “слышимыми”», и музыка не просто усилит воздействие зрительного ряда после озвучания, а сама есть «плоть кинематографической образности». На языке

* Шостакович Д. Д. Письмо к Козинцеву от 17 марта 1962 года // ПК. С. 223.

** Козинцев Г. М. Письмо к Дж. Лейде от 5 июня 1962 года // ПК. С. 224. До фильма «Гамлет» Шостакович трижды работал над шекспировскими постановками в театре: «Гамлет» в театре имени Евг. Вахтангова в Москве (1932, режиссер Н. П. Акимов); «Король Лир» в БДТ в Ленинграде (1941, Г. М. Козинцев); «Гамлет» в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина в Ленинграде (1954, Г. М. Козинцев).

*** Съемки начались 21 декабря 1962 года. Фильм был принят Художественным советом и дирекцией «Ленфильма» только 30 марта 1964 года. Летопись жизни и творчества Г. М. Козинцева. Составитель Д. Г. Иванеев // Собр. соч. Т. I. С. 535.

**** Козинцев Г. М. Письмо к Шостаковичу от 7 января 1963 года // ПК. С. 229.

производственной необходимости это можно сформулировать иначе: музыка потребовалась режиссеру на столь раннем этапе, чтобы снимать под фонограмму, чтобы показать очень молодой и неопытной тогда актрисе самый сложный замысел сцены во всей полноте.

* * *

По-видимому, Козинцеву и в голову не приходило воспользоваться для постановки эпизода какой-нибудь более или менее подходящей заменой с тем, чтобы потом, после сочинения всей партитуры, озвучить сцену музыкой Шостаковича. Замысел эпизода не просто включал музыку как важный компонент, но был изначально основан на музыке: «Хотелось бы в однообразной механичности танца выразить бездушие, бесчеловечность. Я понимаю, что прошу Вас сделать нечто подобное тому, чтобы перевезти на велосипеде дом: что может уж такого зловещего быть в пикировке на скрипочке?...»*. Судя по ответному письму, с которым Шостакович переслал написанный номер, композитор понял и принял необходимость такого срочного внепланового сочинения. Он меньше, чем через две недели выслал в Ленинград неинструментированный эскиз «Танца Офелии»: «Его желательно исполнить на скрипке под аккомпанемент рояля или клавесина, или гитары. По-моему, мудрить особенно не нужно. Можно использовать рояль»**.

Козинцев присылал Шостаковичу в письмах описание своих музыкальных идей с указанием длины кусков до секунд. Его восхищала в композиторе скромная готовность профессионала подчиняться требованиям хронометража: «Для Шостаковича никогда не бывает оскорбительным написать музыку именно на 1 минуту 13 секунд, и притом, чтобы на 24-й секунде оркестр играл тише, так как начинается диалог, на 52-й громче, так как стреляет пушка»***. Теперь, когда можно сопоставить первоначальные музыкальные идеи режиссера (возникавшие еще до того, как было что-то снято) и музыку Шостаковича в готовом фильме и убедиться в их почти полном тождестве, остается только удивляться, как Козинцев находил слова и умел передать свое слышание композитору. Вот что написал Козинцев Шостаковичу в конце 1963 года,

* Там же.

** Шостакович Д. Д. Письмо к Козинцеву от 20 января 1963 года // ПК. С. 231.

*** Козинцев Г. М. О Д. Д. Шостаковиче // Собр. соч. Т. II. С. 423.

когда композитор собирался вплотную приступить к сочинению музыки: «У нас как будто должно быть два отдельных оркестра, разного стиля музыки. Что ли говоря, “от автора” — современный симфонический оркестр и род стилизованного старинного оркестра — принадлежность самого действия. Под вторым разделом я понимаю дворцовую музыку: фанфары на вкус короля, военные литавры, музицирование придворных дам, обучение Офелии танцам, может быть, какой-то романс. Сюда же и балаганный оркестр, привезенный комедиантами: трубы — вступление к спектаклю, джига, наведение страхов для кровавой мелодрамы»*. Ни одной «образной характеристики» и при этом — как много сказано о «характере музыки».

* * *

Козинцев, как правило, обрисовывает лишь общий контур своего музыкального замысла, все конкретные решения оставляя композитору: не только какая может быть музыка, но и нужна или не нужна музыка в данном месте вообще (в приводимых ниже фрагментах письма о музыке «Гамлета» обратим внимание на фразы: «где Вам покажется уместным» или «вероятно, стоит начать» или «как Вы сочтете лучшим»). При этом Козинцев не «тушует» перед гением Шостаковича и «нескромно» предлагает ему ряд вариантов, отлично понимая, что композитор может все сделать «иначе». Музыка — не его профессия, но музыка фильма, — его территория, и он не боится предлагать музыкальные решения Шостаковичу:

«Поединок в пьесе наиболее мелодраматичен; мне кажется не стоит сцену сгущать еще более, а, напротив, хотелось бы музыку дать вразрез с настроением — предчувствием развязки, смерти, — какой-нибудь танец, или романс, или тот же № обучения Офелии — другую девицу готовят к светской жизни.

Род салонной музыки 16 века.

Музыка слышится и в зале поединка, когда приносят шпаги, Гамлет просит прощения у Лаэрта, приходит король и т. д. Она то утихает, то возобновляется. Заканчивать ее можно в любом месте — где Вам покажется уместным. <...>

<...> Смерть Гамлета.

* Козинцев Г. М. Письмо к Шостаковичу от 30 декабря 1963 года // ПК. С. 247–248.

Вероятно, стоит начать, когда Лаэрт ранит Гамлета (резкий удар шпагой по плечу). <...>

М. б., убийство короля перекликается с темой Призрака? А м. б., и весь № связан с этой темой? Как Вы сочтете лучшим. <...>

№ можно закончить на этом или продолжать дальше. Камера наезжает на камень. И надолго останавливается. Один камень. После совершенной тишины, как бы из ничего, вновь возникает, усиливается звук продолжающейся жизни. Рождаются и умирают люди, идут войны, сменяются правители...

Войска Фортинбраса входят в Эльсинор. М. б., опять гул тех же литавр, что слышались в начале царствования Клавдия.

От неподвижного камня (если считать с начала):

Вход войск — на 36 сек. (камень можно сократить).

Фортинбрас начинает говорить — на 1 мин. 9 сек.

Всего — 1 мин. 46 сек. (можно короче).

Дальше — похороны Гамлета. № может переходить непосредственно в финал либо между ними любой длины пауза*.

Однако, пытаюсь внушить Шостаковичу свои музыкальные замыслы относительно будущего фильма, в некоторых позициях Козинцев очень категоричен. Во-первых, в вопросе о том, какой должна быть музыка фильма в целом, общий ее стиль.

Для Козинцева это не выбор композитора на этапе озвучания смонтированной картины, а существеннейшая составная часть первоначального замысла фильма. И это первое, что он сообщает композитору, когда начинается работа над музыкой.

Так было с «Гамлетом» (в фильме должно быть как бы два стиля музыки «от автора» — современный симфонический оркестр и род стилизованного старинного оркестра — принадлежность самого действия), так же будет позже, в начале 1970 года, когда Козинцев начнет описывать Шостаковичу музыку в «Короле Лире»: «Музыка кажется мне в этой трагедии иной по месту и характеру, нежели в «Гамлете». Никакой стилизации под эпоху. <...> Язык современного искусства, такой, каким Вам хотелось бы говорить о современном мире. Темы зарождаются задолго до того, как они становятся отчетливыми, принимают симфоническую форму. Что-то с самого начала слышащееся в воздухе, гул приближающихся катастроф, сгущение электричества в атмосфере**». Да и в некоторых частностях всё решено заранее. Например, в сцене «Призрак в спальне королевы»:

* Там же.

** Козинцев Г. М. Письмо к Шостаковичу от 8 января 1970 года // ПК. С. 413.

«Когда Гамлет в бешенстве бросает Гертруду на пол — перед ним возникает Призрак. Это хотелось бы сделать только в музыке» *. Или в сцене смерти Офелии: «Можно объединить № с прошлыми двумя, или же отделить их паузой. Хотелось бы сделать темой — песни Офелии» **. Здесь мягкое «хотелось бы» в сущности лишает композитора всякой самостоятельности в выборе.

В одном из эпизодов звучит музыка Шостаковича, про которую можно сказать: ее идея родилась в мечтах Козинцева *как музыка для фильма «Гамлет»* почти за десять лет до того, как картина была снята.

Как молодым «фэксам» не хватало выразительных средств кинематографа и их влекло за границы возможностей немого экрана, так Козинцеву в его театральной работе хотелось вырваться за пределы рампы и обладать в сценической постановке потенциалом киновыразительности. «Боже мой, как меня кляли заведующие постановочной частью! — писал Козинцев о постановке «Гамлета» в театре в 1954 году. — Воспитанный на кино, я требовал объемов, подлинных материалов: дерева и железа» ***. Рабочие тетради режиссера за 1953 год полны заметок и постановочных наметок по поводу «Гамлета» в театре. Но время от времени они перемежаются ремаркой: «для кино» — фантазия кинематографиста брала свое.

Вот какую запись сделал Козинцев через месяц после начала работы над «Гамлетом» в театре драмы имени А. С. Пушкина: «Для кино: череп — и раздается (из звона бубенчика) еле слышная шутовская песня, и череп превращается в Йорика. А потом обратное превращение» ****.

Спустя десять лет, снимая эту сцену в фильме, Козинцев откажется только от превращения черепа в Йорика (по-видимому, тогда это показалось ярко кинематографичным — по контрасту со сценическими возможностями — а теперь увиделось прозрачно-иллюстративным, и Козинцев не использует слишком очевидный прием).

Зато *услышанную* им тогда музыкальную программу этой сцены он старается внушить Шостаковичу: «Может быть один большой №, а возможно и то возникающая, то затихающая тема. Начинается от слов Гамлета “Поразительное превращение, если бы только можно было подсмотреть его тайну!” Всего — 3 минуты 36 секунд. (размер условный. Может быть и меньше, если начинать музыку

* Муз. сд. С. 6.

** Муз. сд. С. 9.

*** Козинцев Г. М. Глубокий экран // Собр. соч. Т. I. С. 245.

**** Козинцев Г. М. Записи из рабочих тетрадей // Собр. соч. Т. IV. С. 373. Запись 20 ноября 1953 года.

от того, как Гамлет перебирает землю-прах пальцами. Возможно начинать особый № — Йорика, после того, как зазвенели бубенчики на истлевшем шутовском колпаке). № можно заканчивать, когда раздалось издали удары колокола — выносят Офелию»*. Вспомним эпизод в фильме: флейта пикколо выводит *еле слышную шутовскую песню* — композитор воплотил давнюю музыкальную киноидею Козинцева. А зрителю начинает казаться, что тайна «поразительного превращения», которую нельзя «подсмотреть», может быть *услышана*, — в музыке Шостаковича.

* * *

Приглашая Шостаковича к участию в фильме «Король Лир» в 1968 году, Козинцев написал: «Так как мне, естественно, хочется, чтобы Вы согласились, то пишу о некоторых облегчающих обстоятельствах: музыки в фильме будет меньше, нежели в «Гамлете», копыт вовсе не будет и, — если Вы захотите, — можно будет использовать и то, что Вы написали для спектакля в Большом драматическом театре»**.

Процесс создания музыки к «Королю Лиру» был сильно затруднен: Шостакович дважды выключался из работы, первый раз в ноябре — декабре 1969 года, когда он полтора месяца был в больнице в Москве и второй раз почти на четыре месяца — с конца февраля по июнь в 1970 году, когда он лечился в Кургане. Но партитура «Короля Лира» меньше, чем в «Гамлете», не только и не столько по этой причине.

Музыкальное «задание» Козинцева по «Лиру» было не таким объемным, потому что Козинцев, как нам кажется, не мог не учесть опыт «Гамлета», не мог не почувствовать, что Шостакович не хочет сочинять музыку, чтобы потом ее надо было заглушить или усилить, прервать и снова дать зазвучать, и уж во всяком случае, наложить на нее шумы. Сам Козинцев вспоминал: «На пробной перезаписи «Гамлета» оказалось, что шумов много и они чересчур громки. — Если выбирать между музыкой и текстом, — сказал Дмитрий Дмитриевич, — я согласен, чтобы слова Шекспира заглушали музыку. Но чтобы копыта — не согласен»***. По-видимому, в беседах

* Муз. сц. С. 10.

** Козинцев Г.М. Письмо к Шостаковичу от 22 мая 1968 года // ПК. С. 347.

*** Козинцев Г.М. Пространство трагедии // Собр. соч. Т. IV. С. 66.

с другом Шостакович был не столь лаконичен, т. к. И. Д. Гликман рассказывает об этой же перезаписи энергичнее: «Как он, бедный, огорчился, посмотрев первый раз картину, в которой музыка была захлавлена шумом моря, воем ветра, стуком копыт, ржанием коней, шуршанием шелков, скрипом подъемных мостов etc., etc. Меня это тоже огорчило, и я потребовал снять эти “правдивые” шумы и дать разгуляться оркестру. Козинцев обещал это сделать. Он, действительно, за последние дни выгребал лопатой этот кино-реалистический хлам»*.

Возможно, иная козинцевская концепция музыки в «Короле Лире» по сравнению с «Гамлетом» объясняется не только разными взглядами Козинцева на две трагедии. По-видимому, Козинцев почувствовал за вежливыми разговорами Шостаковича о шумах более глубокую и основательную позицию композитора. Во всяком случае, козинцевская музыкальная концепция в «Лире» полностью совпадает с некогда сформулированной Шостаковичем после просмотра кинофильма «Мичурин» со своей музыкой в 1948 году. Рассказывая, что большую часть музыки не было слышно, т. к. она была заглушена шумами или разговорами, Шостакович написал: «Я не виню в этом А. П. Довженко. Очевидно, так ему было нужно. Виню себя за то, что не настаивал на своем. Это свое заключается в следующем: надо, чтобы музыка звучала лишь там, где она крайне необходима»**. На этапе создания музыки этот постулат, несомненно, означает: музыка должна сочиняться лишь там, где она крайне необходима. Тогда музыка, написанная для фильма, не будет ни фоном для накладки текста и реалистических шумов, ни материалом для музыкального монтажа.

Вряд ли все эти «теоретические установки» дискутировались в разговорах Козинцева и Шостаковича***. Однако этот не происходивший

* Гликман И. Д. Дневник. Автограф Гликмана. Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 4, р. 2, ед. хр. 4. Journal IV, л. 38 об. — 39, запись от 10 апреля 1964 года. На этот материал мне указала О. Г. Дигонская, за что я приношу ей свою благодарность. Исаак Давыдович Гликман (1912–2003) был редактором фильма «Гамлет».

** Шостакович Д. Д. Письмо к Л. З. Траубергу от 26 декабря 1948 года / Публикация О. В. Домбровской // Между мгновением и вечностью. СПб., 2000. С. 471–472. Подчеркнуто Шостаковичем.

*** К счастью, из некоторых деталей переписки Козинцева с Шостаковичем можно не только предположить, что какие-то вещи обсуждались ими в разговорах, но точно знать, что это так и было (например, из фразы в письме Козинцева от 22 июня 1970 года: «Вчера весь вечер думал о Голосе правды, про который мы с Вами говорили» // ПК. С. 435).

в действительности диалог дал свои реальные результаты в «Короле Лире». На этом принципе («музыка только там, где она крайне необходима») построен почти весь музыкальный сценарий «Короля Лира» — Козинцев просит сочинить не музыку для сцен, а темы персонажей и ситуаций: «Рог вожака нищих, Выезд королевского обоза, охотничьи рога, Эдмонд приказывает трубить наступление», и более сложных, как он называет, номеров: «Зов смерти, Голос правды, Катастрофа»*. Он пишет Шостаковичу: «Мне трудно сказать, каким путем создать — не сколько-нибудь длительный музыкальный номер, а эти отдельные элементы, входящие в саму ткань действия»**. О хоровом эпизоде «Плач» из финала фильма Козинцев скажет потом в «Пространстве трагедии»: «“Плач” был написан в форме девяти отрывков, разделенных паузами, у каждого — свой тембр, интонация. Дмитрий Дмитриевич дал мне возможность менять их последовательность, повторять какой-нибудь отрывок несколько раз, использовать их по отдельности. Это была не музыка для кино, а само кино: основная его плоть, элементы монтажа, кадры»***.

Темой особого разговора могло бы стать соотношение двух «Лиров» Козинцева и Шостаковича — спектакля Большого драматического театра имени М. Горького и фильма.

Когда осенью 1940 года дирекция БДТ предложила Козинцеву поставить «Короля Лира», Козинцев сразу же привлек и Шостаковича, вся работа над постановкой прошла в тесном контакте с композитором. Заметки о своей работе над этим спектаклем он опубликовал в сборнике, выпущенном к премьере.

«В “Короле Лире” меня восхищает и волнует образ Шута. Без него трагедия Лира и Корделии не прозвучала бы так потрясающе. Шут с изумительным мастерством освещает гигантскую фигуру Лира, и трудность его музыкальной характеристики исключительна. Шут очень сложен, парадоксален и противоречив. У Шута колкий, саркастический смех. Его юмор великолепен своей остротой и мрачностью»****. «10 песенок Шута», сочиненных для этого спектакля, — это десять законченных вокальных пьес,

* Козинцев Г.М. Письма к Шостаковичу от 4 мая и 22 июня 1970 года // ПК. С. 430, 435.

** Козинцев Г.М. Письмо к Шостаковичу от 8 января 1970 года // ПК. С. 414.

*** Козинцев Г.М. Пространство трагедии // Собр. соч. Т. IV. С. 261.

**** «Король Лир» в Большом Драматическом театре имени М. Горького. Л.; М., 1941. С. 62.

самостоятельных вокальных номеров, которые по ходу спектакля пелись артистом, игравшим роль Шута*.

Когда четверть века спустя Козинцев начал работу над кинофильмом «Король Лир», с самого начала весь рисунок роли Шута виделся режиссеру совершенно иным, в частности, вся линия «песенок»: «Его куплеты — не выученный номер, а мучительные пророчества, выкрикиваемые тогда, когда на него находит неведомая сила, мучительный припадок, во время которого он видит суть вещей»**.

Еще не найден актер на роль Шута, но рисунок роли (и в ее музыкальной составляющей) уже видится режиссеру, и он записывает: «Это должен быть артист, способный создать свой жанр исполнения песенок»***. Рисунок роли только складывается, но он уже включает музыкальный компонент: «Убрать из роли шута все, связанное с шутством. Ни ужимок, ни гримас, ни пестрого костюма, ни колпака с петушиным гребешком. И погремушки тоже не надо. Никакой эксцентрики, ни малейшей виртуозности в пении и танцах»****.

Но, лишив Шута «виртуозности в пении», а его прибаутки статуса вокальных номеров и вернув, таким образом, их тексты в общий корпус текста трагедии, Козинцев, однако, не возвратился в этих местах к переводу Б. Л. Пастернака, а оставил перевод С. Я. Маршака*****, пойдя на «кооперирование разноименных текстов», немыслимое для Пастернака^{6*}. Иногда это соединение переводов происходит почти на микроуровне (в текст Пастернака вкраплены две строчки Маршака). Что заставило Козинцева пойти на это?

Для ответа сделаем маленькое отступление. Известны, по крайней мере, два случая, когда Шостакович должен был сочинить не песни,

* В. П. Полицеймако.

** Козинцев Г. М. Записи по фильму «Король Лир». Запись 2 мая 1967 года // Собр. соч. Т. IV. С. 273.

*** Козинцев Г. М. Записи по фильму «Король Лир». Запись в мае 1966 года // Собр. соч. Т. IV. С. 270.

**** Козинцев Г. М. Пространство трагедии // Собр. соч. Т. IV. С. 80.

***** «Король Лир» ставился в БДТ в 1940 году в переводе М. А. Кузмина и А. Д. Радловой, а песни шута — в переводе С. Я. Маршака.

^{6*} См.: Пастернак Б. Л. Письмо к Козинцеву от 4 марта 1954 года. ПК. С. 122. Слова Пастернака написаны Козинцеву по поводу его замысла, дать в конце «Гамлета» сонет № 74: «Конечно, придется перевести его мне, и, конечно, придется читать его в моем переводе, даже в том случае, если он вне всякого спора будет неудачней перевода Маршака, потому что такого кооперирования разноименных текстов я никак не мыслю». Впрочем, это «немыслимое» для Пастернака «кооперирование» Козинцев произвел уже тогда, в 1954 году, все же закончив спектакль «Гамлета» сонетом в переводе Маршака.

а лишь мелодии песен — при необходимости что-то напеть по ходу драматической сцены. Первый относится к фильму «Гамлет», где в сцене сумасшествия Офелия напевает несколько простеньких, возможно, народных песенок (во всяком случае, стилизованных под народные, судя по лексике в переводе Пастернака):

- 1) А по чем я отличу
Вашего дружка?
Плащ паломника на нем,
Странника клюка.

Белый саван белых роз,
Деревцо в цвету.
И лицо поднять от слез
Мне невмоготу.

- 2) С рассвета в Валентинов день
Я проберусь к дверям
И у окна согласье дам
Быть Валентиной вам.

Он встал, оделся, отпер дверь,
И та, что в дверь вошла,
Уже не девушкой ушла
Из этого угла.

- 3) Но Робин родной мой — вся радость моя*.

В тексте Шекспира есть еще песенки, которые напевает Офелия, некоторые из них, в фильме не поются, а декламируются, хотя есть шекспировская ремарка «(Поет)». Здесь же приведены те три текста, к которым написана музыка Шостаковича**. Музыка к первому и третьему текстам есть в партитуре Шостаковича (№ 28 партитуры «Смерть Офелии» и № 10 партитуры «Прощание Гамлета с Офелией»), а вот мелодия песенки про Валентинов день в партитуре отсутствует. Но мы точно знаем, что мелодия, которую напевает с этим текстом Анастасия Вертинская, не подобрана

* Шекспир В. Гамлет / Перевод Б. Пастернака // Шекспир В. Избранные произведения. М., 1953. С. 280, 281 и 283.

** Есть предположение, что в песнях Шута, Эдгара и Офелии Шостакович, так же как и Шекспир, использовал фольклорный материал. Это может стать предметом отдельного исследования; автор надеется когда-нибудь его осуществить.

актрисой или постановщиком (или еще кем-нибудь из грамотных помощников), а предложена Шостаковичем, так как во-первых, в архиве композитора сохранился рукописный лист с записью всех этих тем*, а кроме того, есть в истории киномузыки Козинцева — Шостаковича еще один пример сочинения вокальных номеров для «невокального», драматического, «актерского» пения.

На первом этапе съемочного периода «Короля Лира» и, так же, как и в случае с «Танцем Офелии» — задолго до начала работы над музыкой к фильму, Козинцев обратился к Шостаковичу в письме: «Хочу попросить Вас написать несколько самых бесхитростных мелодий, обрывки песен; их напевает Эдгар, прикидываясь юродивым.

Характер их английский народный, исполняться они должны без аккомпанеента, отдельными фразами, перемешиваясь с бормотаньем, зауем, воем.

Песни — скорее часть самой речи Бедного Тома, нежели музыкальные номера. Я бы не стал Вас беспокоить их сочинением, но в английских исследованиях подобные ноты не приведены, а петь эти фразы необходимо»**.

Уже через четыре дня Шостакович выслал в Ленинград (по-видимому, прямо в письмо) песни Бедного Тома и написал: «Около каждой из них я поставил примерный темп по метроному. Можно, конечно, петь и несколько быстрее, и несколько медленнее. Однако, нужна некоторая скорбь в исполнении»***.

Цитата из письма Шостаковича приводится здесь специально для исследователей, работающих в архивах, как подсказка, опознавательный признак данного автографа, — ведь мы его пока не знаем, и эта музыка Шостаковича, звуча в фильме, не издана и не исполняется. Хочется надеяться, что когда-нибудь исследователи увидят этот листок с «мелодиями, обрывками» песен Бедного Тома, написанными рукой Шостаковича, и около каждой будет выставлен метроном, а сам листок, возможно, будет хранить следы перегибов от закладывания в почтовый конверт****.

* Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 2, р. 1, ед. хр. 166. Рукопись неустановленного лица.

** Козинцев Г. М. Письмо к Д. Д. Шостаковичу от 25 июня 1969 года // ПК. С. 396.

*** Шостакович Д. Д. Письмо к Козинцеву от 29 июня 1969 года // ПК. С. 397.

**** Спустя некоторое время после написания настоящей статьи в ЦГАЛИ СПб в фонде Г. М. Козинцева Яковом Леонидовичем Бутовским был обнаружен именно этот автограф (ф. 622, оп. 1, д. 1891, л. 1). Пользуюсь случаем, чтобы выразить мою глубокую признательность Я. Л. Бутовскому за помощь в работе как над этой статьей, так и над другими работами, связанными с содружеством «фэкс» и Шостаковича.

Одной из песен Бедного Тома озвучен первый эпизод фильма. В режиссерском сценарии содержание кадра изложено так: «Снятая с движения открывается древняя проезжая дорога. Время оставило на ней глубокие колеи, следы копыт, стерло камни, выросшие в землю. Чей-то кашель, далекий стон.

Ноги, — замотанные тряпьем, в стоптанных, давно утративших форму опорках, босые — ступают по дороге. Стучат костыли. Кто-то остановился: уже нет сил идти, — замолк рог, но, еле передвигая ноги, человек сдвинулся с места»*.

Это шествие безымянных персонажей сопровождается унылой песней безымянного певца:

«В терновнике северный ветер свистит.
Да ну его, пусть себе свищет, зуда!
Дофин, мой наследник, не бегай туда»**.

Это слова одной из песен Бедного Тома. И у Шекспира, и в режиссерском сценарии Козинцева она находится в сцене в шалаше во время бури.

По-видимому, получив от Шостаковича мелодии песен Тома и не найдя места для одной из них в сцене бури, а может быть просто решив, что эта песня заслуживает большего, чем прозвучать в виде «обрывка» в драматическом эпизоде, Козинцев решил сделать ее музыкальной экспозицией трагедии. По свидетельству Э. Г. Ванунца*** эта песня записывалась гораздо раньше всей музыки к фильму и, так же, как и все остальные напевы Бедного Тома, отсутствует в автографе партитуры «Короля Лира», хранящемся в Архиве Д. Д. Шостаковича****.

Вернемся, однако, к «Песенкам Шута». В виде самостоятельных вокальных номеров, как в спектакле, они в фильме не звучат. Козинцев включает «песенки» в драматическую ткань, Олег Даль исполняет их не как самостоятельные вокальные произведения, а напевает, проговаривает, нашептывает или выкрикивает. То есть песенки Шута вошли в фильм в виде таких же «обрывков песен», как

* Козинцев Г. Король Лир (По трагедии Шекспира в переводе Б. Пастернака). Режиссерский сценарий. Л., «Ленфильм», август 1968. С. 1.

** Шекспир В. Король Лир / Перевод Б. Пастернака // Шекспир В. Избранные произведения. М., 1953. С. 395.

*** В беседе автора статьи с Эдуардом Гайковичем Ванунцем, звукооператором фильма «Король Лир», 27 января 2005 года.

**** Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 1, р. 1, ед. хр. 239.

и прибаутки Эдгара. Сочинять их не было необходимости, они уже существовали (отнюдь не только как мелодии), но написаны были на тексты в переводе Маршака, и Козинцев согласился на гораздо более шокирующее «кооперирование разноименных текстов», чем было в «Гамлете» в 1954 году.

Однажды в фильме «Король Лир» Шостакович пошел дальше козинцевского замысла: слышится «звук, пока еще негромко, тихо, два-три раза: звенят бубенчики, привязанные к ноге шута»*, — так Козинцев хотел музыкально обозначить появление в фильме Шута. Шостакович сочинил маленький номер «Бубенчики Шута». Этот номер сохранился в партитуре, издан и исполняется вместе со всей остальной музыкой фильма, когда ее играют или записывают. Но в фильм он не вошел — «слишком отчетлива музыкальная форма, законченность номера. Получился не опознавательный знак, а музыкальная характеристика»**.

В сущности, эти примеры показывают, как Козинцев самовластно распоряжался в своих фильмах, вынужденный принимать отнюдь не легкие решения: пожертвовать уже написанной (по его «сценарию»!) музыкой Шостаковича или перемешать Пастернака с Маршаком так тесно, как вряд ли бы он смог сделать с согласия Пастернака.

Каждый соавтор Козинцева свободен в своих поисках, но, в конечном счете, всё сливается в общей партитуре единого замысла, перегорают в горниле всевластной режиссерской воли. Подчинялся ей и Шостакович, хотя и не всегда с радостью. Вот что записал Гликман в дневнике в январе 1964 года: «Вчера еще раз вместе просматривали фильм “Гамлет”. Немножко поспорили о его достоинствах и недостатках. Д. Д. предстоит написать музыку к этой картине (еще не вполне готовой). Я посоветовал Д. Д. несколько сократить количество номеров, огромный список которых ему вручил режиссер Козинцев. Д. Д. согласился со мною, но я твердо знаю, что он не сократит ни одного номера, ибо он с некоторых пор приучил себя повиноваться “указаниям”: ему ужасно не хочется писать такое большое количество номеров, но он их напишет, раз режиссер дал “указание”. Помимо того, к этому примешивается чувство профессионализма и обязательность»***.

* Козинцев Г. М. Письмо к Шостаковичу от 8 января 1970 года. ПК. С. 414.

** Козинцев Г. М. Пространство трагедии // Собр. соч. Т. IV. С. 81.

*** Гликман И. Д. Дневник. Автограф Гликмана. Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 4, р. 2, ед. хр. 4. Journal IV, л. 34 об. и 35, запись от 23 января 1964 года.

Гликман ни секунды не сомневается в приоритете музыки и хочет защитить композитора от эксплуатации режиссером. Сам же Шостакович «приучил себя повиноваться “указаниям”» именно в силу своего высочайшего профессионализма. Он лучше, чем кто-либо другой, понимал, что композитор, работающий в кино, должен смирить свою авторскую гордость, отойти на второй план в прикладном жанре.

Но, понимая, что музыка, как и другие составляющие, должна раствориться в некоем синтетическом единстве под названием *кинообраз*, Шостакович вовсе не хотел мириться с тем, чтобы она «пропала»: «Иногда на удачных записях Шостакович говорил, что напишет на основании этих номеров симфонию. И никогда не писал. <...> Ощущение изображения было у него настолько органичным, что, вероятно, отделить от него музыку становилось уже трудным»*. Для зрителя козинцевского фильма это абсолютно верно. Но не для самого композитора — он-то знал, что музыка выражает больше, чем ее визуальная «программа». Хотя у Шостаковича не много случаев использования оригинальной киномузыки в сочинениях непрограммных и неприкладных жанров, но все же они есть. Добавим к ним один пример: в третьей части Девятого квартета звучит целый номер из фильма «Гамлет», обозначенный в партитуре как «Кладбище», а по сути сцены он может быть назван «Йорик» или «Воспоминание о Йорике». Эта сцена, всем памятный шедевр Козинцева, настолько впитала, поглотила, растворила все авторские составляющие (актерская игра, музыка, монтаж, звукорежиссура), что на них начинаешь обращать внимание только в случае специального профессионально ориентированного просмотра. При простом, не аналитическом восприятии музыка так же *не слышна*, как *не видны* актерская техника или приемы монтажа. Думается, в этом одна из причин включения этого фрагмента в Девятый квартет — композитору, с каким бы уважением он ни относился к работе своего коллеги и соавтора, хочется, чтобы сочиненная им хорошая музыка звучала и была услышана**. Такие простые на первый взгляд импульсы

* Козинцев Г.М. Пространство трагедии // Собр. соч. Т. IV. С. 258.

** В отношении этого фрагмента Девятого квартета можно сказать совершенно определенно, что «сначала был фильм». Некоторое время назад в Архиве Д. Д. Шостаковича О. Г. Дигонской и автором этих строк атрибутирован не надписанный черновик Девятого квартета, в котором вместо нотного наброска данной темы вписано слово «Гамлет».

не были чужды Шостаковичу, приводимое ниже воспоминание Гликмана это подтверждает: «[Шостакович] написал добавочный хорик-вокализ для финала “Короля Лира”. Ему жаль отдавать его в кинокартину, в которой он потускнеет и заглохнет, как это часто бывает в фильмах» *.

* * *

У Шостаковича не было периода ученичества в кино. Можно ли одной гениальной одаренностью объяснять его старт на вершине профессии? В «Новом Вавилоне» он ступил на совершенно чистое поле. Небывалые задачи, которые ставили перед ним молодые режиссеры, подразумевали и не бывалые раньше решения. Можно сказать, что прозвучавшие после «Нового Вавилона» обвинения в адрес молодого композитора в непрофессионализме парадоксальным образом обоснованны: профессиональная среда, из которой они исходили, принадлежала другой профессии — аккомпаниатора, тапера, компоновщика, но — не сочинителя оригинальной музыки для кино. Здесь еще не было традиций, образцов, стандартов и, следовательно, была полная свобода творческого выбора. Самосознание Шостаковича как кино-композитора было «испорчено» еще с первых шагов в Великом Немом (или «полу-немом»), когда музыка должна была брать на себя гораздо больше смысловых функций, чем просто «хорошая, помогающая фильму музыка».

То, что Шостакович начинал свою карьеру кино-композитора в немом кино и претерпел с молодым кинематографом все тяготы отсутствия полноценной звуковой техники, удивительным образом сказалось на качестве его киномузыки. «Задания», над которыми он сначала трудился в кино, именно в силу того, что кино было немое, включали массу задач, позднее отпавших от киномузыки — совершенствовалась звукозаписывающая техника, и перезапись взяла на себя многое из того, что Шостакович должен был писать в своих партитурах нотами. «Новым Вавилоном» и «Одной» он задал такую высоту творческих задач в киномузыке, нужда в которой отпала в звуковом кино, где музыка очень быстро была отодвинута с авторской позиции, стала фоном, иллюстрацией, в лучшем случае — смысловым контрапунктом, и очень редко ставила и решала

* Гликман И.Д. Дневник. Автограф Гликмана. Архив Д.Д. Шостаковича, ф. 4, р. 2, ед. хр. 7, Journal VII, л. 6, запись от 26 июля 1970 года.

задачи самостоятельного авторского начала. Возможно, приступая к работе над «Королем Лиром», Шостакович снова обрел такое же идеальное задание для сочинения музыки в кино, какое он некогда получил в «Новом Вавилоне».

К счастью, именно в Шостаковиче молодые «фэкссы» увидели единственного композитора, на которого можно было взвалить замаячившие в их воображении еще в «дозвуковые» времена новаторские музыкальные замыслы. Потому что старт Шостаковича в «Новом Вавилоне» и «Одной» стал не только первым достижением советской оригинальной киномузыки, но и первым его собственным открытием в этой области, которая, находясь на периферии его творчества, никогда, тем не менее, не становилась для него второстепенной.

В своих фильмах Шостакович написал много вдохновенной музыки, но, пожалуй, именно в «Гамлете» и «Короле Лире» Козинцева он, пройдя через все сложности «вечного» спора режиссера и композитора о приоритетах в прикладном жанре, нашел наконец то совершенное музыкальное решение, которое продолжает восхищать поклонников кино и музыки.





Данкан УИЛСОН

<О Четырнадцатой симфонии>

*<Посол Великобритании в СССР сэр Данкан Уилсон —
Бенджамину Бриттену, 9 октября 1969 года>*

Это очень аскетичная, суровая и сильная вещь; в особенности две ее части — стихотворение Аполлинера об узнике и строки русского поэта-декабриста Кюхельбекера о художнике, не получающем награды среди злодеев и глупцов, — имеют самое явное и непосредственное отношение к ситуации в современной России. Впрочем, не мое дело — рассказывать о произведении одного великого композитора другому великому композитору. Вам, наверно, интереснее было бы узнать об обстоятельствах этого события. Большой зал Консерватории заполнился до отказа, после чего студенты совершили один из своих знаменитых «навалов» на главную лестницу. Внизу лестницы держал оборону «спецотряд», но, несмотря на это, прорвавшимся почти удалось смести с пути бабушек-контролерш (тучных дам весьма устрашающего вида), и они чуть не растоптали меня до того, как был восстановлен порядок. Если вынести за скобки угрозу для жизни, было замечательно наблюдать столь потрясающий энтузиазм. Публика представляла собой подлинную элиту московского художественного мира; в конце она наградила овациями всех — и Баршая с его великолепным оркестром, и Галю [Вишневскую] (которая прекрасно пела и немного лицедействовала), и солиста-баса и, конечно же, больше всех самого Дмитрия Шостаковича. Он выглядит значительно старше своих лет и передвигается с заметным трудом; тем не менее он вновь и вновь выходил на подмостки — под конец уже совсем один. Все мы ощутили, что перед нами — человек, воочию видевший все одиннадцать ликов смерти¹, а также многие другие таинства; и я испытал глубокое волнение, думая о трудностях, которые ему приходилось преодолевать, создавая свои великие произведения, и наблюдая за тем, как высоко ценят сограждане его музыку.

...В программке концерта был напечатан обширный анализ нового произведения². Его вступительная часть явно предназначалась для того, чтобы упредить официальные упреки в «негативизме»: речь в ней шла о том, что эта серия протестов — доказательство очень «позитивного» отношения к жизни, свойственного всему творчеству Шостаковича-гуманиста и противостоящего «пассивному христианскому принятию» смерти. Насколько я понимаю, такова линия поведения, избранная самим Шостаковичем; и я осторожно надеюсь на то, что она поможет новой симфонии занять прочное место в советском репертуаре.



II

**ВОСПОМИНАНИЯ
И СУЖДЕНИЯ КОЛЛЕГ,
РОДНЫХ, ЗНАКОМЫХ,
УЧЕНИКОВ**



Марина САБИНИНА

Мозаика прошлого

Как нас перевоспитывали

1948 год, конец февраля... Уже уволены главные профессора-формалисты — Шостакович, Шебалин (взамен которого ректором Консерватории назначен А. В. Свешников, хормейстер). Уже состоялось общеконсерваторское собрание в Большом зале, где ораторы сыпали цитатами из Постановления ЦК КПСС от 10 февраля 1948 года, бичевали «антинародное направление», пламенно присягая на верность «социалистическому реализму»; лишь несколько анонимных записок, посланных в президиум (но, разумеется, не зачитанных вслух), да еще неясные, но определенно сердитые, насмешливые восклицания с галерки внесли легкий оттенок диссонанса в казенную торжественность «мероприятия». А сейчас специально собрали нас — студентов теоретико-композиторского факультета, — чтобы покрепче внедрить руководящие идеи в наши бедные головы, отравленные заразой «формализма».

Класс № 21. Здесь обычно проходили общекурсовые лекции по истории партии, марксизму-ленинизму, и народу бывало полным-полно, сегодня же — сравнительно немного, ведь наш факультет самый малочисленный. Но обстановка — подчеркнуто официальная, как на массовом митинге: длинный стол на возвышении, суровые лица членов президиума, которые один за другим поднимаются на трибуну. Сперва все идет удивительно неинтересно, сидим тихие, скованные и слушаем невнимательно. Что-то лозунгово-трескучее произносит Клавдия Успенская — преподавательница, известная своей малограмотностью (бывшая комсомольская активистка-рабфаковка и РАПМовка 20-х годов; ныне она преподает историю советской музыки и вечно ошибается, путая Мясковского с Прокофьевым или Шостаковичем и т. д.). Солидный ученый Ю. В. Келдыш, историк, автор учебника по русской музыке с древнейших времен, нудным,

бесцветным голосом выговаривает стандартные фразы о мудрости и полезности Постановления. Кто еще, кто после кого — помню плохо, не помню, например, выступал ли в тот вечер Кирилл Молчанов¹, прославившийся замечательно эффектным интервью, опубликованным центральными газетами: «Наконец-то я чувствую себя творчески свободным и счастливым, у меня теперь от радости *душа поет...*»

Переломным пунктом явилась речь нового, только что назначенного секретаря партийного бюро Консерватории Семенова, человека с простецким, грубоватым лицом и на редкость некультурной фонетикой, не то кларнетиста, не то фаготиста. Ему сразу удается пробудить аудиторию от апатии, и когда он воинственно объявляет, что если бы Постановление не навело порядок, музыка могла дойти до полного безобразия («Этак ведь *всякий Шостакович, всякий там Прокофьев* будут писать, как хотят!») — зал буквально взрывается.

Герман Галынин, ярко талантливый ученик Шостаковича, обожающий Учителя, парень стихийно необузданного нрава, пытается вскочить с места, его жена Наташа Шумская и я, сидя по бокам, с двух сторон виснем на нем. — «Куда ты?» — «Пустите! Я его (т. е. Семенова) убью!!» У меня есть некоторый опыт обращения с субъектами неуравновешенными, и я деловито спрашиваю: «А чем ты станешь его убивать?». — «Стулом!!!» — яростно вопит Герман, пробуя выдернуть стул из переднего ряда; к счастью, ряды стульев накрепко соединены между собой и «убийство» не получилось, но Герман продолжает кричать и биться в наших руках. А сзади, вцепившись в спинку моего стула, ее изо всех сил дергает Леля Калужский — фронтовик, контуженный, как правило, тихий, замкнутый — сейчас он истерически выкрикивает: «Долой! Долой!», и трясется, словно в нервном припадке.

Дальнейшее слилось в памяти в сплошной хаос. Гул, топот ног, буйная массовая истерика, президиум не в силах ни перекричать аудиторию, ни успокоить ее. Вернулась я домой совершенно ослабевшая и охрипшая, видимо, тоже орала до изнеможения, повредила голосовые связки и дня три не могла говорить, только шептала.

Надо полагать, собрание это убедило начальство в распространенности опасных настроений среди студентов факультета, а значит — необходимости неких серьезных «воспитательных» мер. Историкотейоретикам выпускные экзамены отодвинули на осень, дабы срочно выправить «ошибки», допущенные в дипломных работах, и привести дипломы в соответствие с мудрыми тезисами Постановления. Композиторам, особенно бывшим ученикам Шостаковича, труднее: им следует подготовить к выпуску новые *реалистические* опусы,

желательно кантаты или программные симфонические произведения, потому их задерживают на год или два, передав от уволенных «формалистов» педагогам, которых не коснулась кампания разгрома. (Наилучший вариант — профессор Ю. А. Шапорин, автор многих чудесных романсов на стихи Блока и Пушкина, но ленивый, барственный, поручавший своим студентам и аспирантам писать фактуру и оркестровку его собственной монументальной оратории «Доколе коршуну кружить» и оперы «Декабристы».) Хуже всего, понятно, досталось ребятам наиболее одаренным — Галынину, Борису Чайковскому. Интереснейшую одноактную оперу Бориса «Звезда» охали и зарубили: мало того, что в ней проявилось «вредное» влияние Шостаковича, — ее либретто было основано на повести опального литератора Эммануила Казакевича, и заканчивалась опера трагически, что тогда расценивалось как «пессимизм», немыслимый при изображении событий Великой Отечественной войны. Галынин, правда, «реабилитировал» себя «Эпической поэмой» (1950), где удачно использовал подлинные фольклорные темы, она удостоилась Сталинской премии; но травма, пережитая в 1948 году, определенно ускорила развитие его психической болезни, и в начале 50-х он превратился в настоящего шизофреника. Кстати, в ту пору, после войны было немало случаев (в том числе у моего двоюродного брата) «ситуационной шизофрении», годы спустя вылеченной.

Легко адаптировались наименее даровитые. Так, мой сокурсник из класса В. Я. Шебалина, Степа Григорьев, поспешил снять со стены над своей койкой в общежитии портреты прежних кумиров — Шостаковича и Прокофьева, уверяя, будто и раньше любил и уважал не модернистов-формалистов, а русских классиков XIX века. (Забавный факт: когда весной 1949 года в Большом зале исполнялась его дипломная кантата в честь КПСС, я чуть не расхохоталась, услышав хорошо знакомую мне музыку, года три назад написанную им для домашнего капустника. Разные капустники процветали в нашей группе, а этот был посвящен организации «добровольного спортивного общества старых дев» и текст шуточного гимна начинался так: «Славься, спортобщество дев престарелых, ныне и присно, во веки веков!». Теперь, заменив слова, композитор умудрился точно сохранить мелодию, аккордовую фактуру, даже тональность ля-бемоль мажор, хотя гимн наш крайне торжественно зазвучал в исполнении хора и оркестра — не хуже и не лучше, чем в большинстве тогдашних парадных кантат...)

Но эхо тех февральских событий 1948 года надолго застряло в нас и откликнулось июньским вечером 1949-го. Досыта наслушавшись

музыки Шостаковича в собственном исполнении, горячо взволнованные, мы вдруг решили «поприветствовать» героев, выступавших на том собрании, и уже под утро стали звонить домой Успенской, Келдышу. Сиплыми голосами говорили в телефонную трубку всякие нехорошие, бранные слова, пока «герои» не прекратили отзываться и телефоны не умолкли.

Глупое, бессмысленное озорство, хулиганство? Нет, скорее глубокая, неукротимая потребность эмоциональной разрядки, жажда хоть как-то выплеснуть свой гнев, протест за оскорбленного гения.

«Ужасно люблю чистить картошку»

Зима 1949 года. Мои приятели-сокурсники — Ростислав Дубинский, Нина Маркова-Баршай, Рудольф Баршай и Валентин Берлинский (тогда — квартет Московской филармонии) — вздумали отпраздновать пятилетний юбилей своего ансамбля. Где? Живут все они очень стесненно, например, у четы Баршаев (плюс маленький сын Левочка и нянька) — комнатка 8 кв метров; Валя и его старший брат, горбун, человек больной, нервного, тяжелого характера, вместе с родителями ютятся в комнате около 15 кв метров. На этом фоне я — богачка, так как мы с мужем и дочкой располагаем двумя комнатами. Значит, «банкет», естественно, затевается у меня, у меня же они иногда и репетировали. Договорились, что мамы и родственники принесут еду, кто какую сможет, я сделаю грандиозное количество картофельного салата и испеку капустный пирог.

Гостей приглашали сами юбиляры, кого именно — мне неизвестно, неизвестен и точный час: приблизительно к 9-ти или к 10-ти вечера возможно и соберутся... Рассудив таким образом, легкомысленные эти ребята отправились куда-то на концерт, подработать, и в 9 часов их ни слуху, ни духу. Закljučаю, что сборище отодвинули на более позднее время и спокойно чищу картошку, сидя на кухне в затрапезном старом халатике. Рядом сидит соседка (после ареста отца моего мужа квартира — в так называемом «доме героев», в одном подъезде с Прокофьевыми — превратилась в «коммуналку»), милейшая женщина, простая, но умница и добрая, мы очень дружны.

В дверь квартиры звонят, прошу ее открыть, поскольку руки у меня заняты, липкие, грязные. Она идет, кому-то открывает и тотчас вбегает обратно в кухню, размахивая руками, словно испуганная птица крыльями, с паническим, приглушенным воплем: «Шоста-

ко-о-о-вич! По карточке узнала!!!» (Фото Дмитрия Дмитриевича висит над диваном в нашей большой комнате.)

И правда, в передней, у вешалки мнется смущенный, несколько растерянный Шостакович. Прошу его раздеться и в ужасе гадаю — что мне с ним делать, как быть дальше. Видимо, сразу уловив ситуацию, Дмитрий Дмитриевич долго извиняется. «Извините, ради Бога, понимаете, всюду, всюду прихожу не вовремя, всегда раньше, чем надо. Вы чем-то были заняты?» — «Чищу картошку». — «Это прекрасно, это просто замечательно, ужасно люблю чистить картошку, я хорошо умею ее чистить, разрешите я вам помогу!»*. Тут он даже воодушевился, заулыбался, застенчивость исчезла. «Давайте, давайте сюда картошку!»

Но на кухне полный беспорядок, вести его туда невыносимо, и я вытаскиваю таз с вареной картошкой в комнату, прибранную для приема гостей, пока совсем пустую. Садимся на диван, Дмитрий Дмитриевич начинает довольно ловко орудовать ножом, приговаривая: «Отличное занятие, отличное, успокаивает нервы, да-да, отличное и полезное!». Рассказывает какие-то забавные пустяки, шутит. Картошка готова, время бежит. И когда наконец появляются шалопаи-устроители вечера, а за ними и другие гости, Дмитрий Дмитриевич деликатно, торопливой скороговоркой сообщает, что ему пора уходить: «К сожалению, непременно надо, непременно, простите, пожалуйста». Так он и ушел, не пригубив ни одной рюмки, поскольку стол еще не был накрыт.

После этого оригинального визита он, встречаясь, здоровался и беседовал со мной, как со старой доброй знакомой.

А о том, чем был для нас Шостакович, свидетельствует запоминающийся эпизод весны 1949 года. Пришли квартетчики, которые уже выучили все три его струнных квартета, но особенно любим в нашей среде был, конечно же, Третий; Карен Хачатурян принес новый, недавно заверченный и еще никому не знакомый цикл Еврейских песен, рукопись; позвали моего соседа — Генриха Густавовича Нейгауза. И все вместе, сообщая, начали с листа исполнять эти песни, упиваясь гениальностью музыки. Пели долго, никак не могли остановиться. Когда расходились, за окном сияло раннее утреннее солнце, но восторг и волнение помешали заметить, как пролетела ночь.

* Как известно, Шостакович в первые недели войны упорно добивался, чтобы его записали в народное ополчение, а получив категорический отказ (сильная близорукость и т. д.), молил: «Возьмите хоть помощником повара, буду картошку чистить!»

Человек, который говорит о яичнице

Зима 1949/50 года. Фойе Малого зала консерватории. Вечер, у меня назначено свидание с кем-то из приятелей, сижу на банкеточке-скамейке напротив гардероба. Появляется Дмитрий Дмитриевич, осматривается вокруг, явно кого-то ищет и не находит; увидев меня подошел, здоровается приветливо: «Вы кого-то ожидаете? Да? Я тоже, давайте будем ждать вместе, хорошо?»

Удивительное дело — таким веселым, озорным, как в этот вечер, он теперь бывал редко, а в стенах консерватории, откуда его совсем недавно с позором выгнали, это было тем более удивительно. Мимо нас к гардеробу потянулась чинная процессия: это только что закончилось заседание Ученого совета, и профессора, преподаватели расходятся по домам. И вот Дмитрий Дмитриевич принялся передразнивать важные, чопорные или угодливо-лакейские повадки, манеру речи, мимику отдельных профессоров, имитировать с блестящим комизмом, разыгрывая целые сценки в лицах. (Говорят, в юности он обожал подобные шутки, но здесь, сейчас?)

Прошествовало несколько всем известных музыковедов, видимо, изрядно презируемых им за беспринципность, необыкновенную легкость смены взглядов, конъюнктурщину, а то и бездарность, пустой педантизм. Зрелище это вызвало забавный рассказ-новеллу.

— Однажды мальчишкой явился я на урок к моему покойному учителю, Леониду Владимировичу Николаеву домой. Как почти всегда в те годы — голодный, тощий. И Леонид Владимирович командовал своему племяннику: приготовь-ка для Мити яичницу. Тот повиновался, и пока я ее ел, Николаев начал рассуждать: «Ты подумай, Миша жарил, ты ешь, но приходит некто третий, который сам не умеет приготовить яичницу, да и не голоден, приходит только затем, чтобы *поговорить о яичнице*. Это — музыковед, единственная задача и цель которого заключаются в разговорах о *сути* яичницы. Кому он нужен? Тебе, голодному, или Мише, который ее жарил? Абсолютно никому».

Понятно, тирада была адресована нашим консерваторским болтунам, а не профессии в принципе. Соллертинского ведь Шостакович глубоко почитал, многое от него воспринял. Но 1948–1949 годы способны были возбудить отвращение, гадливость, если не ненависть к музыковедческому сословию, усердно осуществлявшему травлю «формалистов»...

Инцидент с оперой «В грозный год»

1953 год. Т. Н. Леонтовская, работающая в Управлении музыкальных театров, приносит в редакцию журнала «Советская музыка» хвалебнейшую рецензию на только что поставленную в Саратове новую оперу некоего Г. Крейтнера² под названием «В грозный год». Восторги непомерные — народные сцены якобы успешно развивают традиции Мусоргского, лирические — традиции Чайковского и т. п. Словом, крупное и очень яркое событие. Крейтнер известен показанной в Москве слабенькой, крайне эклектичной, приторно-сентиментальной оперой «Таня» (по пьесе Алексея Арбузова), и нашему главному редактору, Георгию Никитичу Хубову, оценка «Грозного года» кажется сомнительной, он предлагает вызвать авторессу, просить несколько убавить пафос. Леонтовская упрямится, а статейка ее написана прескверно («Сопли и вопли!» — изрекает свою любимую поговорку Хубов).

Что делать? Отделом музыкального театра журнала заведуя я, потому обязана съездить в Саратов, послушать и посмотреть оный «шедевр». Еду, слушаю — возмутительная дрянь, аляповатая мелодрама, либретто кое-как скроено из ранней, неистово-романтической повести Лермонтова «Вадим», причем насильственно акцентированы «бунтарские» черты героя, его «народолюбие» и, разумеется, всунуты эпизоды народного мятежа, восстания. Возвращаясь злая, ругательски ругаю оперу. «Вот вы сами и напишите», — безапелляционно заявляет Хубов. — «Могу только резко критически!» — «Пожалуйста!».

Поручение меня бесит: рецензировать не собиралась, партитуру в руках не держала, а бранить велено аргументированно; нотные примеры заимствую у Леонтовской, слава Богу, их там много.

Статьеку накропала спешно, и текст, как полагается, разослали членам редколлегии журнала. Неожиданно в кабинете Хубова появляется... Шостакович, который настойчиво, категорически требует *не печатать* статью Сабининой, твердит это в моем присутствии. Шеф, по натуре азартный полемист, доволен: «Превосходно! Мы ее опубликуем, а вы выразите свое мнение, опровергайте, если не согласны». — «Нет, нет, вообще не надо печатать!».

Крайне удивленная, расстроенная и надутая, я удаляюсь в нашу общую рабочую комнату, оставив их вдвоем. Вскоре в дверь заглядывает Дмитрий Дмитриевич: «Марина Дмитриевна, нельзя ли вас на минутку, поговорить? Только пойдемте, пожалуйста, куда-нибудь, чтобы побеседовать без посторонних». Единственное возможное

место — крохотный чуланчик-закуток около Секретариата Союза композиторов, туда мы и прячемся. Хмурый, какой-то потерянный он говорит:

«Вы, должно быть, обиделись, рассердились? Пожалуйста, пожалуйста, не обижайтесь, не принимайте всерьез!» — «Помилуйте, Дмитрий Дмитриевич, не в обиде дело, для меня все это очень серьезно. Я преклоняюсь перед Вами, и если Вы считаете, что я грубо ошиблась, не способна отличить черное от белого, талантливое от бездарного, значит мне надо немедленно бросить профессию музыкального критика, значит, я просто не имею на нее права», — «О нет, прошу вас, не думайте ничего такого, не обращайтесь внимания!» (Лихорадочно мнется, хватая мои руки, целует и, выпалив скороговоркой: «Простите, простите меня», — убегает.)

Через два-три дня шефу доставили бойкую, по-журналистски развязную статью в защиту Крейтнера, подписанную именем Шостаковича, хотя и ребенку было ясно, что он к этому тексту не прикасался. Скорее всего, настроил сам Крейтнер. Журнал опубликовал оба текста (мой и якобы принадлежащий Шостаковичу), а затем еще мой ответ Шостаковичу*. Читатели недоумевали: где истина, чего ради Шостакович так горячо поддерживает Крейтнера, полудилетанта, человека с темной биографией?

Истина раскрылась для меня позднее, когда один из достаточно близких в те годы к Дмитрию Дмитриевичу музыкантов (талантливый композитор, ученик Мясковского) подробно рассказал мне и о Крейтнере, любившем хвастаться своей причастностью к органам безопасности, носившем оружие, которым будто бы собственноручно приканчивал «врагов», и о тайных, закулисных пружинах вышеизложенного инцидента. Оказывается, Крейтнер, каким-то образом (может быть, от Леонтовской?) выведал насчет готовящегося разноса его оперы и предпринял контратаку: пригрозил тюрьмой Л. Т. Атовмяну³, если он, Атовмян, не добьется, чтобы Шостакович воспрепятствовал публикации моей рецензии. Особенно солидных материалов, чтобы посадить человека в тюрьму, в 1953 году еще не требовалось. Атовмян, в период войны возглавлявший Музфонд, а следовательно занимавшийся распределением разных материальных благ, мог допустить какую-нибудь юридическую оплошность, и матерому доносику было нетрудно его скомпрометировать. Короче говоря, Атовмян смертельно испугался и на коленях вымолил Дмитрия Дмитриевича спасти, пожалеть его детей...

* См.: Сов. музыка. 1953. № 6.

Не знаю, все ли детали рассказа строго достоверны, но суть абсолютно правдоподобна. Атовмян и в самом деле помогал семье Шостаковичей в тяжелые, голодные военные годы (помогал он также и Прокофьеву, Мясковскому, Хачатуряну), в конце 40-х годов издавал фортепианные аранжировки старых пьес, балетных номеров и вообще был вхож в семью на правах друга. Сердобольный Дмитрий Дмитриевич, естественно, не сумел отказать другу, который попал в беду; он не раз с риском для самого себя хлопотал за арестованных, осужденных, сосланных, порою почти незнакомых...

А уступчивость, склонность к компромиссу — разумеется, преимущественно там, где речь шла о вопросах принципиально незначительных, — была вполне в его характере. (Исключение — Двенадцатая симфония, которая никак не клеилась, в течение нескольких лет он начинал и бросал ее, когда же пристали «с ножом к горлу» — накатал за две недели, крайне слабую, кинематографически-иллюстративную.) Пример компромисса, пустяшного и вместе с тем типического, — история с опусом Л. В. Данилевича⁴, автора плохонькой книжонки о Дмитрие Дмитриевиче.

Опус этот, смело названный «симфонией», прослушивали на заседании симфонической комиссии Союза композиторов, председательствовал Н. И. Пейко⁵, играли в 4 руки М. Вайнберг⁶ и М. Меерович⁷. Впечатление — чудовищное графоманство, сумбурная, перегруженная нотами фактура, язык — смесь скрябинизмов и оборотов советской массовой песни. Присутствовавшие еле-еле вытерпели, чтобы не рассмеяться, демонстрируя напускное внимание.

Музыка кончилась. Шостакович вскакивает и торопливо, слегка заикаясь произносит: «Извините, спешу, должен уйти, поэтому первым, первым беру слово. Хочу поздравить Льва Васильевича, очень хорошее, замечательное произведение, необходимо исполнить, обязательно необходимо исполнить. И издать партитуру!» Быстро исчез, оставив присутствующих в шоке. Гробовая тишина. Пейко натужным, фальцетным голосом говорит: «Товарищи, если нет больше желающих высказаться... нет? Нет? Тогда, думаю, все ясно, ведь вот Дмитрий Дмитриевич высказался, можно считать обсуждение состоявшимся, а заседание комиссии на этом закрыть». Так и сделали.

Разумеется, Данилевич долго и нудно упрашивал Дмитрия Дмитриевича поддержать его творение, и тот согласился, поскольку не видел в этом ни малейшей опасности для советского музыкального искусства. Никто никогда не исполнит и тем более не напечатает подобную ахинею. А Данилевичу, субъекту в общем безвредному, была так приятна его похвала...

«Я совершенно, совершенно счастлив!»

Осень 1955 года. В Ленинграде должна состояться премьера Первого скрипичного концерта. Автор, столько лет не выпускавший в свет этого произведения, очень волнуется — ведь предшествующие значительные премьеры (Прелюдии и фуги, Десятая симфония) вызвали злобные выпады поборников «социалистического реализма» и принесли Шостаковичу немало горьких обид; волнуется Е. А. Мравинский, который потратил на подготовку не меньше оркестровых репетиций, чем на монументальные симфонии; солист, Д. Ф. Ойстрах, крайне обеспокоен судьбой концерта, приемом со стороны публики и прессы, он долго работал, «вживался» в свою партию, пока бесповоротно не влюбился в эту гениальную музыку. Волнуются и друзья-поклонники, целой группой собираясь ехать в Ленинград.

Журнал «Советская музыка» командировал меня на премьеру, чтобы рецензировать ее. Я уже имела случай заглянуть в клавиш и послушать пробу дома у Шостаковича, когда Давид Федорович (под рояль, с В. Ямпольским⁸) впервые проигрывал Концерт автору. Кстати, любопытный был разговор: например, Давид Федорович посоветовал дать главную тему в начале финала звонкому медному инструменту, а тембр скрипки — побережь, и Дмитрий Дмитриевич сразу согласился.

Вечером 29 октября Большой зал Ленинградской филармонии переполнен, атмосфера праздничная, приподнятая. После исполнения — громовые овации, восторги, бесконечные вызовы автора, солиста и дирижера. Триумф, да какой! Возвращаясь в гостиницу «Европейская», у лифта встречаю компанию из четырех человек: супруги Гликманы, Галина Уствольская и Дмитрий Дмитриевич, который радушно просит зайти в его номер «отметить, понимаете ли, отметить событие», — «Спасибо. Конечно, сейчас приду, с удовольствием, благодарю...»

В действительности мне надо уладить довольно неловкую ситуацию, поскольку раньше, днем, Д. Ф. Ойстрах уже пригласил поужинать с ним; бегу, оставляю для него записку у горничной, объясняющую дело. Хорошо бы, разумеется, деликатно навести Дмитрия Дмитриевича на мысль *объединить* импровизированное торжество. И когда он начинает говорить, как «гениально, необыкновенно, великолепно» играл солист, я эту мысль осторожно подбрасываю, Шостакович принимает ее с энтузиазмом, звонит

по телефону — увы, Давид Федорович еще не вернулся; должно быть, взмокший, переодевается в артистической.

Тем временем в номере Дмитрия Дмитриевича приготовлен «пир»: из двух больших бумажных пакетов вытряхнули каменно-твердые, черствые пирожки, купленные на улице, и не менее твердые, несъедобные зеленые яблоки. Это закуска к водке, которую и разлить некуда, не хватает стаканов, используем опрокинутую стеклянную пробку графина и пластмассовые стаканчики из ванной. Дмитрий Дмитриевич, со стаканом в руке, быстро расхаживает по комнате, приговаривая: «Я так рад, так рад, так счастлив, совершенно, совершенно счастлив...». Чокнулись, выпили, хозяин трогательно благодарит «всех, всех, всех», пьет за здоровье дам, опять ходит туда-сюда, порой цепляясь ногами за ковер. Надкусил пирожок-камень, не справился с ним, опустил на столик. Потом внезапно умолк, рухнул на расположенную в нише-алькове кровать и жалобно, детски беспомощно произносит: «А теперь вы все, пожалуйста, уходите, я ужасно устал, спать хочу, спать...» Мы, естественно, спешим удалиться, прощаемся. Он не отвечает.

Когда я рассказала Давиду Федоровичу об этом курьезном «пиршестве», тот испуган: «Боже, Дмитрий Дмитриевич ведь абсолютно голодный, весь день ничего не ел, необходимо вытащить его ко мне, тут столько чудесных блюд!» Звонит, Шостакович, как ни странно, берет трубку, но отнекивается: «Уже лег в постель, без сил, просто без сил...» Видимо, перенесенное нервное напряжение было чрезмерным.

(Много лет спустя, в декабре 1966 года Гарик Ойстрах⁹ играл Первый концерт в Москве, в Большом зале и, встретив Давида Федоровича в Консерватории, я докладывала ему о своем впечатлении: на мой взгляд, у Гарика получилось бережнее, серьезнее, чем у Когана, который больше стремится блеснуть, показать себя, но недостаточно философски глубоко, драматично. Давид Федорович улыбнулся, — «Знаешь, после недавнего исполнения Дмитрий Дмитриевич подошел и сказал: “Понимаете, я вот, оказывается, написал Концерт для одного только скрипача, для Вас. Да-да, это концерт для единственного исполнителя, другие не все понимают”».)

В дни «оттепели»

1956 год, февраль или март. Что-то понадобилось согласовать с Дмитрием Дмитриевичем для журнала «Советская музыка», членом редколлегии которого он состоял. И вот я у него, в квартире дома на Кутузовском проспекте. Очень просторный кабинет с двумя

роялями, украшенный картиной работы Вильямса¹⁰: ослепительно розовая, почти голая «Нана». На письменном столе — разложенный пасьянс (прерванный моим приходом), любимое занятие, способ снять нервный стресс. Дмитрий Дмитриевич мрачен и возбужден более обычного, торопливыми шагами мечется по комнате из угла в угол. Коротко здоровается, просит меня сесть и начинает говорить, сперва отрывистыми фразами-восклицаниями, потом, разгорячась, сплошными, лихорадочно-бурными периодами. Кажется, будто говорит сам с собой, лишь изредка останавливается, адресуясь ко мне, но не ожидает ответной реплики.

— Меня тут вызвало одно «высокое» лицо. Их, видите ли, интересует, как бы это немного «поправить» знаменитое Постановление ЦК 1948 года. ПОПРАВИТЬ!!! Поправить то, что проводило в могилу Мясковского, надломило Прокофьева, отравило многих молодых, талантливых музыкантов, дало дорогу разной дряни... Знаете, я был у Николая Яковлевича буквально накануне его смерти, дня за два, он лежал страшно исхудалый, бледный, слабый и вдруг спрашивает тихим-тихим голосом: «Я вот лежу и думаю, неужели все, чему я учил и что делал — **антинародно?** Может быть, есть в этом какая-то горькая правда и мы действительно ошибались?» Понимаете, этот скромнейший, благороднейший человек умирая мучился, серьезно искал крупницы истины в гнусном, неграмотном документе, терзался сомнениями!!!

Я и ответил «высокому» лицу — нет, ничего нельзя «исправлять», надо отменить, только ОТМЕНИТЬ! Отменить категорически, как тот подлый, бесчеловечный закон о запрещении аборт, который стоил жизни тысячам, сотням тысяч женщин. Они спицами вязальными себя ковыряли, гибли, калечились, потому что время было трудное, голодное, они не хотели и не могли плодить голодных, заброшенных детей..!

(Тут монолог ненадолго прерывается, Дмитрий Дмитриевич задумался.)

— Тогда, в 1948 году, велели нам, «формалистам», выступить с самокритикой на собрании в Союзе композиторов. Не надо было приходить. Прокофьев умнее, отписался, прислал письмо — суховатое, холодное, но вроде согласен, что допускал некоторые ошибки; начальство это письмо не удовлетворило, конечно. Мясковский уже слег и на собрание не явился. А я вот — пришел. Объявляю мою фамилию, чтоб буду говорить — понятия не имею, знаю, что необходимо каяться — отговорюсь как-нибудь. Иду из зала к три-

буне, по дороге (знаете, там справа лесенка и загородка) некто* ловит меня за рукав, сует мне бумагу: «Возьмите, пожалуйста»... Сперва я не понял, в чем дело, он объясняет шепотком, этак ласково, снисходительно, покровительственно: «Тут все написано, зачитайте, Дмитрий Дмитриевич».

Вылез я на трибуну, стал читать вслух кем-то состряпанный гадкий, глупый бред. Да, читал, унижался, читал эту якобы «свою» речь — читал как последнее ничтожество, совершенно как паяц, петрушка, кукла картонная на веревочке!!!

Последнюю фразу он выкрикивает с остервенением, яростно, несколько раз повторяет. Сижу потрясенная, ошеломленная, и в памяти невольно всплывает и это собрание (я была в зале), и речь Шостаковича, и маленький эпизод, ножом полоснувший по сердцу. Читая унижительные самообвинения, после слов «антинародная музыка». Дмитрий Дмитриевич вдруг на минуту оторвался от текста, поднял голову и как-то грустно, устремив близорукие глаза в аудиторию, беспомощно выговорил: «Мне всегда казалось, что если я пишу искренне, пишу то, что чувствую, это не может быть “против” народа, что я — ведь тоже и сам — хоть немного — народ...»

О рассказанном в 1956 году я отчетливо вспомнила в конце 60-х, пытаясь добраться до смысла второй темы Аллегретто Десятой симфонии, мотива монограммы D-Es-C-H. Он звучит странно-механически, мертвенно, назойливо, словно композитор со страхом и примесью гадливости видит себя марионеткой, «куклой на веревочке», которую властно дергают неумолимые руки Хозяина Балагана. (Аналогия «Петрушке» Стравинского...) Подтверждение нашлось случайно в работе некоего И. Ермакова¹¹: Очерки по анализу творчества Гоголя (М.—Пг.: 1923. Серия Психоаналитическая библиотека. То есть советский фрейдизм, вскоре прихлопнутый властями). Там речь идет о патологических склонностях Гоголя, в частности, к продолжительному созерцанию себя в зеркале, сосредоточении на себе, *повторении многократном своего имени*, связанном с чувством чуждости, странности, омерзения по отношению к себе. Эту цитату я ввела в главу о Десятой симфонии, но ее издательство варварски урезало, так как наш знаменитый поборник «соцреализма» Б. М. Ярустовский¹² донес о моей «крамоле»: *не может великий советский композитор испытывать такие нелепые, болезненные эмоции...*

* «Некто» — довольно крупный партийно-правительственный чиновник, в те годы сделавший быструю карьеру.

«Художник не должен жениться!»

1958 год, 5 марта. Сегодня, по случаю пятилетия со дня смерти Прокофьева, будут торжественно открыты мемориальные доски на домах, где он жил в Москве. У дома на улице Чкалова 14/16 (откуда Сергей Сергеевич уехал ранней весной 1941 года, чтобы соединиться с Мирой Александровной) митинг возглавляет Т. Хренников, личный друг первой жены Прокофьева, Лины Ивановны, у дома в проезде МХАТ — Шостакович. Здесь находится квартира родителей Миры, здесь Прокофьев и скончался.

День яркий, солнечный, но холодный, мороз градусов 12–15, дует резкий ветер. Я прибегаю ровно к сроку, в 3 часа пополудни, разумеется, на проезд МХАТ. Увы, Дмитрий Дмитриевич, одержимый щепетильной сверхаккуратностью, всюду и всегда является заблаговременно и, верно, давно уже мается на морозе, хотя одет почему-то чересчур легко: черное драповое (осеннее?) пальто, фетровая шляпа. Вид у него несчастный, продрогший, лицо серо-синеватое. Народу собралось маловато, и он торопливо бормочет мне: «Марина Дмитриевна, пожалуйста, я вот только отговорю, что следует, начну митинг, давайте сразу побежим наверх, к Мире. Она уж конечно приготовила выпить и закусить, а то я озяб совершенно, ну совершенно как собака». Так и сделали. Сказав свое вступительное слово, он отходит в сторонку и, прижимаясь к стене, неприметно кивает мне головой, и мы вдвоем устремляемся по лестнице. Дверь гостеприимно отперта, столы уставлены вкусной едой, и Дмитрий Дмитриевич тотчас садится, наливает водку, приговаривая: «Скорей, скорей, просто необходимо скорей согреться!»

Выпил, немного ожил, однако выглядит сильно подавленным, угрюмым. Пытаюсь его расшевелить и спрашиваю: «Вы чем-то расстроены?» — «Да, да, именно расстроен, такая, знаете, ужасная гадость! Меня только что вызвали в высокие инстанции. (Интонация ядовитая, саркастическая, жест рукой к потолку.) Советовались насчет заявления Лины Ивановны, она им туда написала, все время пишет в разные органы власти. Дескать Мира была просто незаконной связью, а она, Лина, единственная полноправная, законная супруга и наследница; ну, об этом она давно хлопочет, главное — новые, великолепные, потрясающе убедительные аргументы!

Во-первых, она будто бы может доказать, что еще с 1935–1936 года Сергей Сергеевич был полным импотентом, стало быть, брак

с Мирой — фикция; пусть спросят у врача, к которому бедная Лина ходила его на консультацию, врач подтвердит. Во-вторых, когда они переезжали в СССР, не были соблюдены какие-то формальности, юридические законы, следовательно, Прокофьев не являлся настоящим советским гражданином и здешний его брак — недействителен. Вот вам и знаменитый *советский композитор* Прокофьев! Вообще женщины — пакость, пакость страшнейшая!!!»

Хочу немного успокоить, отвлечь и говорю с юмором, не без кокетства: «Помилуйте, Дмитрий Дмитриевич, и я, кажется, *женщина...*» Он ненадолго затихает, извиняется («Простите, простите, я не вас имел в виду...»), залпом опрокидывает еще одну рюмку. Помолчав немного, произносит сначала жалобно, но постепенно вновь свирепея: «А что, если разобраться, я ведь тоже почти импотент или вроде того. Я вот помру, и мои бывшие жены придут гадить на мою могилу, лить грязь на мое имя... Нет, нет, художник не должен жениться, не должен жениться совсем!!! Лучше не надо!»

Любопытная деталь. На доме по улице Чкалова среди прочих (в этом доме проживало немало знаменитостей — писатель С. Я. Маршак, Г. Г. Нейгауз, Д. Ф. Ойстрах и др.) красуются две мемориальных доски: массивный, литой из бронзы овальный портрет-барельеф с надписью: «Здесь жил *великий* летчик нашего времени Валерий Чкалов» и скромный, псевдомраморный прямоугольник: «Здесь жил *выдающийся* советский композитор С. С. Прокофьев».

О детях и прочем

1961 год, апрель. Обычно в поездках по стране Дмитрия Дмитриевича сопровождает Иван Иванович Мартынов¹³, помогая готовить тексты докладов, выступлений, резолюций и т. п. Но Мартынов заболел, ехать в Новосибирск не может, и мне передали личную просьбу Шостаковича взять на себя эту роль. Еще, помнится, с нами летел Глеб Щепалин, неудавшийся скрипач, который делал административно-аппаратную карьеру и тогда был секретарем Союза композиторов РСФСР.

В самолете наши места рядом, и я спрашиваю: «Дмитрий Дмитриевич, как поживают ваши дети?» — «Дети, дети! Маленькие дети спать не давали, взрослые — жить не дают! Вот Максим увлекается джазом, эстрадой, все время запускает в своей комнате какую-то пошлейшую, дрянную музыку на полную громкость. Из-за этого мне очень трудно работать, просто дышать, существовать трудно...» — «Но ведь Максим собирается стать пианистом?» — «Собирается,

да-да, не знаю только, что получится. Хорошую, настоящую музыку он не любит, просто терпеть не может...»

В Новосибирске довольно холодно и голодно. Мои попытки купить что-нибудь для коллективных завтраков и ужинов принесли мало толку (кефир, черствые булочки). Но в домах принимают нас очень тепло, часто зовут в гости и кормят с размахом истинно сибирским, купеческим: пельмени, пироги разных сортов, икра, лососина... Выразив восторг по поводу роскошного стола, любопытствую, где удалось достать все это. Хозяйка, супруга одного здешнего композитора, гордо раскрывает секрет: «Пошла в Обком партии, говорю, надо мол принять самого Шостаковича, лауреата таких-то и таких-то премий. Отвечают: понятно. Дали разовый пропуск на обкомовскую продуктовую базу: бери, что угодно, и цены дешевые».

Дмитрий Дмитриевич ест с аппетитом, хвалит пельмени и мастерицу-хозяйку, явно развлекается обстановкой. Кто-то затянул народную песню, он подхватил, начал придумывать подголоски, вовлек меня — и мы долго пели одну песню за другой, импровизируя как Бог на душу положит. Пели нестройно, с уймой фальшивых нот, и я думала, что это должно царапать его тончайший слух. Но нет, он скорее искренне забавлялся, азартно шалил, включившись в некую игру.

Вообще он был очень веселым в эти дни. Особенно он оживился на репетиции Сибирского народного хора — репертуар заурядный, голоса посредственные, но старались вовсю, чтобы понравиться сиятельному гостю. Шостакович же вертелся, улыбался и все спрашивал: «Правда, эта вот, третья слева, блондинка прехорошенькая? А что, не жениться ли мне на ней, а?». Об этой милой, свеженькой молодке он вспоминал и на обратном пути в Москву: «Славная такая, а я один, один, пуговицу некому пришить!» (пуговица на пальто и впрямь оторвалась, я ее пришила свободным вечером в гостинице, во время очередного визита Дмитрия Дмитриевича в мой номер, где он и его спутник Щепалин по традиции угощались кефиром).

Были мы и на кладбище, на могиле Ивана Ивановича Соллертинского. Могила выглядела прилично, ухоженно (нарочно прибрали или всегда так?), но несколько казенно. Дмитрий Дмитриевич стоял тихий, молчаливый, замкнутый. Мне показалось, его тяготит присутствие чужих, посторонних людей, коробит и подобие официального церемониала, который, наверное, плохо вяжется с образом близкого, дорогого ему блистательного человека, любимейшего друга молодости.

Было ли два Шостаковича?

О некоей его двуликости у нас заговорили сравнительно недавно, раньше это считалось бы оскорбительным и недопустимым (как может быть двуличен советский художник?). Конечно, интеллигенты старшего поколения чувствовали контраст творений настоящего, великого Шостаковича с опусами прикладного и полуприкладного назначения. Вполне понятны были для них и мотивы возникновения таких опусов: социальный заказ, давление идеологической конъюнктуры (музыка должна быть доступна массам трудящихся!), наконец, элементарная нужда в гарантированном заработке. Кроме того, оратории и кантаты на ура-патриотические тексты и музыка ура-патриотических фильмов служили как бы свидетельством лояльности автора — момент немаловажный для композитора, который вызвал неодобрение партийных органов своей оперой «Нос», едва дожив до 20 лет.

Увы, ныне довольно многие, особенно среди молодежи, не слышат, а вернее, не желают слышать нарочитой упрощенности «заказных» сочинений Шостаковича и по ним судят о его творчестве в целом, обвиняя в пассивном, старомодном традиционализме, угождении примитивным вкусам властей. Добавляют масла в огонь и рабски-верноподданические, изложенные казенным чиновничьим языком доклады и статьи Шостаковича. Поскольку сегодня забыт закулисный механизм рождения газетных статей, практиковавшийся в 40, 50, 60-е годы, напомним об одном хорошо известном случае, когда подпись Шостаковича украсила очередной отпор упадочному зарубежному музыкальному авангардизму. В этой статье скандально известного авангардиста Штокхаузена перепутали с солидным музыковедом, профессором Штуккеншмидтом, сурово осудив его заумные формалистические эксперименты. К счастью, у профессора хватило чувства юмора и он элегантно поиронизировал над феноменальной эрудицией советского маэстро, который каким-то непостижимым путем узнал, что он, Штуккеншмидт, будучи юным студентом, действительно пробовал сочинять... Инцидент скорее комический, чем драматический. В других случаях, скажем, когда Дмитрий Дмитриевич в 1948 году зачитывал свое покаянное выступление, составленное чужими руками — это было и душераздирающе печально, и страшно. А сам композитор, как уверяют близкие

люди, после событий 1936 года ничего больше не писал, кроме нот и писем к друзьям.

Сегодняшние безжалостные оппоненты находят гражданское, общественное поведение Шостаковича недостойным, чуть ли не аморальным, ибо он шел на унижительные уступки властям, обеспечивая себе приличное существование на фоне окружающей нищеты и кровавого террора. Тем самым проблема творческого компромисса сдвигалась в плоскость нравственно-этическую. Но если индивидуальные черты стиля, закономерности ладогармонического мышления, тематического развития и прочее были досконально изучены выдающимися советскими теоретиками, то феномен его личности — специфика духовной организации, внутренний мир и психология взаимоотношений с социальной действительностью оставались в тени, почти непознанными. Оно и понятно: то была территория скользкая, политически опасная (вспомним, как дорого обошлась молодому литературоведу А. Белинкову¹ попытка объяснить роковую капитуляцию Юрия Олеши!). Неудивительно, что, рисуя жизненный путь Шостаковича, отечественные биографы лгали, искажали истину. Допустим, С. Хентова, не поленившаяся первой поднять огромный документальный материал, аккуратно и с глубоким пиететом перечисляет все почетные звания, премии и правительственные награды Дмитрия Дмитриевича (хотя он был весьма равнодушен к знакам официального поощрения), а о некоторых прискорбнейших, постыдных для государства фактах напрочь умалчивает. Как, например, о том, что специально созданная распоряжением Молотова в 1956 году комиссия под председательством Д. Кабалевского, рассмотрев возможность постановки запрещенной 20 лет назад «Леди Макбет Мценского уезда», фактически, повторила прежние критические аргументы, и новую редакцию оперы опять не разрешили, нанеся композитору жестокую травму². И было это во времена пресловутой «оттепели»!

Но большая часть посвященной Шостаковичу отечественной литературы возникла в «доперестроечную» эпоху, когда энергичные усилия печати и цензуры были направлены на сооружение и охрану образа великого музыканта, «искренне благодарного» коммунистической партии за ее неусыпные заботы и даже «мудрые воспитательные» меры. Этот-то сусальный, насквозь фальшивый образ вдребезги разрушила книга Соломона Волкова, опубликованная в 1979 году в Нью-Йорке. Со страниц «Testimony» предстал затравленный тоталитарным режимом человек, который ненавидит и презирает своих мучителей, истребивших миллионы безвинных

жертв и утопивших страну в их крови, человек, с ужасом вспоминающий свою жизнь и гибель многих замечательных людей. На Западе книга произвела эффект внезапно разорвавшейся бомбы, ее перевели на десятки языков и выпустили во множестве стран. Не издана она до сих пор лишь у нас и, пожалуй, не скоро будет издана. Однако ее читали, привозили из-за рубежа и тайком распространяли машинописные копии самодеятельных переводов. Как бы в ответ, Москва экстренно выпустила сборник «Шостакович о времени и о себе» (Советский композитор, 1980), неуклюже смонтированный из фрагментов разных статей, интервью, официальных речей и докладов Шостаковича. Надо думать, изготовители сборника рассчитывали в пух и прах сокрушить волковскую клеветническую книгу. Вот несколько перлов, показательных для сборника.

«Советский народ вновь приступил к мирному строительству, поставив перед собой задачу развертывания всех творческих сил страны, выполняющей величественный план новой пятилетки» (с. 125). И это Шостакович будто бы говорит в 1946 году, том самом, когда началась массированная атака на культуру, когда опозорили и растоптали любимого композитором друга — Михаила Зощенко и Анну Ахматову, обнаружили вредную крамолу в Девятой симфонии...

«Признав одной из главных задач социализма изобилие культуры, большевистская партия призвала работников искусства жить интересами народа, умножая его духовные богатства. Тем самым была создана благодатная почва для того, чтобы художник в своем творчестве стал носителем величайших идей современности» (с. 137). А это — через год после знаменитого февральского постановления ЦК КПСС, разгромившего «антинародное формалистическое направление» в музыке, в первую очередь Шостаковича и Прокофьева. И еще через десять лет: *«Мудрое партийное руководство является залогом того, что будет создано много прекрасных произведений...»* (с. 213).

Таков Шостакович, каким его угодно было видеть правительству, таков его портрет, который усердно лепили партийные чиновники. Но и сам Дмитрий Дмитриевич помогал им, авторизуя эти косноязычные холуйские пассажи. Не раз подтверждал он свое горячее желание посвятить масштабное симфоническое или ораториальное полотно «бессмертному образу Владимира Ильича Ленина». Сам ли композитор обмолвился об этом или просто поддакивал журналистам, как это позднее произошло с мифической оперой «Тихий Дон», — мы не знаем, во всяком случае «ленинская»

симфония долго-долго не клеилась, а когда тянуть дольше было нельзя — он выдал, наконец, Двенадцатую, явно наспех, несравненно ниже уровня остальных симфоний. Однако она была завершена, разрекламирована и срочно исполнена. И в партию Шостакович вступил, как полагалось деятелю, занимающему высокий государственный пост (председатель Союза композиторов России). И похоронен был, что называется, по высшему разряду; некролог украшали фамилии Брежнева, Андропова и всего правительственного синклита. Как увязать подобную биографию и «Testimony», книгу, которую попросту жутко читать?

Разумеется, нельзя забывать, что Волков беседовал с безнадежно больным Шостаковичем в начале 70-х годов, когда его обуревали мысли о близкой смерти и физические страдания не давали покоя. Взгляните на дрожащие, безостановочнодвигающиеся губы и пальцы, запечатленные кадрами кинохроники этих лет! Удивительно не мрачнейшее настроение, а высокие и светлые духовные взлеты Пятнадцатой симфонии, Альтовой сонаты, вокальных циклов на стихи Микеланджело и Цветаевой. Но наговаривая свой «обвинительный акт» тоталитарному режиму, Шостакович не был намерен смягчать краски, рассказывая о пережитом, а Соломон Волков, в погоне за политической сенсацией, должно быть, сгущал ужасы; сгущенность эта и у некоторых западных музыковедов вызывает сомнения в подлинности книги. Сомнительными кажутся несвойственные деликатному, высокоинтеллигентному Шостаковичу желчные, нередко мелочные выпады в адрес людей, которых он, казалось, уважал и ценил, с которыми был дружен — например, Шебалина, Мейерхольда. Сомнительна сосредоточенность внимания на кошмарных, отталкивающих сценах, наконец, крайне пессимистическая оценка собственной жизни. Шостакович в книге Волкова прямо называет себя человеком глубоко несчастным, в жизни которого почти не было радостных минут, позади гекатомбы трупов; которого серая, монотонная, иногда невыносимо трудная жизнь неоднократно приводила на грань самоубийства, а выручала — теория мизантропа Зоценко, гласящая, что из любой тупиковой ситуации можно уйти, покончив с собой. Его возмущают люди, лицемерно прикидывающиеся неосведомленными относительно чудовищных злодеяний Сталина; он считает, что такие люди органически неспособны хоть что-нибудь понять в его музыке, например, в содержании Пятой симфонии. Страхом, чувством обреченности, фатального бессилия он терзался около сорока лет, а сейчас терзается мыслью о своих вынужденных «капитуляциях». Боится появляться в местах

скоплений людей, панически боится устремленных навстречу или в затылок глаз и рук...

Сын Шостаковича Максим и вдова Ирина Антоновна склонны отрицать достоверность волковских «мемуаров». Тем не менее в них все-таки чувствуется немало подлинной, интимной правды, которой не найти у советских биографов.

Но сейчас мы располагаем и новыми, уже бесспорно достоверными источниками информации, прежде всего таким важным, как «Письма к другу» Дмитрия Дмитриевича, подробно прокомментированные адресатом, Исааком Гликманом. Очень большой, богатый материал содержит книга Элизабет Уилсон, вышедшая в Лондоне в 1994 году³. Надо заметить, что вообще именно в 90-е годы за рубежом появляются толстые книги о Шостаковиче, в том числе сильно расширенный вариант монографии Кшиштофа Мейера, ранее опубликованный в Польше и ГДР⁴. Возможно, и, шум вокруг волковских «мемуаров» подогрел вспышку интереса к личности, творчеству Шостаковича, да и вообще к «экзотическим» превращениям истории советской музыкальной культуры.

Одна из работ дает впечатляющую статистику: в Западной Германии, где современные авангардисты всегда занимали почетное репертуарное место, в сезоне 1993/94 Пьер Булез значился в 12 концертных программах, в то время как Шостакович — в 264*! Перевели во Франции и «Письма к другу», причем рецензент журнала *Musical Times* сетовал на досадные купюры, сделанные в гликмановских комментариях, и выражал надежду на более полное, академически корректное переиздание. Стало быть, есть читательский спрос. О книге (и личности ее составителя) Элизабет Уилсон хочется сказать особо. Элизабет Уилсон — дочь британского посла в СССР, виолончелистка, училась в Московской консерватории по классу Мстислава Ростроповича. Благодаря своему учителю влюбилась в русскую культуру, язык, завязала знакомства среди столичной интеллигенции и «заболела», заразилась русскими проблемами. Профессиональный музыкант, она, однако, не пытается анализировать сочинения Шостаковича; предмет ее исследования — личность, человеческая жизнь. Но ей удается так тонко и многосторонне осветить события его биографии, прямо или косвенно отразившиеся в творчестве, что и музыка обретает новую, трепетно вибрирующую ауру, новые эмоционально-психологические подтексты. Уилсон собрала огромное

* *Lemaire Frans*. La musique du XX-e siècle en Russie et dans les anciennes républiques soviétiques. Paris: Fayard, 1994.

количество интервью, записала на магнитофон беседы с десятками близких друзей, родственников, учеников Шостаковича разных поколений, использовала дневники и фрагменты их воспоминаний, ранее не публиковавшиеся, а многое было зафиксировано специально по ее просьбе. Ни один серьезный автор не может теперь пройти мимо этого труда. «Письма к другу» — в сочетании с фундаментальной книгой Уилсон — позволяют совершенно иначе истолковать и понять многие поступки Дмитрия Дмитриевича.

Вот, например, его вступление в КПСС, причинившее по словам Софьи Губайдулиной, ужасное разочарование ей и прочей передовой молодежи*. Это же были времена «оттепели», политически куда менее опасные, чем прежние, и как раз теперь он струсил, проявил слабость! Почему? Но Гликман рассказывает, каким чудовищно агрессивным, грубым был нажим партийных властей, какую лихорадочную, почти истерическую панику испытывал композитор: в назначенный для рокового партсобрания день он тайком уехал из Москвы, спрятался в ленинградской квартире сестры и, рыдая, повторял: «Они давно преследуют меня, гоняются за мной...» Выдержать подобный стресс Шостакович просто не мог. Ведь наряду с исключительной стойкостью, терпением, самообладанием его отличала гиперчувствительность, необычайная ранимость психики, он жил буквально с оголенными нервами. А эту свою «капитуляцию» оплатил нравственными страданиями. Сломав вскоре ногу, он несколько раз повторил посещавшему его в клинике Гликману: «Меня, наверное, Бог наказал за мои прегрешения, например, за вступление в партию».

Что делалось в его душе, когда в 1936 году, наклеивая в альбом вырезки с ругательными, издевательскими нападка на «Леди Макбет», часами молча внимательно рассматривал их? Должно быть, уже тогда массовое предательство бывших приятелей и поклонников внушило ему равнодушное, даже несколько презрительное отношение к газетной брани и суесловию проработочных собраний. Рассказывают, что в те дни он усиленно советовал Соллертинскому отречься, осудить заклеявленную «общественностью» оперу, чтобы, паче чаяния, не пострадала его, Ивана Ивановича, семья. И тогда же спокойно и твердо заявил Гликману: «Если мне отрубят обе руки, я буду все равно писать музыку держа перо в зубах»**. Чувство ответственности за судьбы тех, кто от него зависел, кому он

* Wilson. P. 307 (во 2-м издании 2006 года — 348. — *Сост.*).

** Письма к другу. С. 9.

считал необходимым помогать, было чрезвычайно высоко развито у Шостаковича; собственная репутация казалась ему гораздо менее важной. Исаак Шварц⁵, которого Дмитрий Дмитриевич старался опекать (отец Шварца погиб в тюрьме в 1937 году, мать была сослана в Киргизию), вспоминает, как в конце 40-х Шостакович рассердился, когда он, под угрозой исключения из консерватории, не согласился публично каяться, обвиняя своего кумира и наставника во вредном формалистическом влиянии на него, студента. «Вы не имели права так действовать, у Вас жена, ребенок, Вы должны были думать о них, а не обо мне»*.

Подобный нравственный кодекс совершенно необычен в наше черствое, эгоистическое время. Необычна и предельная скромность, с которой он помогал людям, попавшим в беду, помогал порой с немалым риском для себя, если дело касалось репрессированных — знакомых и незнакомых.

Правда, благородная выдержка, умение владеть собой в тяжелых ситуациях, стоившие ему немалых усилий, сочетались с внезапными, непредсказуемыми переменами настроения, почти инфантильными по степени неожиданности. Об этом говорят такие пронизательные, на протяжении всей жизни наблюдавшие его люди, как Г. М. Козинцев, М. С. Друскин. Вот характер, сотканный из крайностей! Образцовая самодисциплина — и вспыльчивость, нервная возбудимость; доброта, деликатность, отзывчивость — и замкнутость, отчужденность. Ю. П. Любимов вспоминает его едкость, похожие на зощенковские сарказмы, необыкновенную остроту восприятия, ранимость. Никогда не умел отказать в просьбе о помощи, житейской или профессиональной, несмотря на вечную поглощенность своей работой, на то, что (особенно к концу жизни) именно работа была его главной радостью, позволяла отстранить мысли о болезнях и смерти, доставляла дрожь вдохновения и счастья. Не сочинять он не мог, даже находясь в больнице, с огромным трудом выводя ноты и буквы. Сочинял поистине фантастически быстро. По свидетельству Л. Н. Лебединского, партитура «Праздничной увертюры» была написана при нем за полтора часа; на Цветаевский вокальный цикл ушло менее двух недель.

Ну а унизительные компромиссы, которые давали основания упрекать его в циничном конформизме? Да, Шостакович, как известно, подписал позорное письмо в «Правду», обличающее А. Д. Сахарова (сентябрь 1973-го). За семь лет до того, в 1966 году, он — в компании

* Wilson. P. 221 (во 2-м издании 2006 года — 254. — *Сост.*).

К. И. Чуковского, К. И. Паустовского, Петра Капицы — обратился в ЦК, призывая помочь А. И. Солженицыну. Но уже в августе 1968 года никто из этих выдающихся людей не поддержал протеста Солженицына против советского вторжения в Чехословакию, открыто выступила только крохотная горстка молодых диссидентов. За десятилетие — от рубежа 60-х по 1968–1969 год — резко похолодала общественная атмосфера; волна свободомыслия, на гребне которой родились «Иван Денисович», «Бабий Яр» (и вся Тринадцатая симфония), сменилась ресталинизацией, начались аресты за «самиздат» и «тамиздат», появились вынужденные эмигранты, диссиденты, сажаемые в сумасшедшие дома. Над интеллигенцией страны снова навис удушливый Страх, хорошо знакомый Шостаковичу еще с 30-х годов, когда репрессии унесли многих его родственников и близких ему людей. Арестованы были его сестра Мария Дмитриевна и ее муж, физик Фредерикс, дядя — старый большевик Максим Кострикин; арестованы Адриан Пиотровский — автор либретто «Светлого ручья» и пьесы «Правь, Британия!», музыку к которой для спектакля ленинградского ТРАМа написал Шостакович. Осужден, гнусно оклеветан и расстрелян друг и покровитель композитора блистательный маршал Михаил Тухачевский, добрые отношения с ним привели к гибели выдающегося музыканта, теоретика Николая Жиляева, которого Шостакович считал одним из своих учителей. Погиб Всеволод Мейерхольд — поклонник гения композитора, горячий энтузиаст оперы «Нос»... Немудрено, что и Дмитрий Дмитриевич ожидал ареста, ночами караулил у дверей квартиры с чемоданом, чтобы энкаведешники не потревожили сон детей. Все это накрепко врезалось в сознание и подсознание. Но «конформистом», тем более «циничным» — нет, не был: настоящий конформист, ловко принаравливаясь к обстоятельствам, способен уютно устроиться при любой деспотии. А Шостакович терзался глубокой ненавистью к господствующему режиму и горько стыдился собственных, увы, неизбежных ему уступок.

Постоянная внутренняя борьба ясно просматривается в его творчестве. За компромиссами обычно следовал смелый, а то и политически рискованный шаг. Так, непосредственно вслед за принятым решением о вступлении в партию появился трагический Восьмой квартет, в котором без труда расшифровывается автоэпитафия. «Выдав», наконец, давно требовавшуюся от него «ленинскую» Двенадцатую симфонию, рискнул назначить премьеру Четвертой, как бы оплатив право с 25-летним опозданием воскресить ее. Кстати, версия, выдвинутая Дмитрием Дмитриевичем в статье

«Думы о пройденном пути» (принимал ли он хоть какое-то участие в этой статье 1956 года, мы не знаем), якобы исполнение отменили, поскольку Четвертая плохо получалась у Ф. Штидри, — неверна, об отмене распорядились партийные инстанции.

Нередко композитор словно заглаживал допущенную смелость вялым и бледным «соцреалистическим» произведением. Пример — цикл хоровых баллад «Верность» на стихи Е. Долматовского, написанный вслед за Четырнадцатой симфонией. Флора Павловна Литвинова рассказывает, что ей не понравились пять романсов на тексты этого слабого, лакействующего поэта, и она прямо спросила о них Шостаковича. — «Да, песни плохие, очень плохие. Просто совсем плохие. <...> Когда-нибудь напишу свою автобиографию, там все напишу и объясню. Я там напишу, как все было, и почему я написал все это» *. Ответ уклончивый и вместе с тем многозначительный. К сожалению, автобиография осталась ненаписанной.

Случалось, что, предвидя крайне негативный прием нового сочинения, он «подстраховывал» его сугубо лояльными опусами. Скажем, Прелюдии и фуги были «нейтрализованы» ораторией «Песнь о лесах» и обоймой кинофильмов типа «Падения Берлина», «Встречи на Эльбе». Великолепный полифонизированный цикл, действительно, разругало большинство ораторов, преимущественно секретарей Союза композиторов, обвинив его в заумном формализме, музыку Шостаковича защищали лишь пианистки — Мария Юдина и Татьяна Николаева **. Не потому ли Дмитрий Дмитриевич придержал окончание и показ Десятой симфонии? Т. Николаева уверяет, что видела ее партитуру почти готовой одновременно с Прелюдиями и фугами, но опубликована она была только осенью 1953 года — после Десяти хоровых поэм на тексты революционных поэтов, тетради обработок русских народных песен, кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет». И — после смерти Сталина. Одиннадцатая симфония окружена произведениями безобиднейшими: простенький Второй фортепианный концерт, оперетта «Москва, Черемушки», фильм «Первый эшелон» (комсомольцы едут покорять целину). Казалось бы, драматургия и музыкальный тематизм Одиннадцатой вполне соответствуют критериям «реалистического» симфонизма. Однако, быть может, композитор опасался, что вдумавшись в вербальный текст цитируемых мелодий,

* Литвинова Ф. Вспоминая Шостаковича // Знамя. 1996. № 12.

** См.: Советская музыка. 1951. № 6 (отчет об этой дискуссии см. в настоящей антологии, с. 244–250. — *Сост.*).

в ней увидят отклик на кровавое подавление венгерского восстания советскими танками? Некоторые основания к подобным опасениям имелись, бдительные партийные цензоры привыкли выискивать тайные значения «эзопова языка», распространенного в ту пору у всех больших, мыслящих художников; иного способа высказаться и быть услышанным многими не существовало. Нечто аналогичное есть и в Четырнадцатой симфонии — яростное Письмо запорожских казаков константинопольскому султану тесно ассоциируется с обличением злодеяний тирана современного. А метод вызывания отчетливых ассоциаций доведен Шостаковичем до совершенства.

Г. М. Козинцев считал, что Шостакович сумел выжить благодаря своему редкостному чувству юмора. И впрямь, юмор был для него не только прибежищем отдыха, разрядки, но и орудием самозащиты, самосохранения личности. В юности он, говорят, обожал всевозможные озорные проделки, веселые розыгрыши. С возрастом, испытав ряд тяжелых ударов, посуровел, однако отнюдь не утратил склонности едко осмеивать ненавистные ему явления действительности или иронизировать над самим собой. Много характерных пассажей содержат «Письма к другу», и И. Д. Гликман даже сгруппировал, классифицировал их.

Вот, например, *ложная похвала*: министр культуры Н. Михайлов «по-боевому претворял в жизнь Исторические Постановления. Особенно рада прогрессивная музыкальная общественность, всегда возлагавшая на тов. Михайлова большие надежды» (1955 год). Сходный вариант: «Особенно мне понравилось выступление тов. Лукина. Он напомнил Съезду о вдохновляющих указаниях А.А. Жданова о том, что музыка должна быть мелодичной и изящной. “К сожалению, — сказал тов. Лукин, — мы не выполняем это вдохновляющее указание”» (речь идет о Втором съезде Союза композиторов, 1957 год).

Юмор висельника: «И вообще жизнь трудна. Но, авось, скоро и конец. Все-таки уже больше пятидесяти. Впрочем, мое цветущее здоровье и мой могучий организм не позволяют мне надеяться на скорое свертывание земных дел» (1957 год).

Ироническое подражание скверным пропагандистским штампам: «В музыкальном языке этого опус’а использованы народное творчество (русская народная песня “Во саду ли, в огороде”) и классическое наследие (опера Чайковского “Пиковая дама”). Кроме того, использовано *Dies irae*. Сочиняя эти романсы (пять романсов на тексты из почты журнала “Крокодил”. — М.С.), я поль-

ловался методом социалистического реализма». И еще: «Очень у меня отстала левая рука. Я завидую В.Я. Шебалину, который совсем потерял правую руку, но вытренировал левую: он пишет левой рукой совершенно свободно. Более того: он левой рукой, откликаясь на исторические указания о том, что искусство должно быть ближе к жизни, ближе к народу, написал левой рукой оперу о наших современниках, победно идущих под руководством Партии к сияющим вершинам нашего будущего, к коммунизму» (сентябрь 1958-го, написано в больнице). Легко заметить, что любимым объектом насмешек в интимной эпистолярной Шостаковича служит тупая, казенная фразеология советского официоза. Точно такая, какую ему навязывали составители подписанных его именем докладов, статей и интервью!

А в творчестве шкала оттенков юмора почти безгранична. Это и инструмент критического анализа действительности, и форма нравственной проповеди, и бичевание убогих мерзостей быта. Вспомним хотя бы плакатно хлесткие вторую часть и финал Тринадцатой симфонии, «Сатиры» на стихи Саши Черного, миниатюрные «крокодильские» псевдоромансы. Поздняя тетрадь — Четыре стихотворения капитана Лебядкина (август 1974 года) — куда страшнее и серьезнее предыдущих вокальных пьес.

Капитан Лебядкин вошел в русскую литературу и литературоведение как олицетворение агрессивного варварского хамства, беспредельной вульгарности, потому музыкальная ткань этой тетради нарочито жесткая, грубая, топорная. Но в ней заключен и некий секрет, преднамеренный обман: последний, четвертый номер цикла — «Светлая личность» — не имеет отношения к капитану Лебядкину. Это язвительная пародия Достоевского на стихотворение Огарева «Студент», напечатанное в материалах знаменитого нечаевского судебного процесса, одно из тех, что Огарев посылал российским нигилистам для распространения. Сегодняшнему, насквозь политизированному восприятию за текстом пародии чудится не Петр Петрович Верховенский или еще кто-нибудь из персонажей романа «Бесы», но хорошо знакомый реальный персонаж нынешнего века. Герой «Светлой личности» — студент, «гонимый мстью царской», который «бежал в чужие края»; а «народ, восстать готовый, от Смоленска до Ташкента с нетерпеньем ждал студента, / чтоб итти беспрекословно, порешить совсем и царство, / сделать общими именья, и предать навеки мщенью, / церкви, браки и семейства — мира старого злодейства!» Невольно думается, что эти корявые, косноязычные строки вызвали в фантазии композитора гротескно-карикатурный

образ вождя мировой революции... Народная готовность «порешить» старые порядки подчеркнута аллюзией — завуалированной цитатой бунтарского хора «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая» из картины «Под Кромами» Мусоргского⁶.

Так было ли *два* Шостаковича, был ли человек с *двойным* дном, непринужденно менявший манеру поведения, стиль музыки, выбор текстов, даже лексику применительно к заказу свыше, — ради собственной безопасности и благоволения хозяев страны? Разумеется, нет. Его судьба глубоко трагична. Близким людям он не раз горько признавался в трусости, объясняя ее ужасами, которые наблюдал и пережил (свидетельство Э. Денисова); «Я сволочь, трус и прочее, но я в тюрьме и я боюсь за детей и за себя, а он — на свободе, он может не лгать!» — это Дмитрия Дмитриевича возмутило, что Пикассо приветствовал советскую власть (свидетельство Ф. Литвиновой)*. Согласно К. Ясперсу, в условиях террористических режимов человек испытывает небывалые, ранее непредставимые психологические муки, которые подчас гораздо острее физических, и единственный шанс уцелеть — повиновение, соучастие.

В недавнем номере «Литературной газеты» Евгений Евтушенко напомнил о многочисленных компромиссах Пастернака, который всячески избегал прямого конфликтного противостояния государству, хотя внутренним противостоянием была вся его жизнь. Шостакович действовал более открыто, несмотря на то, что дамоклов меч репрессий порой буквально касался его головы. Он сгибался, падал, выпрямлялся, брал реванш — и снова сгибался, снова лавировал, чтобы снова гневно заклеить несправедный режим. А корни трагедии заключались в том, что на его хрупкие плечи была возложена тяжкая ноша гениального дарования, ради осуществления которого он был вынужден унижительно лавировать. В атмосфере перманентного террора полицейщины такое жизнеповедение художника равнялось подвигу, требовало гордости и мужественной стойкости.



* Цит. по: Wilson. P. 271 (во 2-м издании 2006 года — 313. — *Сост.*).



Лев ЛЕБЕДИНСКИЙ

О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича

В «Архипелаге ГУЛАГ» (пятая часть) А. И. Солженицын рассказывает: однажды он услышал в заключении старую тюремную песню «Как дело измены» — ее пел зэк Дроздов. «В такой тюрьме, да такую песню! Всё в лад. Всё в лад тому, что ждёт наше арестантское поколение». А в примечании писатель добавляет: «Очень не хватало Шостаковичу перед 11-й симфонией послушать эту песню здесь! Либо вовсе б он её не тронул, либо выразил бы её современный, а не умерший смысл».

Мне хотелось бы поспорить с этим мнением Александра Исаевича и указать на возможность иной трактовки Одиннадцатой симфонии, тем более что в это время я часто виделся с композитором, знал его замыслы.

В Одиннадцатой симфонии композитор ставит перед собой задачу прямого воздействия на слушателя поэтической образностью старых тюремных революционных песен. Самих текстов в симфонии нет, звучат только мелодии, однако популярность этих песен так велика, что вместе с напевами как бы слышны и связанные с ними слова.

В первой части симфонии вспоминаются начальные строфы тюремной песни:

Как дело измены, как совесть тирана,
Осенняя ночка черна.
Чернее той ночи встает из тумана
Видением грозным — тюрьма.

Кругом часовые шагают лениво,
В ночной тишине, то и знай.
Как стон раздается протяжно, тоскливо
— СЛУ-ШАЙ!

Переключка часовых «СЛУ-ШАЙ!» — припев песни — воссоздает тягостную атмосферу тюрьмы, неизбывную тоску узников по свободе. Таково же воздействие и второй песни в первой части симфонии. Вот ее начало:

Ночь темна, лови минуты,
Но стена тюрьмы крепка.
У ворот ее замкнуты
Два железные замка.

Тюрьма Одиннадцатой симфонии — это обобщенный символ неволи. Над мрачной картиной как бы нависает образ тирана с его черной совестью, этот образ открывает и завершает картину.

В последней части симфонии звучит напев известнейшей революционной песни «Беснуйтесь, тираны»:

Беснуйтесь, тираны, глумитесь над нами,
Грозите свирепой тюрьмой, кандалами!
Мы сильные духом, хоть телом попораны!
Позор! Позор! Позор вам, тираны!

Мелодии звучат в симфонии сначала в привычной форме, в дальнейшем же, поскольку они в некотором роде играют роль действующих лиц драмы, получают сложную симфоническую разработку, анализ которой здесь, однако, не входит в нашу задачу. Все же укажем, что эта исключительно содержательная, живая и выразительная драматическая разработка (как, впрочем, и предшествующая ей экспозиция) ясно дает почувствовать, что произведение посвящено не столько истории, сколько современности.

В 1957 году Шостакович, работая над Одиннадцатой симфонией, ввел в нее песню «Как дело измены» именно в том значении, какое придавали ей ээки, певшие ее в тюрьмах и лагерях. Композитор как бы подхватил это пение, и, поднятая на высоту могучего симфонизма, песня зазвучала не только в нашей стране, но в городах Европы и Америки. Это было произведение, родившееся в русле того же искусства, что и «Архипелаг ГУЛАГ», заметим, написанное за восемнадцать лет до того, как мир услышал о великом произведении Солженицына. Не все расслышали современное содержание симфонии, но ведь русское искусство неоднократно обращалось к спасительному эзопову языку. И одно лишь напоминание о «совести тирана» («черной, как ночь») наполняло

песню-цитату антисталинским протестом и обращало ее вообще против всякой тирании.

Замечание Солженицына о том, что «очень не хватало Шостаковичу перед 11-й симфонией послушать эту песню здесь» (то есть в тюрьме), может быть истолковано еще и в том смысле, что, мол, тот, кто воочию не видел сталинских лагерей смерти, не знал смертной тоски эков по свободе, не слышал, как поют заключенные, не может придать революционной песне «современный», не «умерший» смысл. Но в отношении Шостаковича это вряд ли справедливо.

Шостакович не бывал ни в тюрьме, ни в лагерях, но ужас, царящий в них, общая страшная атмосфера тюрем и лагерей переданы им сильно, ярко и правдиво. Дело здесь не только в гениальности Шостаковича, но и в том, что он на протяжении долгих лет, особенно после гибели близкого друга — Тухачевского, — ожидал ареста, а то и казни. Его обостренная художественная интуиция и воображение постоянно воссоздавали атмосферу лагерей, он жил в ней, полный сочувствия экам, презрения и ненависти к палачам и тюремщикам.

Истинную — остросовременную — программу Одиннадцатой симфонии автор намеренно прикрыл исторической программой. Но в государстве Сталина произведение, включающее старые тюремные революционные песни, неминуемо воспринималось не только со стороны исторического содержания; перефразируя пословицу, можно сказать: в доме палача не говорят о веревке. А если все же говорят, и даже громко, и даже поют, это уже протест против палачества.

Но, быть может, современный смысл симфонии был запрятан композитором настолько глубоко, что слушателю было не под силу его обнаружить? Нет, нельзя и этого сказать. В Москве и Ленинграде находились люди догадливые, хотя, возможно, опасавшиеся додумывать свои догадки до конца. «Да ведь это же не ружейные залпы, здесь ревут танки и давят людей», — громко сказала одна пожилая слушательница во время первого исполнения симфонии в Ленинграде. Она была права: Шостакович с его всемогущим оркестровым мастерством сумел во второй части симфонии — «9 января» — передать и рев моторов, и лязг стальных танковых гусениц, превратив сцену расстрела толпы в драму восставшего в 1956 году Будапешта¹. В параллель только что приведенным словам Солженицына: «В такой тюрьме, да такую песню!» — и мы могли бы воскликнуть: в столице, сразу же после 1956 года, когда все еще переживали

ужас подавления будапештского восстания, да такую симфонию, с такими песнями и с такой программой! Одиннадцатую симфонию можно назвать произведением освободительного антитоталитарного движения. Помимо таланта и мастерства в ней нашли выражение мужество и ум композитора. Равнодушие, а иногда и прямое недоброжелательство, проявляемое некоторыми советскими музыкантами (в том числе многими его так называемыми учениками) в отношении Одиннадцатой симфонии, явились, на наш взгляд, следствием их художественно-музыкальной и общественной глухоты, непонимания того, что Шостакович выступил в этом произведении создателем до сих пор неведомого, совершенно нового жанра — симфонизма публицистического, политического.

Стремление Шостаковича соединить в музыке лирическое и публицистическое начала четко выражено в 8-м квартете, одном из самых своеобразных, ярких и драматичных.

Первая фраза квартета начинается звуками D, Es, C, H. Это авторская музыкальная монограмма: в русской транскрипции монограмма читается как Д. Ш., то есть Д м и т р и й Ш о с т а к о в и ч. Многочисленными, следующими одна за другой темами из своих произведений композитор как бы восстанавливает главные вехи собственной жизни, одновременно фиксируя внимание слушателей на самых сокровенных и значительных сочинениях, начиная с Первой симфонии, написанной в 1926 году*².

Но вот слышится траурный напев «Замучен тяжелой неволей» — уже не тема из сочинений Шостаковича, а революционная песня, ставшая народной. Отметим также, что композитор посвятил квартет жертвам фашизма. Таковы объективные данные, характеризующие 8-й квартет. Ясно, что здесь есть элемент «шифровки».

Что такое звучащая вначале нотная авторская монограмма Д. Ш.? Указание композитора на то, что к в а р т е т н а п и с а н

* Мы бы назвали тему из Первой симфонии, звучащую у литавр (внесенную впоследствии в 8-й квартет), темой «эшафота». После эпизода «Казнь героя» в оркестре разливается сияние, символизирующее бессмертие. Таково было отношение юного композитора (в 1926 году ему было двадцать лет) к героической смерти. Этого сияния нет и не могло быть в 8-м квартете, посвященном прощанию с жизнью. Могильный мрак господствует и в Четырнадцатой симфонии, финал которой провозглашает: «Всесильна смерть»; причем композитор полагал, что это самый правдивый финал из всех, когда-либо им написанных.

о нем самом, что в квартете в известном смысле запечатлены личность композитора и его судьба. Как понимать музыкальный тематизм квартета? Это как бы обзор-воспоминание автора о своем творчестве, а вместе с тем и о своей жизни. Что означает введение популярной траурной мелодии в квартет, написанный на основе тем из собственных произведений? Думаю, здесь отчетливый намек на то, что квартет повествует о гибели некоей личности, причастной к русскому освободительному движению. Что это за личность? Исходя из авторской монограммы — перед нами сам композитор. Применимы ли к композитору слова песни «Замучен тяжелой неволей»? Да, положение Шостаковича было предельно тягостным (что знали все, это было написано на его лице). Что конкретно его мучило? Прежде всего не воля. Свободолюбивый демократ, он должен был жить и творить в условиях тоталитарного строя, стремившегося сделать его винтиком своего механизма.

Почему композитор ввел в квартет музыкальный обзор своего творчества? Потому что считал, что 8-й квартет за вершит все им созданное. Отсюда и обзор-воспоминание, а также песня похоронного шествия. Квартет был задуман как документ, объясняющий обществу причину его, Шостаковича, гибели.

Но разве в 1960 году, когда был написан 8-й квартет, перед композитором вырисовывалась перспектива гибели? Ведь квартет был написан сразу после заявления композитора о вступлении в КПСС. Именно это насилие — вступление в партию — и было, как считал сам Шостакович, равносильно его гибели.

Что же заставило композитора подать заявление о вступлении в партию? Возможно ли, что в данном случае на композитора был оказан нажим? Свет на это событие проливает следующий получивший широкую огласку факт. Разрекламированное открытое партийное собрание, на котором должен был состояться «прием в ряды» Шостаковича, с треском провалилось из-за неявки на собрание... самого композитора. Пришлось пойти на очевидный обман и объявить о внезапной болезни Шостаковича, вспыхнувшей якобы настолько неожиданно, что приглашенных не успели оповестить об отмене собрания. Так как народу собралось видимо-невидимо, отмена приобрела характер общественного скандала. Пришедшие на собрание вынесли твердое убеждение в том, что Шостакович вовлекался в партию насильно. И хотя спустя несколько месяцев прием композитора в партию все-таки состоялся, скандальная ситуация первого собрания бросила отсвет на содержание 8-го квартета,

совпавшего по времени с этим событием. Лишь немногим из близких композитора известно, что Шостакович после написания 8-го квартета задумал покончить с собой³; друзья сумели предотвратить эту попытку.

Не подлежит сомнению, что 8-й квартет был задуман как сочинение автобиографическое и последнее.

До некоторой степени автобиографична и Пятнадцатая, последняя, симфония Шостаковича. В ее первой части довольно неожиданно, но «очень к месту» возникает знаменитая бодрая маршевая тема из увертюры к опере Россини «Вильгельм Телль». Зачем она понадобилась тут композитору? Этот марш символизировал юношеское мировоззрение Шостаковича; с точки же зрения 70-х годов оно было оценено им как безусловно идеалистическое, романтизирующее общественную борьбу за свободу. Не без иронии композитор называет первую часть Пятнадцатой симфонии «Музыкальный магазин», что дало повод наивной музыкальной критике растроганно лепетать о «звучащих детских игрушках».

Во второй части симфонии настойчивым вопросом звучит знаменитая тема из оперы Вагнера «Гибель богов»⁴. Композитор передает переживания последнего периода своей жизни, когда он безуспешно старался уйти от неотвязной мысли о смерти, обманывал себя, обращаясь к беззаботным и легким темам, создавал иллюзию отдаления неизбежного конца. Но конец неотвратимо встает перед ним вновь и вновь. Затем следует картина физического умирания. Почти реально мы слышим агонию, борьбу с удушьем, предвиденную композитором в деталях.

Смерть — вот ответ на вопрос, поставленный выразительнейшей цитатой из «Гибели богов» Вагнера. Если в предыдущей Четырнадцатой симфонии в финале звучат слова «Всесильна смерть», то в Пятнадцатой смерть — главное «действующее лицо», хотя финал решается, конечно, в ином плане и подается в ином освещении.

Иногда композитор прибегает к цитированию известных произведений классиков в сатирических целях. В сочинении Шостаковича «Пять сатир на стихи Саши Черного»⁵ одну из сатир, в соответствии с ее названием «Крейцерова соната», композитор начинает с аккордов знаменитой сонаты Бетховена. Прием нарочитого сопоставления великой музыкальной патетики с будничной прозой стихотворного текста порождает острый сатирический эффект:

Квартирант сидит на чемодане
И задумчиво рассматривает пол;
Те же стулья, и кровать, и стол.
И такая же обивка на диване.

В другое произведение из того же цикла композитор вставляет музыкальную цитату из романа «Весна» Сергея Рахманинова. Открытая ликующая лирика фразы «Весна идет! Весна идет!» сопоставляется с мрачно-карикатурной картиной петербургской городской весны, нарисованной поэтом:

И кактус мой, — о, чудо из чудес —
Залитый чаем и кофейной гущей,
Как новый Лазарь, — взял — да и воскрес
И с каждым днем прет из земли все пуще.

Ирония, органичная черта натуры Шостаковича, часто дает знать о себе в его музыке в самых неожиданных местах и в неожиданной форме — вспомним хотя бы 9-ю симфонию. В третьей картине оперы «Катерина Измайлова» один из эпизодов вызывает у композитора ироническую ассоциацию, и он с чисто пушкинской непосредственностью немедленно делится этой ассоциацией со слушателем, вводя в сцену большую цитату из... «Евгения Онегина». При этом Шостакович не ограничивается лишь музыкальной цитатой, он вводит в оперу и самый текст речитативной фразы Чайковского, заставляя приказчика Сергея, обхаживающего Катерину, пропеть: «Книги иногда дают нам бездну пищи для ума и сердца». Благодаря этому приему в опере Шостаковича как бы начинает звучать голос самого автора, наблюдающего со стороны за пошлым, претенциозным персонажем и даже посмеивающегося над всей ситуацией.

Особую, из ряда вон выходящую задачу поставил перед собой Шостакович в Первом концерте для виолончели с оркестром. Как известно, в концерте звучит мотив грузинской песни «Сулико». Это слышат все, по крайней мере каждый, кто хочет услышать. Тема «Сулико» в разработке принимает иной раз прямо-таки дразнящий характер: едва появившись, она как бы спешит скрыться, спрятаться; затем вновь появляется и вновь «убегает», словно показывая кому-то язык. Почему Шостакович именно так использовал эту грузинскую мелодию? Однажды его рассмешил эпизод, о котором он услышал от скрипачки Галины Бариновой⁶, как-то исполнившей

напев «Сулико» «специально для вождя». Это произошло в Крыму, во время Ялтинской конференции. После импровизированных выступлений артистов и ужина с обильными возлияниями талантливая скрипачка — и привлекательная молодая женщина — подошла к Сталину и, сказав ему: «А это я исполню специально для вас, Иосиф Виссарионович!» — начала играть «Сулико». «После первой же фразы песни я внезапно увидела, как лицо Сталина исказилось гневом; легкий хмель мгновенно улетучился у меня из головы, и как я доиграла эту невинную песенку — сама не помню! — рассказывала Баринова Шостаковичу. — “А почему это, собственно говоря, для меня?” — мрачно задал мне вопрос Сталин. В замешательстве я молчала. Да, я совершила ошибку, подумала я, ведь Сталин считал себя вождем всего человечества и хотел быть вне какой-либо национальности, а я во всеуслышание, да еще в присутствии Рузвельта и Черчилля, неосторожно коснулась этого вопроса. Оказывается, его нельзя было даже затрагивать!» Шостакович воспользовался анекдотическим случаем, рассказанным Бариновой, для собственной музыкальной насмешки. Предвижу, что слова о таком отношении Шостаковича к Сталину и будут старательно опровергаться ссылками на многочисленные, получившие широкую известность факты печатных заявлений композитора. Но, полагаю, истинную оценку им дал английский музыкальный критик Мартин Купер, в одной из своих статей назвавший подобные заявления Шостаковича «пенной на губах человека, которого заставили есть мыло».

Шостакович — композитор совершенно особой природы и особого склада. Почти во всех его произведениях живут оригинальные мысли и концепции социального, политического или философского порядка, доводимые до слушателя его неповторимым музыкальным языком. Известно, что, задумывая какое-либо масштабное произведение, он всегда начинал с выработки его ясной концепции (главное в музыке — мыслить, говорил он). Такие концепции рождались в его сознании в виде определенных музыкальных образов. В дальнейшем сложное видоизменение этих образов и их взаимодействие происходило по законам развития литературы и музыкального произведения, что неудивительно. Глубокий знаток литературы, и прежде всего литературы русской, композитор утверждал, что именно она (не кино, подчеркивал Шостакович, а литература!) — важнейшее из искусств.

Все это Шостакович повторял неоднократно, особенно во время обсуждений различных музыкальных произведений и музыки

к кинофильмам. (К сожалению, эти его выступления почти никогда не записывались и не стенографировались, хотя сохранились в памяти многих музыкантов; их не найдешь среди статей, подписанных его именем, но на 90 процентов не им написанных, а часто даже им не читанных.)

В печати много раз высказывалась мысль, что, по сути, все симфонии Шостаковича программны. До известной степени это справедливо, но требует оговорки. Программность симфоний Шостаковича не совпадает с традицией программности сюжетной. Скорее всего, ее можно определить как программность драматически конфликтных концепций, причем Шостакович слышал их в процессе сочинения уже в их инструментально-тембровом звучании. Многим композиторам это было совершенно недоступно и непонятно, в связи с чем иногда возникали странные ситуации.

Однажды во время утренней репетиции в Большом зале Московской консерватории в перерыве к Шостаковичу подсел Ю. А. Шапорин и, протянув ему строчку клавирной нотной бумаги, на которой была написана большая фраза из сочинявшегося им произведения, спросил: «Как по-твоему, Митя, поручить эту тему кларнету или флейте?» «Кларнету или флейте», — отвечал Шостакович. «Вот я и спрашиваю тебя: кларнету или флейте?» «И ли кларнету, и ли флейте», — повторил Шостакович, у которого музыкальная мысль рождалась темброво оформленной, и вопрос Шапорина казался ему бессмысленным.

Далее, как опять-таки хорошо известно, не создав в своем воображении симфонии в целом, во всех ее деталях, Шостакович не прикасался к нотной бумаге. Поэтому он всегда писал сразу партитуру — способность, вызывавшая зависть у многих композиторов, обычно сочиняющих за роялем, затем пишущих клави́р, то есть фортепианное изложение произведения, и лишь после этого оркеструющих по клави́ру, то есть пишущих партитуру.

Итак, почему Шостакович прибегает к цитированию — вводит в свои произведения народно-песенный материал, мотивы, а то и целые фразы из сочинений других композиторов, а также своих собственных? Он стремится до широкого слушателя общественно-публицистический смысл своих произведений. Вводимый им чужой материал обычно обладает качеством музыкальной эмблемы, музыкального символа, иногда символа определенной эпохи, а иногда определенной социальной среды или определенного эмоционально-психологического комплекса. Композитор-

мыслитель, мощный драматург и архитектор-строитель музыки, Шостакович точно определял место для подобного коллажа. Его сильная композиторская индивидуальность легко подчиняла своим замыслам чужой материал, естественно соединявшийся с его оригинальным и исторически новым композиторским стилем.

Конечно, композитор прибегал к такой форме коллажа совершенно открыто. Поэтому однажды на слегка язвительное замечание С. С. Прокофьева: «А тема-то у вас брамсовская», — он удивленно, но резко парировал: «Это всякий дурак слышит».

Насколько гибко и свободно Шостакович создавал и развивал свои музыкально-литературные концепции, насколько был подвластен любому его замыслу и намерению литературно-музыкальный материал, видно на примере одного исключительно характерного для композитора эпизода из последней части Тринадцатой вокальной симфонии. В стихах Е. Евтушенко мы читаем:

Итак, да здравствует карьера,
Когда карьера такова,
Как у Шекспира и Пастера,
Ньютона и Толстого Льва.

Этот эпизод получил в музыке Шостаковича неожиданное решение: последние три слова «...и Толстого Льва» очень расширены. Со стороны временной — по количеству одинаковых метрических единиц — они оказались равными трем предыдущим фразам, вместе взятым, и даже несколько превышают их. Но интереснее всего — каким образом композитор выделил эту последнюю фразу: она оказалась расширенной за счет растягивания-распевания второго слога в слове «Толстого», причем все слово вместе со слогом «го» еще и повторяется. В связи с этим происходит задержка вступления. Наконец, когда ожидаемое слово-слог звучит, оно оказывается вопросом: «Льва?» — нетерпеливо спрашивает солист. «Льва!» — отвечает фортиссимо хора. Схема строчки дает нам следующее: «И Толсто-о-о-го... И Толсто-о-о-го... (солист) Льва?... (хор) Льва!» Привлекая внимание к слову «Толстого» путем задержки рифмы последней строки и вопроса на рифмующемся слове, композитор заставляет слушателя подумать: «Разве кроме Толстого Льва есть еще Толстой, которого можно поставить в ряд с Шекспиром, Пастером и Ньютоном? Во всяком случае, в этом ряду не может оказаться Алексей Толстой, сделавший быструю карьеру при Сталине».

Здесь не рассматриваются произведения Шостаковича, широкий гуманистический смысл которых прикрыт декларативными и заявлениями об их программе. Такова, например, Седьмая, Ленинградская, симфония, задуманная и начатая еще до войны 1941 года⁷. Тогда знаменитая тема в разработке первой части была определена Шостаковичем как *сталинская* (это было известно близким Дмитрия Дмитриевича)⁸. Сразу же после начала войны она была объявлена самим композитором темой *антигитлеровской*. Позднее эта «немецкая» тема в ряде заявлений Шостаковича была названа темой «зла», что было безусловно верно, так как тема эта в такой же мере антигитлеровская, в какой и антисталинская, хотя в сознании мировой музыкальной общественности закрепилось только первое из этих двух определений. В Восьмой и Десятой симфониях композитор продолжил ту же линию разоблачения «зла», имея в виду тоталитаризм с его культом военщины и чудовищной жестокостью (вспомним хотя бы скерцо Десятой симфонии, 1953).

Упомянем в заключение Двенадцатую, так называемую «ленинскую» симфонию — редкостную в его творчестве неудачу. Об истории этой неудачи общество не имеет ни малейшего представления. Между тем симфония (я знал об этом от самого композитора) была задумана как критика Ленина⁹. Однако за две недели до ее премьеры в Ленинграде композитор, поняв, что его замысел ничем не прикрыт и крайне опасен, в кратчайший срок, работая день и ночь, написал нечто хотя и совершенно новое, но маловразумительное. Тем не менее этот неудачный опус был объявлен льстивой и беспринципной критикой гениальным¹⁰, в то время как сам композитор был в отчаянии. Будем надеяться, что историки разыщут первоначальную рукопись.

Еще раз напомним, что наши наблюдения касаются лишь той стороны творчества композитора, которая представляется почти неисследованной, — борьбы Шостаковича с идеологией тоталитаризма в стране, где он жил и работал. Разнообразные приемы эзоповой речи, конечно же, явились следствием его постоянного стремления возродить в поработленном обществе дух свободы — хотя бы в замаскированной форме.





Даниил ЖИТОМИРСКИЙ

Шостакович

После довольно долгого перерыва я пытаюсь вновь приблизиться к тому, что было источником моих сильнейших впечатлений и переживаний. Переживаний гораздо более многозначительных и животрепещущих, чем обычное восприятие искусства, даже самого высокого. Ибо здесь мы ощущаем наше время, нашу неискаженную реальность, по «кругам» которой он, подобно Вергилию, водил нас, его современников. Каким-то чудом это оказалось возможным даже в ситуации 30–40-х годов; оказалось возможным только в музыке и только потому, что был Шостакович.

Я не знаю другого русского художника, кто мог бы в те же десятилетия сделать нечто аналогичное. А если и был такой, то его голос, как правило, не доходил до нас. Солженицына мы читали уже позднее, но и это было чудом!

Сегодня о Шостаковиче многое существенное уже известно. Многие полускрыты, закамуфлированы или просто искажены (прежде всего им самим — в комментариях к своим произведениям и в других выступлениях). По-видимому, еще не пришла пора для того, чтобы сказать о нем публично всю правду. Но я в своих «Материалах» ставлю перед собой очень ограниченную задачу, потому что не осталось у меня ни времени, ни сил написать все то, что хотелось бы.

«Верный сын»

В отношении директивных инстанций к Шостаковичу долгое время боролись два несовместимых фактора. Первый — раздражение против трудно улавливаемой формы духовной независимости, против недостаточной подконтрольности, против мощного очага иных

влияний, формировавших свою среду, которая сильно отличалась от «жизнерадостных миллионов».

Второй — полезность Шостаковича для международных связей, для престижа советской культуры, для разного рода обличений и контрпропагандных деклараций (что, как скоро выяснилось, Дмитрий Дмитриевич делал вполне исправно). В годы после 1948-го окончательно возобладали именно этот стимул. Исчезла необходимость в лавировании, в поношении и в признании с различного рода оговорками. Для признания и прославления сразу же мобилизованы были самые высокие эпитеты. Все пошло в полном согласии с мудрейшими советами Макиавелли: князь не должен связывать себя никакими обещаниями, никакими решениями или мнениями; сила и перспективность власти в значительной мере держится на том, что народ с удивительной легкостью забывает сказанное вчера и очень быстро адаптируется к сказанному сегодня.

Кто такой Шостакович? «Верный сын коммунистической партии, видный общественный и государственный деятель, художник-гражданин», он «всю свою жизнь посвятил развитию советской музыки, утверждению идеалов социалистического гуманизма и интернациональной борьбы за мир и дружбу народов». Это из некролога, подписанного руководителями партии и правительства*.

Местоположение этого абзаца в тексте некролога и порядок обозначения ролей Шостаковича вполне определенно указывают на основные акценты официального признания. Каково место Шостаковича в истории музыки? Оказывается, он вместе с Прокофьевым «определили магистральные пути современного музыкального искусства». Это из надгробной речи Т. Хренникова. В 1975 году это было такой же неправдой, как и то, что тот же Хренников и другие сторонники официальной версии утверждали в предшествующие годы. Теперь «магистральные пути» оккупированы новым авангардом (на Западе — полностью).

Характерная черта официального признания Шостаковича — пышнословие, торжественность, категорически утверждаемая однозначность при полном равнодушии к сложной и трагической сущности этого художника и человека. Впрочем, равнодушие в данном случае — отнюдь не безразличие. Признавая и прославляя, нужно было прочно отгородиться от этой сущности, заставить забыть о ней. Нужно было уложить неоднозначное явление в прокрустово ложе официальной добродетели. (Не потому ли у нас

* Цит. по сб.: «Д. Шостакович. Статьи и материалы», 1976, с. 6.

с такой яростью обрушились на изданные за границей С. Волковым мемуары Шостаковича? Они в значительной мере опровергали нашу официальную концепцию «верного сына».)

Однако под поверхностным слоем официального признания в нашей музыкантской среде складывалось нечто иное. Я отчетливо почувствовал это еще при жизни Шостаковича, в первой половине 60-х годов. Особенно — в процессе подготовки сборника к его 60-летию (я был одним из редакторов и авторов этого сборника). Почувствовал, например, в беседах и спорах с Э. Денисовым и понял, что его позиция вовсе не только личная. Это была позиция (поначалу, может, только некоторые настроения или мотивы, постепенно складывавшиеся в осознанное отношение) композиторского поколения, выступившего именно в это десятилетие. Шостакович еще некоторое время импонировал им как гонимый: ведь и они вступали на путь гонимого новаторства. Но цель, ради которой стоило быть гордо гонимым, стала уже существенно иной: они могли порадоваться тому, что Шостакович наконец признан, но сам автор Восьмой уже казался им днем вчерашним, на их горизонте появлялись другие боги: из недавнего прошлого — нововенцы, из настоящего — Штокхаузен и Булез.

К новому течению примыкали или тяготели люди во многом разные, с разным уровнем дарований, с различной структурой побудительных сил (деловых, карьерных, духовных, зависимых от моды, от личных связей, от групповой принадлежности и т. п.). Но было у всех нечто общее: оппозиция к нормативам — как и на Западе в те же годы. У нас же — к нормативам, слившимся с казенными идеологическими штампами. Стремление обособиться от «стада», образовать новую элиту — как некое самоутверждение инакомыслия. Инакость же легко переходила во фрондерство...

Другая общая черта — «духовная недостаточность», хоть иногда и внушавшая себе самой и другим, будто здесь сокрыта радикальными средствами воплощенная высокая идея. Последнее могло быть и приспособлением к неременному требованию: «должна быть идея». Западный авангард демонстративно плевал на подобного рода требования, он изобретал структуры!¹

Переоценка того, чем жил Шостакович в лучших своих произведениях, соединялась с желанием специфически истолковать его эволюцию. Ведь Шостакович из антагониста мог при желании стать союзником, притом незыблемо прочным, стать как бы цитатой и знаменем побеждающего новаторства. Как это сделать? Присмотреться, не направился ли он сам в сторону Шёнберга

и Веберна. Присмотрелись и — о, радость! — обнаружили цифру 12. Да, появились двенадцатитоновые темы! В Тринадцатом квартете, в Четырнадцатой симфонии, потом еще кое-где. Обнаружили и истолковали как нечто весьма многозначительное. Мол, 12 — это нечто принципиально иное, чем, например, 11 или 19! Композитор наконец-то прозрел!

Вспоминаю доклад М. Тараканова² в СК о прекрасном Тринадцатом квартете. Пафос докладчика был сосредоточен главным образом на цифре 12, хотя выразительная и вполне тональная тема этого сочинения ничего общего со звуковыми структурами шёнберговских серий не имеет. Вспоминаю милого и очень чуткого к смыслу музыки Виктора Петровича Бобровского³ — чуткого, но также внушаемого. Как настойчиво в конце жизни он стремился сблизить Шостаковича с совершенно чуждыми ему нововенцами! Я спорил этой позицией и устно, и в печати*.

Конечно, все эти ухищрения могли интересовать только самый узкий слой композиторской и музыковедческой среды. Широкая масса людей (даже и тех, кто формально принадлежал к интеллигенции, читал газеты, слушал радио), людей с малой культурой, но готовых высказываться, судить-рядить о чем угодно, — ни к музыке, ни к судьбе Шостаковича была внутренне непричастна. В этой отчужденности, которая часто проявлялась в откровенной неприязни, сказывались по крайней мере две причины. Первая, самая общая — невосприимчивость к музыке того ранга, той степени духовной сложности, какую создавали композиторы-классики; и особенно к этой повышенной сложности, которой отмечено искусство XX века.

Вспоминаю бакинскую гастроль Шостаковича в феврале-марте 1952 года. В программах двух концертов — Первый квартет, Квintет, Трио и исполнявшиеся автором фортепианные фуги. В местной газетной рецензии, подписанной Султаном Гаджибековым⁴, сказано было: «Авторские концерты Д. Шостаковича — большое и радостное событие в художественной жизни нашей республики. Теплая встреча бакинцев с Шостаковичем лишний раз свидетельствует о том, как высоко советские люди ценят творческую деятельность художников» и т. п. Но дело обстояло совсем иначе. Накануне первого концерта продано было ничтожное число билетов. К. Караев⁵ прислал записку с просьбой выступить со вступительным словом («думаю, это необходимо сделать во что бы то ни стало»). И Караев,

* См.: Из размышлений о стиле Шостаковича — «Советская музыка», 1976, № 9.

и филармония пытались хоть как-нибудь спасти положение. Какое-то высокое начальство приняло крайние меры, дабы не позорить гастрологи пустым залом. В частности, отрядили на концерт едва ли не целое подразделение военных. Я сейчас не помню точно, что я говорил перед началом концерта, но помню, что мучился, боялся затянуть, видя перед собой множество униформ и начищенных сапог. Но это ничто по сравнению с муками гастролера, игравшего в конце первого отделения фуги (gis-moll, Fis-dur, H-dur, e-moll). 29 февраля я писал об этом концерте в Москву жене:

«Спешу отрапортовать, что все прошло вполне гладко. В одном отношении знаю, что пришелся публике по вкусу, — был предельно краток: и характеристику, “творческий путь”, и пояснения к исполняемым вещам уложил в 18 минут. Но я об этом даже не вспоминал, так как душа моя скрежетала и обливалась горькими слезами за Дм. Дм. Кучка более или менее подходящих слушателей растворилась в совершенно чужой массе, которую нагнали из боязни пустого зала. Не прекращался глухой и упорный шум, скрип рассохшихся кресел, который мешал не столько как шум, сколько как откровенное противодействие и неприятие. Вообрази же, что испытывал Дм. Дм., играя фуги! Он был судорожно скован, глаза никуда не смотрели. Чувствовалось одно лишь истерическое желание — поскорее доиграть и — вон отсюда!! Он с этим и выбежал за кулисы, весь в холодном поту: “Скорее антракт, скорее Квинтет и давайте кончать”. (К этим строкам добавлю: играл он плохо, суетливо.)

Таким замученным и старым я его никогда не видел. Отведя меня в уголок, почти с отчаянием зашептал: “Это выше моих сил, я этого переносить не могу...”»

Затем я писал Ольге:

«На втором концерте Д. Д. уже не шумели, так как было пусто. В первом отделении он сыграл шесть прелюдий и фуг (c-moll, A-dur, D-dur, H-dur, F-dur, d-moll), во втором игрались Квартет и Трио. Вступительного слова уже не понадобилось. Весь вечер я изо всех сил обрабатывал Д. Д., чтобы уклониться от назначенной на утро “встречи” со студентами и педагогами. Атмосфера в кулуарах дряннейшая (в антракте второго концерта прислали, например, каверзную записку, чтобы автор разъяснил, “что изображают” фуги, и директор всерьез просил Д. Д. или меня поговорить на эту тему с публикой), поэтому “встреча” принесла бы одни пакости и огорчения. Караев понял меня и занял позицию дипломатически тонкого нейтралитета. Д. Д. немного поколебался. На мои доводы пытался

возразить: мол, огорчения вообще обязательны, “положены”, что, мол, уже не впервой и т. д. И все-таки моя взяла: “встречались” только с квинтетом (я заглянул, понял, что “самого” нет и ушел восвояси» (3 февраля 1952 года).

...На «историческом» совещании у Жданова в январе 48-го А. Гольденвейзер⁶, по-стариковски не вполне осведомленный, как и о чем следует рассуждать, сказал между прочим следующее: «Не подлежит сомнению, что если человеку, который никогда не слышал симфонического оркестра или сложной фортепианной музыки, сыграть симфонию Чайковского или самую ясную сонату Бетховена, он останется к ней глух <...>. Для неподготовленного слушателя симфония Бетховена или Чайковского может, пожалуй, показаться не более понятной, чем самое формалистическое произведение» *.

Повторю: это проблема общая, относящаяся к нашему столетию так же, как и к столетиям прошедшим, несмотря на то, что в наше время соприкосновение массы людей с классической музыкой происходит гораздо чаще. А сколько демагогических громов и молний обрушивалось по поводу истины: «Искусство принадлежит народу» — истины, бессовестно упрощаемой. И в глупо упрощенном виде предлагаемой и «народу», народу в о о б щ е, понимаемому абстрактно!

...У Чехова в пасмурное осеннее утро встречаются в поле два старика — хуторской приказчик и пастух со своим стадом, «тощий, в рваной сермяге и без шапки». Пастух играл на свирели. Разговорились о серьезном и горестном: в природе все ухудшается, «и звери тоже, и скотина, и пчелы, и рыбы», и реки сохнут. И «сами плошаем из года в год». И жизнь свою оба прожили в скудости и вроде бы совсем напрасно. И весь этот горестный итог жизни обобщает и комментирует музыка пастушьей свирели. Некоторые звуки («не больше пяти-шести нот») «казалось, неутешно плакали, точно свирель была больна и испугана, а самые нижние ноты почему-то напоминали туман, унылые деревья и серое небо» («Свирель»). И вот это тоже было «искусство, принадлежащее народу». Но не «народу» вообще, а именно вот таким старикам. Искусство, которое органически связано с их жизнью, с нормами и рамками их восприятия. Искусство вполне серьезное, но все же не симфония, а только «пять-шесть нот»!

Другая причина отчужденности, легко переходившая в неприязнь к Шостаковичу, обычно формулировалась как «непонятность» его

* См.: Материалы совещания. Стенографический отчет, 1948, с. 53.

музыки: все в ней шло «куда-то не туда», не так, как в привычной музыке. Это истолкование было во многих случаях самообманом, возможно, даже неосознаваемым. «Непонятное» оказывалось таковым не просто из-за непривычных мелодий и гармоний, но из-за выраженного ими содержания — слишком напряженного, драматического, слишком интенсивного для среднего восприятия. Это содержание отторгалось мироощущением вполне лояльным, притерпевшимся ко всему, что нас окружает.

Популярность имени Шостаковича возникла и все время усиливалась прежде всего благодаря исключительности его гениального дарования. Популярности постоянно сопутствовали какие-нибудь сенсации. И это понятно: в общественной структуре, столь напоминающей картину, нарисованную в «Великом инквизиторе», — диктатор и стадо, которому все разрешается в строго умеренной дозировке, — сенсацией была уже сама по себе гениальность. Крепкий орешек для «верхов» и вечно раздражающий фактор для «стада». Популярность подогревалась стимулами, ничего общего не имевшими с истинным призванием художника. Ее питала и подозрительность, и зависть, и «раздраженность» цензуры. Ее оскорбляли и тут же пышно рекламировали самые высокие инстанции. Славу Шостаковича пытались использовать в самых разнообразных целях. Но было, конечно, и настоящее признание! В среде не широкой, но сумевшей сохранить относительную независимость. В среде, способной оценить ту силу и богатство духовной жизни, услышать тот гудящий колокол нравственной встревоженности, какие исходили от творений Шостаковича.

«Наше дело ликовать!»

Я на всю жизнь запомнил и этот афоризм, и момент, когда он прозвучал. Год 1945. «Иваново»⁷. Лето. 8 августа вместе с Ниной Васильевной, которая на несколько дней уезжала в Москву, приехал Дмитрий Дмитриевич. Я встречал всю семью вместе с детьми Галей и Максимом. По пути с вокзала, в машине Д. Д. впервые поведал мне об «урановой бомбе», сброшенной на Хиросиму. Рассказывал короткими, быстрыми фразами, без комментариев (комментировала, как образованный физик, Нина Васильевна — «что такое расщепление атома»). Взволнованность ощущалась в какой-то хрипловатой сдавленности голоса, в отсутствующем взгляде, в бледности. Потом молча шли от машины к хилой дачке, где тогда сочинялась Девятая симфония. Я под впечатлением новости растерянно думал и произнес

нечто очень мрачное. Д. Д., устремив взгляд куда-то в пространство, быстро и автоматически пресек меня: «Наше дело ликовать!».

Он жил двойной жизнью: официально-публичной и внутренней. Только вторая была истинной, органичной и была протестом против тех сил, которым подчинялась первая. Можно ли удивляться этому, порицать его? Многие жили такой же странной жизнью, но ощущали ее и перед судом совести сводили концы с концами совсем неодинаково. Жизнь первая (если речь идет не о делателях карьеры) шла по принципу: «необходимо и достаточно». Ограничиваясь минимальными знаками лояльности, не давая себя втягивать в дела и сделки, не необходимые для того, чтобы выжить, она сводилась, в сущности, к пустому ритуалу, который придавал жизни внутренней некую независимость. У Шостаковича было иначе. Он, казалось, намеренно отдавал себя на растерзание, готов был не к минимуму, но к максимуму. Вот почему, как я думаю, его вариант двойной жизни был трагедией — частью той самой трагической реальности без прикрас, которая открывается в его симфониях.

Почему он избрал именно этот вариант? Было ли это неизбежным? Многие тягостно недоумевали. Доброжелателей шокировало его усердие в жизни «первой». Другие готовы были усмотреть в этом карьерное угодничество. Я часто размышлял над всем этим, но мои выводы до сих пор остаются гипотезой, и они таковы. Он не отделял себя от того, что было во-вне. Он сознательно принимал на себя те же муки, то же отчаяние, какие концентрировал в музыке. Добровольно причиняемая самому себе острота мук была адекватна драматизму его сочинений. И в этом была его цельность: двойная жизнь в определенном смысле становилась единой.

Об этом же говорит дневниковая запись Оксаны Леонтьевой⁸ 1958 года. После прослушивания Восьмой симфонии она пишет:

«Шостакович абсолютно современный, небрезгливый, не мелочный художник, реалист, не избегающий и черной работы (кино, оперетта). Отсутствие эстетства, человеческая простота, “приятие” действительности. Ничем Шостакович не отгородил себя от всей пестроты и безвкусицы нашей жизни, кроме “охранной грамоты” таланта. <...> Как музыкант, он мог вслух сказать для своих современников всё, о чем по необходимости промолчит писатель. Звуки до сих пор еще бесконтрольны и неуловимы на земле. Страшно создавать роман на 800 страниц для себя и двух друзей. В музыке Шостаковича этот роман <...>.

Страна, погруженная в пьянство и безразличие ко всему, и главным образом к самой себе. Скрежет и шорох везде. И тоска, тоска

неодушевленных предметов: полей, дорог, телеграфных столбов под дождем, ночных огней и самой черной ночи. Тоска без слов, ужасающая, от первого крика ребенка до последнего хрипа... Быть может, Шостакович ни разу в своей жизни не видел этих столбов, этих ночей, дорог. Но его интуиция чувствовала и воссоздавала все, до самого дна».

А вот два списка. Выбираю лишь самое типичное.

Список первый

- 1930–1956. «Леди Макбет» — «Катерина Измайлова».
- 1934. Симфония № 4⁹.
- 1937. Симфония № 5.
- 1941. Симфония № 7.
- 1943. Симфония № 8.
- 1944. Трио.
- 1945. Симфония № 9.
- 1949. «Из еврейской народной поэзии»¹⁰.
- 1953. Симфония № 10.
- 1960. Квартет № 8.
- 1962. Симфония № 13.
- 1964. «Казнь Степана Разина».
- 1969. Симфония № 14.

Список второй

- 1935. Балет «Светлый ручей».
- 1947. «Поэма о Родине».
- 1949. «Песнь о лесах».
- 1952. «Над Родиной нашей солнце сияет».
- 1956. «Праздничная увертюра»¹¹.
- 1961. Симфония № 12 — «1917 год».
- 1967. «Октябрь», симфоническая поэма.

РАЗДВОЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ? Но с произведениями второго списка дело обстоит сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Конечно, искусственность, заданность творческого процесса не остается бесследной: в очень многих случаях в музыке чувствуется «сделанность». Но к чему бы ни прикоснулась рука Шостаковича, всюду дают о себе знать его творческий дар, его вкус, его мастерство, а нередко музыка поднимается до уровня лучших произведений композитора (например, в кантате «Над Родиной...» наивно-поэтичный хор мальчиков). Сказанное относится и к киномузыке. И все-таки невозможно воспринимать все эти произведения и судить о них в отрыве от их названий, литературных текстов, сю-

жетов. А главное — в отрыве от ситуации, в которой они возникли. Благородство музыкальных образов не спасает дела. Когда чертами высокой поэзии наделяются, по существу, обман, демагогия, «потемкинские деревни», благородство становится фальшью. И оно, и талант, и мечта о прекрасном отдаются во власть аморализму!

* * *

Шостакович много раз выступал в печати со статьями, давал интервью, произносил речи. Все это чаще всего «готовили» профессиональные журналисты, особенно статьи и речи чисто политические. Конечно, без его участия не могли обойтись тексты автобиографические, а также характеристики его новых произведений. О том, что писать он мог вполне самостоятельно, и притом писать содержательно, метко, артистично, я сужу по тому, что несомненно создал он сам. Это воспоминания о Соллертинском и большая рецензия на кинофильм о Римском-Корсакове. Но он явно не хотел сочинять какие-либо тексты. Более того, он старался по мере возможности не участвовать в их сочинении.

В этом я убедился прежде всего на собственном опыте. На мою долю выпало четыре случая «сотрудничества» с Шостаковичем: сочинение речи по случаю 200-летия со дня смерти Баха (Лейпциг, 1950), аналогично — в связи с торжествами памяти Бетховена (Берлин, 1952), статьи «О некоторых насущных вопросах музыкального творчества. Заметки композитора»* и речи на II съезде Союза композиторов**. Ни одной мысли, ни одного предложения я от Д. Д. не услышал ни до, ни после работы над текстами.

Правда, в связи со статьей Д. Д. приехал ко мне на Огарева — послушать, что получилось. Только в одном месте он прервал мое чтение. Я писал: «Музыкальные догматики чрезвычайно подозрительны к каждой, даже самой скромной попытке такого расширения и обогащения. Множество сомнений и подозрений вызывает в них каждый не совсем обычный поэтический штрих...». И дальше: «...Каждый такой штрих раздражает их как гвоздь в стуле». Деликатно остановив меня, Д. Д. сказал: «Прошу вас, Даниил Владимирович, зачеркните эти слова насчет гвоздя». Вот и всё! У меня сохранились черновики и варианты статьи. Вижу, что это была попытка высказать нечто

* «Правда», 1956, 17 июня, а также в сб.: «Дмитрий Шостакович», 1967.

** «Правда», 1957, 27 марта.

существенное, соответствующее уровню и критериям такого художника, как Д. Д. Но об этом он не проронил ни слова.

Случались курьезы. В одной из статей, подписанных Шостаковичем, но написанной не им, известный немецкий музыковед и критик Х. Х. Штуккеншмидт был назван композитором-авангардистом. Штуккеншмидт немало удивился (в молодости он действительно писал кое-какую «авангардную» музыку) и обратился за разъяснениями, а потом и за опровержениями в советское посольство. Никакого ответа он не получил. И случай был «исчерпан» лишь много лет спустя, когда в «Советской музыке» напечатали статью о книге мемуаров Штуккеншмидта. Тут уж стало ясно, что в Советском Союзе его больше не будут упоминать как «композитора-авангардиста» в одном ряду с Штокхаузенем.

Вспоминаю еще, например, как готовилась его речь о Бетховене. Я приехал к нему с машинописным текстом. И сразу же вслед за мной появились важные дяди из Комитета по делам искусств. Я читал «Речь Шостаковича», потом они глубокомысленно обсуждали. Оказалось, что в этой речи не хватало очень многого. Не о самом Бетховене, но об отношении к Бетховену в СССР, о преемственных связях и, конечно же, на тему «Бетховен и революция». Я все записывал. Д. Д. сидел в самом дальнем и темном углу и все время молчал. Его речь «творило государство»! Дело происходило вечером, а рано утром он должен был вылетать в ГДР. Имело ли смысл вмешиваться? Потом я сидел за машинкой (ужасной, неиспользуемой машинкой). Делал какие-то вставки по памяти и кое-как — до трех ночи. На заботливо постеленном Ниной Васильевной диване задремал часа на три-четыре. Проснулся, когда Д. Д. вошел уже одетый. Для приличия перелистал мою машинопись, смешно почесал затылок, попрощался: «Спасибо, спасибо, отлично!» Вот и все «сотрудничество».

Конечно же, у Д. Д. были и мысли, и слова, он не был скуп на время и на усилия. Он мог бы и в самом деле сотрудничать в газетах и журналах, выступать как публицист. В том, что он явно уклонялся от реальной внутренней ответственности за публикуемое от его имени, я усматриваю причину весьма серьезную: он очень грустно и скептически относился ко всей официальной печатной продукции и предпочитал «стоять в стороне»: пусть, мол, думают, что хотят, я-то знаю, чего это стоит. Но имени своего не щадил, не оберегал...

В частном общении Д. Д. говорил удивительно живо, выразительно. У него был свой речевой стиль: короткие фразы, почти всегда афористически емкие, где отжато все лишнее — фразы, снайперски

бьющие в цель: в артикуляции — подчеркнутая отчетливость, каждое слово и даже отдельные звуки (в том числе и согласные) наделялись смысловой выразительностью. Специфическая экспрессивность его речи заключалась в том, что юмор и сарказм излучались сквозь невозмутимую серьезность. Это была блестящая артистичность.

Совсем иначе говорил Д. Д. на официальных трибунах. Вот одна из моих дневниковых записей 50-х годов: «Слушал выступление Д. Д. с возрастающим раздражением, но и с сочувствием к нему. Каким чужеродным, искусственным для него был произносимый текст: банальные газетные штампы, многословие, хрестоматийные цитаты. И как же он все это читал! Скороговорка, никаких знаков препинания, никаких цезур, полное отсутствие смыслового интонирования... Подобие малограмотного школьника, который отвечает по шпаргалке нечто ему совершенно непонятное. Но в этом было также и что-то артистически пародийное. Он как бы разоблачал и самого себя в качестве официального оратора, и всю вообще практику пропагандных речей “по бумажке”».

Сейчас, тридцать лет спустя, я еще лучше понимаю внутренний психологический смысл этих ораторских лицедейств Д. Д. Не знаю, были ли они стопроцентно преднамеренными или возникали как неизбежная мгновенная реакция на идиотскую принудительную ситуацию. Почему, в самом деле, он должен был произносить бездарные тексты, представляя их как свои собственные? Вероятно, все в нем ощетинилось против этого насилия, и он делал все возможное, чтобы, читая, в то же время отъединиться от читаемого, намекнуть на свою непричастность к газетной банальности. И это получалось у него а своем роде очень выразительно!

На протяжении многих лет жизнь Шостаковича протекала на фоне лихорадочно меняющихся оценок его творчества. Вот, например, кривая этих оценок в 30-е и 40-е годы. Первая половина 30-х — огромный успех постановок «Леди Макбет» в Ленинграде и в Москве, поток хвалебных рецензий. 28 января 1936 года — знаменитая статья в «Правде» «Сумбур вместо музыки». Новый поток уничтожающих статей, обсуждений, пересматривающих отнюдь не только оперу, но и все вообще творчество Шостаковича. 1937: Пятая симфония — опять огромный успех и волна общественного признания. 1941: Седьмая симфония — еще более высокая волна признания, на этот раз уже всемирного. 1943: Восьмая симфония — разноречивые отклики в печати до и после премьеры, неофициальная рекомендация «сверху» воздержаться от повторных исполнений. 1945: Девятая симфония —

преобладающие сомнения: «не та симфония, которую мы ждали после победы». 1948: Постановление ЦК. «Шостакович-формалист». 1949: Шостаковичу звонит по телефону Иосиф Виссарионович Сталин, предлагает поездку в США на конгресс деятелей культуры и науки в защиту мира.

В пересказе Нины Васильевны разговор был приблизительно такой:

- Здравствуйте, Дмитрий Дмитриевич. Говорит Сталин.
- Здравствуйте, я вас слушаю.
- Хотелось бы прежде всего узнать, как вы себя чувствуете, как здоровье?
- Спасибо, спасибо, чувствую себя хорошо.
- У нас есть просьба к вам.
- Рад буду выполнить, если будет мне по силам.
- Конечно, будет по силам, речь идет о поездке в Америку на конгресс деятелей науки и искусства. Есть ли у вас какие-нибудь трудности?

— Должен признаться, что есть одна трудность. Меня несомненно будут спрашивать о Восьмой симфонии, почему ее осуждают у нас и не исполняют. Что я могу ответить?

— Ну, то, что не исполняют, я думаю, — это недоразумение. И я думаю, это дело исправимое. Думаю, товарищи учтут мое мнение.

— Спасибо, спасибо, Иосиф Виссарионович. Вероятно, это действительно дело исправимое.

— Пожелаю вам успехов и доброго здоровья! Если возникнут трудности, дайте мне знать.

Март того же года — Д. Д. произносит речь на конгрессе, и ее публикует вся центральная печать.

Все критические атаки против Шостаковича, поскольку они шли «сверху», оседали в различных периодических изданиях, в программах музыкального образования и просвещения. Все они быстро усваивались и становились тем директивным элементом, о котором «нельзя не упоминать». Это порождало великую путаницу. Ведь даже в «исправленном» постановлении ЦК от 26 мая 1958 года дважды формулировалось полное одобрение предшествующего постановления. Но в чем различие между «неверными тенденциями в отдельных произведениях» осужденных ранее советских композиторов и вновь осужденным «формализмом» — об этом можно было только гадать. Путаница и противоречия нередко ставили и самого Д. Д. в положение сложное, порою трагикомическое. Оксана Леонтьева вспоминает о своем государственном экзамене при окончании консерватории

в 1959 году: «Председателем госкомиссии был Д. Д., а мне достался билет с вопросом “Постановление 1948 года и исправление его в 1958 году”. И я должна была, глядя Д. Д. в лицо, рассказывать, как его ругали, травили, а потом “простили”...».

До Пятой симфонии

Первый раз в жизни я услышал музыку Шостаковича в 1926 году. Это была Первая симфония, исполненная в Харькове под управлением Н. Малько. Лучше всего понял и оценил Скерцо. Вероятно, потому, что здесь возникали прямые связи с Прокофьевым, которого я уже немного знал. Очень понравилась и первая часть: интригующее вступление, первая и особенно вторая темы. Вторая была совершенно понятна и вместе с тем в своем сочетании лиричности и «надчувственной» холодноватости в высшей степени оригинальна. Третья и четвертая части, несмотря на явные ассоциации со знакомой и очень хорошей музыкой (от Вагнера до Скрябина), оставили меня почтительно равнодушным.

Через год или два я впервые увидел юного Шостаковича в тесной комнатке у Н. С. Жилиева¹² на Чистых прудах. Я трудился над задачей в «строгом стиле». Где-то в противоположном конце большой коммунальной квартиры прозвучали «четыре коротких звонка», и Николай Сергеевич зашаркал домашними туфлями к парадному ходу. Появился ленинградский гость — совсем мальчик, но взгляд за стеклами в толстой черной оправе более чем взрослый. Немного словен. Очень скоро по просьбе Николая Сергеевича сел за рояль, чтобы показать свою Первую сонату. Я почти ничего не понял, но испытал сильное впечатление от всего, что было перед глазами. Автор сонаты был необычайно строг, предельно сосредоточен. Властный в своем артистизме и художественной убежденности, он как бы гипнотизировал своей серьезностью. Он не просто играл, но как будто колдовал, внушая слушателям свою творческую волю. А Николай Сергеевич стоял за его спиной, от возбуждения переминаясь с ноги на ногу, и на лице его сложно смешивались любопытство, удивление, радость.

На протяжении десятилетий в моей памяти оставалось то первое впечатление полной невнятицы, которое возникло в комнате у Жилиева. Ни разу не пришлось мне услышать эту сонату в более позднее время. Теперь, не веря тем впечатлениям, нашел у себя на полке старый, чудом сохранившийся экземпляр издания 1927 года. Кое-как поиграл. Оказалось — никакой невнятицы!

Своя, вполне определенная логика и удивительная для начинающего композитора уверенность. Но что это такое по существу? Неистовая энергия, пробивающаяся сквозь сплошную колючую среду. Неослабевающая динамика. Все, кроме эпизода *Lento* (перед заключением), кипит и бурлит. По аналогии с этюдами на заданную форму движения (например, у Шопена — двойными терциями или секстами) сонату можно было бы назвать «этюдом на диссонансы». И все же это не тот Шостакович, который повел меня за собой, начиная с Первой симфонии. Энергия сонаты гиперболически жесткая, бездушная. Понимаю: так в 20-е годы мыслился радикальный антиромантизм. Шостакович здесь сделал «рывок», чтобы безжалостно оторваться от старого романтизма, включая Скрябина: он шел в сторону нового, более сурового стиля — без размягчающих «красот». Стил ь Первой сонаты тенденциозен. Он отражает характерный акцент в понимании своего времени, сужая не только понимание времени, но и внутренний мир самого композитора, отодвигая то, что уже проявилось в Первой симфонии, в Фантастических танцах и потом, лет через пять, так ярко — в фортепианных прелюдиях и в «Леди Макбет».

Вторая симфония («Октябрю», 1927) меня отталкивала, даже раздражала. Почему именно — плохо понимал, так же как и неприязнь к Первой сонате. Многие годы я не вспоминал об этой симфонии. Сейчас снова послушал ее в грамзаписи, посмотрел партитуру, почитал о ней в новых книгах. Увы, она и теперь в полной мере чужда мне. В чисто музыкальном отношении отталкивает — почти всюду, то есть до вступления хора, — противоестественное сочетание строгой конструктивности и музыкальной бессмыслицы. Симфония возникла не из реальности, а из с х е м ы . Эта схема удачно сформулирована М. Сабининой: «Темный хаос, символизирующий беспросветное прошлое трудящихся, созревание революционной сознательности и, наконец, прославление Октября»*.

Идея, подобная плакатам и агиткам 20-х годов, сегодня осознается не как победившая сознательность, но, наоборот, как торжествующая демагогия и как порожденная ею слепота. Стихотворение А. Безыменского, на основе которого написан заключительный хор, М. Сабинаина справедливо называет «лозунговым, высокопарно-риторическим». Слова о «народной скорби», о «молчании, страдании и гнете» втиснуты в стихи, полные патетического самодовольства. Социальный конфликт предстает как торжество

* Сабинаина М., Шостакович — симфонист, 1976, с. 59.

иликование. Поэт из себя выходит от лстивого пышнословия, он могучий трибун, ему все ясно, он возглашает и прославляет! Композитор старается быть суровым и аскетичным. В сумрачно-волевых интонациях басов (начало хора) что-то напоминает ораторские «плакаты» А. Давиденко. И все же симфония начисто лишена реально-человеческого драматизма, так же как и реально-человеческой стихийности, с которыми столь тесно связаны были события прошлого. Теперь я лучше понимаю и чисто музыкальную слабость симфонии: динамичность и деловая конструктивность при полной бездушности интонационного содержания неотделима от радикально «левых» идей времени; энергия, динамизм понимались как антитеза реально-человеческому, в котором слишком много ненадежного, размышляющего, гамлетизирующего. Именно отсюда возникало большее доверие к человеческому механизму, нежели к организму и психологии. Отсюда и мейерхольдовская идея биомеханики. На страницах журнала «Зрелища» она разъяснялась так: «Современный человек, живущий в условиях механизации, не может не механизировать двигательных элементов своего организма... Современный актер должен быть показываемым со сцены как совершенный авиамотор»*.

Известно, что огромное дарование самого Мейерхольда, при всей его упрямой и задиристой полемичности, вынуждало его постепенно, «на тормозах», уходить от этих принципов. То же самое происходило и в музыке, в частности в эволюции Шостаковича. По мнению М. Сабининой, «не следует подходить к оценке образного строя Второй симфонии с позиций эстетики сегодняшнего дня»**. С этим трудно согласиться. Одно дело — понять замысел композитора, а для этого, конечно же, необходимо представить себе идейные и эстетические позиции той эпохи; другое дело — оценить сам замысел. Здесь историческая дистанция и точка зрения другого времени не только естественна, но и необходима. И Сабинина, судя по критическим элементам ее анализа, исходит из нового, современного отношения к эстетике 20-х годов. Ведь художники, да и все вообще люди, очень редко понимают все стороны своего времени, редко умеют отличить кажущееся от реального.

Восприятие оперы Шостаковича «Нос» отразилось в моей статье 1929 года, которую я неосторожно опубликовал до того, как увидел спектакль¹³. Статья эта тенденциозная и несправедливая,

* Цит. по: Рудницкий К., Режиссер Мейерхольд, 1969, с. 265.

** Сабинина М., Шостакович — симфонист, цит. изд., с. 68.

со множеством ошибок. С некоторыми проблемами я просто не в состоянии был справиться. Например, гротеск в искусстве я почему-то связал с декадентством, не учитывая и, вероятно, даже не зная тогда, где и как проявляли себя черты гротеска в творчестве очень разных художников в разные эпохи. Особенно стыжусь пассажа в начале статьи. Известные заключительные строки Гоголя («Но что страннее, что непонятнее всего — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты... Во-первых, пользы отечеству решительно никакой... и т. д.») я понял в п р я м у ю, не уловив иронии писателя — иронии, которая направлена именно против таких простофиль, как я — тогдашний читатель повести.

Как хотелось бы мне теперь «прозреть» и ощутить в опере «Нос» то, что мне более всего дорого в Шостаковиче! Но увы, и это произведение несимпатично мне. Конечно, я вижу здесь поразительный размах и оригинальность его таланта, виртуозную технику; вижу его темпераментный сарказм, зарождение многого, что потом стало неотразимо впечатляющим в его симфониях. Так что же несимпатично, что отталкивает? До конца убеждающий меня ответ пока не найден, продолжаю размышлять. И вот по какому пути.

Сатира повести Гоголя основана на том, что фантастически-абсурдное воспринимается действующими лицами как возмутительное, но и в п о л н е в о з м о ж н о е. Майор Ковалев нисколько не сомневается в том, что случайно увиденный им «господин в мундире» — это его, Ковалева, исчезнувший нос. В Казанском соборе майора озадачивает только трудность знакомства — как заговорить с этим важным чиновником, да еще призвать его к порядку? Но и советник не столько удивлен идиотским предположением Ковалева, сколько важничает в соответствии со своим более высоким рангом, не желая допустить «никаких тесных отношений» с чиновником из «другого ведомства». Не меньший абсурд — попытка Ковалева пожаловаться на пропажу носа обер-полицмейстеру, а потом объявить о ней через газету. Таким образом, фантастически-абсурдное включается в ряд обыденных неприятностей: плутней, обманов, мошенничества, интриг, полицейского произвола, чванства «вышестоящих лиц» — точъ-в-точъ как в обыденной жизни. Из совмещения причудливости ситуации и обыденности реакций как раз и рождается гоголевский сарказм.

Лексика повести максимально приближена к бытовой. Лексика же оперы почти сплошь пародийна. И пародийность эта столь радикальна, что теряет всякую связь с характерно-примитивными стандартами, которые так метко схвачены Гоголем. Эффект абсурда

сказывается в самих интонациях действующих лиц, не являющихся сатирической интерпретацией реальных речевых прототипов гоголевского мира. Чаще всего это придуманные самим композитором музыкальные «идиотизмы», что, как ему казалось, должно наилучшим образом передать абсурдность персонажей. Но это очень меняет сатирический акцент. «Странные» интонации в партиях Ковалева, Носа и др. — главным образом сатира на музыку, оттесняющая более существенное, идущее от повести Гоголя. Такая перемена акцента особенно видна в знаменитом октете дворников (пятая картина). Ведь здесь у Гоголя опять-таки важнее всего сопоставление повседневного, очень характерного (сбежала собачонка, отпускаются в услужение кучер, дворовая девка, продаются дрожки без одной рессоры и т. д.) и совершенно необычайного (пропал нос). Но полифонический октет исключает возможность услышать тексты этих объявлений. Здесь, так же как в фугато Второй симфонии, конструктивность соединена с интонационной произвольностью. Пожалуй, только в двух эпизодах — в песне лакея Ивана (шестая картина) и в сцене гадания на картах дочери Подточиной (восьмая картина) — композитор берет за основу нечто характерно-бытовое и его-то и пародирует. Впоследствии Шостакович (учитывая опыт Стравинского) шел именно этим путем. Выражая средствами музыки тупое, абсурдное, пошлое, он находил музыкальные эквиваленты тех психологических примет и, не теряя связи с первоисточниками, пародировал их. В опере «Нос» эта необходимая связь чаще всего нарушена. Фантазия музыканта-сатирика ни с чем себя не связывает и потому не достигает художественной убедительности...

После мерзкой статьи в «Правде» («Сумбур вместо музыки») ни один порядочный человек не мог, по велению совести не в состоянии был публично высказать хоть какое-нибудь критическое суждение о «Леди Макбет». Когда во второй половине 50-х годов официальные нападки на Шостаковича подошли к концу, когда 8 января 1963 года в Москве состоялась новая премьера «Катерины Измайловой» (вторая редакция), ответственный аналитический подход к этой опере опять-таки оказался неуместным, несвоевременным. Укрепить оборону от дальнейших оскорблений композитора, от новой травли — вот что мы ощущали как самое главное. Шостакович уже был автором своих лучших, поистине великих симфоний. Хотелось прежде всего отстоять авторитет художника, не только музыкальный, но и моральный. Но, конечно, одно неразрывно связано с другим: только этими словами, с помощью именно этой дерзкой новизны речи можно было сказать то, что он

сказал. Сказанное не так было бы уже не тем. Нет добра без зла! Справедливое почитание Шостаковича, благодарная любовь к нему нивелировали в сознании современников его сложность, что заметно отразилось на оценках и раннего творчества.

Причины — в более широком процессе, который и сам по себе был не простым, не однозначным. Как ответ на критику справа (в том числе и «сверху») шаг за шагом укреплялась «оборонная» активность слева, с 60-х годов уже и наступательная. Начавшись как справедливая защита подлинного новаторства, она постепенно превратилась в агрессию новаторства западно-авангардного. Причем демагогически ловко присвоила себе гражданский авторитет той, прежней обороны от консерваторов. Как я уже писал выше, Шостаковича охотно «заприходовали», как своего брата — гонимого. А тех, кто его защищал, но не принимал новейшей моды (во многом дискредитирующей подвиг Шостаковича), аттестовали как консерваторов. Другая сторона процесса — нараставшее безразличие, беспечное равнодушие к с а м о й с у т и того, что исторически связалось с именем Шостаковича.

Уже при его жизни к нему начали липнуть люди, привлекаемые соблазнительной целью, говоря словами из «Катерины Измайловой», «где бы, как бы пожить нам бы в мутной бы водице». Д. Д. со всех сторон был окружен «мутной водицей», считая это трагической нормой своего бытия. Когда его не стало, «мутная водица» опрокинула последние преграды...

Новые статьи и исследования о Шостаковиче ни в какое сравнение не идут с прежними. Даже самые пустые из них не лишены интереса — благодаря обилию фактов и документов. Есть и очень серьезные, содержательные. Но, как правило, сложность эволюции Шостаковича упрощается. А порою тенденциозно преувеличивается значение его ранних радикально «левых» опытов.

По отношению к «Катерине...» упрощение остается почти скрытым, во всяком случае, не так бросается в глаза, как, например, в восхвалении «Носа». Помогает особое местоположение второй оперы Шостаковича в его творчестве. Опера возникла в годы, когда композитор еще только начал осваиваться в том мире высокой человечности, где лишь через пять-шесть лет стал неограниченным властелином. Еще дразнило и соблазняло его многое из недавнего прошлого, из экстравагантностей и сногшибательных эффектов «левого» фронта 20-х годов. Еще не преодолена была зависимость от схем и акцентов «истинно революционного» искусства, которые царили в критике того времени.

...Перечитываю свою коллекцию газетных вырезок, брошюр, относящихся к «Катерине». Боже мой, как много путаницы, сколько глупостей, самоуверенной категоричности! И одновременно мелькают соображения, отразившие нечто существенное. Ведь еще шел спор; потом, после 1936-го, произведение не обсуждалось — только осуждалось, а еще позднее только превозносилось.

Требования и критерии рубежа 20–30-х годов отразились прежде всего в либретто «Катерины...» (А. Прейса). Но также и в замысле композитора: ведь он — во всяком случае, теоретически — старательно придерживался этих диктуемых на каждой газетной и журнальной полосе требований. В статье Д. Д. «О моей опере» мы читали: «...Роль моя как советского композитора заключалась в том, чтобы, сохранив всю силу лесковской повести, подойти к ней критически и дать объяснение развертывающимся в ней событиям с нашей советской точки зрения»*. Что означали тогда эти слова? Прежде всего пропагандный утилитаризм. Яростный, бичующий, уничтожающий сарказм по отношению к «старому миру». Согласно общепризнанному принципу «партийности» искусства, только высокий коэффициент пропагандности, иначе говоря, максимально острая художественная иллюстрация политических лозунгов — только это и оправдывает существование художника. И либреттист, и композитор старались как могли; бичевали всеми доступными им средствами. Но все же Шостакович сделал и нечто иное: он заговорил о любви — о трагедии любви, о любовной мечте, страдании и жертвенности. И бдительные критики сразу же поставили ему «на вид».

Один из них писал: «Лесковская “Катерина Измайлова” не могла стать обобщенным образом русской женщины. Ее трагедия — трагедия любовной страсти — оставляет нас достаточно бесстрастными»**. «Любовные интересы заслоняют людям в опере Шостаковича все другие житейские интересы. Тема любви отодвинула, обкарнала в “Катерине Измайловой” тему социальной трагедии»***. Характерное для того времени противопоставление человеческого и социального! Другой критик тоже думает, что Лескова нужно

* Шостакович Д., О моей опере. — В сб. «Катерина Измайлова», 1934, с. 11.

** Сокольский М., «Катерина Измайлова». — «Советское искусство», 1934, №№ 4–5.

*** Гринберг М., «Катерина Измайлова». Опера и спектакль. — «Советское искусство», 1934, февраль.

исправить, осовременить. Но по поводу того, что композитор «беспощадно издевается, клеймит» старую Россию, вынужден признать: «Иногда сатиричность приводит даже к гипертрофированному шаржу, почти к фарсу, низводя героев до обезличенности и обобщенности типизированных “злодейских масок”» *.

Поп в конце четвертой картины, вся седьмая картина с исправниками и городовыми, которые сами себя «социально» разоблачают, с «местным нигилистом» (добавлен во второй редакции) — как напоминают мне все эти плакатно-балаганные сцены мои живые газеты и Синие блузы! Всего этого и в помине нет у Лескова, нет даже и у Салтыкова-Щедрина, всегда остававшегося на высоте тонкой психологической портретности. «Осовременивание» повести Лескова шло от тенденций молодого советского театра, и это уже тогда, в начале 30-х годов, отмечалось в критике. «Есть в “Катерине Измайловой”, так же, как и в “Носе”, отдельные моменты сценической трактовки, где совершенно ясно чувствуется воздействие мейерхольдовских приемов» **.

Шостаковичу казалось, что «Лесков не мог дать правильного истолкования событий, которые разворачиваются в его повести», что именно ему, человеку новой эпохи, нужно компенсировать неполноту литературного первоисточника и «вызвать сочувствие к героине повести» ***. Это была характерная для времени ошибка. Всем лучшим, что есть в опере, композитор — кроме своего творческого гения и своей душевной отзывчивости — обязан именно Лескову, точно так же, как и Островскому, Толстому, Чехову. Обязан всему духу русской классики, который как зеницу ока нужно оберегать от «осовременивания».

Попыткой «вступить за Лескова» была статья литературного критика Д. Тальникова. Повесть, писал он, рисует не «женщину-убийцу»; это на самом деле «поэма сверкающей и в крови и в грязи исключительной силы любви, поднятой на гребень мрачного торжества ее, мрачного трагизма» ****. И Тальников цитирует Лескова:

* Богданов-Березовский В., «Леди Макбет Мценского уезда». Премьера в ленинградском Малом оперном театре. — «Советское искусство», 1934, 11 февраля.

** Браудо Е., Победа советской музыки. — «Литературная газета», 1934, 30 января.

*** Шостакович Д., О моей опере, цит. изд., с. 11.

**** Тальников Д., «Катерина Измайлова». — «Вечерняя Москва», 1934, 26 января.

«— Да мне нешто это нужно? — говорит несчастная женщина любовнику, соблазняющему ее на убийство ребенка мыслью о наследстве.

— Оно, точно, вам, может быть, это и совсем не в интересах, ну только для меня... — и т. д. И пошел, и пошел играть на эту ноту... А достанется ей весь капитал, и тогда счастьем их конца не будет».

И автор статьи продолжает: «В пожаре страсти, в огне страданий любви, на ее “кресте” нет уже психологически для Лескова категорий преступлений, зла... Все оправдано в человеке, он сам — жертва бессильного этого огня...»*.

Но не только это присутствует в повести Лескова. Что втянуло Катерину в пожар страсти чувственной, звериной, ослепляющей? Скука? Рабство? Замки на дверях? Не на что силы истратить? Оперная Катерина с этого и начинается. Писатель обращается к психологическим истокам, показывает Катерину еще не искажившую самой себя до бунтующей плоти и до слепой мести. Мечта о любви, мечта, которую сама природа дарит натурам цельным и сильным, — вот действительное начало внутренней жизни лесковской героини. И это о многом говорит, многое объясняет в том, что стряслось с Катериной за воротами дома Измайловых. Так нужно ли было ее «улучшать»?

Помню, что в связи с одной своей статьей об опере Шостаковича тогда же, в середине 30-х годов, я много размышлял об этом. Вчитывался в повесть Лескова. Старался понять, чего в ней «не добрали» авторы оперы. В одной из старых тетрадей вижу несколько своих выписок из Лескова. Вот одна из них:

«Катерина Львовна приподнялась на локоть и глянула на высокую садовую траву: а трава так и играет лунным блеском, дробящимся о цветы и листья деревьев. Всю ее позолотили эти прихотливые светлые пятнышки и так на ней и мелькают, так и трепещутся, словно живые огненные бабочки, или как будто вот вся трава под деревьями взялась лунной сеткой и ходит из стороны в сторону.

— Ах, Сережечка, прелесть-то какая! — воскликнула, оглядевшись, Катерина Львовна».

Вот каков он, изначально дарованный Катерине поэтический мир. Эти лесковские строки — уже как бы сочиненная музыка. В опере их отзвуки — в картинах третьей и пятой — в музыке сильной,

* Там же.

вдохновенной, но по психологическому настрою уже совсем иной. И не заметим мы в опере ни «лунной сетки», ни мелькающих, «словно огненные бабочки», световых пятен, не заметим всей этой воздушной прелести ночной природы; не почувствуем души, еще верящей в эту общую, слитную красоту, еще беспечно восторгающейся. Между тем лирические строки из Лескова — исходная точка трагедии Катерины: иллюзия, будто не только она сама, но и «ах, Сережечка» все это понимает и будто вместе с «золотой ночью» началась у них обоих настоящая любовь.

Нет! Не «осовременивать» следовало Лескова, но еще глубже зачерпнуть его поэзии. Еще глубже — чтобы понять, с каких высот упала Катерина на дно купеческой спальни, чтобы понять ее бунт, ее месть и ее крах.

Сейчас, более полувека спустя, я снова просматриваю клави́р, проверяю себя. Очень боюсь ошибиться! И еще лучше, еще отчетливее, чем тогда, вижу, что по своему духовному уровню опера многослойна. Высший слой уже принадлежит миру подлинного Шостаковича: весь финальный акт, особенно монолог и хор каторжников, ариозо Катерины «В лесу, в самой чаще есть озеро»; некоторые страницы из третьей и пятой картин. А ниже — мастерство, приложенное к задачам все более и более примитивным, вплоть до предложенной либреттистом явной безвкусицы (паясничавший поп, кукольные кретины полицейские). И все, что ниже финального акта, несет на себе печать экспрессионистской жесткости, свинцовой тяжести и беспросветности. Это был дух времени, он увлекал в «Воццеке» Альбана Берга, казался самым радикальным, а радикализм заключался в натурально обнаженном, кричащем показе мерзости — и в жизни, и в человеке. Шостакович уже выходил из этого беспросветного мрака, и полнота трагического чувства уже вела его в мир истинной человечности. В этом, конечно, — главное значение «Катерины Измайловой».

Три вершины

Как абсолютные вершины остались в моем сознании симфонии Пятая, Седьмая и Восьмая. Другие лучшие партитуры Шостаковича — как их спутники. Вспоминая сейчас о них, я хотел бы избежать м у з ы к о в е д е н и я . Нет, я не против музыковедения высокого ранга, но, даже и таковое, слишком часто оно уравнивает в своем значении разные аспекты. А мне здесь <...> не нужны аспекты слишком специальные. Я выбираю то, что имеет

непосредственное отношение к жизни вокруг меня и во мне — выбираю то, что увлекало меня в музыке Шостаковича, начиная с Пятой симфонии. Что же это было? В самых общих словах — «трагическое искусство и его место в контексте жизни» (так я написал в дневнике о «Диалогах о Мусоргском» Асафьева, 14 марта 1947 года).

«Контекст жизни». Пятая симфония создана и впервые прозвучала в Ленинграде в 1937 году. И эта дата уже говорит о многом. Как я понимал и ощущал этот контекст тогда? С очень недостаточной зрелостью, с недостаточной решимостью. На переднем плане, как и у многих, были страхи, тягостное недоумение, растерянность. Еще я пытался свести концы с концами, пытался совмещать несовместимое и мысленно строил всякие концепции. Тщетно! Ведь и тогда уже позор вышел на поверхность, бросался в глаза. Попутно замечу: это обманное совмещение несовместимого мы наблюдаем вплоть до сегодняшнего дня: мол, были тяжелые времена, но дело двигалось вперед. Чушь! Теперь это уже вполне прояснилось. Корпуса индустриальных новостроек, гигантские планы для «тружеников полей», «Марш энтузиастов»... Многое в том же роде и одновременно — неуклонный и ускоряющийся процесс деградации. Ошибочно думать, что этот климат был губительным только для души. Нет, он был одной из главных причин деградации «дела» — разносторонней, всеохватывающей. Деградации технической, научной, правовой, художественно-творческой, культуры труда и всякой другой. И «дело», подгоняемое страхами, пропагандой, жестокой дисциплиной, хоть и делалось, но одновременно разваливалось. Это тщательно скрывалось, но в конце концов обнажилось.

Жалею, что тогда, в 30–40-е годы почти ничего не записывал о самом главном. Не записывал по многим причинам. Из-за страхов и неполного понимания того, что происходит. Потом, в годы войны, из-за перемены главных повседневных интересов и забот. Потом, в 50-е, — из-за настроений «оттепели», иллюзорных надежд. Попытку абстрактно описать некоторые свойства «климата» нахожу в одной из записей более поздних. «Ранам не дано дышать и излечивать себя; их замазывают, покрывают штукатуркой и лаком; они вечно болят и гноятся. Живое тело тысячами нитей (как у Гулливера, попавшего к лиллипутам) притянута к колышкам; ему не дано встать, оглядеться, увидеть горизонт. Переродившиеся или угнетенные клетки все время давят на живые; живые уже заражены мертвечиной, обречены, их ждет пустота, энтропия...» (15 августа 1960 года).

Переписал эти строки, видя отчетливо, что они очень слабо передают атмосферу прошедших десятилетий, трагизм тех лет, их оскорбительность и жестокость, их лживость и тупую, автоматизированную бесчеловечность, их коварную двуличность. Сейчас появилась надежда (может быть, опять иллюзорная?), что эти чудовищные годы будут документально воссозданы, предстанут будущему как законченная картина, по сравнению с которой все так называемые антиутопии покажутся невинными забавами. Впрочем, хотя сегодня об этом уже пишут открыто, но в любой день процессу осознания может быть положен предел.

Потребность высказать то, что наболело, неистоцима. Даже в одиночных камерах, даже в ожидании казни люди сочиняли стихи и мемуары. Почему так отозвалась в душе именно Пятая симфония, а потом вскоре Квинтет Шостаковича? Сильно пошатнулась вера в силу души, в ее права и возможности. Любой проблеск надежды, любой порыв уже с самого начала окутаны были скептической горечью. Менялось поэтому отношение к «открытой лирике», которой так богат век XIX. Для выражения духовных и душевных потребностей уже недостаточно просто искренности, активности чувства. Эмоциональное «половодье» ощущалось как излишек доверчивости; в безбрежной лирической полноте таилась опасность прекраснотуши. В красоте не должно было оставаться никаких признаков любования или самолюбования.

Открытие Шостаковича заключалось, как я думаю, в том, что для выражения трагедии и порожденной ею лютой тоски он создал тесные гранитные берега. Пружина сжата по-новому и сильнее дает почувствовать изнутри идущую «энергию высвобождения» и одновременно, в тесной взаимосвязи, — силу внешнего давления, то, что навечно запечатлено в классическом Лаокооне, но в искусстве недавнего прошлого так часто забывалось. <...>

В трагических страницах Пятой симфонии ритмы упорны, неумолимо настойчивы. Мелодия сумрачна, то и дело пробивается как бы сквозь колючую проволоку; есть в ней тот самый стон души подавляемой, проникнутой терпкой горечью, но еще не погубленной, сопротивляющейся. А все то, что противостоит неумолимо трагическому, — лирика совсем иная, без романтически-чувственного восторга, мудро-высокая, «парящая» и вместе с тем трогательно простая, детская или ангельская. Незабываемое впечатление в первой части — тема побочной партии, кода этой же части с ее тихим, каким-то волшебным «прощанием»; а в Largo — удивительная по своей проникновенности, по совмещению простоты и наивысшей сердечности мелодия гобоя.

Пишу и чувствую какую-то неловкость. Кажется, вот-вот соскользну на тропу, уводящую от непередаваемых, жгучих впечатлений тех далеких лет. На тропу, уже для меня инерционную, на которую легла тень моих профессиональных будничных занятий.

Можно описать роман, пьесу, кинофильм с довольно сильным приближением к оригиналу. Такого рода описание почти беспомощно, если речь идет о стихотворении. Еще беспомощнее описание музыки. Правда, хороший анализ структуры, стилистических особенностей помогает лучше услышать музыку. Но не нужно тешить себя напрасными надеждами: все образные характеристики, структурные анализы в большей своей части — умозрения, мысли «по поводу», но не настоящее сопереживание, сотворчество. Хотя бы по причине, отмеченной выше: из-за перемешивания разных аспектов. А это совершенно невозможно и не нужно, если душа и сознание вовлечены в процесс самой музыки, и включены музыкально, но не вербально и не научно-познавательным. Не очень помогают даже меткие наблюдения, эпитеты и ассоциации, рожденные самой тонкой художественной впечатлительностью. Все эти тонкие находки быстро делаются ходовыми, штампуются во многих бездарных популяризаторских комментариях; и уже становится стыдно их повторять.

* * *

Как известно, Седьмая и Восьмая симфонии — родные сестры. Обе вместили в себя трагедию, связанную со временем войны и более широкую. Именно потому, что война не только легализовала, но даже сделала пропагандистски актуальной и поощряемой тему «обличения зла» (а зло, «само собой разумеется», — гитлеровский фашизм), стало возможным сказать о чем-то более широком — о судьбе страны и людей. Этот второй план военных симфоний Шостаковича многие (думаю — подавляющее большинство) даже и вовсе не улавливали, другие ощущали подсознательно. Ведь непосредственных каждодневных впечатлений было вполне достаточно, чтобы наполнить сердца ужасом, болью, негодованием. Но так или иначе открылся шлюз, и в него с огромным напором хлынули потоки скорби и гнева, накопившиеся на протяжении десятилетий. Публично это осуществимо было только в музыке.

Шостакович хотел или понимал как единственно возможное (так оно и было в то время, да и долго после потрясений войны) —

истолковать Седьмую симфонию только локально, в прямой связи с событиями войны. В октябре 1941 года (еще до завершения работы над финалом) композитор разъяснял:

«Экспозиция первой части повествует о счастливой мирной жизни людей, уверенных в себе и в своем будущем. Это простая мирная жизнь, какой до войны жили тысячи ленинградских ополченцев, весь город, вся наша страна... В разработке в мирную жизнь этих людей врывается война... Реприза — траурный марш или, вернее, реквием о жертвах войны. Простые люди чтут память своих героев... После реквиема идет еще более трагический эпизод. Я не знаю, как охарактеризовать эту музыку. Может быть, в ней — слезы матери или даже чувство, когда скорбь так велика, что слез уже не останется». Этот фрагмент приводит, по словам автора, к заключению, «к апофеозу жизни, солнца»*. В другом авторском комментарии заключение названо просто «светлым, лирическим» (из аннотации к премьере симфонии в Куйбышеве)**.

Несомненно, композитору хотелось избежать некоторых тенденциозных преувеличений. Финал симфонии охарактеризован словом «победа». В действительности его содержание намного сложнее, особенно в среднем эпизоде (Сарабанда). Есть еще одно высказывание Шостаковича — о ряде произведений военных лет. Оно отличается большей широтой и позволяет уловить «второй план»:

«Мне хотелось в художественно-образной форме воссоздать картину душевной жизни человека, оглушенного гигантским молотом войны. Мне хотелось рассказать о его тревогах, о его мужестве и о его радости <...>. Мне казалось весьма заманчивым изобразить человека, любящего жизнь и свободу и поэтому смело восставшего, выражаясь словами Шекспира, против моря бедствий. Этот человек, являющийся героем моей музыки, идет к победе через мучительные испытания и катастрофы. <...> Само собой разумеется, что его путь не усеян розами и ему не сопутствуют веселые барабанщики <...>. Оптимистические финалы моих вещей... соответствуют объективной логике событий и моему восприятию хода истории, который должен неизбежно привести к гибели тирании и зла, к торжеству свободы и человечности»***.

* Шостакович Д., В дни обороны Ленинграда. — «Советское искусство», 1941, 8 октября.

** Цит. по: Сабина М., Шостакович — симфонист, цит. изд., с. 165.

*** Шостакович Д., Наша работа в годы Отечественной войны. — В кн.: «Работы композиторов и музыковедов Ленинграда в годы Великой Отечественной войны», 1946.

В 1981 году в Геттингене мне удалось на одну ночь получить те самые опельмованные у нас воспоминания Шостаковича, которые после его смерти издал за рубежом С. Волков. Книга была на немецком языке. Читал до полного изнеможения, старался быстро, на охват усвоить содержание разных глав. Успел переписать очень немного. Вот строки, относящиеся к симфониям военных лет:

«О Седьмой в Восьмой мне довелось услышать больше глупостей, чем о других моих работах. Просто удивительно, сколь живучи подобные глупости. Все, что было написано об этих симфониях в первые дни, повторяется поныне без изменений. Между тем было ведь достаточно времени для размышлений. Война давно закончилась. Позади почти тридцать лет... Мысль о Седьмой симфонии занимала меня уже до войны. Она, стало быть, не являлась простым откликом на вторжение Гитлера. Тема “нашествия” не имеет никакого отношения к нападению фашистов. Сочиняя эту тему, я думал о совсем другом враге человечества. Разумеется, я ненавидел фашизм. Но не только немецкий — ненавидел всякий фашизм.

Ныне предвоенное время охотно изображают как идиллию¹⁴. Все было прекрасно и хорошо, покуда не явился Гитлер. Гитлер был преступником, в этом нет никакого сомнения. Но преступником был также и Сталин. Я испытываю неутихающую боль за всех, кого убили по приказу Сталина. Я скорблю обо всех замученных, истерзанных пытками, расстрелянных. Их были уже миллионы в нашей стране, прежде чем началась война против Гитлера. Эта война принесла бесконечно много новых страданий, новых разрушений. Но я все же не забыл об ужасных предвоенных годах. Об этом говорят все мои симфонии, начиная с Четвертой. К этим свидетельствам принадлежат также Седьмая и Восьмая.

У меня нет никаких возражений против того, что Седьмую называют “Ленинградской симфонией”. Но в ней речь не идет о блокаде. Речь идет о Ленинграде, который Сталин обрек на гибель. Гитлер предпринимал лишь завершающие усилия.

Большая часть моих симфоний является надгробными памятниками. Слишком много наших соотечественников погибло в неизвестных местах. Где следует поставить памятник Мейерхольду? Где Тухачевскому? Можно воздвигнуть такие памятники в музыке. Я бы охотно написал пьесу для каждого из погибших. Но это невозможно. Поэтому я посвящаю им всю мою музыку».

Первые сведения о Седьмой симфонии я получил из писем Д. Рабиновича¹⁵, адресованных мне из Москвы в Свердловск. Он писал мне (по-видимому, в начале марта 1942 года): «Два месяца я провел

в Куйбышеве, где в моем присутствии была закончена 7-я Шостаковича. Может быть, Вы читали во втором номере «Литературы и искусства» мою со Шлифштейном¹⁶ статью об этом гениальном сочинении?» Думаю, речь здесь идет об отклике на какое-то предварительное, возможно, авторское исполнение (на фортепиано), так как публикация датирована 13 января («Седьмая симфония»)*, а куйбышевская премьера состоялась 5 марта 1942 года.

В другом письме (от 17 марта) мой друг сообщал: «Из Куйбышева пожаловал сюда Самосуд. Начались репетиции 7-й Шостаковича. Самосуд — великий кунктатор¹⁷ и уже перенес концерт с 22 на 29 марта». 29-го в Колонном зале и состоялась московская премьера симфонии. О небывало сильных впечатлениях я пока узнавал только из писем и газетных рецензий. Сам же услышал Седьмую позднее, после возвращения в Москву.

На первом исполнении Восьмой симфонии под управлением Е. Мравинского (Москва, 4 ноября 1943 года, Большой зал консерватории) я уже, слава Богу, присутствовал. Сидел на всех репетициях. Впечатление становилось все более и более сильным. Оно было одинаково мощным почти у всех. Друзья переглядывались удивленные, растроганные и возбужденные. Казалось, это была не просто симфоническая музыка, не просто репетиция; казалось, что музыка сообщала о чем-то реально происходящем, о каких-то волнующих открытиях и переменах. И это уже была не иллюзия! «Сообщение», необычайное по силе и откровенности, вызывало столь же необычайную общность чувств, солидарное тяготение к правде, по которой мы тогда особенно изголодались.

На репетициях Восьмой вел подробные записи. Готовил рецензию, которая должна была появиться «Комсомольской правде» наутро после московской премьеры, то есть 5 ноября 1943 года.

Помню, особенно сильное воздействие (тогда, при первых слушаниях) произвела на меня третья часть — Токката. Уже самое ее начало — неумолимо-регулярная повторность басового остинато и на этом фоне вскрики высоких духовых — словно последние, отчаянные зовы о помощи. И ее средний эпизод с солирующей трубой. О нем я потом долго думал, размышлял о его загадочности. Никак он не укладывался в привычную антитезу «добра — зла». Он страшен, до жути страшен. Он демоничен — но одновременно прекрасен, ув-

* Вторая статья тех же авторов о Седьмой симфонии (Поэма о наших днях. — «Литература и искусство», 1942, 4 апреля) несомненно была реакцией на московскую премьеру.

лекателен, дразнит и манит своей чувственной роскошью. Хочется, чтобы тема повторилась. Но нет! Композитор-драматург не идет навстречу этому естественному, но вместе с тем и сомнительному увлечению. Только один раз тема эпизода проходит во всей полноте. Потом уходит куда-то вниз, в сумеречную глубину, в «преисподнюю», и только угадывается... Тайна музыки — она же тайна жизни, многозначности побуждений и страстей человеческих.

Из Большого зала я сразу же поехал в редакцию «Комсомольской правды». Мою рецензию правили, перепечатывали, отправили в набор. В то же время редактор созванивался с какой-то высокой инстанцией и — странным образом — ждал особого разрешения на публикацию моей статьи. Почему требовалось такое разрешение? Ведь так недавно, после премьеры Седьмой, патриотическая слава Шостаковича дошла до неслыханной широты. И ведь еще в сентябре в центральных газетах («Правда», «Известия», «Ленинградская правда») появились первые информации и вполне благожелательные отзывы о Восьмой. Часы показывали двенадцать, потом час и два ночи, ответа все не было. По настроению редактора я понял, что возникли серьезные препятствия. Кто-то наверху засомневался или возмутился. В третьем часу отправился домой. Транспорта уже не было, и еще действовал комендантский час, а при мне никаких документов. Очень ярко светили луна, и у стен домов чернела резкая тень, В этой черноте, порою заходя в подворотни (когда слышались чьи-то шаги), я пробирался до Брюсовского.

Шел долго и, несмотря на напряженное всматривание и вслушивание — не идет ли патруль, — размышлял. Странно, необъяснимо? Нет, в сущности, не так уж странно. В военных действиях уже совершился поворот к победе. Сообщения «От советского Информбюро» становились все более могущественными и самоуверенными; в газетах преобладали фанфары, в вечернем небе вспыхивали все более нарядные фонтаны салютных огней. А в музыке Восьмой симфонии вовсе не та реальность, другая ее сторона: драматизм, тяжелое единоборство с чудовищем, скорбь, ужас; Пассакалья вовлекала в углубленную мысль и углубленное чувство; главное настроение финала — приобщение к царству вечной красоты, к гармонии личного и общего — нисколько не соответствовало громыхавшему вокруг победному ликованию. Могло ли не заметить этого какое-нибудь бдительное око — тем более, что было кому подсказать: «Поберегись, это совсем не то, потом за все будешь отвечать».

Я осторожно пробирался по улицам ночной Москвы, думал, охваченный сложной тревогой. Я еще не знал, что задержка моей

рецензии — симптом надвигавшегося 48 года. На совещании деятелей советской музыки в ЦК, потом на I съезде композиторов опасения «бдительного ока» вышли на поверхность, хотя и замаскированные демагогическими ссылками на «народ». Камуфляж был грубым, примитивным, но срабатывал отлично: многих его истинная сущность вполне устраивала, другие хорошо понимали, что и эту истинную сущность, и ее обличье можно только приветствовать, иначе — какую!

По мановению дирижерской палочки сверху оказалось делом очень простым по-иному взглянуть даже и на прославленную Седьмую. Как «выяснилось» на съезде, она обнаружила, что «музыкальное мышление Шостаковича оказалось более действенным для выражения зловещих образов фашизма и мира субъективных рефлексий, чем для воплощения положительных героических образов нашей современности». По поводу Восьмой говорилось об «ослеплении художника» и о его «отрыве от окружающей действительности». Симптоматичны и следующие слова: «Довольно симфоний-дневников, псевдофилософствующих симфоний, скрывающих за внешним глубокомыслием интеллигентское самокопание»*.

На одном из моих очерков, предназначенных для популярного американского журнала, цензор написал примерно так: «Автор пишет, о чем ему хочется, и хвалит то, что ему нравится. Очерк в таком виде не пригоден». Позднее, уже после войны, когда я ездил в Цвиккау, мой начальник-цензор (руководитель делегации) Н. Жиганов¹⁸ распекал меня: «Выступая на собрании, вы все время говорили “я” (“я благодарю”, “я очень рад” и т. п.). Следует говорить “мы”. Ведь вы здесь не частное лицо, вы представитель государства!» И симфонии, и романы, и стихи следовало теперь писать не от себя, но «от государства». Вот что крылось за словечками «довольно симфоний-дневников».

...Статья в «Комсомольской правде» так и не появилась**. Не откликнулись на премьеру Восьмой и другие, наиболее важные центральные газеты. По какому-то недосмотру или странному своеволию 5 ноября появились рецензия И. Мартынова¹⁹ в «Вечерней Москве» и информационная заметка в газете «Труд». Потом, 7 ноября — два отклика в «Литературе и искусстве»: Л. Леонова²⁰ и Жана Ришара Блока²¹.

<...>

* Хренников Т., Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет, 1948, с. 40, 43.

** Позднее она была напечатана, вернее, литографирована в «Информационном сборнике Союза композиторов», 1944, №№ 5–6.

Из воспоминаний, дневников и писем

Нижеследующее — уже только разрозненные штрихи. Вероятно, многие из них очень субъективны; некоторые — не более чем регистрация фактов. Но, написанные по свежим следам или закрепившиеся в памяти, они приобретают значение документов <...>.

Лето 1945. Девятая симфония. В «Иванове», в июле — августе того года было много впечатлений и наблюдений. Здесь, среди прочих, жили тогда С. Прокофьев, Д. Кабалевский, Н. Чемберджи, В. Яковлев, Р. Глиэр, Д. Шостакович с Ниной Васильевной и детьми. «Здесь, — писал я домой, — смесь благополучия, комфорта и самой элементарной неустроенности. В господском доме несколько прилично отделанных комнат, в том числе общая столовая с грандиозной тахтой, роскошными стульями и пр. “Ведущие” живут здесь же, в комнате господского дома. Кое-кто в отдельных, наскоро и бездарно построенных “дачах”. За их обладателей немного обидно». Особенно жалкое впечатление производил «особняк» Шостаковича — «издали не то сторожка или курятник, да и внутри немногим лучше, несмотря на мягкие кресла, отличные кровати и т. п. <...> Вокруг же грязные, запущенные, видимо постоянно ремонтируемые и перестраиваемые сараи-амбары. Тут же неумело сооруженные клумбы с зелеными загородками, старые заштопанные домишки служащих и много всякой неопределенной хозяйственной рухляди. Конечно, подальше поля, рощицы и еще дальше настоящий лес. Но ближний ансамбль настолько хаотичен, что трудно разглядеть природу» (25 VII). Еще было время карточек, «отоваривания», и в «Иванове» не в последнюю очередь привлекала еда: обильная, вкусная, чаще всего «натуральная», без эрзацев. По вечерам в большой столовой играли в китайские кости — главным образом композиторские жены (ма джонг). Я даже не пытался приобщиться, так как и более простые игры мне всю жизнь были непонятны и недоступны.

«Особняк» Шостаковича, помимо всего прочего, имел наиглупейшее местоположение: торчал на открытой площадке, со всех сторон обозреваемый, не имеющий даже скромного зеленого укрытия. Около домика мы с Гришей Шнеерсоном²² устроили рабочий стол с ножками, врытыми в землю. Здесь Д. Д. на протяжении всего августа работал над Девятой симфонией. Присаживался обычно по утрам на два-три часа. Я с удивлением замечал, что перед ним все время лежат все те же немногие листы нотной бумаги. Потом увидел,

что на этих листах фиксировались только темы, иногда «намеки» на развитие, во многих случаях — на одной строчке. Насколько я знаю, никакого другого черновика он не писал; на основе упомянутых эскизных набросков Д. Д. сразу же набело писал партитуру. Ювелирно отточенное произведение создавалось с удивительной легкостью и быстротой. Первая часть закончена (по-видимому, еще в Москве) 5 августа, вторая — 12, третья — 20, четвертая — 21, финал — 30. Несмотря на интенсивность, с которой он сочинял эту партитуру, работа над ней — по крайней мере для постороннего взгляда — шла как бы между прочим; не заметно было у автора ни особой озабоченности, ни погруженности в себя.

Не было, однако, и заметной общительности. В прогулки он не втягивался. Проявлял явную антипатию к любым видам пассивной созерцательности, вообще к незаполненному, «нейтральному» препровождению времени. Уклонялся от столь обычных для большинства медлительных хождений по тропинкам с разглядыванием облаков, пейзажей, с досужими, совершенно случайными разговорами «о том — о сем». Чувствовалось, что для него единственная необходимая форма существования — участие в каком-нибудь процессе. Отсюда, как я думаю, его интерес к спортивной азартности, особенно к футболу (к тому, что мне в нем наиболее чуждо).

В разговорах он, как я уже отмечал, предельно лаконичен; реплики отрывисты, часто с ироническим подтекстом; общераспространенную привычку к стандартам, к общим словам, к чесанию языка он внешне не отвергает, поскольку его правило — вежливая лояльность, но если вынужден участвовать, то в его беглых репликах можно уловить самопародию (мол, если хотите видеть портрет собственной дурости, так вот я ее вам представляю в виде лицедейства).

Иногда Д. Д. не прочь поиграть в четыре руки. Сильнейший четырехручный ансамбль Шостакович — Кабалевский. Играли Гайдна. Д. Д. очень нравилась Симфония с-moll. Первую часть повторяли.

Играли также Восьмую симфонию Брукнера, в которой Д. Д. нравилось Скерцо, многое из материала первой части, начало финала.

Бывало и так, что Д. Д. сидивал с нами, то есть чаще всего в компании с собственной семьей, со Шнеерсонами, со мной, в ближнем поле, на сене. Но ему не сиделось. Один раз — я помню — устроил бег на короткую дистанцию. Участвовали он и Максимка: кто раньше добежит до отмеченной границы. Эти сидения на сене запечатлелись на фотографиях, которые, увы, очень выцвели.

Мне, естественно, интересно было узнать, получится ли у Д. Д. контакт с Прокофьевым. Об их первой встрече в «Иваново» мне почти текстуально рассказал Гриша Шнеерсон.

Прокофьев. Вы знаете, я здесь усиленно вожусь со своей Шестой симфонией. Написал первую часть (следовало подробное описание формы), пишу вторую, с тремя темами, а третья будет, вероятно, в сонатной форме. Хочется компенсировать отсутствие сонатности в предшествующих частях.

Шостакович. А что, здесь все время такая погода?

Никакого взаимного интереса я и в дальнейшем не заметил, хотя как композиторы они друг друга высоко ценили. Психологически они люди очень разные. Совершенно очевидно, что Прокофьев — из другой эпохи, из другой среды и с другими личными свойствами. Д. Д. остро чувствителен, весь до последней клеточки «обожжен» своим временем. Прокофьев барственно независим, от многих впечатлений забронирован, поэтому, наверное, и более простодушен. Его любимое развлечение — кормление собачки Змейки. Весело и вместе с тем по-отечески серьезно несет для нее кости и кусочки мяса, кладет все это в расщелины огромной двуствольной липы перед террасой. Наслаждается суетой и усердием Змейки при раздобывании лакомых кусочков... В другое время долго и внимательно рассматривает академическое издание Пушкина. С веселым лукавством описывает и цитирует черновики известных сочинений, в частности варианты начала «Онегина» и письмо Татьяны. Увлечен лабиринтом исканий и технической работы Пушкина. Я писал по этому поводу: «Он вообще очень простодушен и очаровательно весел, никакой кабинетности, никакой важности “всемирно известной” личности, любознательный, немного наивный, но блестяще способный “мальчик” с уклоном к точным знаниям и фактам». И в другом письме (3 августа): Прокофьев «страшно любит задавать фактологические вопросы (к которым испытывает любопытство коллекционера), а я этих вопросов побаиваюсь. Вообще же он чрезвычайно общителен...»

У Д. Д. все совсем иначе. Он раскрывается только в немногие счастливые часы, когда наплыв впечатлений или ситуация превозмогают скованность и когда он видит около себя близких людей. Вспоминаю, например, его иронический, блестящий по наблюдательности рассказ о банкете в городе Иваново, о местной элите во главе с «губернатором» города.

В прогулки, в дальний лес за грибами и земляникой Нина Васильевна часто отправлялась со мной. Или вместе с детьми

и Женей Ш. Мы сживали на сене, и я читал вслух Мериме и Фейхтвангера, «сам почти ничего не понимая» (из дневника). Потому что слишком любовался Ниной и тихо влюблялся в нее; сознавал, что это совершенно неуместно, нехорошо, но ничего не мог поделать с собой. Нина Васильевна была умна и рассказывала много интересного. Среди ее рассказов была, между прочим, трагикомическая история о чуть было не погибшей партитуре Седьмой симфонии. Как известно, эту рукопись Шостакович вез из Ленинграда в Москву, потом из Москвы в Куйбышев, где симфония дописывалась. Посадка в поезд Москва — Куйбышев оказалась ужасно трудной. Все проходы в вагоне были плотно забиты людьми, едва втиснулись, а вещи передавали из рук в руки. Рукопись Седьмой была надежно запакована в ватное одеяло, но кто-то по небрежности швырнул эту громоздкую упаковку... в туалет. «Мы с Д. Д. на протяжении нескольких часов об этом одеяле не вспоминали; устраивали детей и разыскивали чемоданы. Между тем место, где валялась злосчастная упаковка, усиленно посещалось. Легко представить себе, что мы увидели, когда по неизбежности добрались туда. К одеялу, лежавшему в луже, страшно было прикоснуться. Не буду рассказывать дальнейших, подробностей... Ведь только случайно его не вышвырнули куда-нибудь. И так же случайно, что мы обнаружили этот ужас до того, как проницаемость упаковки успела повредить нотные листы».

* * *

После Седьмой и Восьмой ждали торжественной Симфонии Победы. Ждали, повинаясь прямолинейному и однозначному пониманию ситуации. Впрочем, и сам Шостакович повинен в том, что ждали именно этого. Зимой 1944–45 годов он дважды начинал работать над симфонией в торжественно-победном духе. Начинал и бросал. Подробности приведены в книге Г. Орлова*. Здесь процитировано, в частности, высказывание композитора в беседе с Д. Рабиновичем: «Я хотел бы использовать в ней (в Девятой) не только оркестр, но и хор, и певцов-солистов»; его затрудняет отсутствие подходящего текста; кроме того, он опасается, что кое-кто заподозрит его в желании вызвать «некоторые аналогии» (с Девятой Бетховена). И то, что он прервал начатую работу и спустя несколько месяцев создал совершенно новую и совсем иную Девятую, — факт

* См.: Орлов Г., Симфонии Шостаковича, Л., 1961, с. 221.

очень примечательный. На этот раз Шостакович вполне остался самим собой — со своей гениальной способностью улавливать в жизни сложное, многозначное, причудливо спутанное и обманчивое. Он о с м е л и л с я сделать это, идя явно наперекос официальной концепции, нажиму пропаганды, которая стремилась быстро навестать упущенное или, во всяком случае, расшатанное в годы войны мироощущение «жизнерадостных миллионов».

Но как раз самым сильным, увлекательным в Девятой симфонии стала ее парадоксальная разносторонность. Многое само по себе уже не ново, уже ослепительно блистало в прежних партитурах Шостаковича. И непринужденная «классическая» веселость в духе Гайдна, и изысканно-одухотворенная лиричность, и суэта, вихревые галопы, и разухабистая бойкость с налетом едкого сарказма. Но в сжатом пространстве Девятой симфонии особенно сильно ощущалась взаимосвязанность всех этих элементов, их неразделимость, точно такая же, какую мы на каждом шагу чувствуем в реальной жизни. Каждый элемент этого комплекса таил в себе свою противоположность. Идиотская беспечность, наглая пошлость вдруг окрашивались драматическим ощущением насилия, отчаяния. Сосредоточенная скорбь соседствовала с площадным, хитро подмигивающим, подчас хамским весельем, но это хамское «веселье» как бы запутывалось в собственной бессмыслице, в движении «никуда». И этим «никуда», вопросительным знаком, непредсказуемой судьбой бурлящих жизненных сил все и заканчивалось, вернее — обрывалось.

«...Некоторые критические замечания о Девятой симфонии связаны, как мне кажется, с прямолинейным подходом к ее содержанию. Между тем “психологический состав” этой музыки не терпит такого подхода. Я много раз наблюдал, как сказывается подобная прямолинейность, например, на восприятии искусства Чаплина. Замечая лишь то, что лежит на поверхности, многие убеждены, что Чаплин занимается чистым трюкачеством. Но мы отлично знаем, как психологически сложны и емки чаплинские “смешные” ситуации и как тесно связаны их внутренний глубокий смысл, их выразительность с той формой, которую гениально нашел для них художник. Сказанное во многом относится и к Шостаковичу, ибо стилистическое родство этих художников, несмотря на огромные различия, несомненно. В “смешных” песенках Девятой симфонии я все время чувствую несколько эмоциональных слоев. Нелегко словесно расшифровать это ощущение». Это я говорил в своем выступлении на дискуссии о Девятой симфонии 4 декабря 1945 года. Говорил,

естественно, с определенными ограничениями. Невосприимчивость массы людей к сложному в искусстве — общая проблема, вовсе не специфическая по отношению к этому произведению. В данном случае, как, впрочем, и в других, в связи со многими произведениями Шостаковича, еще более важным было другое — неприятие как трагедийности, так и сарказма Шостаковича, так как и то и другое, если вдуматься, только усложняло жизнь, наталкивало на трудные, неразрешимые проблемы. Так думали и те, кто догадывался о глубинных смыслах произведений, но превыше всего ценил хорошо отлаженное русло собственной жизни, перспективы, гарантируемые лояльностью.

Дискуссии о Девятой симфонии вначале разворачивались нерешительно: еще сдерживал огромный успех и престиж Седьмой. Шлюзы для критики открылись в середине 1946-го, после первого из «ждановских» постановлений (14 августа, «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“»). Строки о том, что Зощенко занимается «злостным, хулиганским изображением нашей действительности», несомненно, навели кое-кого и на мысли о Шостаковиче. После постановления 1948 года особенно активно набросился на Девятую симфонию М. Коваль. Он писал: «Каким же карликом показал себя Шостакович среди величия победных дней <...> На что рассчитывал Шостакович, создав в Девятой симфонии вместо образа победившего человека — образ беспечного янки, бесшабашно насвистывающего веселый мотивчик? На очередной заграничный триумф? На хвалебные песнопения наших критических разинь?» * В №№ 2, 3, 4 «Советской музыки» тот же автор (вот уж кто проявил свое ничтожество) опубликовал огромный и грубый памфлет на Шостаковича²³. Потом неоднократно пытался смыть с себя это грязное пятно. Уже в статье 1951 года называл Д. Д. «нашим замечательным композитором», который наконец-то «перестроился», «вышел на широкую дорогу искусства социалистического реализма» **. О том, как Коваль пригласил к себе домой Д. Д. и назидательно подарил ему партитуру «Камаринской» Глинки, я уже писал (Д. Д., как всегда кротко, претерпел этот унижительный визит; не сомневаюсь, был безупречно вежлив и «благодарен»). Другие выражались менее резко, но проявляли ту же тенденциозность (провоцируемую, конечно же, идущей сверху подозрительностью ко всему, что не укладывается в простейшую схему). «Девятая симфония вызывает опасения в том,

* «Советское искусство», 1948, 28 февраля.

** «Известия», 1951, 8 декабря.

«что в творчестве Шостаковича глубокий мыслитель-гуманист еще не переборол в себе иронического скептика и стилизатора»*.

Чужая душа — потемки. Даже не очень чужая. Вполне возможно, что субъективно композитор ощущал свою миниатюрную, камерную, большей частью светлую симфонию как разрядку после таких «трудных» концепционных вещей, как Седьмая и Восьмая, как Трио. Но не его стихией были беспечность, бездумность, «просто веселость».

Толстой писал когда-то о «вечной тревоге» как об условии, из которого «не должен сметь думать выйти хоть на секунду ни один человек». «Мне смешно вспоминать, — писал Толстой в том же письме (к тетке, А. Толстой), — как я думывал... что можно устроить счастливый и честный мирок, в котором спокойно, без ошибок, без раскаянья, без путаницы жить себе потихоньку <...>. Смешно! <...> Чтобы жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять начинать и вечно бороться и лишаться. А спокойствие — душевная подлость»**.

Строки эти хорошо комментируют историю создания Девятой. После тщетных попыток создать нечто торжественное, ликующее («Наше дело ликовать!») появилась «веселая» симфоническая миниатюра, но в ней «путалась» и «билась», искала выхода та самая вечная тревога, о которой писал Толстой.

Первые исполнения Девятой симфонии я слушал и в Ленинграде — 1 ноября 1945 года, и в Москве — 20 ноября того же года (дирижировал Е. Мравинский). Успех был внешним. Все здесь было как будто понятно, даже доходчивее, чем в других произведениях Шостаковича: много популярно-классического, много бойкого. Но одновременно и слишком много тонкого, нерасшифрованного. И это тормозило восприятие, озадачивало. Профессионалы же, точнее те из них, кто боялся рисковать, косились: как бы снова не проворонить криминальный «уклон». Зато в более узкой среде чувствовался подъем. Прозвучало что-то сокровенное, очень нужное. И сам Д. Д. был в своей лучшей форме: весел, блестящ, артистичен.

Хорошо запомнились часы после ленинградской премьеры в номере гостиницы у Д. Д. Нас было немного: Нина Васильевна, кое-кто из ленинградцев и я. Д. Д. был на редкость общителен. Вот когда я в полной мере почувствовал блеск его речи, полной

* Нестьев И., Заметки о творчестве Шостаковича. Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией. — «Культура и жизнь», 1946, 30 сентября.

** Толстой Л. Н., Собр. соч., т. 12, 1948, с. 237–238.

совершенно своеобразного юмора, коротких молний сарказма! Вдруг ему захотелось рассказать анекдотическую историю. О том, как один московский музыковед — из самых бездарных — обнаружил в тумбочке около супружеской постели пропажу сугубо интимного резинового изделия. И как после тщательного расследования он нашел пропавшее изделие в ящике письменного стола сына. И как он распекал сына за недостойный поступок и внушал ему правила высокой морали, касающейся уже самого похищенного предмета, интерес к которому совершенно предосудителен в данном возрасте и указывает на избранный сыном совершенно ложный жизненный путь, ведущий его... и т. д. и т. п. Но дело заключалось не в сюжете рассказа. Д. Д. экспромтом сочинил ошеломляющее остроумное «скерцо»! И когда он кончил, все попросили рассказать то же самое «на бис». И он выполнил эту просьбу — рассказал все с самого начала, но с виртуозными вариациями.

* * *

Д. Д. очень не любил говорить о себе, о своих произведениях. На разного рода предварительных показах ограничивался самыми скудными комментариями, главным образом о форме, о тональностях. Думаю, что появившиеся в печати более обстоятельные комментарии у него, как правило, выуживали или писали за него с учетом конъюнктуры и с применением всех ходовых аргументов и слов, но когда он публично говорил что-то о себе, его лояльность, кротость становилась порой карикатурой, пародией на лояльность, о чем я уже писал. В этих случаях, если даже кто-то подготавливал для него тезисы или полный текст, он нередко давал почувствовать нелепость произносимого.

Так, например, на I съезде СК в 1948 году он заявил: «Говоря о себе, я должен сказать, что работа главным образом в сфере симфонической и камерно-инструментальной музыки отразилась на мне отрицательно»*. В устах Шостаковича — явная чушь, откровенное ехидство. Все это, конечно, понимали. Сам Д. Д., наоборот, гордился влиянием своего симфонического мастерства на вокальные циклы; об этом в очень скромной форме он намекнул во время первого показа «еврейского» цикла у себя дома.

* Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет, цит. изд., с. 345.

Искусственные, навязанные ситуации иногда вызывали у него совершенно неожиданные акценты, повороты, как бы уклоняющиеся от ожидаемого. В повестке дня открытого партийного собрания в СК 14 сентября 1960 года только один вопрос: «Прием в партию Д. Д. Шостаковича». По воспоминаниям очевидцев, это было довольно-таки пародийное представление. Между прочим Д. Д. сказал: «Всем самым лучшим во мне я обязан...» — тут все ждут: — «партии», а он говорит: «моим родителям». И это запомнилось, и его жалкий вид...

В том, как он сам понимает или ощущает свою музыку, он при всей своей сдержанности и скрытности все же иногда проговаривается. В одной из брошюр Московской филармонии была напечатана моя аннотация о Втором квартете (премьера состоялась в Малом зале консерватории 14 ноября 1944 года). О третьей части, Вальсе, у меня сказано: «Новый вальс Шостаковича — потомок многих и многих лирических задумчивых вальсов русских классиков, но как своеобразен его колорит, полный какой-то манящей, волнующей таинственности, какая высокая одухотворенность и женственность наполняют этот образ»*. Перед началом какого-то другого концерта, в Большом зале, Д. Д. вдруг говорит «Это вообще не в моих правилах, каждый может писать о моей музыке то, что думает, но... в Ваших строках о Вальсе из Второго квартета совсем не подходит эпитет *женственность*. Это скорее всего вальс-макабр. Если сравнивать с классическими образцами, то с такими, например, как Вальс из Третьей сюиты Чайковского» (дневник, 14.III.1945).

Пятая симфония. «Первое после постановления (от 10.II.48) исполнение Пятой симфонии. Афиш не было, ограничились плакатом у входа. Помещение для такого рода концертов — не лучшее, второго ранга. Неизвестный рижский дирижер Вагнер. Публики, естественно, маловато. Молодежь, студенты консерватории. П. Ламм²⁴, Нина Васильевна, рядом с ней М. Вайнберг²⁵ и М. Литвинов²⁶; затем Ю. Левитин²⁷, Лева Лебединский²⁸ с Ирой, Б. Майзель²⁹, Пава Рыбакова (пишу и думаю: скольких уже нет на свете!). Исполнение сырое, несобранное, в экспрессивных местах — слишком правильно-ритмичное и причесанное; в лирических — красивое, но немного вялое. Зал ужасно рассеивает и обескровливает звучность. После второй части (лучшей по исполнению) — аплодисменты. После окончания продолжительные

* «Московская государственная филармония, 1944–45», М., 1945, с. 15.

аплодисменты. Несколько одиночных вызовов автора. В общем — чувство досады (вероятно, от всеобщей вялости, приниженности). Ведь могли же хоть оркестранты быть на высоте. Но они почти халтурили!» (дневник, 27.III.1948).

«16 апреля — примечательный концерт. Мравинский с Пятой симфонией Шостаковича (в первом отделении Четвертая Бетховена). Ситуация: 1. Недавняя кампания против “космополитизма”. 2. В самое последнее время поездка Д. Д. в Америку на конгресс деятелей культуры. Таким образом, “с одной стороны” и “с другой стороны”. Кроме того, из “настоящего” Шостаковича чуть ли не год ничего не исполнялось. Зал был переполнен. Публика самая отборная. Исполнение не безукоризненное (не все дотянуто в отношении динамики и “подходов”, кляксы у медных). Но — с настроением. Настроение шло и с эстрады, и, еще в большей мере, из зала. После каждой части аплодисменты. В конце буря аплодисментов с выкриками восторга. Д. Д. с трудом протискивается через толпу в проходе и идет на эстраду. Непрерывное крещендо. Все встают. После третьего вызова весь зал хлопает ритмично (тогда это было новостью). Четвертый, пятый и шестой (уже при полусвете в зале) вызовы. Много праздничных лиц и горячих рукопожатий. В артистическую не пошел. По рассказам, там было очень оживленно. Много фальшивых друзей» (дневник, 17.IV.1949).

Встреча у Г. Нейгауза. «Около месяца тому назад. В гостях у Г. Г. Нейгауза. Слава (Рихтер) играл свою ближайшую баховскую программу. Кроме Нейгаузов были Александр Георгиевич (Габричевский³⁰), Толя Ведерников³¹. Позднее пришли Д. Д. и Нина Дорлиак³² (они были у Нины, работали над «еврейскими песнями»). Д. Д. — серый, отсутствующий. За ужином пытался оживиться. Рассказывал о том, как он получал последнюю консерваторскую зарплату. С удивлением — о выходе партитуры его Третьего квартета. Скоро увял. Раньше всех заторопился. Вышли вместе. На улице немного спрашивал меня о моих делах. Я — стандартно — “наладится!”» (Здесь в дневнике вырезана одна строка, именно в ы р е з а н а , а не зачеркнута. Страхи! Осталось окончание ответа Д. Д. «...дет хуже!» Видимо, он «утешал» меня, что было еще не самое плохое, «будет хуже») (дневник, 12.XII.1948).

«Из еврейской народной поэзии». «Позавчера — неожиданный звонок Нины Дорлиак, приглашение послушать репетицию “еврейских песен”. Помчались с Ольгушей. Тесные две комнаты, захламленный коридорчик. Нина Д., Слава и два партнера (Т. Янко и тенор Белугин из Театра имени Станиславского)».

Далее первоначальные варианты названий всего цикла и отдельных песен, а также некоторые даты сочинения. Поэтому приведу все записанное в дневнике.

«Из народной еврейской поэзии». Опус 79. Для сопрано, контральто и тенора (Келломяки, VII, 1948).

После необозримой музыкальной мути этого года — все засверкало, умылось. Настоящее! Тонкие, наивные, задушевные (гораздо теплее, чем в прежних «детских» вещах) мелодии, при этом все время свежие по «поворотам», по неожиданным уклонениям от ожидаемой квадратности или повтора. Особенно выразительны гармонии, модуляции. Это — «Бай, бай», «Мой сынок» и др.

Трагические — с изумительными — живыми, как вздох и жест отчаяния, речитативами, с остро-психологическими штрихами, с общим сильным настроением. Это «Ой, Абрам», «Лежит Шейндл». Удивительное слияние родственного: Мусоргский, Прокофьев (типа трагических сцен в «Семене Котко») и Шостакович.

И еще юмористические с какой-то грустной подкладкой, а иногда и вызывающие своим скрытым трагизмом. 11-я песня. Вспоминаю особенное впечатление от этой заключительной песни цикла при исполнении в середине 50-х годов в Малом зале консерватории (вероятно, это была московская премьера, ленинградская состоялась 15 января 1955 года). Еще свежо в памяти было «дело врачей» — лебединая песня сталинского террора. А в песне ликующее окончание: «Врачами, врачами будут наши сыновья» — слова, музыкально подчеркнутые с помощью совершенно изумительной, неожиданной модуляции в самом конце в основную тональность. «А в общем все то же, самое главное о самом главном и ни единого признака застоя или компромиссной мешанины» (дневник, 12.XII.1948).

Вернусь немного назад. Генеральная репетиция «еврейских песен» у Д. Д. дома (18.XII.48).

Нина Васильевна с детьми, Ю. Левитин, К. Караев, Л. Атовмян, какой-то неизвестный молодой дядя в военном. Перед началом Д. Д. просит заметить все недостатки исполнения. Подробно обсуждает, где и как должны стоять исполнители, Атовмян быстро соображает и тащит стулья.

Весь цикл исполняется дважды. Певцы увлечены и автор — при всей его скрытности — также. Блестяще звучит финал. Особенно юбилеи на «а» и сдвиг в D-dur перед концом. Замечательно получаются песни 1-я, 2-я, 4-я, 6-я, 8-я, 9-я. Один из самых внимательных слушателей — Максим. На любопытно-удивленно-насмешливой мордочке отражаются все проплывающие впечатления.

Слова: «Ты без меня, я без тебя, как без ручки дверь» — вызывают быструю улыбку. После исполнения общий оживленный разговор и коллективное придумывание новых названий песен. По предложению Д. Д. решено назвать: 4-ю — «Прощание», 7-ю — «Песня бедняка», 8-ю — «Зима», 10-ю — «Дудочка». Д. Д. показывает сборник, из которого взяты тексты песен, — «Еврейские народные песни» (Огиз, 1947). Составители И. Добрушин и А. Юдицкий, под редакцией Ю. Соколова. Очень хвалит тексты. «Я прямо всем композиторам советую поискать здесь... так хорошо, что я написал их одну за другой». «Потом было небольшое гостевание за столом».

«Предполагавшееся 20 (XII.1948) исполнение песен в ССК отменено. Таким образом до пленума правления ССК (21–30) исполнения не будет. И очень хорошо...» (дневник, 18.XII.1948). Почему «очень хорошо» — не припомню: может быть, я опасался, что возникнут новые нападки. Антисемитизм наверху уже нарастал, и не случайно премьера цикла состоялась только через шесть с лишним лет...





Тихон ХРЕННИКОВ

<О Шостаковиче>

Конечно, это был величайший композитор современности. Счастье, что он родился в нашей стране и был продолжателем многообразных традиций ее культуры. Шостакович настолько укрепил своим творчеством славу и престиж отечественного искусства во всем мире, что о нем можно говорить только с восхищением и благодарить судьбу за то, что этот композитор появился в нашей стране.

Но в последнее время вокруг Шостаковича много сложилось такого, что вызывает необходимость поговорить о нем самом. Шостакович был яркой человеческой индивидуальностью, впечатлительной, чуткой. О том, что это была фигура трагическая, свидетельствует его музыка. В данном случае я не имею в виду события его жизни, которые, конечно, было бы очень трудно пережить любому человеку, как, например, полосу критики после статей «Правды» в 1936 году или после постановления ЦК в 1948 году. Чтобы пережить все это, нужно быть очень сильным человеком. И Шостакович был таким человеком. Он был прежде всего психологически сильной личностью. Выстоять в тех испытаниях, которые выпали на его долю, можно лишь в том случае, если быть уверенным в себе и своем творчестве. Шостакович, к счастью, всегда был именно таким.

Но не об этом сейчас речь. Вот о чем мне хотелось бы сказать особо. Шостакович как художник выстоял во всех испытаниях, не утратил своей творческой индивидуальности и при этом остался официально признанным гениальным композитором. И время от времени появляется соблазн (которому поддаются авторы иных публикаций) видеть интуитивные движения приспособления к жизни в том, что композитор удержался на официальном уровне и в ряде случаев выступал с его поддержкой. Как трагический эпизод жизни

Шостаковича подается и его вступление в коммунистическую партию, к которому якобы его принудили. Так вот мне хочется сказать: как в этом случае, так и в других, никто и никогда не мог заставить делать Шостаковича то, что он не хотел делать.

Авторы подобных трактовок (а есть и такие, которые эти трактовки заимствуют), как правило, люди, стремящиеся доказать свою дружескую близость к великому композитору¹. Собственно, каждый из них делает свою карьеру на нем, пытаясь «объективно» представить эту фигуру в нашем музыкальном искусстве.

Еще раз вернусь к поездке в Америку в 1959 году². Я уже говорил, что есть фотография, сделанная на пресс-конференции. Посмотрите на лицо Шостаковича, он улыбается. Вы не скажете, что это человек исключительно трагических переживаний. Это был нормальный человек, у которого были периоды тяжелых настроений, но были также и такие — их было несравненно больше, — когда к нему относились с невероятным пиететом. Шостакович был крупнейшей фигурой нашей страны, нашей культуры и поэтому в итоге все — и из правительства в том числе, я уже не говорю о его коллегах, учениках — относились к нему с глубочайшим уважением. Поэтому у Шостаковича было много в жизни хорошего и счастливого и, следовательно, поэтому неверно утверждать, что он прожил жизнь только в трагических ситуациях, как представляют некоторые политики. Шостакович был просто нормальным советским человеком, воспитанным так же, как все мы.

Кстати, после постановления 1948 года почему-то говорят о переживаниях одного Шостаковича и всегда выбирают из всей группы композиторов именно его. Ведь так же критиковали и Прокофьева, и Шебалина, и Арама Хачатуряна, и Мясковского. А это — крупнейшие наши композиторы. О них обычно не вспоминают, а Шостакович стал в этом плане какой-то особенной политической фигурой. Через год-полтора и Прокофьева, и Шостаковича стали награждать Сталинскими премиями. Это, конечно, вряд ли могло облегчить тяжесть переживаний в 1948 году. Я говорю об этом к тому, что они всегда оставались великими деятелями нашей культуры.

Кстати говоря, в 1950 году в Соединенные Штаты Америки должна была ехать группа советской художественной интеллигенции — Эренбург, Константин Симонов и Шостакович. Дмитрий Дмитриевич по каким-то причинам ехать не хотел. Ему лично по телефону звонил Сталин и просил в эту поездку поехать. И Шостакович поехал и играл там свою музыку³. Это событие произошло после 1948 года.

Так что Шостакович — фигура неоднозначная. Но при этом, как и уже говорил, Шостаковича никто не мог заставить сделать то, что он не хотел. В крайнем случае, он мог лишь подписать какое-то письмо в отношении человека, к которому был не очень расположен, но все же походатайствовать за него. В то же время деятельность Шостаковича на посту Председателя Союза композиторов России, которую он исполнял самым блестящим образом, говорит о том, что это был человек долга. Это был самый дисциплинированный из секретарей, который ходил на заседания всех секретариатов. Принимал самое активное участие в решении всех проблем и вопросов жизни нашей композиторской организации. И вообще это был очень активный человек в общественной жизни. Поэтому представление о Шостаковиче только как о страдальце, несчастном человеке искажает его истинный облик.

Я думаю, что такие вещи надо знать. Должна быть правда о великих людях. Шостакович был, конечно, фигурой исключительной по своим человеческим данным, не говоря уже о его даре художника. Но в то же время он тоже был дитя своего века, своей страны. Повторю: он был воспитан так же, как и все мы. Это тоже надо принимать во внимание.

Возьмите такой пример. Сколько произведений, в том числе и песен, написано советскими авторами о том же Сталине. Или же одним из наших композиторов была создана песня о Жданове. Песня писалась с верой в ее героя, и автор не лукавил, когда в своей музыке стремился создать возвышенный образ. Мы все были так воспитаны. Так что же сейчас-то силиться изображать, что были только какие-то люди, которые по своему злему умыслу проводили политику партии. Вот так и проводили, без злого умысла создавая величественные песни о Сталине, Жданове и других, в том числе и Брежневе. Это все было, так не будем же пытаться делать вид, что этого не было.





Кшиштоф МЕЙЕР

**«...Любите людей, делайте им добро
своим творчеством...».**

Встречи с Д. Д. Шостаковичем

Моё первое знакомство с произведениями Дмитрия Шостаковича и, как следствие, юношеское увлечение его музыкой произошло благодаря моему первому учителю композиции Станиславу Веховичу¹. Этот блистательный композитор и педагог учил меня с детства. Он заботился не только о том, чтобы я как можно быстрее освоил традиционную гармонию, контрапункт и музыкальные формы, но также стремился как можно раньше познакомить меня с музыкой XX века. Политическая «оттепель» 1956 года дала свободу волне увлечения современным искусством, а новым директором Краковской филармонии стал Анджей Марковский², выдающийся исполнитель современной музыки. В программах пятничных концертов появилась «Свадебка» Стравинского, *Moderner Psalm* Шёнберга³, Симфония *Di tre re* Онеггера⁴, и почти каждую неделю исполняли музыку XX века. Среди многих сочинений, которые посоветовал мне изучить мой наставник, были две симфонии Шостаковича: Первая и Десятая. Обе были доступны на советских грампластинках в известных интерпретациях Кирилла Кондрашина и Евгения Мравинского. Мой отец, искушенный меломан, немедленно купил обе грамзаписи, и на протяжении нескольких недель я почти каждый день слушал то одно, то другое из этих произведений.

Мне тогда было немногим более тринадцати лет. Обе эти симфонии открыли передо мной новый, пленительный мир звуков. Вскоре отец купил грамзапись Пятой симфонии, которая произвела на меня, пожалуй, еще более сильное впечатление. Мне захотелось узнать как можно больше сочинений ее автора, но возможности в тот период были весьма ограничены. Тем не менее мне удалось еще раздобыть записи Седьмой и Девятой симфоний, а также Фортепианного квинтета, Сонаты для виолончели и Третьего струнного квартета.

Молодежи нужны «идолы». Для одних это актёры или актрисы, для других — известные спортсмены, для третьих, более чутких, воплощениями идеала становятся поэты и писатели. Такое некритическое восхищение возможно только в очень молодом возрасте. Таким «идолом» стал для меня Шостакович. Преклонение перед его музыкой быстро пробудило во мне заинтересованность его жизнью. Мне хотелось узнать о нем как можно больше, но очень скоро я понял, что это будет нелегко. Информация о нем была отрывочна и малодоступна. В Польше, равно как и в остальных странах так называемой «народной демократии» Шостаковича представляли, прежде всего, как борца за мир и поборника социалистического режима. Публиковали его несносные пропагандистско-идеологические высказывания, верно отображающие позицию коммунистической партии, что для подавляющего большинства польской интеллигенции было эффективной антирекламой его личности. У многих музыкантов и меломанов Шостакович ассоциировался прежде всего с произведениями вроде «Песни о лесах», а в лучшем случае с «Ленинградской» или Пятой симфонией, о которой также не говорили иначе, как о «творческом ответе советского художника на справедливую критику».

О таких шедеврах, как «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда», а также о ранних симфониях (за исключением Первой) было известно немного, а советская пропаганда постоянно твердила, что они являют собой пример художественного вырождения. Некоторые люди, которым представилась возможность лично познакомиться с Шостаковичем, рассказывали мне о запуганном человеке, лишенном свободы творчества. Его изображали мизантропом, избегающим контактов с людьми, с ужасно расшатанными нервами и самыми непредсказуемыми реакциями. Впрочем, такой образ я себе интуитивно создал, слушая его полную трагизма музыку. И именно этот трагизм убеждал меня наиболее сильно и воздействовал на мое воображение. Мне казалось неправдоподобным, чтобы — как говорила о нем официальная пропаганда — этот ведущий советский композитор, осыпанный наградами и орденами, признанный во всем мире и везде исполняемый, мог без глубоких причин создавать настолько трагическую музыку.

В 1959 году Дмитрий Шостакович был почетным гостем третьей «Варшавской осени»⁵. Тогда я жил в Кракове, и поскольку занятия в школе, к сожалению, мне не позволяли приехать в Варшаву, я думал, что упустил единственный шанс познакомиться с композитором лично. Однако я внимательно отслеживал в прессе и по радио всю информацию относительно его пребывания в столице.

На концерте открытия фестиваля был исполнен Первый фортепианный концерт, несколько дней спустя — Пятый и Шестой струнные квартеты. Знакомые мне рассказывали, что на протяжении всего фестиваля Шостакович чувствовал себя очень неловко. Он был членом официальной делегации страны, которая не только не признавала новых тенденций в музыке, но для которой «Варшавская осень» сама по себе была бельмом в глазу. Злобные статьи в советской прессе сопровождали польский фестиваль с самого начала, стоит хотя бы вспомнить необычайно острые высказывания Юрия Келдыша, опубликованные в «Советской музыке» в 1959 году (№ 1 и 2⁶). В Варшаве Шостаковичу отвели почетное место, рядом с основателем Международных летних курсов Новой музыки в Дармштадте Вольфгангом Штайнеке⁷. Однако этих людей разделял не только языковой барьер (Шостакович практически не говорил ни на одном из иностранных языков). Исключительно непосредственный, доброжелательный и почти всегда улыбающийся Штайнеке превосходно чувствовал себя среди новых польских друзей, тогда как Шостакович сторонился людей и даже во время антрактов не хотел покидать своего места. Впоследствии Гражина Бацевич⁸, которая знала Шостаковича раньше, рассказала мне о случае, который тронул меня до глубины души. Во время фестиваля Шостакович был приглашен на торжественный обед с участием гостей. Вначале он был скованным и не участвовал в общей беседе. Однако хозяева смогли создать настолько приятную атмосферу, что Шостакович постепенно смелел. В конце встречи Бацевич спросила его о впечатлениях от прослушанных концертов. В этот момент у Шостаковича на глазах выступили слёзы, и он лишь прохрипел:

— Такого у нас никогда не будет, никогда не будет. Нету у нас вашей свободы!

На следующий день он дал интервью Польскому радио, очень положительно оценивая варшавский фестиваль. Между тем два месяца спустя в ноябрьском номере «Советской музыки» за 1959 год появилась беседа с Шостаковичем, в которой он весьма критически отозвался о фестивале. В его высказывании не только исчезла та приятная спонтанность, которая присутствовала во время интервью, взятого композитором Витольдом Рудзинским⁹. В некоторых моментах они вообще противоречили тому, что композитор говорил в Варшаве; ощущался явственный идеологический подтекст многих формулировок. В Польше полагали, что его или вынудили к такой негативной оценке фестиваля, или текст интервью состряпал кто-то другой. Подозрения через какое-то время подтвердились, когда ока-

залось, что одна из представителей советской делегации информировала «компетентные органы» о том, как реагировал Шостакович. И хотя было известно, что в СССР давление власти на людей искусства было несравнимо более сильным, чем в Польше, но когда вскоре «Рух Музычны» опубликовал пропагандистскую статью, подписанную Шостаковичем «О художнике наших дней» (перепечатанную из «Правды» от 7 сентября 1960 года), многие польские музыканты не могли понять, как текст, пестрящий напыщенными фразами и банальностями, мог выйти из-под пера гениального музыканта. Ибо в Польше от музыкантов и художников не требовали таких политических деклараций, довольствуясь возможностью использовать их заграничные успехи в пропагандистских целях.

Такие ситуации разжигали мое любопытство. В краковской Ягеллонской библиотеке я перерыл все доступные номера «Советской музыки», и это чтение только умножало количество вопросов. Текст резолюции 1948 года, статья Мариана Коваля, более поздние стенограммы дискуссии о Прелюдиях и фугах, а также о Десятой симфонии порождали во мне ужас. Текущие события также недвусмысленно указывали на сложность ситуации, в которой Шостаковичу приходилось жить и творить. 1960 год принес известие о том, что он вступил в партию. В разных советских газетах я обнаруживал все новые статьи композитора: «Воспеть коммунизм» («Правда», 30.04.1960), «Правдиво отражать нашу современность» («Музыкальная жизнь», 1961, № 7), «Ленин. Партия. Народ» («Музыкальная жизнь», 1961, № 11), «Оправдаем доверие партии» («Советская музыка», 1962, № 1) или «Нас вдохновляет Партия» («Музыкальная жизнь», 1962, № 2). Под конец 1961 года я впервые услышал Двенадцатую симфонию. Пресса анонсировала, что это будет продолжение Одиннадцатой симфонии, которая несколько лет тому назад произвела на меня огромное впечатление. Тем временем то, что я услышал, было для меня большим разочарованием. В Двенадцатой симфонии я не нашел ничего, что привлекло бы мое внимание.

Однажды в начале 1961 года я решился написать Мастеру письмо и признаться ему в переживаниях, которые вызывает у меня его музыка. Благодаря любезности сотрудников советского консульства в Кракове я получил адрес Союза советских композиторов. Я написал по-русски длинное послание, приложил к нему несколько собственных сочинений и попросил прислать мне фотографию. Зная о том, что Шостакович не из числа самых непосредственных людей, я не очень рассчитывал на ответ. Я отдавал себе отчет, что, вероятно,

многие учащиеся музыкальных школ пишут ему подобные письма, на которые он не в состоянии ответить, а может даже не имеет времени их читать. Минуло несколько недель, и однажды почтальон вручил мне письмо в зеленом конверте, на котором в мгновение ока я прочел имя отправителя: Дмитрий Шостакович! Внутри находилась фотография с дарственной надписью:

Кшиштофу Мееру на добрую память. Д. Шостакович. 3 IV 1961, Москва.

Я не берусь найти слова, которые могли бы передать мою радость! Весной того года меня ожидало важное событие. В конце мая должен был состояться мой первый в жизни авторский концерт, к тому же с участием нескольких знаменитых музыкантов, среди которых была ведущая польская скрипачка Эугения Уминьска¹⁰. На протяжении нескольких недель я все свободное от школьных занятий время посвящал репетициям и исправлению нот, и поэтому (стыдно признаться) не нашел ни времени, ни сил, чтобы сразу поблагодарить Шостаковича за его прекрасный жест. С другой стороны, я не хотел ему навязываться и отнимать время своей писаниной. Итак, благодарность я написал лишь в начале июня, заодно сообщая, как прошел мой композиторский дебют, и даже приложил рецензию. Я был уверен, что на этом окончится наша переписка. Каково же было мое удивление и бесконечная радость, когда в конце месяца пришло письмо, подписанное рукой Шостаковича. На сей раз на куске плохого картона, который, видимо, был остатком какой-нибудь упаковки, я прочел несколько слов:

23 VI 1961. Москва.

Дорогой Кршиштоф!

Поздравляю Вас с Вашим первым концертом. Желаю Вам больших творческих успехов. Крепко жму руку.

ДШостакович*.

Так началась переписка, разумеется, не слишком интенсивная, между композитором мировой славы и подростком-лицеистом, позже студентом. А письмо, которое я получил летом 1961 года,

* Письма Д. Д. Шостаковича публикуются по оригиналам, хранящимся в архиве К. Мейера. Тексты писем воспроизводятся в авторской орфографии, очевидные опiski исправлены без комментариев.

стало причиной того, что я решил поехать в Москву, чтобы познакомиться с Шостаковичем лично.

В начале шестидесятых годов выезд из Польши за границу даже в так называемые страны «народной демократии» и Советский Союз, был неслыханно трудным предприятием. Частные поездки были, как правило, невозможны. Получение места в групповой экскурсии требовало больших усилий. В 1963 году, после нескольких месяцев хлопот мне, наконец, удалось преодолеть все формальности. Итак, я написал Шостаковичу, что приезжаю в Москву и прошу его о встрече. За день до выезда пришло письмо, в котором я прочел:

21 VI 1963. Москва.

Дорогой Криштоф Мэйр!

К сожалению я не смогу встретиться с Вами в Августе, так-как в это время меня не будет в Москве.

Шлю Вам мои самые лучшие пожелания.

ДШостакович

Я не отказался от поездки, хотя главной целью путешествия должна была стать эта взлелеянная в мечтах встреча. Несмотря на все это меня интересовал мой первый в жизни выезд за границу, а также возможность посетить Киев, Москву и Ленинград. И когда наша экскурсия добралась до Москвы, я решил несмотря ни на что попытаться счастья и пошел в Союз композиторов. Личная секретарша Тихона Хренникова с вынужденной любезностью сообщила мне, что на самом деле Дмитрий Шостакович находится дома и пробудет в Москве еще неделю. Однако он так занят, что никого не может принять, а давать номер его телефона кому-либо не положено*. Я интуитивно почувствовал, что к намерению встретиться с ним в Союзе композиторов относятся отрицательно. Мне, правда, удалось купить многие недоступные в Польше партитуры Шостаковича, но с ним самим я так и не увиделся.

В конце 1963 года я закончил камерное сочинение, которое мне казалось лучшим из всех более ранних моих произведений — Музыку для трех виолончелей, литавр и фортепиано. Я решил

* В 2005 году была опубликована книга «Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы». Из хроники, которая день за днем сообщала о местонахождении композитора, я узнал, что вопреки тому, о чем Шостакович известил меня в письме, все начало июля он провел в Москве.

нескромно посвятить его моему Мастеру. Старательно переписал партитуру (копировальной техники тогда еще не было), сделал копию записи с концерта, на котором исполнялось сочинение, и все это выслал в Москву. Через пару недель пришел ответ:

10 III 1964. Москва

Дорогой Криштоф!

Спасибо Вам за Ваше произведение, которое Вы мне посвятили.

Для меня это очень радостное событие.

Ваша «Музыка для трех виолончелей, литавр и фортепьяно» произвела на меня хорошее впечатление. Я несколько раз прослушал её в записи, которую Вы мне прислали. В будущем, как мне кажется, Вам надо обратить внимание на более яркий тематический материал, на большую ясность и стройность формы. В Вашей «Музыке» иногда ощущается некоторая клочковатость.

Желаю Вам здоровья, счастья, больших творческих успехов.

ДШостакович

Мечта о встрече с любимым композитором меня не покидала. С этой целью в 1964 году я снова посвятил несколько месяцев оформлению паспорта и во второй раз отправился в СССР с туристической экскурсией. К моей радости, Шостакович не только как раз был в Москве, но к тому же выразил согласие на встречу.

Время встречи я должен был согласовать по телефону, а это было не просто. В Советском Союзе на протяжении многих лет не существовало доступных для широкого использования телефонных книг, и поэтому, чтобы раздобыть чей-либо номер, требовались воистину детективные способности. Когда мне, наконец, удалось выудить номер, помехой стали различные занятия Шостаковича. Наконец, после нескольких дней стараний и более десятка телефонных разговоров с секретарем Союза композиторов РСФСР я услышал, что в первой половине такого-то дня в назначенное время я должен явиться в секретариат Союза, причем очень пунктуально. Как я впоследствии узнал, Шостакович был скрупулезно пунктуален и требовал того же от других, и это была одна из немногих черт, которая связывала его с Прокофьевым.

В назначенное время я вошел в здание, где типичная русская «бабушка», сидящая при входе в подъезд, обратилась ко мне с вопросом о цели визита. На лифте я поднялся на третий этаж (квартира Шостаковича находилась всего лишь несколькими этажами выше) и вошел в просторный секретариат, где толпились посетители.

Сразу же ко мне подошла одна из секретарей, прекрасно осведомленная, кем я являюсь и зачем пришел. За полуоткрытыми дверями с левой стороны, в конце большого кабинета я увидел двух человек. Один из них показался мне похожим на Шостаковича, и так оно и оказалось. Едва я успел снять плащ, как он подошел ко мне. Он был ниже ростом, чем я его себе представлял. Несмотря на раннее время, на нем был выходной темно-синий костюм и белоснежная рубашка, но при всей аккуратности одежды он был исключительно неаккуратно побрит. Он заговорил тихим, немного хрипловатым и неожиданно высоким голосом, не слишком выразительно выговаривая следующие слова:

— А вы как говорите, так сказать, по-русски? Sprechen Sie deutsch? Parlez-vous français? Do you speak, так сказать, English?

Эти вопросы показались мне странными, поскольку я ведь всегда писал ему по-русски. А позже мне довелось к тому же узнать, что, за исключением нескольких слов по-английски, Шостакович не знал никакого иностранного языка.

Чрезвычайно официальным жестом он пригласил меня в свою комнату. Позже я убедился, что в отношении тех, с кем он близко не был знаком, он всегда был натянут и неприступен. Когда мы присели, он вынул из кармана пачку сигарет, закурил и глубоко затянулся дымом. Словно в спешке начал меня спрашивать, где я учился, у кого учился и т. п. Я был удивлен, поскольку обо всем этом уже не раз писал ему в письмах. Забыл? Никогда внимательно их не читал? А может быть, таким образом он хотел завязать разговор? У меня сложилось впечатление, что он не слушает, что я ему рассказываю, поскольку на его лице я не заметил никакой реакции.

Он оживился, когда я показал ему ноты моей Первой фортепианной сонаты. Мы сели за фортепиано. Шостакович занял место с правой стороны инструмента. Быстрым движением он снял старомодные, круглые очки и надел другие, еще более допотопные, после чего начал нервно перелистывать ноты. В то время как я играл, он внимательно следил за текстом. В огромном кабинете стоял только письменный стол, малый столик, кабинетные шкафы и два концертных рояля, поэтому эхо было очень сильным. Музыка невыносимо гремела, а звуки почти сливались. Я подумал, что за дверями люди наверно говорят: «да, из кабинета Шостаковича можно услышать только какофонию». И не знаю почему, у меня промелькнула мысль, что сейчас кто-то положит этому конец. Как только я окончил играть, действительно в кабинет без стука вошел молодой человек и уверенным шагом направился к фортепиано. Шостакович вскочил, подал ему руку и сказал:

— Познакомьтесь: польский композитор Кшиштоф Майер, композитор Андрей Яковлевич Эшпай. Это очень хороший композитор, понимаете, очень хороший композитор. К тому же сам инструментует! — сообщил он мне с каменным лицом, а я, разумеется, не имел тогда ни малейшего понятия, каков был подтекст этого последнего замечания. Минули многие годы, прежде чем я узнал, что большинство членов Союза пользовалось услугами инструментовщиков. Оба быстро обменялись какими-то замечаниями, и Эшпай покинул кабинет.

— Ваша Соната это, так сказать, интересная, понимаете, хорошая музыка, она мне, так сказать, мне понравилась. А что вы мне покажете еще? — спросил он вдруг более теплым тоном. — Струнный квартет? Струнный квартет?

Он взял в руки партитуру и в ту же секунду след сердечности исчез с его лица так же быстро, как и появился несколькими мгновениями раньше.

— Почему другая нотация? — спросил он бесцеремонно. — Потому что это сейчас такая мода?

Я пробовал разъяснить, что такую музыку не удастся записать традиционным способом.

— Да, да, потому что это сейчас такая мода — повторил он последнюю фразу, как будто не слыша, что я говорю. Перевернул три страницы и сразу, как будто уже ранее видел партитуру, заметил:

— Тут, наверное, должен быть до-диез, а не до.

В самом деле! Он был прав, с молниеносной быстротой обнаружив ошибку. Стало быть, он тотчас же проник в смысл музыки, которую между тем абсолютно не одобрил.

Когда мы сыграли в четыре руки последнюю часть квартета, он начал говорить о Сонате, как будто я ему вообще не показывал квартета.

— Ваша Соната интересна, это хорошая музыка. Она мне, так сказать, очень понравилась. Хорошо, что вы ее сами играете, поскольку каждый композитор должен уметь играть на рояле.

Как мне позже пришлось убедиться, эту последнюю фразу он повторял почти при всех наших последующих встречах.

Шостакович встал из-за рояля и сел за стол, спиной к окну. Вытянул из кармана пачку сигарет, закурил и погрузился в собственные размышления. Вдруг, как будто очнувшись, обратился ко мне, и на его лицо вернулась некоторая сердечность. Он в третий раз похвалил мою Сонату и оживился:

— Нужно организовать концерт вашей музыки. Лучше всего тут, в Союзе композиторов. Сделаем концерт, понимаете, сделаем

концерт. Нужно устраивать концерты по обмену между союзами композиторов, между Варшавой и Москвой.

Он говорил тихим, хрипловатым, высоким дискантом, глотая слоги и по несколько раз повторяя некоторые слова. Добавил, что в ближайшем будущем он собирается в Польшу. Я думал, что, может быть, он снова приедет на «Варшавскую осень».

— Нет, не на «Варшавскую осень» — возразил. — Нет, нет. Я напишу вам, когда приеду. Обязательно напишу Вам письмо.

Впоследствии я так никогда и не получил письма по этому поводу, как никогда не слышал и об организации концертов по обмену между нашими Союзами. Может, он быстро об этом забывал, а может, это была только любезность с его стороны...

Я чувствовал себя очень неловко. Так сильно радовался этой встрече, и в то же время разговор совсем не клеился. Я спрашивал его о разных вещах, связанных с его музыкой, но все попытки оживить беседу оказались безуспешными. Шостакович сидел как на иголках, курил сигарету за сигаретой и буквально отделялся от моих вопросов. Мне очень хотелось, например, узнать, почему его ранняя театральная музыка к «Гамлету», написанная в 1932 году для театра Вахтангова, была настолько гротескной и юмористической, не связанной с драмой Шекспира.

— Потому что такой была концепция режиссера, — мгновенно отпарировал он, прежде чем я закончил вопрос.

Я вспоминал, что его Первомайскую симфонию, в то время неизвестную и неисполняемую, я слушал по пражскому радио. Он сделал вид, что не слышит, что я ему сказал. Таким образом, я достаточно быстро понял, что он не имеет ни малейшей охоты разговаривать о своей музыке. Однако когда я вспомнил, что только что купил партитуры Квартетов, на его лице отразилось явное удовольствие:

— А, квартеты, — воодушевился он. — Да, квартеты. Дайте партитуру, я Вам подпишу!

И к моему удивлению он почти вырвал у меня из рук первый том. Открыл его, некоторое время размышлял, после чего спросил:

— А как, собственно говоря, пишется ваша фамилия?

Я онемел, поскольку он получил от меня несколько писем, в которых я разборчиво писал свою фамилию. Но, с другой стороны, в тот момент я просто забыл, что ведь ему еще ни разу не удалось правильно написать в своих письмах моей фамилии, имени или адреса. И так уже, впрочем, оставалось до конца нашей переписки, которая длилась более десяти лет.

Несколько милых слов, которые он написал в партитуре, были одной из двух «типовых» дарственных надписей. Почти автоматически он вписывал всем близким и дальним знакомым, ловцам автографов и приятелям: «На добрую память» или «С лучшими пожеланиями».

Он попрощался со мной словами:

— Ваша Соната интересна, хорошая музыка. Она мне, так сказать, очень понравилась. Хорошо, что вы ее сами играете, так как каждый композитор должен уметь играть на фортепиано.

Он проводил меня до секретариата, и когда я надевал плащ, разговаривал уже с кем-то другим. Я покинул здание на Неждановой счастливый, что одно из моих самых больших желаний исполнилось. Однако радости сопутствовала уверенность, что я никогда не смогу сблизиться с этим человеком.

В первой половине шестидесятых я поддался очарованию авангарда. С 1960 года я регулярно ездил на «Варшавские осени». В 1962 году я стал студентом. Годом позже умер мой первый педагог, Станислав Вехович, и я продолжал учиться у Кшиштофа Пендерецкого. Вместе с Хенрыком Миколаем Гурецким и Войцехом Кияром¹¹ он, бесспорно, стоял во главе так называемой польской школы, которая оригинальным образом использовала и развивала новшества, введенные западным авангардом. Открытость Польши для западноевропейской музыки также повлияла на технику и эстетику нескольких композиторов старшего поколения: Болеслава Шабельского¹², Гражины Бацевич, и, прежде всего, Витольда Лютославского, который в те годы производил фурор использованием техники так называемой контролируемой алеаторики. Для меня, начинающего композитора, этот путь казался просто единственно возможной перспективой в будущем. Я очень быстро овладел новыми средствами и, применяя их, начал строить основы собственного языка. Вначале он был еще очень простым, но, тем не менее, стал результатом моего тогдашнего представления о собственной музыке. Двукратное пребывание на курсах во Франции у Нади Буланже¹³ очень обогатило мой кругозор, но как композитору пользы принесло не много: ее школа казалась мне весьма анахроничной. Изменилось также и мое отношение к музыке Шостаковича. В то время я познакомился с его Четвертой и Тринадцатой симфониями, и эти шедевры тронули меня до глубины души. Однако эмоциональный резонанс уже не сопровождала былая заинтересованность его композиторской техникой. Мое восхищение его творчеством не уменьшилось, однако свою музыку я представлял в совершенно ином звуковом мире.

Несмотря на достаточно странный ход встречи осенью 1964 года, для меня было очень важно поддерживать контакт с этим необычайным творцом. Поэтому в 1965 году я снова написал ему более длинное письмо, описывая свое восхищение новой польской и западной музыкой. Ответа я не получил. Спустя пару месяцев я выслал Шостаковичу копии двух партитур: Симфонии, которую в то время с успехом исполнили в Краковской филармонии, а также Струнного квартета, с которым я дебютировал на «Варшавской осени». И вновь я не дождался никакого отклика. Я подумал, что, может быть, задел его каким-либо неудачным высказыванием и поэтому еще раз решился отнять у него немного времени своей перепиской и напрямую спросил о причине его молчания. В начале следующего года пришло более длинное письмо:

1 I 1966. Москва

Дорогой Криштоф!

Простите меня за то, что я Вам так долго ничего не писал. Каждый день собирался Вам подробно написать и ничего у меня не выходило.

Я не умею подробно анализировать и критиковать музыкальные произведения.

Вашу Симфонию и Ваш Квартет я смотрел много раз и могу сказать, что я хорошо знаю эти произведения.

Чем больше я их смотрю и играю, тем больше убеждаюсь в Вашем большом композиторском даровании. Иногда мне только непонятно бывает следующее, очень важное для меня обстоятельство: для чего и во имя чего Вы сочиняете Вашу музыку? Ваша музыка, как мне кажется, оторвана от жизни, от человеческих переживаний. Вы подбираете изысканные звучания, интересные занятные выдумки, а человеческого чувства я у Вас не слышу в Вашей музыке не слышу. Мне это неприятно Вам писать, но между нами должны быть отношения самые лучшие, а самые лучшие отношения требуют всегда говорить правду. Не скрывайте своё дарование разного рода «модными», но ужасно быстро устаревающими «теориями»! Не надо этого Вам и Вашей музыке.

Будьте внимательны к людям, любите людей, делайте им добро своим творчеством.

Я верю в Ваше большое дарование, верю в Вашу будущую музыку.

Горячо желаю вам больших творческих успехов, здоровья и счастья.

Крепко жму руку и горячо поздравляю с Новым Годом.

Ваш ДШостакович

Письмо Шостаковича стало причиной того, что я почувствовал себя сбитым с толку. С одной стороны, каждое его слово я был

склонен принимать безоговорочно. С другой же стороны, я был убежден в правильности выбранного пути для своей музыки и сложившуюся ситуацию объяснял следствием разницы поколений. Я уже раньше испытывал подобные ощущения в отношении своего первого учителя композиции Станислава Веховича, а потом в контактах с Надей Буланже. Также я задумывался над тем, не относилась ли критика Шостаковича менее к самому языку и более к неумению его использовать. Я принимал во внимание и разницу между польской и русской музыкальными традициями. По правде говоря, в каждом лагере приверженцев имел место подход к музыке как выражению «человеческих переживаний» и даже убеждение в том, что композитор должен «делать добро своим творчеством». Однако после продолжающихся несколько лет экспериментов с соцреализмом они вообще сошли со сцены. Насколько послевоенный западный авангард не имел шансов на существование в СССР, настолько в Польше — единственной стране социалистического блока — он прижился быстро и легко. С 1956 года музыка XX века исполнялась повсюду и в большом количестве. Сочинения Стравинского, Шёнберга, Лудвиги Нono, Штокхаузена не отпугивали публику, которая принимала их, по крайней мере, с интересом. «Модные теории» были восприняты как естественный путь к расширению арсенала технических средств и эстетического обновления. И легко себе представить, что, по мнению сочувствующих авангарду, Шостакович был консервативным художником, засмотревшимся в прошлое и принадлежащий прошлому. Кто мог тогда предполагать, что 20 лет спустя Пендерецкий начнет с воодушевлением дирижировать его симфониями, Киляр назовет его своим «любимым композитором», а Лютославский «гениальным», поскольку «с помощью столь простых средств он создал мир, который хотят слушать миллионы...».

В конце 1967 года я выслал Шостаковичу партитуры нескольких новых сочинений польских композиторов, в том числе ноты Второй фортепианной сонаты — моего первого произведения, которое я опубликовал. В Сонате был использован тот же язык, что и в раскритикованной им ранее Симфонии и Первом струнном квартете, но написана она была наверно лучше, и Шостакович на этот раз отнесся к моей музыке благосклонно. Я также сообщил ему, что в феврале собираюсь на авторский концерт в Новосибирск и, будучи проездом в Москве, очень хотел бы с ним увидеться. Вскоре я получил очередное письмо:

23 I 1968 Москва

Дорогой Кристоф!

Спасибо Вам за Ваше письмо, за Ваши столь приятные для меня подарки.

Спасибо за Ваши произведения, которые я с интересом изучаю. Мне кажется, что Ваша 2^я Соната является Вашей большой удачей.

Я буду рад Вас видеть, если Вы в феврале будете в Москве.

Я сейчас чувствую себя лучше. Вернулся домой после четырехмесячного пребывания в больнице. Я сломал ногу.

Ногу мне вылечили очень хорошо, хотя пока ещё плохо хожу по лестницам, особенно вниз.

Шлю Вам мои самые лучшие пожелания.

Крепко жму руку.

ДШостакович

Меня очень обрадовала возможность еще одной встречи. Она произошла на обратном пути из Новосибирска, когда я задержался в Москве на два дня. Музыковед Раиса Владимировна Глезер, с которой я был в дружеских отношениях, позвонила Шостаковичу, чтобы согласовать время встречи. Как она мне потом рассказала, он отреагировал с ходу:

— Давайте сделаем это немедленно, понимаете, немедленно! Сегодня вечером!

От страха, чтобы не опоздать к назначенному времени, я приехал на такси на улицу Неждановой намного раньше. Стоя перед комплексом зданий, принадлежащих Союзу композиторов, я наблюдал движение на улице. Все люди, которые входили и выходили, принадлежали к музыкальной среде: они либо жили тут, либо работали, либо улаживали профессиональные дела. Группа музыковедов вела бурные дискуссии на тему приближающейся встречи с западногерманскими композиторами — первой после войны. Из ресторана вышли трое сильно подвыпивших известных композиторов. Тихон Хренников стоял в окружении сотрудников, которым отдавал какие-то распоряжения. Дмитрий Кабалевский с лыжами и рюкзаком вместе с дочерью сидел в просторный автомобиль.

Раиса Глезер не появлялась, поэтому я вошел в здание сам и точно в назначенное время позвонил в дверь квартиры композитора. Мне открыла домохозяйка Шостаковичей Мария Дмитриевна Кожунова, тотчас же появилась молоденькая жена Ирина, после чего в прихожую буквально вбежал хозяин. Хотя со времени нашей последней встречи он пережил первый инфаркт и второй сложный перелом

ноги, внешне он почти совсем не изменился, только заметно поседел и бросил курить, о чем, впрочем, достаточно скоро мне сообщил:

— Врачи лишили меня всех удовольствий жизни, всех удовольствий жизни.

К моему огромному удивлению, он ничем не напоминал хмурого интроверта, которого я видел три с половиной года назад. Он был весел и просто излучал радость жизни. Композитор был одет в невероятно некрасивый, хоть и старательно выглаженный костюм ржаво-коричневого цвета. На нем также был старомодный галстук похожей расцветки. Сердечным жестом он пригласил меня в свой кабинет.

В огромной комнате вещи, свидетельствовавшие о хорошем вкусе, странным образом соседствовали с предметами, выдававшими отсутствие всякого интереса к эстетике окружения. Сразу у входа, с левой стороны стоял старый потертый диван, а также находилась небольшая библиотека с беспорядочно разбросанными книгами. Над диваном висел известный портрет Шостаковича в тринадцатилетнем возрасте кисти Кустодиева, а рядом еще один небольшой рисунок этого же художника, изображающий профиль Мити, играющего на фортепиано. В другом конце комнаты стояли два рояля. Оба были изрядно расстроены, из чего напрашивался вывод, что хозяин редко ими пользовался. На противоположной стене висели фотографии Шостаковича. На одной, значительно увеличенной, он сидел спиной к инструменту. Были и другие его фотографии, которые — как я разобрался несколькими годами позже — обычно появлялись на стене ненадолго: по-видимому, он любил их менять. Дальше я заметил снимки Шебалина, Малера и дагерротип Мусоргского, четыре карикатуры участников квартета имени Бетховена: Цыганова, братьев Ширинских и Борисовского, а также бюст Бетховена. Кроме того, на стенах висели тщательно оправленные дипломы, свидетельствующие о присуждении Шостаковичу званий почетного доктора, а также афиша какого-то авторского концерта. Между двумя гигантскими окнами стоял огромный письменный стол, а на нем — большая лампа с абажуром и два довольно больших серебряных подсвечника. Кроме того, на столе была масса разбросанных предметов: коробочка с традиционными перьями, перьевые ручки и старое пресс-папье, множество ручек, карандашей и фломастеров, а также ножки для обрезки папирос, которые, вероятно, остались тут со времен, когда он еще был страстным курильщиком. Здесь же стоял перекидной календарь, две большие чернильницы, телефон и множество других мелочей. Справа от письменного стола стоял

столик с магнитофоном. Большие старинные часы громко тикали и били каждые полчаса. Напротив окон висел огромный и довольно безвкусный портрет Нана, героини повести Золя; как я узнал потом, картина была написана Петром Вильямсом¹⁴, состоявшим в дружеских отношениях с композитором. В комнате также стояла примитивная, явно позже достроенная секция и гимнастическая стенка для упражнений.

Шостакович сел на вращающийся стульчик у фортепиано, а меня посадил достаточно далеко, на диване около входа. С огромным оживлением он начал расспрашивать меня о впечатлениях от путешествия в Новосибирск, об авторских концертах и людях, с которыми я встречался. Каждую минуту он прерывал мой рассказ комментариями: «О, Слоним, замечательный пианист», или «Котляревский — это очень добрый человек, очень верующий, понимаете, очень верующий». Его интересовало все, с мельчайшими подробностями. Неожиданно он сменил тему разговора и начал мне советовать, что стоит посмотреть в Москве. Наконец он поинтересовался, привез ли я что-нибудь из своих сочинений, а когда я сказал о записи моей Симфонии и нотах новой Фортепианной сонаты, он воскликнул:

— Обязательно покажите, пожалуйста!

Жена включила магнитофон, и Шостакович уселся за письменный стол. Он слушал музыку, одновременно следя по партитуре. С его лица исчезла веселость, появилась сосредоточенность. Левой рукой он подпер голову и время от времени нервно ударял пальцами по щеке. Во время прослушивания симфонии в комнату вошла опоздавшая Раиса Глезер. Шостакович, который забыл о ней, почти подскочил от волнения:

— Запереть дверь на ключ, на ключ... — прохрипел он.

И по-прежнему слушал с непроницаемым выражением лица. Когда Симфония подошла к концу, он начал задавать мне мелкие, но, собственно говоря, несущественные вопросы, словно хотел уклониться от высказывания своего мнения о произведении, которое, возможно, ему не понравилось. Разговор все больше «не клеился». Неожиданно он обратился ко мне тихим, почти оправдывающимся голосом:

— А Вы обещали мне сыграть Сонату...

Я сел за фортепиано, и тут повторилась ситуация, произошедшая несколько лет назад. Я снова играл, а он сидел с правой стороны и переворачивал страницы. Когда я закончил, он некоторое время молчал, и, наконец, произнес:

— А Вы замечательно играете на фортепиано.

Минуту он размышлял и добавил тихо, словно удивленным голосом:

— На самом деле превосходно.

Он взял в руки ноты, пролистал их и добавил:

— Очень хорошая Соната, жаль, что она уже закончилась.

Неожиданно он оживился:

— Надо было еще немного дописать, еще немного!

Он еще раз открыл ноты на последней странице.

— Сонату нужно было закончить тут, — он листал уже пустые страницы в конце рукописи, водя по ним пальцем. — Вот тут нужно закончить... или лучше тут, — он передвинул палец на несколько сантиметров вверх. — Или тут, — он показал еще одно место. — Отличная соната, Вы прекрасно играете на фортепиано.

К нему вернулось хорошее настроение. Тем временем жена Ирина пригласила нас на полдник к богато уставленному столу, накрытому в соседней комнате. Шостакович быстро налил всем вина, и сам залпом выпил целый бокал. Он светился радостью, о причине которой я вскоре смог догадаться. Словно мимоходом он упомянул, что несколько дней назад окончил Двенадцатый струнный квартет.

— Я работал над ним в Репино, — добавил он. — Там такая прекрасная природа. Жаль, что Вы не приехали туда, нам нужно было встретиться именно там, не в Москве, а в Репино.

Я спросил у него номер опуса нового квартета.

— Это так трудно сказать, очень трудно. Как-то не помню. Но моя сестра в Ленинграде знает все мои опусы, так что мне нужно будет ее обязательно спросить. И вот что, — вспомнил он, — Вы не знаете, как по-итальянски пишется «снять сурдину», мне надо это вписать в партитуру. Не «играть без сурдины», а «снять сурдину»... Вы можете мне это сказать? — после короткого молчания добавил: — Я написал этот квартет для Цыганова, надеюсь, что он его захочет сыграть, надеюсь...

Мне хотелось побольше услышать о новом сочинении, но я смог узнать лишь то, что оно еще более развито по форме, чем Пятый квартет, после чего тема разговора была сменена. Шостакович говорил все быстрее. Время от времени он отвлекался от еды и тогда либо выстукивал пальцами какой-то ритм на столе, либо играл пробкой от бутылки, перебрасывая ее из руки в руку и катая между тарелками. Неожиданно он почти крикнул:

— Я не могу смотреть на эту лампу над нами! (он имел в виду красивую хрустальную люстру). Все время боюсь, что какая-нибудь деталь свалится мне на голову. Ее нужно закрепить!

Он все более нервно бросал пробку о стол. Потом вдруг заговорил о Польше и польской музыке. Вспомнил, что его отец прекрасно говорил по-польски и прочел наизусть смешное детское стихотворение Уна Бжехвы¹⁵. После чего добавил, словно оправдываясь:

— Может, Вам это не слишком приятно, но я не очень люблю Шопена. Вот, например, Прелюдия ля мажор... — и он начал петь тихим, высоким голосом, имитируя игру на фортепиано и вскидывая при этом руки в воздух с таким размахом, как будто играл один из трансцендентных этюдов Листа, а не эту простую миниатюру Шопена. Неожиданно он решил:

— Не могу петь. Я потерял голос. А Вы знаете такого польского композитора Гражину Бацевич? — он снова неожиданно сменил предмет разговора.

Как оказалось, он не только знал Гражину Бацевич, но и очень любил ее музыку, хоть она так разительно отличалась от его собственного творчества. Однако он был удовлетворен моим подбакивающим ответом, после чего отметил, что Лютославский — мастер, а в «Страстях» Пендерецкого¹⁶ слишком много медленной музыки.

— Слишком много медленной музыки, — повторил он. — А впрочем, в вашей Симфонии также слишком много медленной музыки.

Хорошее настроение не покидало его. Он начал хвалить Бартока.

— Это такой хороший композитор, — и он погрузился в мечты. — Знаете, его квартеты — это отличная композиторская школа: каждый последующий написан лучше предыдущего.

Поскольку Барток посетил Советский Союз в 1929 году, я спросил, был ли у него случай познакомиться с ним лично.

— Нет, нет, к сожалению, — перебил он. — Барток был тогда в Москве, а я не знаю, известно ли Вам, что я в то время жил в Ленинграде.

Он говорил, почти не смолкая, и явно радовался собственным, часто неожиданным формулировкам. Однако прежде всего с радостью рассказывал о новой опере Моисея Вайнберга «Пассажирка»¹⁷.

— Это удивительное произведение... — повторял он многократно, — ...необыкновенная опера.

Когда в какой-то момент Раиса Глезер встала, полагая, что уже самое время закончить визит, он запротестовал:

— Куда вы спешите? Оставайтесь еще, оставайтесь. А впрочем, мы и так завтра увидимся, — добавил он. — Возможно, я приеду на ваш концерт. (На следующий день у меня был авторский концерт в Москве.)

Поскольку я вынашивал планы написать о композиторе книгу, я спросил у него девичью фамилию его матери. Озадаченный, он взглянул на жену, словно не понимая вопроса, и она с невозмутимым спокойствием помогла ему с ответом.

На прощание я хотел вручить ему его собственную большую, красивую фотографию, которую мне подарили в Новосибирске. Увидев ее, он обрадовался:

— Давайте, напишу Вам пару слов!

Он схватил какую-то старую ручку и написал на фотографии несколько слов. Он уже хотел мне ее отдать, но отдернул руку и еще что-то дописал. Мы даже не успели выйти из квартиры, как он быстро отвернулся и скрылся в своем кабинете. Минуту спустя, осталось лишь одно воспоминание о необычайно сердечной, прекрасной встрече.

Я не помню, чтобы в 1968 году писал Шостаковичу. Большую часть времени я провел на учебе во Франции, был занят сочинением оперы¹⁸, а кроме того, я не хотел отнимать у него время на свою особу, поскольку догадывался, что после такой теплой встречи ни одно мое письмо не останется без ответа.

Я дал о себе знать только в начале следующего года, и к тому же по печальному поводу. В январе неожиданно умерла Гражина Бацевич. Мне вспомнились его теплые слова в ее адрес, и поэтому я сообщил ему о смерти нашего замечательного композитора. К письму я приложил партитуры трех квартетов Бацевич, а также моего только что изданного Концерта для флейты. На этот раз ответ пришел позже обычного, и только потом я узнал, что первые три месяца этого года композитор провел в больнице. Он писал все неразборчивей, было видно, что держать перо ему становится все труднее.

24 III 1969. Москва

Дорогой Криштоф!

Спасибо Вам за Ваше письмо.

Правда, оно меня ужасно огорчило известием о смерти Гражины Бацевич. Она являлась замечательным композитором. Она была удивительно прекрасным человеком.

Я мало с ней встречался, но каждая встреча оставляла у меня самые лучшие о ней воспоминания. Она была великолепным, культурным музыкантом; удивительно интересным и остроумным собеседником. Её произведения я очень люблю и горячо благодарю Вас за то, что Вы прислали мне три её Квартета.

С большим интересом я познакомился с партитурой Вашего камерного Концерта. Меня радуют Ваши успехи, радует то, что Вы много сочиняете. Чем больше будете сочинять, тем лучше будет Ваша музыка.

Передайте пожалуйста сердечный привет Вашей супруге.

Примите наши самые лучшие пожелания.

ДШостакович

Следующее письмо пришло с Байкала, где Шостакович отдыхал летом. Насколько я помню, оно было ответом на мои вопросы, касающиеся Четырнадцатой симфонии, о существовании которой я узнал от московских знакомых.

5 VIII 1969. Байкал.

Дорогой Криштоф!

Ваше письмо мне переслали на озеро Байкал, где мы с женой сейчас проводим Август месяц. Это очень далеко от Москвы. Здесь необыкновенно прекрасная природа и мы очень хорошо здесь проводим время.

Мне очень приятно, что Вас заинтересовала моя 14^я симфония. Конечно я буду рад, если Вы приедете на её премьеру. О дне премьеры я Вам сообщу, когда этот день будет твердо назначен. Я думаю, что твердо знать о сроке премьеры я буду в конце Августа, когда вернусь в Москву. И я сразу же Вам протелеграфирую этот день.

Шлем Вам и Вашей супруге наши самые лучшие пожелания.

ДШостакович

Обещанной информации о премьере я все-таки не получил. О датах первого исполнения Четырнадцатой симфонии в Ленинграде и Москве я узнал во время «Варшавской осени» от Эдисона Денисова, который был гостем фестиваля. Мне очень хотелось поехать на премьеру, но в те времена оформление паспорта за такое короткое время было почти невозможным. Только благодаря знакомствам в польском Министерстве культуры я добился того, что Союз польских композиторов официально командировал меня на московскую премьеру. Однако это не гарантировало билета на концерт.

В Москву я прилетел в день премьеры, 6 октября (как я впоследствии узнал, осенний туман вызвал такие серьезные перебои в авиасообщении, что мой самолет из Варшавы оказался единственным, который за всю неделю совершил посадку вовремя). О том, чтобы достать билет на концерт, естественно, не могло быть и речи. Благодаря доброжелательности друзей из Союза композиторов я, однако, стал

счастливым обладателем приглашения, которое — как я узнал на следующий день — получил от самого композитора; оно было предназначено для его сына Максима. Хотя ожидание премьеры Четырнадцатой симфонии не сопровождалось атмосферой столь же большой сенсации, как в преддверии первого исполнения Тринадцатой, но тем не менее все места Большого зала консерватории имени Чайковского были заняты значительно ранее появления на сцене Московского камерного оркестра и его дирижера Рудольфа Баршай.

В первом отделении концерта была сыграна Симфония фа минор «La Passione» Йозефа Гайдна. Ее поистине прекрасная интерпретация осталась практически без внимания, поскольку все ожидали новой симфонии. Она была исполнена, пожалуй, еще лучше, а солисты (Галина Вишневская и Марк Решетин) и небольшой, состоящий из двадцати музыкантов оркестр, достигли редчайшего мастерства; как я впоследствии узнал, Баршай посвятил подготовке к исполнению Четырнадцатой несколько десятков репетиций. Когда умолкли последние звуки, я ожидал бурного проявления восторга, знакомого мне по рассказам о премьерах Пятой или «Ленинградской». Овации, разумеется, длились очень долго, по сравнению с обычными концертами успех, в самом деле, был необычайным, а композитор много раз появлялся на сцене. Однако у меня сложилось впечатление, что присутствующих привела в некоторое замешательство необычайно сосредоточенная, глубокая музыка, характер и тематика которой склоняли скорее к раздумьям, чем к внешним проявлениям восторга.

За кулисами Шостаковича окружила толпа поклонников. Передо мной как раз стоял Арам Хачатурян, который, поцеловав его, воскликнул:

— Митя, спасибо тебе, это гениально!

Шостакович сделал какую-то гримасу и односложно поблагодарил. Я стоял вместе с Сергеем Слонимским¹⁹, с которым познакомился две недели тому назад в Варшаве и с которым чувствовал себя сейчас как-то более уверенно. Когда я подошел к Шостаковичу и также высказал ему свою благодарность за такое огромное переживание, он не только не отозвался, но, казалось, вообще меня не узнал. Тогда я добавил, что приехал прямо из Варшавы, но он по-прежнему смотрел на меня, как на стену. Зато Слонимскому, который также поздравил его, сказал несколько теплых слов. Все это, должно быть, выглядело настолько странно, что Сергей спросил меня с подозрением:

— А вы вообще когда-нибудь были знакомы?

Спустя многие годы, Ирина Шостакович сказала мне, что композитор был тогда настолько сильно возбужден, что не мог нормально реагировать на встречи со знакомыми.

На следующий день я собрался в Большой театр на оперу «Саят-Нова» Александра Арутюняна²⁰. От Союза композиторов я получил место в правой ложе. Чтобы хорошо видеть сцену, необходимо было смотреть в правую сторону. Зато, глядя вперед, можно было подробно изучать публику в партере. Я заметил Дмитрия Шостаковича с женой. Словно загипнотизированный, я смотрел на него почти на протяжении всего спектакля, абсолютно не обращая внимания на то, что происходило на сцене. Поскольку он сидел достаточно близко, я мог наблюдать за всеми его реакциями. Вначале он слушал с напряжением и казался наэлектризованным. Уголки его губ непрерывно дрожали, он без конца устраивался в кресле, каждую минуту левой рукой подпирал подбородок и барабанил пальцами по щеке. Его лицо беспрестанно передергивалось от тиков и гримас, из-за чего у него сползали очки. Во время антракта он по своему обыкновению не вышел в фойе и остался в кресле. Я подошел поздороваться.

— Здравствуйте, как прошла последняя «Варшавская осень»? — мгновенно среагировал он, увидев меня.

После вчерашнего случая за кулисами я не ожидал такой реакции и от неожиданности забыл поздороваться с Ириной Антоновой. Когда спустя годы я стал извиняться за этот страшный *faux pas*²¹, она «отпустила мне грех», со словами, что привыкла к тому, как многие люди, видя Шостаковича, от волнения теряли голову.

— Я был бы очень рад, если бы Вы пришли ко мне завтра в первой половине дня, к одиннадцати. Только прошу меня простить, мы не сможем Вас принять как следует.

Зная его любовь к пунктуальности, я явился с точностью до минуты. Шостакович открыл мне дверь очень возбужденный, чуть ли не расстроенный.

— Я звонил Вам повсюду. Искал Вас во всех гостиницах! Где Вы были?

— А что случилось? — спросил я, испугавшись его состояния.

— Как что случилось? Вы не видите? Лифт ведь не работает! Нужно идти ко мне на седьмой этаж пешком! Я хотел изменить время встречи! Но Вас нигде не нашел! Как мне неловко!

В самом деле, лифт не работал... Я, однако, не мог втолковать ему, что для меня это не имело ни малейшего значения. Еще несколько минут он извинялся и ценил на то, что лифт в последнее время часто ломается, а потом неожиданно сменил тему:

— Вчерашняя опера показалась мне ужасно скучной. А как Вам она понравилась?

И, не дождавшись ответа, задал следующий вопрос:

— Я, однако, с Вами невежлив. Какое у Вас отчество?

Я пробовал пояснить ему, что эта форма не используется в польском языке, и хотел бы, чтобы он и дальше обращался ко мне, называя Кишиштофом.

— Нет, нет, — воскликнул он. — Ведь ваш отец имел какое-то имя, правда?

Итак, я сказал, что его звали Ян, что соответствует русскому имени Иван.

Он был дома один, в дурном настроении. Наверное, чувствовал себя не лучшим образом. Он не улыбнулся ни разу. Когда я пригляделся к нему поближе, то с грустью констатировал, что за прошедший год композитор постарел значительно сильнее, чем на протяжении предыдущих четырех лет. Он нервно поправлял очки и постоянно протирал новые, намного более сильные линзы. У него был нездоровый цвет лица, шелушившаяся кожа на руках вызывала тревогу. Одет он был как всегда очень странно. На нем была измятая разноцветная фланелевая рубашка и пепельный костюм, который — судя по крою — в далеком прошлом служил ему для торжественных случаев. Разговор начался с Бетховена, Девятую симфонию которого он недавно слушал на концерте.

— Я уже давно ее не слушал, но, наконец, понимаю, как это здорово написано. У Бетховена есть все, — говорил он с восхищением. — И классицизм, и романтизм, и XX век.

Он задумался.

— Столько изумительных творений, — добавил он спустя минуту. — Столько замечательных открытий. Не только в Девятой симфонии. Нет, в последних сонатах тоже, особенно в Hammerklavier²², — он подошел к фортепиано и сыграл фрагмент Adagio. — Там уже есть все. А еще в Большой фуге²³... Как я люблю Большую фугу! — загорелся он вдруг. — Давайте сыграем Большую фугу.

Он подошел к шкафу, достал партитуру квартета и дал ее мне.

— Вы будете играть на одном фортепиано партию первой скрипки и альты, а я на втором — партию второй скрипки и виолончели.

— А как мы поделим ноты? — спросил я, видя лишь один экземпляр партитуры.

Он махнул рукой.

— Да ничего, наизусть сыграю.

И хотя это звучит неправдоподобно, Шостакович, которому в то время игра на фортепиано уже давалась нелегко, не только сыграл оба голоса квартета Бетховена технически безупречно, но, кроме того, ни разу не ошибся, исполняя это исключительно сложное произведение от начала до конца наизусть!

Затем он спросил, принес ли я какие-нибудь новые свои сочинения. Специально с этой целью я привез партитуру и запись Скрипичного концерта (моей дипломной работы), а также новой симфонии для хора и оркестра «Памяти Станислава Веховича». Мы уже должны были начать слушать, когда вдруг обнаружилось неожиданное препятствие.

— Видите ли, жены нет дома, — он сделал беспомощное движение рукой, — и я не знаю, как включить магнитофон.

Он чрезвычайно удивился, когда я показал ему, насколько это просто.

По сравнению с моими предыдущими сочинениями Скрипичный концерт был более традиционным, и я полагал, что он ему понравится. А между тем после прослушивания записи он, не произнеся ни слова, отдал мне партитуру. Немного сконфуженный этим молчанием, я спросил его через какое-то время:

— Я не знаю, есть ли у Вас еще немного времени, но я также привез запись новой Симфонии.

— Есть время, есть... покажите пожалуйста, — почти перебил он меня.

Я немного побаивался его мнения по поводу этого сочинения, так как в нем я использовал многие из тех средств, которые он критиковал в предыдущей Симфонии и Струнном квартете. Он слушал с невероятным напряжением и производил впечатление очень возбужденного человека, а затем вдруг мгновенно расслабился и непроизвольно воскликнул:

— Такая прекрасная симфония! Она так мне нравится!*

В этот момент кто-то позвонил. Шостакович подскочил, чуть ли не выбежал в прихожую и через минуту вернулся в сопровождении Мечислава Вайнберга.

— Вы можете разговаривать по-польски, вот разговаривайте по-польски! — воскликнул он радостно.

* Через три года я показал эти же два сочинения Араму Хачатуряну, который гостил в Кракове. Он внимательно их прослушал и высказал свое мнение: «Скрипичный концерт — изумительный, а Симфонии я вообще не понял».

У него поднялось настроение, но беседа велась хаотично. Я полагал, что гость пришел к композитору по какому-то делу, и поэтому встал, чтобы попрощаться. Тогда Шостакович несмело, словно извиняясь, сказал:

— А Вы не могли бы мне подарить запись Симфонии?

Я на секунду онемел, и тогда Вайнберг шепнул мне по-польски:

— Ему, наверно, на самом деле нравится, непременно подарите ему эту запись.

Шостакович заметил реакцию Вайнберга, и это смутило его еще более:

— Вы, видимо, считаете это нахальством? Просто Вы не могли бы мне подарить эту запись? Подарите, пожалуйста...

А когда минуту спустя мы прощались, он перечислил мне невероятно длинный список лиц, которых я должен посетить в Ленинграде, куда собирался на следующий день.

— А когда Вы вернетесь в Москву, тогда позвоните и мы, может быть, сможем повидаться.

Как и можно было предвидеть, когда я позвонил через неделю, он не выразил ровно никакого желания встретиться. Я услышал несколько комплиментов в адрес моей Второй симфонии, после чего мы распрощались, на этот раз более, чем на десять месяцев.

В конце декабря я отправил Шостаковичу традиционное новогоднее поздравление. В день, когда я послал письмо, пришло поздравление от него:

24 XII 1969 Москва

Дорогой Криштоф Иванович!

Горячо поздравляю Вас с Вашей супругой с Новым Годом.

Желаю Вам доброго здоровья, больших творческих успехов.

Крепко жму руку.

Ваш ДШостакович

На первом месте он упомянул здоровье, поскольку забота о нем поглощала его все больше. С тех пор он уже постоянно возвращался к этой теме.

2 V 1970. Курган.

Дорогой Кристоф Иванович!

Я был очень рад получить Ваше письмо, которое мне переслали из Москвы.

Сейчас я уже довольно давно нахожусь в Кургане, где лечусь у замечательного врача Г. А. Илизарова. Он приводит в порядок мои руки и ноги.

Я думаю, что пробуду в Кургане еще месяц.

Я очень радуюсь тому, что Вы закончили оперу. Горячо поздравляю Вас и желаю Вашему новому орис'у большого успеха.

Было бы очень хорошо, если бы моя 14^я симфония исполнялась бы на «Варшавской осени» не в большом зале, а в малом. В большом зале она хуже звучит. В этом, наверное Вы и сами убедились, слушая ее в Большом зале консерватории в Москве. Я был бы Вам очень благодарен, если бы Вы передали это мое желание дирижеру Анджее Марковскому (я не знаю его адреса, чтобы написать самому).

Вашу Сонату я еще не посмотрел. Когда посмотрю, обязательно напишу Вам.

Моя жена живет со мной в больнице и шлет Вам и пани Зофье* сердечный привет.

Я шлю Вам и пани Зофье мои самые лучшие пожелания.

ДШостакович

Курган-5. 2^я городская больница.

Не помню, ни того, о чем я писал в следующем письме, ни какие выслал ему в тот раз партитуры. В ответ он написал мне из Репино:

7 VII 1970. Репино.

Дорогой Криштоф Иванович!

Спасибо Вам за ваши подарки.

Я всегда с большим интересом слушаю и знакомлюсь с Вашими произведениями.

Курган я покинул. Лечение у замечательного врача, Г. А. Илизарова, принесло мне большую пользу. Примерно в середине Августа я опять поеду к нему, чтобы, как говорит Г. А. Илизаров, поставить на лечении заключительный аккорд.

А сейчас я живу в Доме Композиторов в Репино, что под Ленинградом.

В Ленинграде на киностудии Ленфильм ставится «Король Лир». И я пишу музыку к этому кинофильму.

Работа мне дается с очень большим трудом. Видимо находясь что долго в больнице, я утратил большую часть своей трудоспособности.

В Репино мы с Ириной пробудем до 1^{го} Августа. А потом поедem в Москву, будем ждать вызова из Кургана.

Шлю Вам самые лучшие пожелания.

Ваш ДШостакович

Сердечный привет от нас пани Зофии.

ДШ

* Речь идет о моей тогдашней жене.

Очередное письмо пришло по случаю Нового Года. Оно было написано на художественной открытке, вложенной в конверт:

Дорогие супруги Мейеры!

Горячо поздравляем Вас с Новым Годом. Шлю самые лучшие пожелания.

Дорогой Криштоф Иванович!

Ваши произведения (Лютославского* и Вашу Симфонию) я получил. Простите, что так долго не благодарил Вас за этот подарок. Я долго и нудно болел. Болела и правая рука из-за чего не мог писать.

Оба произведения мне очень понравились.

Я горячо желаю Вам больших творческих успехов.

Моя Ирина шлёт Вам и пани Зофии горячие поздравления.

Ваш ДШостакович

28 XII 1970.

В сентябре 1971 года Шостаковичу исполнилось 65 лет. В честь этого события я написал III Струнный квартет, рукопись которого вместе с посвящением выслал в Москву. В ответ я получил письмо, содержание которого взволновало меня до глубины души:

16 IX 1971. Москва.

Дорогой Криштоф Иванович!

Спасибо Вам за Третий Квартет, который я посмотрел с большим интересом. Мне кажется, что этот квартет Вам очень удался, что Вы в своём творчестве движетесь вперед. Для меня является большой радостью и большой честью то, что Вы этим своимopus'ом отметили моё 65-летие. Спасибо Вам.

Последнее время я много хвораю. Хвораю и сейчас. Но надеюсь, что поправлюсь и восстановлю свои силы. А сейчас я очень слаб.

Летом этого года я закончил ещё одну симфонию — 15^ю. Может быть мне и не следует больше сочинять. Однако жить без этого не могу.

Симфония четырехчастная. В ней есть точные цитаты из Россини, Вагнера, Бетховена. Кое-что под большим влиянием Малера.

Очень хочу познакомить Вас с симфонией.

Передайте привет и лучшие пожелания пани Софии.

Крепко жму руку.

Ваш ДШостакович

Ирина Антоновна шлет Вам сердечный привет. ДШ

Содержание этого письма поселило во мне плохие предчувствия, и, как вскоре оказалось, небеспочвенные. Известие о втором инфар-

* Я выслал Шостаковичу партитуру только что изданной «Книги для оркестра».

эте почти тотчас же дошло до меня через знакомых музыкантов из Ленинграда. А это мрачное письмо Шостаковича от 16 сентября было написано за день до болезни.

Я немедленно написал Ирине Антоновне и спросил, могу ли чем-то помочь. В те времена некоторые лекарства, недоступные в России, иногда удавалось достать в Польше, хоть и это было непросто. Я рассчитывал на скорый ответ Ирины Антоновны, а между тем пришло письмо от самого композитора, написанное уже в санатории:

28 XI 1971. Барвиха.

Дорогой Криштоф Иванович!

Я, после двухмесячного пребывания в больнице, чувствую себя лучше. Сердце моё вылечили хорошо. Прямо из больницы переехал в санаторий, где пробуду до 20 Декабря.

Пока ещё я не восстановил свои силы. Но надеюсь, что всё у меня наладится.

Ирина Антоновна вместе со мной. Здесь, в санатории, очень хорошо. Начал я понемножку гулять. Здесь великолепный лес. Очень хорошо дышать.

Ирина и я шлем Вам сердечный привет. Пани Зофии наши лучшие пожелания.

Ваш ДШостакович

Эти два последних письма и их содержание подействовали на меня таким образом, что, пожалуй, как никогда раньше я ощутил огромную потребность встречи с этим все более близким мне человеком. Я опасался, что прогрессирующий паралич и болезнь сердца в любую минуту могут привести к трагическому концу. И случай для следующей встречи представился довольно скоро, еще в декабре того же года. Появилась перспектива сотрудничества между московским Институтом им. Гнесиных и краковской Высшей музыкальной школой, где я преподавал. Вместе с Эугенией Уминьской я был делегирован в Москву, чтобы провести официальные переговоры по этому вопросу. Заодно мне пришлось прочесть несколько лекций по современной польской музыке. Раиса Владимировна Глезер как обычно взялась за организацию нашей встречи. Она назначила её на воскресенье 19 декабря. Композитор только что вернулся домой после длительного пребывания в санатории Барвиха.

Я помню, с каким волнением шел на эту встречу, не зная, в каком состоянии здоровья его застану. В воскресенье общественный транспорт ходил реже, я долго не мог поймать такси, и поэтому на улицу

Неждановой добрался буквально в последнюю минуту. Вдобавок ко всему, перед входом я поскользнулся и упал, больно ударившись коленом. Я чувствовал себя совершенно обескураженным.

Двери мне открыла Ирина Антоновна. В отдалении, в кабинете Шостаковича я увидел Раису Глезер, а около неё пожилого, элегантно одетого мужчину. Едва я перешагнул через порог, как из другой комнаты буквально выскочил хозяин. В этот раз он выглядел шикарно, одетый в модную в то время белую рубашку с гольфом.

— Криштоф Иванович, здравствуйте, — приветствовал он меня, улыбаясь как будто несмело.

— Как Вы себя чувствуете?

— Отлично, отлично, — почти выкрикнул он. — Прекрасно! Прошу Вас заходите дальше.

Он был в хорошем расположении духа, даже возбуждён. Как только я вошел в кабинет, он радостно воскликнул:

— Замечательно, что Вы тут, замечательно! Сначала обменяемся подарками, сначала подарки!

Около письменного стола лежал сверток с пластинками. Он открыл его и стал смотреть. Мне удалось разглядеть, что это были какие-то грамзаписи его произведений, сделанные на Западе. Из стопки пластинок он достал одну с цветным портретом на конверте — запись Четырнадцатой симфонии в исполнении Маргариты Мирошниковой, Евгения Владимиров и Московского камерного оркестра под управлением Рудольфа Баршая. В это самое время я вытянул из папки партитуру своего II струнного квартета, который как раз был опубликован несколько недель назад.

— А это прошу принять от меня, — и я вручил ему ноты.

— Как же это? — удивился он. — Просто так? Напишите мне что-нибудь, пожалуйста!

Он сам взял ручку и стал выводить дарственную надпись на конверте пластинки. Немного погодя мы оба были готовы. Вручая мне прекрасный подарок, он посмотрел на меня неожиданно веселым взглядом и добавил:

— Пожалуйста, возьмите, пожалуйста, это Вам. Может, это Вас заинтересует.

И неожиданно он сердечно обнял меня и поцеловал. Я взглянул на пластинку и не поверил собственным глазам. На конверте он написал:

Дорогому Кристофу Ивановичу Мейеру от любящего ДШостаковича.
19 XII 1972г. Москва

(Мыслями он, наверное, уже забегал в будущее, так как ошибся в дате; сперва написал 1972 год, после чего сориентировался и исправил ошибку).

Начался разговор, а, точнее говоря, монолог Шостаковича, который, перескакивая с темы на тему, забрасывал меня десятками вопросов. Итак, мне пришлось рассказывать о «Варшавской осени», о лекциях в Институте Гнесиных, о последних произведениях Любославского, музыка которого всегда его привлекала, о своей текущей работе. Его также интересовало, как в Польше протекает эпидемия гриппа, которая поразила большинство европейских стран. И тут же воскликнул, обращаясь к тому пожилому мужчине:

— Лёвка, видишь, Криштоф Иванович говорит, что в Кракове тоже грипп. Не только у нас, не только у нас. А у меня нет гриппа!

Некоторое время он размышлял, после чего тихо добавил:

— Чтобы только Максим не заболел. Это уже только от Бога зависит...

Он снова оживился и задавал очередные вопросы, всякий раз меняя тему. Возможно, это длилось бы еще долго, если бы в кабинет не вошла Ирина Антоновна и не попросила всех перейти в другую комнату на чай. Итак, я только теперь имел возможность обменяться несколькими словами с Райсой Глезер, а также с тем пожилым, невысоким, довольно молчаливым человеком с необычайно интеллигентным лицом и безупречными манерами. Это был Лео Арнштам, один из самых близких друзей композитора еще с молодых лет. Я заметил, что на протяжении всей встречи он не сводил с друга глаз, полных безграничного обожания.

За столом Шостакович по-прежнему был возбужден, говорил, практически не смолкая, и почти никому не давал вставить слова. Он рассказывал в основном о своей болезни, а скорее о том, что — как он полагал — уже успешно ее одолел. В какой-то момент он замолк, словно его энергия иссякла. Тогда Райса Глезер начала красочно рассказывать о проходящем в это время конкурсе дирижеров, в том числе о необычайно удачной интерпретации Шестой симфонии Шостаковича под управлением молодого Михаила Юровского²⁴. Композитор слушал с интересом, но казался все более уставшим. Мы интуитивно ощутили, что пора идти, и, допив чай, встали из-за стола. Он нас даже не удерживал. Я попрощался с чувством некоторой неудовлетворенности и снова был полон тревоги за состояние его здоровья.

На следующий день я был приглашен к композитору Сергею Баласаняну. Сергея Артемьевича я знал давно, и, несмотря на большую

разницу в возрасте, вскоре между нами завязались узы своего рода дружбы. Баласанян знал о моем восхищении Шостаковичем и отлично меня понимал. Всякий раз, бывая в Москве, я навещал его гостеприимный дом на Хорошевке. Изысканные ужины, которые готовила жена Баласаняна, Кнарник Мирзоевна, как правило, сопровождались большим количеством алкоголя. Так было и на этот раз. Вдвоем мы осушили целую бутылку превосходного армянского коньяка, поэтому недостаточно сказать, что я был навеселе. У Сергея Артемьевича блестели глаза, и он говорил больше, чем обычно. В какой-то момент я услышал:

— Кишиштоф, Вы так любите Шостаковича. В таком случае я Вам кое-что покажу.

Он встал и подошел к библиотеке. В этот момент жена воскликнула, как бы испугавшись:

— Сережа, тебе не стоит этого делать!

— Тихо! — сказал он. — Кишиштоф наш друг, и я знаю, что он никому этого не скажет.

Он достал из шкафа большой конверт, а из него какие-то ноты, которые подал мне.

— Посмотрите!

Это была рукопись Шостаковича. Без титульного листа. На первой странице я увидел только обозначение темпа *Moderato*. Далее — ноты сочинения для голоса с фортепиано. Бас или баритон? — пронеслось у меня в голове. Я прочитал определение: «Ведущий». Затем следовала характерная, простая тема в до мажоре со словами «Ну как, товарищи, начнем что-ли?».

— Что это? — спросил я изумленный.

— Это о 1948 годе, — ответил Баласанян. — Такое хулиганство Дмитрия Дмитриевича, — добавил он, надавливая на слово «хулиганство». — Сатира на резолюцию.

Я торопливо листал рукопись. Вне всякого сомнения, это был почерк Шостаковича, по-видимому, фотокопия рукописи. Экземпляр был не полный и обрывался где-то после десятой страницы. Я пробовал вчитаться в партитуру, но воздействие коньяка чрезвычайно затрудняло чтение. Спустя несколько минут Баласанян забрал у меня ноты, промолвив одно лишь слово: «Хватит». Он вложил ноты в конверт и снова спрятал их в библиотеку. Я смог запомнить только начальную тему...

Я тогда не знал, что это был «Раёк»²⁵, тот самый, который Мстислав Ростропович вытащил на свет Божий и впервые исполнил в Вашингтоне только в 1989 году. Впечатление, которое произвело

на меня это происшествие, было едва ли не большим, чем вчерашний визит к самому Шостаковичу, и в значительной степени изменило моё о нем представление.

По возвращении в Польшу мне пришла в голову мысль пригласить Шостаковича в Краков, пока еще состояние здоровья позволяло ему путешествовать. Оформить официальное приглашение было делом совсем несложным, однако я предпочел сначала спросить его лично, что он думал о самой возможности такой поездки. В ответ он написал мне:

12 IV 1972. Москва.

Дорогой Криштоф Иванович!

Спасибо Вам за письмо.

И особенно большое спасибо за фото Вашей чудной дочки. Ужасно хочется, чтобы она была всегда здорова и счастлива.

Спасибо за приглашение приехать в Польшу. Боюсь, что это сделать не удастся. Плохо у меня работают руки и ноги. А при ходьбе я сильно задыхаюсь. Может быть через какое-то время мне станет лучше и тогда я сплещусь с Вами. Приехать и к Вам хочется и на «Варшавскую осень» хочется. Но сил у меня для этого очень мало.

Передайте сердечный привет пани Зофии и Марушке-Аннушке.

Ваш ДШостакович

Ирина шлет Вам и всей Вашей семье самые лучшие пожелания.

ДШ

Месяц спустя я получил письмо, отправленное из Гориша в Саксонии, и в первый момент почувствовал досаду: в ГДР он смог поехать, а в Польшу нет? Я тогда не знал, что его послали в ГДР по пропагандистско-политическим причинам, чтобы Вальтер Ульбрихт ему лично мог вручить медаль «Звезды Дружбы Народов». А у нас он «только» нанес бы визит польским друзьям. Шостакович отвечал мне на письмо, в котором я делился с ним огромным впечатлением, которое на меня произвел его самый последний, Тринадцатый струнный квартет.

17 V 1972. Гориш.

Дорогой Кристоф Иванович!

Спасибо Вам за Ваше письмо с добрыми словами по адресу моего 13^{го} Квартета. Ваше письмо я получил перед отъездом в Германскую Демократическую Республику.

Гостеприимные немецкие друзья устроили мне лечение и отдых в курорте Gohrisch. Это недалеко от Дрездена. Места здесь неслыханной красоты. Мы с Ириной Антоновной живем здесь как в раю.

Перелет в самолете я перенес хорошо. Перед Gohrisch мы побывали в Берлине. Там очень хорошо была исполнена моя 15^я симфония. Играл государственный оркестр СССР. Дирижировал Е. Светланов.

Затем мы побывали в театре Komische Oper, где смотрели и слушали «Порги и Бесс». Смотрели с меньшим удовольствием чем слушали. Музыкально этот спектакль сделан превосходно. А в постановке много лишней суеты, много шума, мешающего слушать прекрасную музыку Д. Гершвина.

Еще раз спасибо Вам за столь высокую оценку моего 13^{го} квартета. Ваше мнение мне очень дорого.

Ирина и я шлем Вам и всей Вашей семье самые лучшие пожелания.
ДШостакович

Числа 10^{го} Июля мы вернемся домой.

ДШ

В 1972 году во время «Варшавской осени» с большим успехом прошло первое исполнение в Польше Пятнадцатой симфонии; в программе оказался также Третий струнный квартет. Одним из гостей фестиваля был мой старый приятель из Новосибирска композитор Николай Леонидович Луганский. Пользуясь его любезностью, я передал в Москву несколько партитур современной польской музыки, а также моей «Симфонии Орфея», исполненной во время «Осени». Луганский передал сверток Шостаковичу сразу после прилета в СССР.

10 X 1972. Барвиха.

Дорогой Криштоф Иванович!

Спасибо Вам за партитуру Вашей симфонии, которую передал мне Николай Луганский. К сожалению встреча моя с ним была очень короткой, так как я спешил на поезд: мы с Ириной уезжали в Баку. Теперь мы вернулись и сейчас живем в санатории под Москвой.

Опять я прохожу курс лечения. Очень трудно жить, потеряв здоровье. Руки и ноги мои совсем плохо мне служат.

Ваша симфония очень хороша. Меня радует Ваша творческая активность. Меня радует Ваше пристрастие к крупным формам. Я горячо желаю Вам дальнейших больших творческих успехов.

От Ирины и меня всей Вашей семье самые лучшие пожелания.

Ваш ДШостакович

Спасибо за приглашение посетить Вас в Кракове. Если буду силы, обязательно приеду.

ДШ.

В ноябре 1972 года меня командировали на пленум Союза советских композиторов, и я приехал в Москву. Шостакович в это время был в Лондоне и Йорке. Я оставил краткое письмо, в котором выразил сожаление о том, что нам не удалось встретиться. В конце декабря я выслал ему поздравление с Новым годом.

16 I 1973. Москва

Дорогой Криштоф Иванович!

Примите мои хоть и запоздалые, но самые горячие поздравления с Новым Годом. Спасибо Вам за письма, на которые я так долго не отвечал по уважительной причине: я болею и с начала Декабря 1972 года нахожусь в больнице. И наверное в больнице пробуду еще не меньше месяца.

Это, конечно, очень неприятно.

Спасибо Вам за пластинки и за ноты*. Я получил от знакомства с ними много радости.

Будьте всегда здоровы и счастливы.

От Ирины Антоновны и меня всей Вашей семье передайте наши самые лучшие пожелания.

Ваш ДШостакович.

Видя, что Шостакович отвечает на каждое мое письмо, и, не желая заставлять его писать, что становилось для него все труднее, я начал время от времени звонить ему, спрашивая о здоровье и результатах лечения. К сожалению, он, как правило, не мог сказать ничего хорошего. Разговоры вообще были невеселые и даже удручающие.

Весной 1973 года, после нескольких лет, ушедших на преодоление самых различных препятствий, и, прежде всего, связанных с цензурой, мне удалось опубликовать небольшую книгу, посвященную жизни и творчеству Шостаковича²⁶. Из-за вмешательства цензуры ее окончательная редакция могла сильно опозорить автора. Достаточно лишь вспомнить, что была вырезана вся информация о критике «Леди Макбет Мценского уезда» в 1936 году; мне не позволили даже упомянуть о передовице в «Правде» «Сумбур вместо музыки». Аргументы о том, что это статья никогда не была запрещена в Советском Союзе, категорически отрицали: «Польша не может требовать отчета у Советского Союза», — звучал суровый вердикт

* Вероятно, это были, как обычно, самые новые издания современной польской музыки.

Управления контроля прессы и зрелищ. Эту ужасную и искалеченную книгу я, тем не менее, выслал Шостаковичу. Я полагал, что он догадается о причинах отсутствия такой важной информации. Спустя годы я узнал, что он дал ее почитать Вайнбергу и обрадовался, когда тот дал ей положительную оценку. А я получил письмо следующего содержания:

28 VI 1973. Москва

Дорогой Криштоф Иванович!

Спасибо Вам сердечное за книгу и за письмо. Ваше доброе отношение ко мне меня радует и трогает.

Желаю Вам и всей Вашей семье здоровья и счастья.

Ваш ДШостакович

P.S. Простите, что я с таким опозданием пишу Вам. Я около двух месяцев был в отъезде.

Вернулся только сегодня*. ДШ

Письмо застало меня в больнице, поскольку 3 июня я попал в серьезную автомобильную аварию. В результате у меня был раздроблен левый локоть, который так никогда полностью и не сросся. В ответе я написал Шостаковичу о своих злоключениях. Ответ пришел очень скоро:

15 VII 1973. Москва.

Дорогой Криштоф Иванович!

Ужасно меня огорчило Ваше письмо.

Я все-же буду горячо надеяться, что Ваша рука поправится, что Вас вылечат и Вы будете чувствовать себя хорошо. Пожалуйста пишите мне о том, как идет лечение.

Шлю Вам самые лучшие пожелания.

Сердечный привет Вашей семье.

Ваш ДШостакович

Осенью я выслал Шостаковичу грамзапись посвященного ему Третьего струнного квартета, а также несколько партитур.

9 XI 1973. Москва

Дорогой Криштоф Иванович!

Я надеюсь, что Вы теперь здоровы и благополучны.

* В этот день Шостакович вернулся из США.

Спасибо сердечное за Ваши пластинки. И Квартет и Соната мне очень понравились.

Пишу мало, т. к. у меня очень слабеет правая рука. На всякий случай тренирую левую. Но это ужасно трудно.

Шлю Вам и всей Вашей семье наши самые лучшие пожелания.

ДШостакович и Ирина.

Я уже две недели нахожусь в больнице. Пробуду ещё месяц или полтора.

ДШ

Весной 1974 года я готовился к очередной поездке в СССР, на этот раз в Киев, где исполнялся мой Скрипичный концерт. Маршрут путешествия как всегда вел через Москву. Таким образом, я рассчитывал на очередную встречу, тем более что в это время как раз был созван съезд Союза советских композиторов, заседание которого было трудно себе представить без участия Дмитрия Шостаковича. За неделю перед вылетом я позвонил ему из Кракова. Композитор сам поднял трубку.

— Дмитрий Дмитриевич, здравствуйте. Я только хотел Вам сообщить, что в самое ближайшее время собираюсь в Москву и Киев. Есть ли возможность с Вами встретиться?

— О-о-о, как хорошо. Конечно, как только приедете, сразу звоните. Я буду очень рад вас видеть.

Его голос звучал энергично и спокойно. У меня сложилось впечатление, что он чувствует себя значительно лучше.

4 апреля я прилетел в Москву и, поселившись в гостинице «Россия», сразу же позвонил Шостаковичу. Никто не снял трубку. Была хорошая погода, я вышел в город и после достаточно долгой прогулки снова позвонил, но и на этот раз никого не застал. После третьей неудачной попытки, уже под вечер, я подумал, что, быть может, композитор находится сейчас на даче. К сожалению, я не знал номера, по которому можно было туда дозвониться, и понятия не имел, каким образом можно его раздобыть, поскольку никого из близких знакомых, которые могли бы помочь, мне найти не удалось. Тогда, я решил позвонить сыну композитора Максиму, номер которого случайно у меня оказался, хоть мы почти не были знакомы. Сначала тон его голоса не вселял надежды на то, что вопрос решится положительно. Я дважды подчеркнул, что договорился о встрече с его отцом. После минутного молчания Максим, колебавшись, сказал:

— Хорошо, я дам Вам этот номер, только очень прошу, не признавайтесь, что получили его от меня.

Я сразу же позвонил на дачу. Телефон взяла Ирина Антоновна, минуту спустя к аппарату подошел сам композитор.

— Здравствуйте, Криштоф Иванович, — на этот раз его голос звучал слабо и бесцветно. — К сожалению, я не могу с Вами встретиться, поскольку очень плохо себя чувствую. Пожалуйста, позвоните мне, когда вернетесь из Киева. Прошу Вас, позвоните, может, тогда нам удастся встретиться.

Концерт в Киеве прошел 10 апреля, на следующий день утренним рейсом я вылетел в Москву. Около полудня я решился позвонить Шостаковичу. Он вернулся с дачи и был уже в своей московской квартире.

— Пожалуйста, приходите, пожалуйста, приходите сейчас, если у вас только есть время. Я буду очень рад, если смогу вас увидеть, — говорил он немного изменившимся голосом и медленней, чем обычно.

Через полчаса я уже был на Неждановой. Дверь мне открыла Мария Кожунова, быстро появилась Ирина Антоновна, однако Шостакович вышел лишь спустя некоторое время. Его вид меня испугал. Он стоял передо мной как-то неуклюже. Со времени нашей последней встречи он явно изменился в лице, которое стало как будто более серым и немного припухшим. Он носил новые очки: большие, прямоугольные, с очень сильными линзами. Его взгляд словно остановился где-то в пространстве. Правая рука бессильно свисала, и когда он здоровался со мной, ему было трудно ее поднимать.

Мы оба уселись на диване под портретом Кустодиева, а Ирина Антоновна взяла кресло и села напротив. Как обычно в начале наших встреч, Шостакович задавал мне много вопросов. Он производил очень жалкое впечатление. Почти не двигался. Жестикულიровал только более здоровой левой рукой, однако и эти движения были медленными, как будто механическими.

Сперва он велел мне подробно описать, как прошел концерт в Киеве. Однако тотчас же захотел узнать подробности моей прошлогодней автомобильной аварии. В связи с этим он рассказал мне историю смерти своего ученика Германа Окунева²⁷, который погиб, когда его везла машина скорой помощи. Потом он заинтересовался историей польского дирижера Казимежа Корда²⁸, с которым познакомился во время датской премьеры «Катерины Измайловой» в Копенгагене в мае прошлого года. Корда со дня на день бесцеремонно собирались лишить работы в Большом симфоническом оркестре Польского радио в Катовицах, и Шостаковича, казалось,

это очень взволновало. Внезапно он сказал, что очень плохо видит. У него были новые, очень толстые очки; он признался, что его близорукость уже превысила минус пятнадцать диоптрий.

Ирина Антоновна принесла большую бутылку «Наполеона» и тарелку земляных орешков. Шостакович похвалился, что врачи снова позволили ему пить алкоголь, и мне стало ясно, что алкоголь, очевидно, уже ничем не может ему повредить. Мы вдвоем неторопливо цедили коньяк, Ирина Антоновна немного посидела в нашем обществе, после чего вышла, занятая своими делами. Шостакович понемногу оживлялся. Я попросил его, чтобы он — если только у него было желание — показал мне свой новый, Четырнадцатый струнный квартет, о котором я много слышал от знакомых.

— С большим удовольствием, — сказал он. — С большим удовольствием. А, может, Вы хотите, чтобы я показал также мой новый вокальный цикл? Новый вокальный цикл? Знаете, я написал его на слова Марины Цветаевой, я очень хотел бы Вам его показать.

Таким образом, мы поменялись ролями: теперь он сидел сбоку в кресле, на котором часто сидел я, а я занял место за столом и слушал его музыку, держа перед собой ноты еще неизданного произведения. Магнитофонная запись, которую он мне дал послушать, была довольно плохой по качеству и исполнению. Солистка пела очень нечисто и обладала не слишком красивым голосом. Само сочинение также показалось мне каким-то сухим, значительно менее убедительным, чем его предыдущие вокальные циклы. Прослушав его, я долго молча сидел над нотами, не очень зная, что сказать, подобно тому, как несколько раз он, когда ему не нравилась моя музыка. Минуту спустя я лишь сказал, что в исполнении слышал удивительно много нечистых нот.

— В партии фортепиано тоже? — оживился он и начал листать ноты. — Вы тоже что-то нашли?

— Нет, — успокоил я его. — Пианист играет хорошо.

— Да, к сожалению у певицы много фальшивых нот, много фальшивых нот...

— Эта музыка совершенно иная, чем ваши предыдущие песни, — сказал я, понимая банальность этих слов. — Неожиданно иная...

— Да, всегда нужно искать, нельзя повторяться. А слова вы поняли?

— Конечно...

— Видите ли, эта последняя песня — об Анне Ахматовой... — вдруг он потянулся к рюмке, налил себе коньяку и выпил одним залпом. — Это памятник Анне Ахматовой, понимаете, памятник... У нее был исключительно тяжелый путь, исключительно тяжелый путь...

Шостакович застыл и погрузился в собственные мысли. Нависла очень мучительная тишина, которую было трудно выдержать. Немного погодя я спросил:

— Дмитрий Дмитриевич, а что с квартетом, Вы мне его покажете?

— Пока что сделаем сделаем антракт...

Только через некоторое время он встал и взял другую пленку. Я помог ему вставить ее в магнитофон и мы начали слушать.

— В этом квартете, понимаете, есть много итальянщины, много итальянщины.

Я, конечно, не знал, что он, вероятно, имел в виду особую атмосферу второй части, и прежде всего мелодию, близкую неаполитанской песне «Non ti scordar».

Безмятежный характер первой части, ее простота, красота мелодических линий и какая-то прямо юношеская сила музыки привела меня в восторг. Я снова слышал «моего Шостаковича», такого, который очаровал меня много лет назад. Я слушал произведение с партитурой, а композитор сидел рядом, слева от меня. Время от времени он потягивал коньяк, но при этом оставался неподвижным.

Вторая часть квартета вначале показалась мне странной. Длинная монодия скрипок развивалась медленно, и только несколько позже я ощутил, что тем временем весьма изысканным способом сгущалась драматургия. В кульминации появилась мелодия необычайной красоты, исполняемая виолончелями в очень высоком регистре. У меня сложилось впечатление, что эта музыка уже не от мира сего, что она льется с пространства, недоступного простым смертным. Она странным образом не гармонировала с обликом своего создателя, сидящего рядом с низко опущенной головой, бледного, погруженного в собственные размышления. Краем глаза я видел безнадежно больного человека, и этот вид отвлекал меня все более, поэтому финал я, собственно говоря, пропустил мимо ушей. И только кода произведения, в которой повторялась кульминация второй части, вновь привела меня в восторг и изумление.

— Замечательный квартет, спасибо Вам, — сказал я, обрадовавшись, что в этом случае не вынужден скрывать разочарования.

— Вам спасибо, — ответил композитор, после чего добавил, что квартеты сочинять легко, а действительно сложной задачей является сочинение струнного трио. — Так, по крайней мере, объяснял мне Эдик Денисов, — добавил он с несмелой улыбкой.

— А когда будет Пятнадцатый квартет? Может он уже есть? — спросил я, осознавая в тот момент, что, может быть, задаю ему очень интимный вопрос.

— Нет, нету. Еще не написал... ведь я был болен, — сказал он, как бы оправдываясь. — Но напишу, напишу непременно. Знаете, у меня уже два новых квартета в голове. Следующий будет *adagio*. Одно большое *adagio*, а может, даже *grave*... В одной части... А шестнадцатый будет трехчастный, с фугой в финале, понимаете, с двойной фугой в финале. А вторая часть будет певучая, очень певучая...

— То есть *es-moll* и *H-dur*?

После этого вопроса он нетерпеливо заерзал и буркнул что-то невразумительное. Я понял, что он не хочет развивать тему. И тогда я, может быть, не слишком удачно, спросил его, действительно ли у него нет надежды поправиться. Он взглянул на меня испытующе и сказал тихо, медленно, но очень отчетливо:

— Я своё здоровье потерял.

— А как у Вас с сердцем?

— Я знал одного человека, — сказал он уклончиво, — который перенес восемь инфарктов... Он уже умер... но я знаю, что уже скоро... там... — он сделал неопределенное движение левой рукой, — мы встретимся...

На этот раз я заговорил о другом, чтобы больше не говорить о болезнях, и позволил себе вернуться к его музыке. Я возобновил тему, которую затронул в прошлый раз. Тогда я его спросил, не интересно было бы ему написать квинтет с участием кларнета. Темное звучание кларнета, превосходно сочетающееся с тембром струнных, вдохновило ведь гениальные творения Моцарта и Брамса. Зная склонность Шостаковича к драматизму или даже трагизму, я вообразил, что он мог бы обогатить этот жанр новым шедевром. В предыдущий раз мой вопрос как будто бы заинтересовал Шостаковича: «Кто знает... это никогда не приходило мне в голову... но это интересная идея...». Однако сейчас он уже не был в этом уверен.

— Мне не очень нравится кларнетный квинтет Брамса, я предпочитаю трио с валторной. Я слышал, как когда-то его играл Цыганов... а квинтета, может, не знаю настолько хорошо... Квинтет

Моцарта великолепен... но Брамса?... Недавно я слушал один из квартетов Брамса, что за водянистое произведение, как же несодержательно!... Наверное, Брамс — это, пожалуй, главным образом симфонист...

Вдруг он воодушевился:

— Больше всего я люблю его Четвертую Симфонию. Потом Вторую, Первую, а менее всего, конечно, Третью.

Я подошел к одному из роялей. Шостакович, который все еще сидел около письменного стола, спросил:

— А больная рука Вам очень мешает играть?

— Некоторых вещей я уже никогда не смогу исполнить, например, больших скачков в быстром темпе.

— Не теряйте надежды. Я Вам желаю, чтобы в следующий раз Вы смогли мне сыграть октавы в Полонезе Шопена *As-dur*, — и внезапно он замахал в воздухе левой рукой.

— Но сейчас я могу Вам сыграть это, — и я сыграл большой фрагмент третьей части Первой симфонии Малера. Я знал, как он любил его музыку и надеялся, что, возможно, это его немного развеселит. Он только улыбнулся.

— А это Вы любите? — я сыграл ему окончание Шестой симфонии.

— Это гениально, — сказал он, — совершенно гениально. Какие же замечательные его симфонии, — воскликнул он произвольно. — Более всего я люблю Первую... Вторую тоже... ну и Третью... Четвертая также превосходна!... и Пятая. Шестая и Седьмая тоже... Восьмая замечательна... а Девятая!!! ...ну и Десятая. Но если бы мне кто-нибудь сказал, что мне осталось жить только один час, то перед концом я хотел бы послушать последнюю часть «Песни о земле». А относительно Десятой, — поинтересовался он, — что Вы думаете о ее последнем, законченном варианте?

К сожалению, я мог не очень много сказать на эту тему, поскольку знал только редакцию Крженека²⁹. Тогда он спросил меня о знании польскими студентами музыкальной литературы и тотчас же добавил:

— А как Вы преподаете анализ? Видите ли, кроме анализа для композиторов очень важен контрапункт. Очень важен. Вот, я и сейчас еще помню задачи, которые получал от Глазунова. Когда-то я должен был написать много упражнений на его *cantus firmus*, даже сейчас его помню, — и он сорвался с места, подошел к фортепиано и заиграл левой рукой тот *cantus*.

Поразительно, но он был почти идентичен тому, который много лет тому назад мне задал мой профессор Станислав Вехович. Означало ли это, что Вехович, который был учеником Штейнберга в Петербургской консерватории, решал те же самые задачи?

Шостакович вдруг начал возвращаться памятью в прошлое. Он вспоминал Шебалина и с одобрением подчеркнул, что тот научился писать левой рукой:

— Можете себе представить: целую партитуру «Укрощения строптивой» он написал левой рукой. А у меня это не получается. Уже давно нет Рони, — сказал он как будто сам себе и снова выпил коньяку. — Уже нету столько хороших людей. А вот, смотрите, Гражина Бацевич, чудесный человек, молодая еще. Ее уже тоже нет...

Я с грустью осознал, что он утратил ту магнетическую силу, которая так часто пленяла собеседников. Рядом со мной сидел старый, немощный и усталый человек. Я смотрел на него, размышляя обо всех тех противоречиях, которые в нем сосуществовали: величие и независимость его музыки и безропотное повиновение властям, оригинальность «Райка» и бесцветность Двенадцатой симфонии. Я старался понять, как было возможно, что в то самое время, когда он создавал такой прекрасный Четырнадцатый струнный квартет, он дал себя втянуть в историю с подписями против Сахарова. Даже то, что он говорил, в тот момент утратило для меня свою былую необычайность. Мне казалось, что все это уже в каких-то вариантах я слышал раньше. Мы снова выпили немного коньяку, а Шостакович по-прежнему говорил, словно для себя.

— Жизнь всегда полна неожиданностей, понимаете, полна неожиданностей. Когда-то меня вызвали в Ленинграде, понимаете, перед войной в Ленинграде. Был такой офицер с польской фамилией, Закревский, да, с польской фамилией... У нас многие носят польские фамилии...

На секунду я замер, не зная, что на это ответить, да и нужно ли. Я опасался, что даже мелкий вопрос может удержать его от признания. Я опустил голову и молча смотрел в пол.

— Хотели от меня узнать... речь шла о Тухачевском, Тухачевском... Тухачевского уже не было в живых... Меня вызвали в субботу, — рассказывал он сбивчиво, — в субботу, а я ничего не мог им сказать... Тухачевский был очень музыкальным человеком... Я вышел в субботу и должен был снова явиться в понедельник... Закревского уже не было, но я должен был пережить воскресенье, понимаете, воскресенье...

Я слушал, охваченный ужасом, не очень понимая, о чем он рассказывает*. В одно мгновение я почувствовал себя абсолютно трезвым и внутренне услышал начало «Райка», которого со времени визита к Баласаняну не мог вспомнить. В этот момент в дверях появилась Мария Кожунова.

— Дмитрий Дмитриевич, гость уже пришел.

Шостакович сорвался с места.

— Извините, ко мне кто-то пришел... Это важно... Знаете, я являюсь депутатом Верховного Совета и постоянно принимаю посетителей.

Я хотел попрощаться, но он решительно возразил.

— Нет, нет, останьтесь, пожалуйста, Вы не можете идти в таком состоянии. Вы должны остаться, я сейчас вернусь.

Он вышел в другую комнату, и я остался один. В голове шумело, но не от алкоголя, а от только что услышанной истории. На столе осталась недопитая бутылка «Наполеона» и нетронутые земляные орешки. Я схватил бутылку и одним выпил остатки коньяка. Сидя на диване, я ждал хозяина. Это длилось не более получаса, однако мне казалось, что прошла вечность. Кабинет Шостаковича, должно быть, имел звукоизоляцию, так как только время от времени мне казалось, что до меня долетают обрывки какого-то разговора. Наконец я услышал звук открываемой входной двери, после чего появилась Ирина Антоновна. Прошло еще более десяти минут, прежде чем вернулся Шостакович.

— Какой забавный солдатик, — произнес он. — Что за забавный солдатик. — Он сел за письменный стол и продолжал. — Пришел такой молодой, хорошо воспитанный, аккуратно одетый. Рассказывал мне о делах, которыми я должен буду заниматься на заседании Верховного Совета. Говорит, говорит, а я слушаю, как вдруг звонит телефон. Оказалось, что это его начальник. Отдает ему какие-то распоряжения. Не знаю, о чем речь, но он стоит по стойке смирно.

* Эту историю целиком я узнал после смерти Шостаковича от Вениамина Баснера, которому Шостакович также ее рассказал. В версии Баснера фамилия офицера НКВД звучало не Закревский, а Заковский, и по прошествии лет читая материалы, касающиеся истории НКВД, я наткнулся именно на эту фамилию. Баснер пересказал мне эту историю следующим образом: однажды Шостакович получил повестку в ленинградский отдел НКВД. Многочасовой допрос проходил в субботу. Его вел офицер, который пытался внушить композитору, что он принадлежал к террористической группе, готовившей покушение на Сталина, и требовал выдать фамилии остальных заговорщиков. Допрос он закончил приказом повторно явиться в НКВД в понедельник и зловещим предупреждением, что если композитор не сообщит более подробных данных об участниках покушения, то будет арестован. В понедельник же допрос уже не состоялся, Заковского тем временем арестовали.

Каждую минуту поднимает руку и отдает честь. Понимаете? Я тут сижу, а он стоит по стойке смирно и каждую минуту отдает честь. Вот так, — Шостакович поднял руку и постарался его изобразить. — Милый солдатик, понимаете, милый солдатик, — на лице композитора появилась тень улыбки.

Ход дальнейшего разговора ничем особенным не отличался. Хотя Шостакович и проявил интерес, когда услышал, что я вскоре собираюсь в Австрию на симпозиум, посвященный музыке Густава Малера, но был уже явно уставшим. Когда я назвал тему одного из планируемых докладов, посвященного гротеску в творчестве Малера, он скривился и почти закричал:

— Что за глупая тема! Что за безмерно глупая тема! — и начал быстро дышать.

Я почувствовал, что уже самое время уходить. Я встал, чтобы попрощаться, и тогда Шостакович сказал жене:

— Иринushка, отвези Криштофа, отвези Криштофа.

Ирина Антоновна улыбнулась и утвердительно кивнула головой. Я возразил:

— Дмитрий Дмитриевич, я с удовольствием пройду пешком. Меня не нужно отвозить.

— Нужно, нужно, — запротестовал он. — Ведь бутылка «Наполеона» уже пуста. Не стоит идти пешком.

— Почему? — удивился я. — Ведь я могу идти безо всякого труда.

Не знаю, как долго еще длился бы этот диалог, если бы его не прервал вошедший Вайнберг, у которого, по-видимому, также была назначена встреча с Шостаковичем. Вайнберга я хорошо знал и очень его любил, и поэтому остался еще на некоторое время, прежде чем не встал уже окончательно. Ирина Антоновна и Дмитрий Дмитриевич проводили меня до прихожей.

Прощаясь, он заметил, что в моей сумке есть пластинки.

— Что у Вас тут? — поинтересовался он.

— Я купил записи Ваших Первой и Седьмой симфоний, которыми дирижирует Тосканини.

— Это плохое, к сожалению, это очень плохое исполнение, — скривился он.

— И, кроме того, «Мавру» Стравинского, где дирижирует Рождественский.

— А, это, как раз хорошо, это очень хорошо. «Мавра» замечательная, а ее исполнение также превосходно.

Я уже был в плаще, когда у меня в голове промелькнула мысль о том, что мы видимся в последний раз. Со странной тревогой я смотрел

на Шостаковича. Хотя он и прощался сердечно, однако его каменное лицо было словно отсутствующим.

— Дмитрий Дмитриевич, когда мы снова встретимся? — я достаточно неумело пробовал скрыть тревогу.

— Встретимся в ближайшее время.

Мы уже никогда не виделись. Успели еще только обменяться несколькими письмами. После возвращения из Австрии я написал длинное письмо с благодарностью за встречу, рассказывая о малеровском симпозиуме. Я приложил партитуру самого нового сочинения Лютославского — Прелюдий и фуги, выражая сожаление, что не могу ему вручить ее лично в Кракове. Добавил, правда, что надеюсь на то, что нам удастся встретиться в Польше, но понимал при этом всю несбыточность такой надежды. Спустя несколько недель пришел ответ:

22 VI 1974. Репино.

Дорогой Кшиштоф Иванович!

Простите меня за долгое молчание. После встречи с Вами я почти всё время провел в больнице. Сейчас я чувствую себя несколько лучше. Мы с Ириной Антоновной находимся сейчас в Доме композиторов в Репино. Это под Ленинградом.

Спасибо Вам за приглашение. Очень хочется его принять и приехать к Вам. Но здоровье мое не позволяет это сделать.

Мы с Ириной шлем всей Вашей семье и Вам сердечный привет.

ДШостакович

PS. Спасибо за произведения Лютославского. Я с большим интересом и восхищением изучаю их.

ДШ

Я не хотел слишком часто беспокоить его своими письмами, и поэтому время от времени звонил. Только еще раз в 1974 году я написал несколько слов и, как обычно, выслал самые новые нотные издания и грамзаписи музыки польских композиторов. Я упомянул, что буду стараться приехать на исполнение «Носа». В ответ я получил значительно более длинное письмо, чем те мои несколько строк, однако оно было написано очень неразборчивым почерком:

11 XI 1974. Жуковка

Дорогой Кшиштоф Иванович!

Спасибо за письмо и за столь драгоценные для меня подарки.

С большим интересом я смотрю Ваш камерный концерт. Меня радует Ваша творческая активность. Желаю Вам дальнейших больших успехов.

У меня в плохом состоянии правая рука. Пишу с большим трудом.

Однако летом написал 15^й квартет, 11 сонетов на слова Микеланджело и кое-какую мелочь.

В Ленинграде «Нос» не ставят. Его очень хорошо поставил режиссер Б. А. Покровский в Московском камерном оперном театре.

Музыкальной частью великолепно руководит Г. А. Рождественский. Сейчас этот театр в отпуску. А в Декабре вновь начинает работу.

«Нос» будет исполняться 15^{го} Декабря.

В конце прошлого сезона — весной его сыграли три раза. Очень хороши ансамбль и оркестр.

Конечно я буду ужасно рад, если Вы сможете приехать — познакомиться с этим opus'ом.

Извините, что коряво пишу: болит рука.

Шлю Вам и всей Вашей семье мои и Иришины самые лучшие пожелания.

Ваш ДШостакович

Обязательно берегите здоровье!

ДШ

В конце декабря пришла посылка, в которой была партитура Тринадцатой симфонии вместе с очень милой дарственной надписью. Более того, в нотах я нашел два дополнения, внесенные рукой композитора: обозначение метронома первой части, четверть = 58, а также поправку обозначения темпа пятой части — половинная с точкой = 84. За этот прекрасный подарок я поблагодарил композитора по телефону. Зная, сколько усилий требуется ему, чтобы написать несколько фраз, я решил окончательно прекратить переписку. В 1975 году у нас было несколько кратких телефонных разговоров, главным образом о состоянии его здоровья. Каждый раз он твердил мне, что чувствует себя лучше. Я не верил ему, но неизменно уверял, что это для меня очень радостная новость. В середине июля я выслал письмо, в котором просил Ирину Антоновну сообщить мне, как обстоят дела в действительности. В отсутствии немедленного ответа я не видел ничего тревожного. В то время каждое письмо из-за границы проверялось, и случалось, что до адресата доходило через несколько недель. 10 августа после обеда я как раз стоял перед домом, когда подошел почтальон и, не говоря ни слова, вручил мне телеграмму со странным выражением лица, как будто зная ее содержание. Знакомая из Ленинграда сообщала мне о смерти Шостаковича.

Прошло несколько часов, пока это известие дошло до моего сознания. Тогда я предпринял лихорадочные старания, чтобы поехать на похороны в Москву. Мне удалось успеть вовремя, и так я стал свидетелем очень официальных и помпезных траурных торжеств, которые уже были описаны многократно. Спустя несколько дней после возвращения в Польшу, я получил еще одно письмо от Шостаковича, начертанное уже почти парализованной рукой в клинике:

25 VII 1975. Москва.

Дорогой Кристоф Иванович!

Спасибо за память, спасибо за письмо.

Очень нам понравилась фотография Маши и Станислава.

Пусть они растут большими и умными и пусть всегда будут здоровыми и счастливыми.

Я нахожусь сейчас в больнице. У меня неприятности с сердцем и лёгкими. Правая рука пишет с большим трудом.

Не сердитесь за столь краткое письмо.

Передайте наш сердечный привет пани Софье.

Крепко жму руку. ДШостакович

P.S. Хотя и очень было трудно, я написал Сонату для альты и рояля.
ДШ





Михаил АРДОВ

Великая душа.

Воспоминания о Шостаковиче

<Фрагменты>

Смолоду я знавал трех людей, к которым вполне был применим эпитет «великий». Это были поэты Анна Ахматова, Борис Пастернак и композитор Дмитрий Шостакович. С Ахматовой я был в доверительных отношениях, с Пастернаком часто виделся и иногда разговаривал... Впрочем, и встречи мои с Шостаковичем в конце пятидесятых и в начале шестидесятых годов носили довольно регулярный характер, поскольку я дружил с его детьми. Было бы преувеличением утверждать, что я общался с Шостаковичем, — он был наглухо закрыт для людей посторонних, к каковым, безусловно, относились приятели его сына и дочери. Но при том я смотрел на него, как на некое чудо, поскольку уже тогда понимал, что среди современных композиторов нет ему равных.

Со дня смерти Шостаковича прошло более четверти века, из книг, посвященных ему и его творчеству, можно составить целую библиотеку. Но среди этих весьма многочисленных изданий нет ни одного такого, которое могло бы дать ясное понятие о том, что за человек был Дмитрий Дмитриевич, каков он был в общении с близкими людьми, какие имел привычки и пристрастия. Нельзя сказать, чтобы мемуаристы и биографы обходили эту тему, но такие свидетельства распылены по многим изданиям, и их не всегда легко отыскать среди пространных музыковедческих, да и политических пассажей.

Моя давняя близость с детьми Шостаковича — Галиной и Максимом — натолкнула меня на мысль записать их рассказы об отце, и в результате появилась эта книга. Их воспоминания дополнены выдержками из некоторых изданий, чаще всего я цитирую замечательнейшую книгу «Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману» (СПб., 1993) и фундаментальный труд Софьи Хентовой «Шостакович. Жизнь и творчество» (Л., 1986, том 2).

За время работы над этой книгой я прочел множество публикаций, так или иначе связанных с личностью великого композитора, много думал о нем. И вот теперь, если бы меня спросили: знал ли я когда-нибудь абсолютно гениального человека? — я бы ответил: да, я был знаком с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем.

А на вопрос: известен ли был мне подлинный русский интеллигент, интеллигент до мозга костей? — я бы дал тот же самый ответ.

<...>

Галина:

Я сижу рядом с отцом на скамейке и ужасно скучаю, в голове только одна мысль: «Когда это кончится?» А родитель мой оживлен, увлечен, азартен...

Это воспоминание относится к тому далекому дню, когда отец взял меня с собою на футбольный матч. Мне там было совершенно неинтересно, я в этой игре ничего не понимала, да и не стремилась понимать...

И вдруг на поле произошло нечто такое, что развлекло и рассмешило меня: от сильнейшего удара сломалась штанга ворот. На поле — замешательство, а на трибунах — невероятный восторг и крики. Вот почему я так надолго запомнила свой единственный поход на стадион.

А отец всю свою жизнь был горячим поклонником футбола. Он не только помнил фамилии игроков нескольких поколений, но и вел какие-то записи, составлял для себя статистику матчей. И будь он сейчас жив, я уверена, ему бы не составляло особенного труда ответить на вопрос: в каком году, в какой день и на каком именно стадионе была эта запомнившаяся мне игра.

Софья Хентова:

...Увлекаясь футболом, Шостакович мечтал написать гимн этому виду спорта, а когда появился футбольный марш М. Блантера, с гордостью объявлял: «Вот что наш Мотя сочинил!» На почве футбола то и дело происходили случаи забавные.

Футбол свел с Константином Есениным — пасынком Мейерхольда, помнившим Шостаковича со времен, когда композитор писал музыку к спектаклю «Клоп».

Ознакомившись с очередной статьей Константина Есенина, поднявшего футбольную статистику на высоту поэзии, изложил ему письмом свои фактические поправки. Почерк, по обыкновению, был

малоразборчив, подпись неясна, и Есенин раздраженно позвонил по указанному в письме телефону:

— Есть у вас старичок, интересующийся футболом?

— Есть, — ответил женский голос, — сейчас позову.

Есенин вступил в запальчивую полемику с дотошным «старичком». В конце разговора спросил:

— Как ваша фамилия?

И, услышав робкое «Шостакович», обомлел.

(Хентова, стр. 288)

Максим:

Между прочим, папа был не только великим знатоком футбола, он был дипломированный футбольный судья. Это звание было ему присвоено еще до войны, в Ленинграде. Он знал правила спортивных игр назубок, любил судить состязания.

Галина:

В пятидесятых годах отец отдыхал в правительственном санатории в Крыму, и там ему довелось судить теннисные соревнования. Среди тех, кто ежедневно выступал на кортах, был генерал армии Иван Александрович Серов, который тогда занимал должность председателя КГБ. Так вот, если главный чекист делал какой-нибудь промах, а потом выражал претензии, Шостакович неизменно останавливал его такой фразой: «С судьей не спорят». И отец признавался: говорить эту сентенцию в лицо председателю КГБ было для него истинным наслаждением.

<...>

Максим:

Стол накрыт белой скатертью и сервирован с большим изяществом. У бабушки, матери отца — Софьи Васильевны, — парадный обед. Среди приглашенных наши родители, мы с сестрой и самый главный гость — Михаил Михайлович Зощенко.

Помнится, во время этого обеда я смотрел на него с особенным любопытством. Отец часто говорил о нем, цитировал его рассказы... И притом упоминал, что Зощенко очень смешно пишет, но сам никогда не улыбается...

Михаил Михайлович был дружен с бабушкой Софьей Васильевной, он высоко ценил и уважал Шостаковича. Наш отец отвечал ему взаимностью, однако же особенной душевной близости у них не было, слишком разные это были характеры.

И вот еще какое соображение. Зощенко был довольно далек от музыкального мира и по этой причине не мог оценить в полной мере композиторский талант Шостаковича. В противоположность этому наш отец прекрасно знал русскую литературу, очень любил Гоголя, Достоевского, Лескова, Салтыкова-Щедрина, Чехова и, разумеется, понимал все величие Зощенки.

Михаил Зощенко — Мариэтте Шагинян:

Я очень люблю Д. Дм. Он Вам правильно сказал, что я хорошо к нему отношусь. Я знаю его давно, лет, вероятно, 15–16. Но дружбы у нас не получилось. Впрочем, я не искал этой дружбы, потому что видел, что этого не могло быть. Всякий раз, когда мы оставались вдвоем, нам было нелегко. Наши токи не соединялись. Они производили взрыв. Мы оба чрезвычайно нервничали (внутренне, конечно). И хотя мы встречались часто, нам ни разу не удалось по-настоящему и тепло поговорить.

*(Письмо от 4 января 1941 года —
«Новый мир», 1982, № 12)*

Максим:

В 1946 году Зощенко был ошельмован в постановлении ЦК Коммунистической партии, и отец принял произошедшее очень близко к сердцу. Исаак Давыдович Гликман свидетельствует, что в десятилетнюю годовщину со дня смерти Зощенки они с Шостаковичем поехали на его могилу в Сестрорецк. Гликман запомнил такие слова нашего отца:

— Он безвременно умер, но как хорошо, что он пережил своих палачей Сталина и Жданова.

А еще я помню, как отец время от времени произносил такую фразу:

— Все что угодно отдам за шеститомник Зощенки.

Галина:

Наша бабушка Софья Васильевна была очень активным человеком. В 1946 году она взялась помогать Зощенке, собирала для него деньги — ведь его совершенно перестали печатать и лишили средств к существованию... Бабушка была общительная, веселая, часто бывала на концертах, и не только когда играли Шостаковича. Она прекрасно знала литературу, интересы у нее были самые разнообразные. Дома у нее — полно народу, кто-то приходит, кто-то уходит... Обязательно кто-то ночует. Она была собирательницей людей...

И в этом отношении она была полной противоположностью своему сыну. Шостакович по натуре не был ни общительным, ни разговорчивым. Посторонние люди, если они присутствовали в доме, создавали для него некое неудобство. Он с детства учил нас правилам общения с друзьями и знакомыми:

— Никому нельзя звонить после десяти вечера или ранее десяти утра. Нельзя приходить в гости без звонка или приглашения. Если зам говорят: «Как-нибудь заезжайте», — это еще не означает, что вас пригласили. Приглашают на определенное число и к определенному часу.

Вот он сам зовет кого-нибудь из друзей на обед. Например, Хачатуряна с женой. За столом обстановка самая непринужденная — шутки, смех... Но застолье не может быть бесконечным — если обед начался, предположим, в 15 часов, то в 17 он закончится. И все грузия это прекрасно понимали. Для тех, кто засиживался сверх всякой меры, у нас в семье был специальный термин: «каменный гость». А еще отец иногда говорил: «Бойся гостя не сидящего, а уходящего». Он очень не любил, когда кто-то уже стоит в прихожей и продолжает разговаривать.

Притом мама наша была общительным человеком. Я вспоминаю зачу в Комарове. На первом этаже мама сидит с гостями, а отец наверху сочиняет музыку. Вот он спускается вниз, присаживается к столу, прислушивается к разговору... А минуты через три опять уходит к себе на второй этаж.

<...>

Галина:

Отец ходит по квартире из комнаты в комнату и непрерывно курит. С мамой они не разговаривают. Мы с Максимом тоже молчим, в такие моменты вопросы задавать не принято...

Это — зима 1948 года. Мне почти двенадцать, Максиму — десять. Мы знали, что во всех газетах превозносят «историческое постановление Центрального Комитета партии «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», а музыку Шостаковича и прочих «формалистов» бранят на все лады.

Максим учился в музыкальной школе, а там «историческое постановление» штудировалось. Учитывая это, родители решили, что лучше ему некоторое время в класс не ходить. По этой причине я ему завидовала. У меня-то была самая обычная советская школа, и на уроках в нашем шестом классе о постановлении ЦК даже и не упоминали.

А последствия этого «исторического документа» ждать себя не заставили: симфонические оркестры перестали исполнять сочинения Шостаковича, и, чтобы кормить семью, отец был принужден писать музыку к кинофильмам, а этого он, надо сказать, не любил. Кроме того, его изгнали из преподавательского состава консерватории, и наша семья была лишена возможности пользоваться правительственной поликлиникой.

Атмосфера в те дни была очень тревожная...

Максим:

Когда мы были маленькими, то иногда обращались к отцу с вопросом: куда пропал такой-то наш знакомый или такой-то? У него для нас был весьма короткий ответ: «Он хотел восстановить капитализм в России...» Но как только мы немного подросли, стали разбираться в ситуации. Был арестован и погиб муж старшей сестры отца Всеволод Фредерикс, а его жена, наша тетка Мария Димитриевна, была выслана из Ленинграда. В свое время подвергалась аресту и наша бабушка со стороны матери — Софья Михайловна Варзар...

Начиная с тридцатых годов и до самой смерти Сталина Шостакович жил под угрозой ареста и гибели. От этого не могла спасти ни лояльность режиму, ни гениальная одаренность — судьба поэта Осипа Мандельштама или режиссера Всеволода Мейерхольда — наглядный пример.

Как известно, среди поклонников Шостаковича был расстрелянный по приказу Сталина маршал Михаил Тухачевский, они иногда с отцом общались. Композитор Вениамин Баснер рассказал мне со слов отца такую историю. Однажды после того, как Шостакович побывал в гостях у Тухачевского, его вызвали в Большой дом, то есть в ленинградское управление НКВД. На допросе следователь его спросил: «Вы были у Тухачевского. Вы слышали, как Тухачевский обсуждал с гостями план убийства товарища Сталина?» Отец стал отнекиваться... «А вы подумайте, вы припомните, — говорит следователь. — Некоторые из тех, кто были с вами в гостях у Тухачевского, уже дали нам показания». Отец продолжал утверждать, что ничего такого не было, что он ничего не помнит... «А я вам настоятельно рекомендую вспомнить этот разговор, — сказал следователь с угрозой. — Я даю вам срок до одиннадцати часов утра. Завтра придете ко мне еще раз, и мы продолжим беседу...» Отец вернулся домой ни жив ни мертв. Он решил, что показаний против Тухачевского не даст, и стал готовиться

к аресту. Утром он снова явился в Большой дом, получил пропуск и уселся возле кабинета того самого следователя. Проходит час, другой, а его не вызывают... Наконец какой-то чекист, который шел по коридору, обратился к нему: «Что вы тут сидите? Я смотрю, вы здесь уже очень давно...» — «Жду, — отвечает отец. — Меня должен вызвать следователь Н.». — «Н.? — переспросил чекист. — Ну, его вы не дожидаетесь. Его вчера ночью арестовали. Отправляйтесь-ка домой». Так что без преувеличения можно утверждать: Шостакович чудом избежал ареста.

<...>

Галина:

«Дом отдыха суда и прокуратуры» — такая вывеска красовалась на старом финском доме, который соседствовал с нашей дачей в Комарове. А потом это заведение стало именоваться по-другому — Дом отдыха госучреждений. Но эта перемена никак не отразилась на интеллектуальном и нравственном уровне тех, кто там пребывал, а именно — мелкие служащие так называемых карательных органов. То есть соседство было не из приятных, в особенности это проявилось летом 1948 года, когда Шостакович был ошельмован во всех советских газетах и объявлен «формалистом», почти что «врагом народа».

Работники «госучреждений» в выражении своих верноподданных чувств нисколько не стеснялись: из-за забора доносились оскорбительные выкрики и на наш участок швыряли всякую дрянь... И тут надо отдать должное Максиму — он вступался за честь отца.

Максим:

В те годы еще свежа была память о советско-финской войне, которая проходила именно в тех местах, где была наша дача, — на Карельском перешейке. Мы знали, что самую большую опасность для советских солдат во время той войны представляли финские снайперы. Их называли «кукушками», поскольку они прятались в кронах деревьев и обнаруживать их было чрезвычайно трудно.

На нашем комаровском участке была высокая сосна, ствол которой был раздвоен у вершины. Именно там я укрепил небольшую доску, чтобы сидеть, и соорудил себе рогатку, из нее я стрелял камнями в наших обидчиков.

Но зловредные соседи досаждали Шостаковичу не только бранными криками. На их участке был громкоговоритель, который оглашал окрестности с шести часов утра и до двенадцати ночи, там звучали

помпезно-хвастливые советские радиопрограммы. Это мешало моему отцу сочинять музыку, и мне приходилось стрелять из рогатки не только по самим соседям, но и по репродуктору. Иногда мне удавалось выводить его из строя, и он на какое-то время умолкал.

<...>

Галина:

Я шепотом произношу названия букв:

— Ша... Бэ... Эм... Эн... Ка...

Отец прижимает палец к губам и тихо говорит мне:

— Молчи!..

Мы — в полутьме медицинского кабинета. Отцу проверяют зрение с помощью специальных таблиц, а я по школьной привычке выручаю его — подсказываю буквы.

Эта забавная сценка происходила в начале 1949 года в так называемой «кремлевке» — правительственной поликлинике. Нашему появлению там предшествовала целая история. В марте того же года большая группа деятелей советской науки и искусства должна была ехать в Соединенные Штаты, и было решено включить в эту делегацию Шостаковича. А он вообще не любил такие поездки, от этой же хотел уклониться еще и по той причине, что был очередной раз ошельмован: в течение целого года его ругательски ругали в прессе и на всех официальных собраниях. (В феврале 1948-го вышло «постановление ЦК», где осуждались все «формалисты», к которым был причислен и Шостакович.)

И тогда случилась вещь беспрецедентная — 16 марта отцу позвонил по телефону сам Сталин. Шостакович стал отказываться от поездки, дескать, ехать ему неудобно, так как существует запрет на исполнение его музыки. И Сталин тут же запрет отменил. Но разговор на этом не кончился, все еще пытаюсь уклониться от путешествия в Америку, отец сказал:

— Я плохо себя чувствую... Я болен...

Тогда Сталин спросил:

— Где вы лечитесь?

Ответ был такой:

— В обычной поликлинике...

Разговор продолжался, но эти три реплики не остались без последствий. Я уже упоминала, одним из результатов «постановления ЦК» 1948 года было то, что нашу семью лишили права пользования так называемой «кремлевкой» — поликлиникой для правительства. Так вот, в тот же день, когда Шостакович разговаривал со Сталиным,

начались оттуда звонки: требовали заполнить анкеты, предоставить наши фотографии и, главное, немедленно явиться к ним всей семьей, дабы пройти полное обследование. И посещение окулиста, во время которого я пыталась помочь отцу подсказками, состоялось по случаю нашего возвращения в число пациентов «кремлевки».

Как я теперь понимаю, наше изгнание из правительственной поликлиники произошло по инициативе не в меру ретивых мелких чиновников, а поспешное восстановление — по прямому указанию «великого вождя».

Максим:

Когда отцу позвонил Сталин, дома были папа, мама и я. Отец говорил из своего кабинета, а мама слушала этот разговор по другому аппарату, который стоял в прихожей. И я умолял ее, чтобы она дала мне трубку, ужасно хотелось услышать голос живого Сталина... И я ее упросил, мне довелось услышать несколько фраз из их с отцом разговора.

Как известно, поездка Шостаковича в Америку в 1949 году состоялась. Официально он был членом советской делегации, которая прибыла на Всеамериканский конгресс деятелей науки и культуры в защиту мира. Кроме нашего отца в Соединенные Штаты приехали писатели, кинорежиссеры, ученые... По причине своей застенчивости и скромности Шостакович никогда не говорил о некоторых подробностях своего путешествия за океан. Но писатель Александр Александрович Фадеев, который был в составе той делегации, в свое время рассказывал друзьям о том, как в Америке принимали знаменитого композитора.

Начать с того, что на аэродроме в Нью-Йорке Шостаковича приветствовали несколько тысяч музыкантов. Самую группу тех деятелей, что приехали из Советского Союза, в прессе именовали так: «Дмитрий Шостакович и сопровождающие его лица». Американцам довольно трудно произносить нашу фамилию, и они ее переделали на свой лад, отца именовали сокращенно — Шости.

Время от времени ему кричали: «Шости, прыгай, как Касьянкина!» Незадолго до того, как наш отец приехал в Штаты, там разразился скандал. Русская учительница по фамилии Касьянкина, которая работала в школе при советском представительстве, попросила политического убежища. Дипломаты попытались ей воспрепятствовать, они заперли эту женщину в одной из комнат посольства. Но Касьянкина сумела открыть окно и выпрыгнуть на улицу, где ее ожидала толпа американцев.

Увы! — в 1949 году Шостакович не мог даже и помыслить о том, чтобы последовать примеру Касьянкиной. Он вполне отдавал себе отчет, какая судьба ждала бы нас — его жену и детей — да и всю прочую многочисленную нашу родню, останься он на Западе. Этот шаг довелось совершить мне в 1980 году. Но мои обстоятельства были иными — у моей первой жены уже была другая семья, и со мною был мой тогда еще единственный сын. Да и по части кровожадности брежневский режим был несравним со сталинским. Впрочем, не обо мне тут речь.

А еще Фадеев рассказывал одному из своих приятелей о таком эпизоде. Шостакович зашел в какую-то нью-йоркскую аптеку, чтобы купить аспирин. Он пробыл в магазинчике никак не более десяти минут, но, выходя на улицу, увидел такую картину: один из продавцов выставлял на витрине рекламный щит с надписью: «У нас покупает Дмитрий Шостакович».

<...>

Максим:

Я и по сию пору явственно слышу фарисейский голос композитора Дмитрия Кабалевского, он обращается к моему отцу и, имитируя доброжелательность, говорит:

— Митя, ну что ты торопишься? Не наступило еще время для твоей оперы...

А Шостакович сидит на диване, в трясущейся руке — папироса, он будто и не слышит Кабалевского...

Это происходило в марте 1956 года. К нам домой явилась комиссия Министерства культуры, она должна была решить дальнейшую судьбу оперы «Леди Макбет Мценского уезда», которая была запрещена к постановке в течение двадцати лет — с 1936 года. Именно тогда на один из спектаклей пришел сам Сталин, и опера вызвала его гнев. В центральной партийной газете «Правда» была напечатана разгромная статья под названием «Сумбур вместо музыки», а затем последовали так называемые «оргвыводы» — собрания творческой интеллигенции, где единогласно принимались резолюции, гневно осуждающие и Шостаковича, и его опус.

Но в 1953 году Сталин умер, в стране началась хрущевская «оттепель», и у нашего отца появилась надежда, что опера «Леди Макбет» — одно из самых его любимых творений — может быть реабилитирована. Это казалось вполне достижимым, к тому же Шостакович внес в оперу исправления, которые коснулись и музыки, и либретто. Кроме того, опера получила другое название —

«Катерина Измайлова». Снятия запрета добивался не только наш отец, но и руководство Малого оперного театра в Ленинграде, им очень хотелось включить этот спектакль в свой репертуар.

В начале 1956 года в Министерстве культуры была сформирована комиссия, дабы решить дальнейшую судьбу многострадальной оперы. Председателем этой комиссии был Кабалевский, кроме него я помню композитора Михаила Чулаки и музыковеда по фамилии Хубов. А еще присутствовал Исаак Давыдович Гликман, он помогал отцу делать новую редакцию либретто. То обстоятельство, что прослушивание оперы и самое заседание этой комиссии происходило у нас дома, на Можайском шоссе, может восприниматься двояко. С одной стороны — как дань уважения Шостаковичу, а с другой — как утонченное издевательство, если учесть то, что говорилось на обсуждении.

Члены комиссии и приглашенные ими лица расположились в кабинете отца, а он сел у рояля и пропел всю оперу под собственный аккомпанемент. В это время я был рядом с ним, он попросил меня переворачивать нотные страницы.

Потом началось обсуждение... Кабалевский, Хубов и Чулаки буквально набросились на Шостаковича... Им пытался возражать Гликман, но они его не желали слушать...

А я смотрел на этих отвратительных людей и жалел, что у меня нет рогатки, из которой я когда-то в Комарове стрелял в обидчиков моего отца.

Исаак Гликман:

Обсуждение «Леди Макбет» можно назвать постыдным. Хубов, Кабалевский и Чулаки все время ссылались на статью «Сумбур вместо музыки». Особенно усердствовали Хубов и Кабалевский. Они сравнивали отдельные куски музыки с разными абзацами этой статьи, наполненной бранью. Они при этом повторяли, что статью до сих пор никто не отменял и она сохранила свою силу и значение. (Еще бы! Ведь в ней говорится, что в опере «музыка ухает, крикает, пытит и задыхается».)

Кабалевский делал комплименты некоторым местам оперы, и это было вдвойне неприятно слушать. В заключение он сказал (в качестве председателя комиссии), что оперу ставить нельзя, так как она является апологией убийцы и развратницы и его нравственность этим очень ущемлена... Я говорил довольно убедительно, но все мои доводы разбивались об эту статью, которой Кабалевский и Хубов размахивали, как дубинкой.

В конце прений Кабалевский просил высказаться Дмитрия Дмитриевича, называя его с дружеской фамильярностью Митей, но тот отказался говорить и с удивительным самообладанием поблагодарил «за критику». На душе у него кошки скребли. Мы с ним поехали в ресторан и изрядно напились не от горя, а от отвращения. Это было в ресторане «Арагви», в отдельном кабинете. Дмитрий Дмитриевич встал из-за стола, подошел ко мне и сказал: «Ты мой первый и самый верный и самый любимый друг. Спасибо». Он имел в виду и мое поведение на сегодняшнем заседании.

(«Письма к другу», стр. 120)

Максим:

Шостакович написал не только музыку, но и либретто «Леди Макбет Мценского уезда», и потому эта опера была вдвойне любимым детищем. Он вообще ко всем своим произведениям относился, как к детям. И те из них, которые наиболее пострадали от запретов, от несправедливой критики, были для него дороже прочих. А у оперы «Леди Макбет» была не то чтобы драматическая, а воистину трагическая судьба. Шостакович-либреттист явственно представлял себе, как именно это должно не только звучать, но и выглядеть на сцене.

А театральные режиссеры зачастую позволяли, да и позволяют себе совершенно абсурдные вещи. Я сам, например, видел в одной из недавних постановок такую «режиссерскую находку». Персонаж, именуемый «Задрипанный мужичонка», как известно, поет: «У Измайловых труп в погреб!» Так вот в том спектакле, о котором я говорю, «труп» помещен не в погреб, а в багажник автомобиля «Лада», каковой для этой постановки специально выписали из Москвы. Вот такая бредовая идея. Я этому режиссеру выразил свое недоумение, дескать, следует придерживаться авторского замысла... А он мне: «Ну, Максим Дмитриевич, теперь уже так никто не работает». В этой же постановке и такая несообразность: Катерина поет: «Батраки крупчатку (муку) ссыпают». А у него там персонажи в пластмассовых касках, и у них мешки с цементом... В другой постановке я видел: вместо старых российских полицейских на сцене появляются сотрудники советского КГБ.

Шостакович совершенно не терпел подобных вещей, а потому старался участвовать в подготовке всех постановок «Леди Макбет». Самым лучшим он считал спектакль в Киевском театре оперы и балета — дирижер К. А. Симеонов, режиссер И. А. Молостова, премьера состоялась в марте 1965 года.

Шостакович — И. А. Молостовой:

Я уже видел несколько постановок моей оперы. В лондонской постановке и особенно в загребской был очень сильный крен в сторону эротики, что совершенно недопустимо. Кое-что в Лондоне и в Загребе мне удалось исправить. В Лондоне больше, чем в Загребе...

Мне очень хочется, чтобы в 5-й картине Катерина Львовна ухаживала за избитым накануне Сергеем, как это может делать любящая женщина. Эротика тут недопустима. Главные эмоции Катерины Львовны — это любовь и жалость к Сергею, страх за себя и Сергея, угрызения совести после убийства Бориса Тимофеевича. Сергей должен быть подлецом. Но в то же время он должен быть таким, чтобы было понятно, почему Катерина его полюбила. Он должен быть внешне не ничтожным. В Театре имени Станиславского он уж очень ничтожен, и непонятно, как такое ничтожество смогла полюбить Катерина.

*(Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество.
Том 2. Л., 1986, стр. 444)*

<...>

Галина:

<...> В отличие от обычных советских людей, Шостакович вообще не любил ездить за границу. Прежде всего потому, что не мог, не имел права обнаруживать свои истинные мысли и чувства. Кроме того, он знал, что настырные и бесцеремонные журналисты наверняка станут задавать провокационные вопросы. И наконец, ему всемирной знаменитости — было унижительно находиться за рубежом без достаточного количества денег, а ему их выдавали, как и всем соотечественникам, ничтожно мало.

Я вспоминаю еще одну характерную историю, она произошла в 1950 году. Шостакович был приглашен в Германию, где состоялось празднование по случаю двухсотлетия со дня смерти Баха. И вот там к нему явилась группа маститых музыкантов, которые предложили моему отцу купить огромный альбом, изданный с благотворительной целью. Цена была несообразно высокая, поскольку деньги от продажи парадного издания шли на помощь престарелым и больным оркестрантам. Отказаться от покупки Шостаковичу было неудобно, альбом он взял и объяснил, что деньги отдаст позднее. Затем отец отправился в советское посольство, занял у кого-то требуемую сумму и таким образом вышел из неловкого положения...

И как я помню, по возвращении в Москву он имел разговор с вышеским начальством, чуть ли не с самим Молотовым. Отец заявил, что категорически отказывается от дальнейших поездок за границу, поскольку не может быть застрахован от повторения подобных порождающих его, да и саму нашу страну ситуаций.

<...>

Галина:

— Ты идешь гулять с собакой? Опустит, пожалуйста, письма, — говорит мне отец.

Он писал очень много писем. Всякий день на его столе накапливалась целая стопка заклеенных конвертов и открыток. Надписывал он их не по-советски небрежно — сначала фамилию, а потом инициалы адресата, а так, как это полагалось в старой России, уважительно — полностью имя, отчество, а уже затем фамилия.

Почти все письма Шостаковича — краткие, деловые. Но иногда самым близким своим друзьям он писал несколько подробнее и, я бы сказала, эмоциональнее. Но и в этих случаях больше иронии, нежели лирики, отец был невероятно сдержанным, наглухо закрытым для посторонних людей человеком.

Чтобы представить себе его эпистолярное наследие, надобно обратиться к книге «Письма к другу», в ней опубликовано то, что сохранил в своем архиве Исаак Давыдович Гликман, а он был близок с Шостаковичем более четырех десятилетий. Там наряду с множеством кратких записок есть письма существенные, которые отчасти приоткрывают чувства и мысли автора. Я не случайно употребила слово «приоткрывают», люди поколения нашего отца знали: их переписка проходит перлюстрацию.

Последнее обстоятельство заставляло Шостаковича прибегать к иносказаниям, намекам, и надо отдать ему должное, делал он это виртуозно. Стиль некоторых его писем сродни рассказам Михаила Зощенки, чьим поклонником был наш отец. И вот еще что: переписка с Гликманом дает исчерпывающий ответ на вопрос, каково было подлинное отношение Шостаковича к советской власти во всех ее чудовищных и крайне безвкусных проявлениях.

Шостакович — Гликману:

В Союзе советских композиторов должно было состояться ее (Восьмой симфонии. — М.А.) обсуждение, каковое было отложено из-за моей болезни. Теперь это обсуждение состоится, и я не сомневаюсь, что на нем будут произнесены ценные критические

замечания, которые вдохновят меня на дальнейшее творчество, в котором я пересмотрю свое предыдущее творчество и вместо шага назад сделаю шаг вперед.

(«Письма к другу», стр. 61)

Дело в том, что мой желудок перестал высоко держать свою обязанность хорошо переваривать пищу.

(«Письма к другу», стр. 102)

Целыми днями сижу на съезде композиторов. Вечерами бываю на праздничных премьерах новых выдающихся музыкальных произведений. Но не всегда эти праздники оборачиваются для меня праздниками.

(«Письма к другу», стр. 247)

Из эстетических впечатлений отмечу пластинку с цыганским пением. Это великолепно, хотя и очень грустно. <...> Поет певица Волшанинова и цыганский хор. Поет изумительно. Слушая ее, льются слезы и появляется желание выпить и закусить.

(«Письма к другу», стр. 212)

29. XII.1957. Одесса.

Дорогой Исаак Давыдович! Приехал я в Одессу в день всенародного праздника 40-летия Советской Украины. Сегодня утром я вышел на улицу. Ты, конечно, сам понимаешь, что усидеть дома в такой день нельзя. Несмотря на пасмурную туманную погоду, вся Одесса вышла на улицу. Всюду портреты Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также т. т. А. И. Беляева, Л. И. Брежнева, Н. А. Булганина, К. Е. Ворошилова, Н. Г. Игнатова, А. П. Кириленко, Ф. Р. Козлова, О. В. Куусинена, А. И. Микояна, Н. А. Мухитдинова, М. А. Суслова, Е. А. Фурцевой, Н. С. Хрущева, Н. М. Шверника, А. А. Аристова, П. А. Поспелова, Я. Э. Калнберзина, А. И. Кириченко, А. Н. Косыгина, К. Т. Мазурова, В. П. Мжаванадзе, М. Г. Первухина, Н. Т. Кальченко.

Всюду флаги, призывы, транспаранты. Кругом радостные, сияющие русские, украинские, еврейские лица. То тут, то там слышатся приветственные возгласы в честь великого знамени Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также в честь т. т. А. И. Беляева, Л. И. Брежнева, Н. А. Булганина, К. Е. Ворошилова, Н. Г. Игнатова, А. И. Кириченко, Ф. Р. Козлова, О. В. Куусинена, А. И. Микояна, Н. А. Мухитдинова, М. А. Суслова, Е. А. Фурцевой, Н. С. Хрущева, Н. М. Шверника, А. А. Аристова, П. А. Поспелова, Я. Э. Калнберзина,

А. П. Кириленко, А. Н. Косыгина, К. Т. Мазурова, В. П. Мжаванадзе, М. Г. Первухина, Н. Т. Кальченко. Всюду слышна русская, украинская речь. Порой слышится зарубежная речь представителей прогрессивного человечества, приехавших в Одессу поздравить одесситов с великим праздником. Погулял я и, не в силах сдержать свою радость, вернулся в гостиницу и решил описать, как мог, все-народный праздник в Одессе.

Не суди строго.

Крепко целую.

Д. Шостакович.

(«Письма к другу», стр. 135)

<...>

Галина:

Шостакович решительными шагами входит в дом и сразу же направляется в ванную комнату. Пробует кран — вода льется в раковину. Он заглядывает в уборную, дергает за цепочку — вода шумит в унитазе. После этого отец объявляет:

— Я эту дачу покупаю.

Он не стал подниматься на второй этаж, не посмотрел, какова крыша, что с подвалом... Его интересовало лишь одно — водоснабжение.

Так был приобретен дом в Жуковке, где отцу предстояло прожить многие годы.

Во времена более ранние существовала дача в Болшеве, ее Шостаковичу подарили по личному распоряжению Сталина. Это был неказистый деревянный дом, но отец это место полюбил — он там мог уединяться для работы. В Болшеве его угнетало лишь одно — вечные проблемы с водой. Питьевую вообще привозили откуда-то издалека, возле дома рыли колодцы, но все как-то неудачно. А отец был чистюлей, то и дело мыл руки, и вообще у него с водой были особенные отношения.

И вот в шестидесятом году ему предложили купить дачу в Жуковке, в поселке, где жили советские академики. Тут надобно отдать должное щепетильности моего отца. Вместо того, чтобы продать подаренную ему Сталиным дачу в Болшеве, он вернул ее государству. При том, что за новый дом надо было выложить — и немедленно — весьма значительную сумму.

В советские времена те из композиторов, чьи произведения исполнялись за рубежом, имели счета в иностранной валюте, туда переводились некоторые проценты из отбираемых у авторов зарубежных гонимых. И если такой композитор выезжал из страны, ему

позволялось снять со своего счета немного валюты. Но это делалось неохотно и лишь с разрешения высокого начальства.

Разумеется, такой счет был и у Шостаковича. Так вот, чтобы вовремя заплатить за купленную дачу, отец был принужден перевести в рубли всю свою валюту. Государство притом наживалось, поскольку обмен осуществлялся по грабительскому официальному курсу. Эта финансовая операция имела неожиданное последствие. Отцу позвонил Арам Хачатурян и сказал:

— Что же ты делаешь? В какое положение ты нас всех поставил? Нам говорят: Шостакович — патриот, он свою валюту перевел в рубли. И вот теперь все композиторы должны последовать твоему примеру. Если тебе понадобились советские деньги, попросил бы у меня. Да тебе бы любой из нас одолжил...

Современный читатель может усомниться в реальности этой истории. Но наш отец всю сознательную жизнь прожил при советской власти и принужден был терпеть унижения едва ли не на каждом шагу. Уже незадолго до смерти, в семидесятых годах, перед очередной поездкой за границу он сделал попытку снять со своего валютного счета значительную сумму денег — ему захотелось купить иностранный автомобиль, кажется, «мерседес». Но начальство этого не позволило, Шостаковичу объяснили: «У нас, в Советском Союзе, изготавливают вполне качественные машины — “Волги”».

<...>

Галина:

Я вспоминаю сетования отца:

— Если бы у меня было право распорядиться хотя бы двумя квартирами в год... А так чем я могу помочь нуждающимся людям?

В течение многих лет Шостакович был депутатом Верховного Совета Российской Федерации и неукоснительно выполнял все связанные с этим обязанности: присутствовал на заседаниях, специально ездил в Ленинград, чтобы «вести прием избирателей»... Но никакой реальной власти у тогдашних депутатов не было и быть не могло. А посему отец, человек в высочайшей степени ответственный и страдающий чужому горю, тяготился своей депутатской должностью.

Максим:

Дела, по которым люди обращались к «депутату Шостаковичу», были двух родов: или жилищные, или связанные с репрессиями. В последних случаях отец в особенности стремился помочь. В конце 1963 года в Ленинграде началось преследование поэта Иосифа

Бродского. Анна Ахматова пригласила Шостаковича к себе, и 17 декабря он побывал в доме на Большой Ордынке, где поэтесса проводила свои московские месяцы. Существуют свидетельства о том, что он взялся помочь и говорил о «деле Бродского» с главным ленинградским начальником — В. С. Толстиковым. Но — увы! — пользы это не принесло — поэта арестовали и судили.

Я помню, собираясь на Ордынку, отец несколько раз произнес такую фразу:

— О чем же я буду говорить с Ахматовой?

А домочадцы поэтессы рассказывали мне, что перед его визитом она также выражала недоумение:

— Все это хорошо, но я не знаю, о чем надо говорить с Шостаковичем? Впрочем, своей беседой они оба остались очень довольны.

Кстати сказать, Анна Ахматова была горячей поклонницей нашего отца, и тому есть письменное свидетельство. 22 декабря 1958 года она сделала такую надпись на книге своих стихов:

«Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, в чью эпоху я живу на земле».

Анна Ахматова
МУЗЫКА

Д. Д. Шостаковичу

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.

<...>

Максим:

— Дмитрий Дмитриевич, ведь вам достаточно только снять трубочку, — произносит гостья заискивающим голосом.

Шостакович смотрит на нее страдальчески.

Отец терпеть не мог этой фразы про «трубочку», а слышать это ему приходилось регулярно. Очень многие просители ошибочно полагали, что при своей популярности Шостакович — человек всемогущий. Дескать, достаточно ему попросить о чем-нибудь высокое начальство — и любое дело разрешится.

Дама, о которой я сейчас вспомнил, была вдовой композитора В. и была крайне озабочена «увековечением» памяти мужа. По моему мнению, одного телефонного звонка Шостаковича было достаточно, чтобы музыка В. стала исполняться в концертах и звучать по радио. Отец наш и «трубочку» много раз «снял», и письма подписывал, но вдове всего этого было мало.

В каком-то очередном разговоре мадам В. посетовала:

— Муж умер, и никого у меня не осталось...

Тут Шостакович возьми и скажи:

— Да, да... А вот у Иоганна Себастьяна Баха было два десятка детей. И все они продвигали его музыку.

— Вот-вот, — подхватила вдова. — Его до сих пор исполняют! А я-то одна, совсем одна!..

Я помню, как однажды после очередного разговора с этой дамой отец обратился к нам, домашним:

— Пожалуйста, когда я умру, не занимайтесь моим «бессмертием»... Не хлопчите, чтобы играли мою музыку...

Галина:

Но он всю свою жизнь пропагандировал музыку своих учеников и коллег, кого считал талантливыми. В журналах и в архивах можно прочесть десятки его писем с хвалебными отзывами о сочинениях С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Ю. Свиридова, К. Караева, М. Вайнберга, Г. Устольской, Б. Тищенко, Э. Денисова и других композиторов. И все это писалось совершенно искренне — несмотря на свою деликатность и воспитанность, Шостакович в мнениях о музыке никогда не кривил душою.

<...>

Шостакович — Эдисону Денисову:

Я очень рад, что Вас волнуют всякого рода вопросы искусства, которое столь мне дорого и без которого я, вероятно, не смог бы прожить и дня... Настоящий художник любит свое творчество... Будет большой грех, если Вы зароете Ваш талант в землю. Конечно, для того, чтобы стать композитором, Вам надо много учиться. И не только ремеслу, но и многому другому. Композитор это не только тот, кто умеет недурно подбирать мелодию и аккомпанемент, кто может это недурно оркестровать и т. п. Это, пожалуй, может сделать каждый музыкально грамотный человек. Композитор — это нечто значительно большее. И, пожалуй, что такое композитор, Вы сможете узнать, очень хорошо изучив то богатейшее музыкальное

наследство, которое осталось нам от великих мастеров... Вы просите посоветовать насчет дальнейшего. Ваш несомненный талант заставляет меня настаивать на том, чтобы Вы стали композитором. Но если Вам остался лишь один год пребывания в университете, то кончайте университет. Путь композитора тернист (извините за несколько пошлую фразу). На своей шее испытал и испытываю... Если Вы на это решитесь, то в будущем не проклинайте меня. Повторяю: тернист путь композитора. Испытал и испытываю на собственной шее. А университет обязательно кончайте.

(Хентова, стр. 320)

Максим:

Шостакович отнюдь не по собственной воле занял пост руководителя Союза композиторов России. Но в этой должности он работал не за страх, а за совесть, использовал открывшиеся ему возможности, дабы помогать талантливым людям.

Софья Хентова:

Поражала его объективность, беспристрастность. Будучи человеком обидчивым, как руководитель не позволял себе опускаться до личных обид. Е. Долматовскому довелось быть свидетелем того, как ученик Шостаковича, которого он «поднимал», неблагодарно, некрасиво поступил, с чужого голоса и в угоду очередному поветрию выступил против Учителя. Шостакович был оскорблен до глубины души... но, выступая на пленуме, Шостакович не оправдывался... Отмечая успехи композиторов, он назвал в числе лучших и своего обидчика. Тут уж я (Долматовский) обиделся... и при первой же встрече сказал ему, что напрасно он похвалил подлеца.

Дмитрий Дмитриевич остудил мое кипение:

— Он у меня ходил в лучших учениках, и я не имею права менять свое мнение о его таланте из-за его бестактности. Меня за то и выбрали руководителем композиторской организации РСФСР, что я не умею сводить счеты.

И тут же перевел разговор в шуточный план:

— Ну и, разумеется, за то, что и руководить я тоже не умею.

(Хентова, стр. 396–397)

Композитор Борис Тищенко о Шостаковиче:

Рассказывал, как один из его знакомых писал музыку за другого, который «умел продать», а потом «делился»: «В уборной, понимаете ли, передавал деньги из кармана в карман, а тот ему

ноты, чтобы никто не видел». Я говорю: «Кто этот негодяй? Я его исключу из Союза!» (в то время Дмитрий Дмитриевич был первым секретарем СК РСФСР), а он мне отказался назвать его имя: «Все-таки он дает мне заработать...».

(Шостакович Д. Статьи и материалы, стр. 101)

<...>

Максим:

Однажды отец зашел в парикмахерскую побриться, а я ждал его в соседнем помещении. Там было включено радио — какая-то исполнительница распевала романс Александра Алябьева «Соловей». Когда бритье окончилось и мы вышли на улицу, отец поморщился и произнес:

— До чего же это отвратительная, антимузыкальная вещь — колоратура...

Я запомнил эти его слова, но убежден, что подобному высказыванию нельзя придавать абсолютного значения. Вполне возможно, что при других обстоятельствах и при другом настроении Шостакович слушал бы это пение не без удовольствия.

О себе он говорил:

— Я люблю всю хорошую музыку — от Баха до Оффенбаха.

К некоторым знаменитым композиторам у него было сложное отношение. У Чайковского, например, что-то ему активно не нравилось, а какие-то произведения он очень любил. Стойкое неприятие Шостакович испытывал лишь к музыке Скрябина, я помню его беспощадный отзыв об этом композиторе:

— Смесь теософии с парфюмерией.

Из русских он в особенности ценил Мусоргского и потратил очень много сил, дабы его музыка дошла до слушателей в наиболее близком к авторскому замыслу виде. Шостакович заново оркестровал «Бориса Годунова», «Хованщину», «Песни и пляски смерти»... У него вообще была склонность доводить до совершенства чужие произведения, которые он считал талантливыми.

Шостакович — своему ученику Борису Тищенко:

С трепетом посылаю Вам партитуру. Поверьте, что я инструментовал Ваш концерт с полным уважением и большим восхищением к клавиру. Более подробные объяснения я буду давать Вам при встрече. Я не злоупотреблял духовым звучанием и начисто изъясил из партитуры медь. Таким образом, я разрешил для себя две

задачи: 1) звучность не будет надоедать и 2) сольная виолончель везде будет слышна... Больше я не вносил своей капитальной отсебятины¹.

(Хентова, стр. 385)

<...>

Галина:

Это было на даче в Жуковке летом 1960 года. Отец спустился со второго этажа, присел на стул и объявил:

— Я только что закончил произведение, которое посвятил своей памяти.

Он посидел, покурил и опять ушел наверх, в свой кабинет.

В тот день был завершен знаменитый Восьмой квартет². В свое время он был сыгран, имел огромный успех, и тут же начался очередной нажим на автора с тем, чтобы он изменил посвящение. Отец принужден был уступить, и опус получил новое надписание — «Памяти жертв фашизма». С таким фальшивым посвящением квартет исполняется и до сего дня, и это лишнее свидетельство того, насколько коллеги-музыканты равнодушны к трагической судьбе Шостаковича.

Максим:

Разумеется, в 1960 году посвящение «Памяти жертв фашизма» воспринималось как сомнительное. Но если понимать слово «фашизм» как синоним «тоталитаризма», двусмысленность исчезает: Шостакович был одной из бесчисленных жертв чудовищного тоталитарного режима.

Галина:

Нет, с этим я не согласна. У меня до сих пор в ушах звучит: «Посвятил своей памяти». Такое нечасто услышишь, а уж тем паче от столь сдержанного человека, каким был наш отец. Я убеждена: необходимо восстановить подлинное посвящение.

Максим:

Человек, в те времена не живший, может подумать: какая же Шостакович жертва? Депутат Верховного Совета, народный артист Советского Союза, Герой Социалистического Труда, лауреат всех возможных премий и проч., и проч... Если смотреть с такой точки зрения, то и Александр Пушкин никак не может считаться притесняемым: он был обласкан царем, да и сочинял верноподданни-

ческие стихи. Однако же все считают, что великий поэт пострадал от монархии. Увы! Шостаковичу довелось жить не в России времен Николая I, а в сталинском Советском Союзе. Бывали такие периоды, когда наш отец чувствовал себя на волосок от гибели. И до самой смерти своей он был напрямую зависим от безграмотных, наглых и жестоких чиновников, которые то и дело подвергали его прямому шантажу.

Я никогда не забуду, как летом 1960 года отец позвал нас с Галей в свой кабинет, сказал:

— Меня загнали в партию.

И тут он заплакал.

Я два раза в жизни видел его плачущим — когда умерла наша мама и в тот злополучный день.

Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману:

Я вернулся из поездки в Дрезден. Смотрел материалы кинофильма «5 дней, 5 ночей», создаваемого Л. Арнштамом. <...>

Меня там очень хорошо устроили для создания творческой обстановки. Жил я в городе Горлице, также на курорте Горлиц³, что под городом Кенингштейном⁴, в 40 километрах от Дрездена. Место неслыханной красоты. Впрочем, ему и полагается быть таковым: это место называется Саксонская Швейцария. Творческие условия оправдали себя: я сочинил там 8-й квартет. Как я ни пытался выполнить вчерне задания по кинофильму, пока не смог. А вместо этого написал никому не нужный и идейно порочный квартет. Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: «Посвящается памяти автора этого квартета». Основная тема квартета ноты D. Es. C. H., т. е. мои инициалы (Д. Ш.). В квартете использованы темы моих сочинений и революционная песня «Замучен тяжелой неволей». Мои темы следующие: из 1-й симфонии, из 8-й симфонии, из Трио, из виолончельного концерта, из «Леди Макбет». Намеками использованы Вагнер (траурный марш из «Гибели богов») и Чайковский (2-я тема 1-й части 6-й симфонии). Да: забыл еще мою 10-ю симфонию. Ничего себе окрошка. Псевдотрагедийность этого квартета такова, что я, сочиняя его, вылил столько слез, сколько выливается мочи после полдюжины пива. Приехавши домой, раза два попытался его сыграть и опять лил слезы. Но тут уже не только по поводу его псевдотрагедийности, но и по поводу удивления прекрасной цельностью формы. Но, Впрочем, тут, возможно, играет

роль некоторое самовосхищение, которое, возможно, скоро пройдет и наступит похмелье критического отношения к самому себе.

Сейчас я отдал квартет переписать и надеюсь начать его разучивать с теми же бетховенцами.

Вот и все, что произошло со мной в Саксонской Швейцарии.

(«Письма к другу», стр. 159)

Исаак Гликман:

Вот что предшествовало сочинению Восьмого квартета.

В 20-х числах июня 1960 года Дмитрий Дмитриевич приехал в Ленинград и поселился не в Европейской гостинице, как он обычно делал, а в квартире сестры Марии Дмитриевны. Как выяснилось позже, этот поступок был совершен неспроста.

28 июня я нанес Дмитрию Дмитриевичу короткий визит. Он сообщил мне, что им недавно написаны «Пять сатир на стихи Саши Черного» и он надеется познакомить меня с этим опусом. Но завтра — 29 июня рано утром — Дмитрий Дмитриевич позвонил мне и попросил немедленно прийти к нему. Когда я мельком взглянул на него, меня поразило страдальческое выражение его лица, растерянность и смятение. Дмитрий Дмитриевич поспешно повел меня в маленькую комнату, где он ночевал, бессильно опустил на кровать и принялся плакать, плакать громко, в голос. Я со страхом подумал, что с ним или с его близкими произошло большое несчастье. На мои вопросы он сквозь слезы невнятно произносил: «Они давно преследуют меня, гоняются за мной...» В таком состоянии я никогда не видел Дмитрия Дмитриевича. Он был в тяжелой истерике. Я подал ему стакан холодной воды, он пил ее, стуча зубами, и постепенно успокаивался. Примерно час спустя Дмитрий Дмитриевич, взяв себя в руки, начал мне рассказывать о том, что с ним случилось некоторое время тому назад в Москве. Там было решено по инициативе Хрущева сделать его председателем Союза композиторов РСФСР, а для того, чтобы занять этот пост, ему необходимо вступить в партию. Такую миссию взялся осуществить член бюро ЦК П. Н. Пospelов⁵.

Вот что говорил мне (текстуально) Дмитрий Дмитриевич в июньское утро 1960 года, в разгар «оттепели»: «Пospelов всячески уговаривал меня вступить в партию, в которой при Никите Сергеевиче дышится легко и свободно. Пospelов восхищался Хрущевым, его молодостью, он так и сказал — “молодостью”, его грандиозными планами, и мне необходимо быть в партийных рядах, возглавляемых не Сталиным, а Никитой Сергеевичем. Совершенно оторопев, я, как мог, отказывался от такой чести. Я цеплялся за соломинку,

говорил, что мне не удалось овладеть марксизмом, что надо подождать, пока я им овладею. Затем я сослался на свою религиозность. Затем я говорил, что можно быть беспартийным председателем Союза композиторов по примеру Константина Федина и Леонида Соболева, которые, будучи беспартийными, занимают руководящие посты в Союзе писателей. Пospelов отвергал все мои доводы и несколько раз называл имя Хрущева, который озабочен судьбой музыки, и я обязан на это откликнуться. Я был совершенно измотан этим разговором. При второй встрече с Пospelовым он снова прижимал меня к стенке. Нервы мои не выдержали, и я сдался».

Рассказ Дмитрия Дмитриевича несколько раз прерывался моими взволнованными вопросами. Я напомнил ему, как он часто говорил мне, что никогда не вступит в партию, которая творит насилие. После больших пауз он продолжал: «В Союзе композиторов сразу узнали о результате переговоров с Пospelовым, и кто-то успел состряпать заявление, которое я должен как попугай произнести на собрании. Так знай: я твердо решил на собрание не являться. Я тайком приехал в Ленинград, поселился у сестры, чтобы скрыться от своих мучителей. Мне все кажется, что они одумаются, пожалеют меня и оставят в покое. А если это не произойдет, то я буду сидеть здесь взаперти. Но вот вчера вечером прибыли телеграммы с требованием моего приезда. Так знай, что я не поеду. Меня могут привезти в Москву только силком, понимаешь, только силком».

Сказав эти слова, звучавшие как клятва, Дмитрий Дмитриевич вдруг совершенно успокоился. Своим, как ему казалось, окончательным решением он как бы развязал тугую узел, стянувший его горло. Первый шаг был уже сделан: своей неявкой он сорвал готовившееся с большой помпой собрание. Обрадованный этим, я попрощался с Дмитрием Дмитриевичем и отправился в Зеленогорск, где снимала дачу моя матушка, и обещал на днях навестить отшельника. Однако он, не дождавшись меня, сам без предупреждения приехал 1 июля поздно вечером ко мне в Зеленогорск с бутылкой водки. Шел дождь. Дмитрий Дмитриевич выглядел измученным, вероятно, после бессонной ночи с ее душевными переживаниями.

Дмитрий Дмитриевич, едва переступив порог нашей хижины, сказал: «Извини, что так поздно. Но мне захотелось поскорее увидеть тебя и разделить с тобой мою тощищу». Я тогда не знал, что эту грызущую его «тощищу» он через несколько недель изольет в музыке Восьмого квартета и таким образом сумеет отвести душу.

Захмелев от выпитой водки, Дмитрий Дмитриевич заговорил не о фатальном собрании, а могуществе судьбы и процитировал

строку из пушкинских «Цыган»: «И от судеб защиты нет». Слушая его, я вдруг с грустью подумал, не склонен ли он покориться судьбе, сознавая невозможность сразиться с ней и победить ее. К сожалению, так и случилось. Собрание, походившее на трагифарс, было организовано вторично, и Дмитрий Дмитриевич, сгорая от стыда, зачитал сочиненное для него заявление о приеме в партию. <...>

Творческое, художническое бесстрашие Шостаковича сочеталось в нем со страхом, возвращенным сталинским террором. Многолетняя духовная неволя опутала его своими сетями, и не случайно в автобиографическом Восьмом квартете так надрывно, драматично звучит мелодия песни «Замучен тяжелой неволей».

(«Письма к другу», стр. 160–161)

<...>

Максим:

Первые симптомы болезни появились у отца в 1958 году. Он был во Франции и выступал в концертах. И вот тогда почувствовал недомогание правой руки. Сначала он решил, что «переиграл руку». Есть у пианистов такой термин, когда от репетиций и выступлений рука переутомляется и начинает побаливать... Но болезнь развивалась, и в конце концов поставили диагноз. Это называется «боковой амиотрофический склероз», в Америке сокращенно — SLA. Болезнь очень противная, у отца была поражена вся правая сторона тела... И была опасность, что когда-нибудь откажет дыхательный аппарат. Но папа до этого не дожил, у него развился рак легкого... Своих недомоганий он стеснялся, я бы сказал, что он относился к болезням целомудренно.

Исаак Гликман:

5 мая [1972] состоялась премьера Пятнадцатой [симфонии]. Зал филармонии был набит до отказа. Публика во все глаза смотрела на ложу, в которой сидел Шостакович. Мне показалось, что многие пришли на концерт не только для того, чтобы послушать симфонию, но для того, чтобы непременно посмотреть на любимого автора.

Он был в черном костюме, белоснежной сорочке и на расстоянии выглядел прежним, молодым, красивым.

По окончании симфонии началась овация. Появление на эстраде Шостаковича вызвало громадный энтузиазм публики. За кулисами он мне сказал: «Если бы ты знал, как устали мои ноги выходить на вызовы». И лицо его сделалось страдальческим».

(«Письма к другу», стр. 287)

Дирижер Кирилл Кондрашин:

К 1970 году в моем репертуаре были уже многие произведения Шостаковича, и возникла мысль исполнения цикла всех его симфоний в честь шестидесятилетия со дня рождения композитора. Замысел был реализован в течение двух лет. Дмитрий Дмитриевич присутствовал на многих концертах, часто несмотря на болезненное состояние. Каждый раз перед началом концерта он говорил примерно следующее:

— Кирилл Петрович, если симфония будет иметь успех и вы захотите вызвать меня на поклон, пожалуйста, не обижайтесь, если я не поднимусь на сцену, а только подойду к эстраде. Мне трудно быстро подниматься по ступенькам, все будут за мною наблюдать, а я этого терпеть не могу.

(Шостакович Д. Статьи и материалы, стр. 94)

Софья Хентова:

С радостью и благодарностью Шостакович откликнулся на предложение участвовать в подготовке оперы «Нос» на сцене Камерного музыкального театра под руководством режиссера Б. А. Покровского и дирижера Г. Н. Рождественского. В театре, расположенном в подвальном помещении, как вспоминал Покровский, «ему было мучительно трудно опускаться по лестницам, а еще того пуще подниматься после репетиции вверх». Естественно, что восторженные артисты предложили нести Дмитрия Дмитриевича по лестнице на руках (это так просто!). Но столь же естественно и просто от этого отказался Дмитрий Дмитриевич. Его вполне устроила запасная лестница во двор, и никто не видел, как двигался по ней наш дорогой гость. Никто не видел, не помогал, не соболезновал, не фиксировал внимания на проклятой болезни. Пустяк? Нет, он оградил себя от оскорбительной жалости. И мы помним, как он вдруг появлялся среди нас, чтобы разделить с нами наш труд.

(Хентова, стр. 562)

Галина:

Я вспоминаю, как отец извинялся перед каким-нибудь своим знакомым:

— Простите, я вынужден здороваться с вами левой рукой...

В конце 1973 года у него обнаружили опухоль в левом легком. Я помню, он вернулся из поликлиники, прилег... Я подошла к нему, он говорит:

— В рентгеновском кабинете смотрели меня два часа... То один врач придет, то другой...

Конечно, он догадался, что дело плохо... Но он ни с кем из близких эту тему не поднимал. Это был его жизненный принцип — никогда и никого не нагружать своими собственными проблемами...

Исаак Гликман, дневниковая запись:

9 июня 1974 года.

Сегодня я был у Дмитрия Дмитриевича в Репине. Мы довольно долго беседовали о разных разностях... <...> Когда мы остались вдвоем (Ирина Антоновна вышла из комнаты), Дмитрий Дмитриевич заговорил о страданиях, которые он испытывает из-за ног и рук. Когда он по этому поводу произносил отрывистые фразы, слезы блеснули у него на глазах. Затем, сдержав себя, Шостакович сказал: «Впрочем, я не люблю жалобщиков и сам не люблю жаловаться».

Слушая его, я сам чуть не расплакался.

(«Письма к другу», стр. 301)

Максим:

Невозможно не сказать о той роли, которую сыграла в жизни нашего отца его жена Ирина Антоновна. Она вышла замуж за Шостаковича в 1962 году, когда его болезнь была в начальной стадии и даже диагноз еще не был поставлен. И во все последующие годы именно Ирина Антоновна была его главной опорой и поддержкой. Они были вместе во всех поездках, в больницах и санаториях, она была и секретарем, и шофером, и сиделкой...

Галина:

Помимо всего прочего Ирина Антоновна умела организовать то, что называется распорядком и бытом. Вот Дмитрий Дмитриевич работает, вот он отдыхает... И она строжайше следила за тем, чтобы его лишний раз не отвлекли, чтобы его не потревожили...

А уже в самые последние годы она стала его поводырем, если это слово можно применить по отношению к тому, кто печется о зрячем человеке. Я так и вижу, она идет с ним под руку и произносит: «Осторожно, Митя, здесь ступенька вниз... А здесь ступенька вверх...»

В конце концов на даче в Жуковке был устроен лифт, чтобы отец мог прямо из прихожей подниматься к себе в комнату. Но ведь мы жили в Советском Союзе, и при этом лифте должен был быть человек, который официально имел бы право за ним следить. И Ирина Антоновна, ничтоже сумняшеся, пошла на специальные курсы лифтеров и получила диплом об их окончании. И вот однажды полученные навыки пригодились. Лифт, в котором находился Шостакович,

застрял между этажами... Тогда Ирина Антоновна по приставной лестнице залезла на чердак, и там они с домработницей руками поворачивали огромное металлическое колесо... Лифт двинулся, дошел до второго этажа, и отец был освобожден из своего плена.

Максим:

Я убежден, что именно благодаря заботе, которой его окружила Ирина Антоновна, наш отец, несмотря на свои тяжелые недуги, дожил почти до семидесяти лет. И при этом не должно забывать, что Шостакович оставался творцом до последних дней своей жизни. Он всегда внушал своим ученикам:

— Не следует писать музыку, если ты можешь ее не писать.

Сам он не мог не сочинять, он был одержим творчеством всю свою жизнь. Я уверен, что самое существенное и верное суждение о Шостаковиче было произнесено 14 августа 1975 года над его гробом. Юрий Свиридов — один из лучших и любимейших его учеников — говорил: «...мягкий, уступчивый, подчас нерешительный в бытовых делах, этот человек в главном своем — сокровенной сущности своей — был тверд как камень. Его целеустремленность была ни с чем не сравнима».

В 1936 году, в страшное для себя (да и для всей страны) время, ошельмованный и униженный, Шостакович произнес такую фразу:

— Если мне отрубят обе руки, я возьму перо в зубы и все равно буду писать музыку.

Это были не пустые слова.





Георгий СВИРИДОВ

<О Шостаковиче>

<Выдержки из дневников>

<Тетрадь 1972–1980>

Когда слушаешь «Катерину Измайлову», приходит в голову мысль о какой-то удивительной неправде этого произведения. Слушая эту музыку, совершенно нельзя представить себе тихую жизнь этого городишки — маленького, полусонного, с колокольным звоном по вечерам, городишки, где в сущности все люди знают друг друга, городишки, где вряд ли может возникнуть характер, обрисованный Шостаковичем, но где может прекрасно возникнуть злобный характер, описанный Лесковым, в тишине, сытости, праздности. Ибо героиня Лескова кротка от рождения, такой она родилась, а не стала благодаря обстоятельствам, только проявилась благодаря им.

В этой «уездной» драме неуместен и нелеп гигантский оркестр вагнеровского (экспрессионистского) типа. Его преувеличенные, грохочущие, ревущие звучности с обилием медных инструментов скорее подошли бы для изображения картинного, декоративного ада типа фресок Синьорелли или Микеланджело, или Доре, либо для выражения страстей какого-нибудь Воццека (человека ненормального, безумного, заведомо сумасшедшего). Но здесь все заурядно, все прагматично, все обыденно и вот в этой обыкновенности, в этой обыденности, неисключительности злодейство — и есть самое страшное.

Неумело и непоследовательно романтизирував свою героиню, Шостакович отступил от правды характера, созданного Лесковым, хотя некоторые детали, например, преувеличенная сентиментальность, характерная для убийц, верно схвачена композитором.

Поистине ужасающее впечатление производит язык оперы, совершенно невозможно представить себе русских людей прошлого века, говорящих на столь чудовищном волапюке¹.

<Тетрадь 1972–1980>

Гуляя в лесу, вспомнил, как я увидел Шостаковича в Лондоне.

Я приехал туда на концерты (это было осенью 1972 года) и, поселившись в гостинице, узнал, что Д<митрий> Дм<итриевич> живет несколькими этажами выше. Я позвонил и сказал, что хочу к нему зайти. Перед этим я не видел его очень давно, по своей болезни, он — также болел много.

Зайдя к нему, я ошалел, увидев сидящего перед собою человека, в котором ничего не осталось от Шостаковича, каким я знал его много лет. Это был живой труп, мертвец с бессмысленными глазами. Мы обменялись несколькими малозначительными фразами. Говорить с ним было не о чем и незачем, он смотрел сквозь собеседника.

Жена его пригласила нас с женой пойти в театр, куда они с Д<митрием> Д<митриевичем> собрались. Я спросил, какой сегодня спектакль. Она ответила: «Тевье-молочник»². Я очень удивился (по своей наивности) и сказал: «Стоило ли ехать в такую даль, чтобы смотреть “Тевье-молочника”, какой в этом смысл?» Но смысл, очевидно, был и немалый, т. к. кроме «Тевье-молочника» Дмитрий Дмитриевич с супругой уже посетили «Иисус Христос — суперзвезда»³ и он совершенно серьезно сказал мне, что это хорошее произведение. Это было его единственное замечание, а в основном он сидел неподвижно, смотря в одну точку.

Я пригласил его на один из своих концертов, как-то не подумав, что это ему будет трудно. И вечером на следующий день (или через день) он пришел в концерт и высидел два отделения. Я подошел к нему после окончания, поблагодарил за то, что он пришел, и очень пожалел, что позвал его. Я как-то никак не мог прийти в себя и постигнуть ту страшную перемену, которая произошла с человеком, которого знал так давно.

Через день или два мы были на ужине у посла. Кроме Дмитрия Дмитриевича был Ойстрах и сын Дмитрия Дмитриевича Максим, который дирижировал концертами довольно, надо сказать, неплохо. На ужине этом Дмитрий Дмитриевич, и всегда мало разговорчивый (закрытый) человек, ограничивался совсем малозначащими фразами. Впрочем, таков он был всегда. Однажды, это было в Ленинграде у нас дома, он сказал про себя: «Моя жизнь

(или мой девиз, или мое правило, что ли) — одиночество на людях». В то время, это было еще до моего переезда в Москву, мы были в хороших отношениях⁴.

<Тетрадь 1987 (I)>

Ни один композитор в истории не насаждался так, как насаждался при жизни Шостакович. Вся мощь государственной пропаганды была направлена на то, чтобы объявить этого композитора величайшим музыкантом всех времен и народов. Надо сказать, что и музыкальная среда охотно поддерживала эту легенду. Он был, в полном смысле слова, государственным композитором, откликаясь на все важные события общественной и политической жизни не только своими бесчисленными статьями, но и бесконечными сочинениями: от симфоний, ораторий до танцев, песен, песенок и т. д. И, несмотря на это насаждение государственным и «квадратно-гнездовым» способом, народным художником он так и не стал ни в своих ремесленных поделках, ни в своих музыкально-философских концепциях, хотя, при всем при том, по отбору от него останется много хорошей, а иногда и прекрасной музыки. Но народность, в том смысле, в каком ее понимали Глинка, Мусоргский, Бородин, Чайковский, Рахманинов, — это какое-то другое дело. Какая-то особая (высшая, м. б.) форма искусства.

«Способность быть народным — это особый талант и очень редкий».

Белинский⁵.

<Заметки 1989–1993>

<В 1960-е годы> Шостакович был музыкальным аналогом так называемой эстрадной поэзии [Евтушенко и Вознесенского], получившей огромный резонанс в обществе. И совершенно не случайно, конечно, их плодотворное сотрудничество: 13-я симфония, «Казнь Степана Разина», лирические канцоны (Микеланджело Буонарроти в переводе Вознесенского)⁶.

<Октябрь 1990 года>

Мы должны знать не только о «преследовании» Шостаковича, которое все помнят, но и о его положении государственного Фаворита, увешанного наградами и пропагандируемого государством более чем какой-либо иной композитор за всю историю музыки. Шостакович занимал должность и место Государственного композитора, стоявшего совершенно особняком над всеми.

Он занимал место первого музыканта, в то время как не было ни второго, ни третьего, ни десятого... Ни о какой критике его музы-

ки нельзя было даже помышлять. Премьеры его сочинений, далеко не всегда удачных, художественно полноценных (особенно под конец жизни, когда он продолжал беспрерывно писать, но не создал ничего интересного). Все это — не более чем музыка «хорошо набитой руки», лишенная ценного тематического материала, сделанная по болванке, по стереотипу. <...>

Это был культ личности не меньший, чем культ Ст<алина>, правда, в небольшой, но зато глобально насаждаемой области.

Все, что было в музыке тех дней иного, не замечалось вовсе, третиновалось беспощадно. Все раболепствовало, все пресмыкалось. Это поветрие очень любопытно! Тогда как он писал свои большие, яркие симфонии, пробивая свою дорогу⁷.

<Тетрадь 1990–1991>

Шостакович — цикл на слова Микеланджело⁸. Голые декларации. Мертвая музыкальная ткань, бездушие. Скульптор пытался делать из мертвого камня — живые изваяния, и это ему удавалось (хотя и не всегда). Здесь же материя музыки обращена в сухую мертвечину. Ни одной живой ноты, ни одной живой интонации. *Мертвецкая*. Сколько такой музыки теперь пишется!⁹





Эдисон ДЕНИСОВ

<О Шостаковиче>

<Из разговоров с Дмитрием Шульгиным>

В каждом моем сочинении — связано оно там со словом или не связано — всё равно, есть определенная концепция <...> она всегда есть у меня, как есть и у большинства композиторов, которые писали, как говорится, «необъективную» музыку. Можно, конечно, сказать о том, что, скажем, этой концепции нет в Третьей симфонии Русселя¹, практически, нет; но у того же Шостаковича, хотите вы этого или не хотите, любите вы его музыку или не любите, — у него она есть всегда. Скажем, Десятая симфония. Какая это огромная концентрация всего, что у него накипело в душе: и его злость на других, и его злость на самого себя, и обида, и раздражение, и неудачи личные, которые его буквально преследовали по пятам, и, наконец, самое тяжелое — одиночество. Он был всё время одинок. Я, естественно, говорю не о физическом одиночестве, а о духовном. Он всё время, постоянно испытывал какую-то непонятную растерянность и даже страх перед надвигающейся смертью. Всё это есть там. И никуда не денешься от этого².

<...> Шостакович в моей жизни сыграл огромную роль и я всегда его любил... Конечно, иногда были моменты, когда я на него обижался и правильно, что обижался: есть вещи, которые я не мог принять и понять.

— Что именно?

— Я не хочу об этом говорить.

— Это личное?

— Я не знаю: личное это или общественное. Но вот, например, я никак не могу понять, почему он подписал «общее» письмо за изгнание Солженицына³, почему он оказался на поводу у челове-

ской слабости. Почему он подписывал некоторые статьи вроде той, где он пишет, что «я не могу отличить музыки Хенце⁴ от музыки Штукеншмидта», хотя известно, что это имя музыковеда, который никогда в своей жизни не писал музыки⁵. И я знаю, что эту статью написал на самом деле Александр Медведев⁶, а Шостакович просто подписал её.

— Откуда такая точная информация?

— А он сам мне сказал, когда я прямо спросил его об этом. Я очень хорошо помню эти слова: «Эдик, мне позвонили в дверь, половина двенадцатого ночи, я уже лег спать, открыл, а мне говорят: В газете “Правда” должна пойти статья с вашей подписью. Прочитайте её и подпишите. Ну, а я так хотел спать, что подписал прямо на двери, не читая и не впуская их в квартиру».

И так было всегда. Он ни одной статьи в своей жизни подобной не написал. Все они написаны другими людьми, в основном музыковедами «в штатском». Но в общем всё это понятно. Время было отвратительное.

— Вы много общались с Шостаковичем?

— Очень много. И были довольно близкими людьми. Во всяком случае, когда мы встречались за столом и выпили, как говорится, не одну с ним бутылку водки, он многое говорил из того, что в других условиях я бы, наверное, и не услышал от него. Особенно часто наши встречи происходили в Болшево на его даче. Он очень часто приглашал меня к себе, писал часто мне письма...

Помню, как он специально взял меня даже с собой в Свердловск на какой-то пленум. Очень просил меня поехать с ним. А там он заболел, отравился чем-то. Я с ним просидел целую ночь. И он мне рассказал массу эпизодов из своей жизни. И как лейтмотив каждые пятнадцать минут повторял одну и ту же фразу: «Эдик, когда я оглядываюсь на свою прошедшую жизнь, то вижу, что всю жизнь я был трусом». И в жизни, конечно, так оно и было. В жизни, но не в музыке!

...И сколько раз я читал о Шостаковиче, что это философ в музыке. Никогда он не был философом. Кто это придумал? Зачем? Музыка никогда не была и не будет выражением никаких философий. Философия и музыка — вещи просто не совместимые. На мой взгляд, это просто демагогия определенного рода музыковедов, причем именно плохих музыковедов — немусыкантов... В его музыке не надо искать никакую философию. Это просто речь большого художника. Открытая речь, в которой он говорил то, что у него кипело на сердце, в душе...

А Шостаковича я всегда любил и люблю сейчас. Во всем остальном это был очень хороший и добрый человек. Но его замучили. Буквально замучили. Он всегда был просто большим, хорошим и очень непосредственным композитором. И говорил он своей музыкой то, что боялся сказать словами⁷.

<Из записных книжек>

<Тетрадь 1980/81–1982>

Вся музыка Шостаковича последнего периода — это музыка, написанная в плохом настроении. «Тональность» в ней та же, что и в его «Мемуарах».

Всё творчество Д. Шостаковича — самый яркий образец эгоцентризма⁸.

Вчера послушал по телев<изору> 7-ю Симф<онию> Д. Д. <Шостаковича>. Поразительно плохая музыка. Почти без просветов. Вот пример композитора, который при жизни уже устарел⁹.

Основная черта музыки Шостаковича — непрерывная раздражённость¹⁰.

Шостакович мне часто говорил: «Зажился я на этом свете, Эдик...» и это ощущение очень чувствуется во всех поздних его работах¹¹.

Шостакович неоднократно мне повторял: «Эдик, я был трусом; я всю жизнь был трусом», и это объясняет многое и в его жизни, и в его музыке¹².

У нас слишком часто утверждается ложная идея, что после периода «поисков» идёт процесс «упрощения» музыкального языка (Прокофьев, Шостакович, Мясковский). Но у них этот процесс был процессом обеднения музыкального языка и приспособляемости к обстоятельствам. Когда Шёнберг обратился в конце жизни к тональности, это было плохо и неестественно. И он потерпел в этих сочинениях полный провал. У настоящих художников идёт постепенный процесс уточнения своего языка. Отсюда и возникает ощущение классической ясности. Это — совсем другое¹³.

Вся музыка Прокофьева и Шостаковича антивокальна. Она уродлива и неестественна по интонациям¹⁴.

Настроения М. Мусоргского («немая и непроглядная будущность») и Д. Шостаковича («серая краска») в последний период близки, но краски совершенно разные¹⁵.

Слушал сонеты Микельанджело с музыкой Д. Д. Как это плохо, пусто и бессмысленно...¹⁶

Прокофьев и Шостакович нанесли большой вред музыке механистичностью своего мышления. Их влияние отвращает и исполнителей, и публику от настоящей музыки. Это одна из причин непопулярности Глинки сегодня¹⁷.

То, что Шостакович всю свою жизнь был занят только самим собой, проявилось в «Мемуарах», где он даже не упоминает самых любимых своих учеников¹⁸.

Шостакович не верил ни в кого из своих учеников. Быть может, поэтому он часто повторял в разговорах, что он «плохой педагог». Об одних он отзывался скептически и с плохо скрываемым презрением (Ю. Левитин¹⁹, К. Хачатурян²⁰), о других он просто молчал (К. Караев²¹, В. Баснер²²). Единственный, к кому он был неравнодушен, — это был Б. Тищенко²³. Он его, по-видимому любил как последнего ученика²⁴.

В музыке Прокофьева и Шостаковича полностью исчезла пластика и естественная красота форм. Она заменялась механистическим «выдалбливанием» и огромным вторжением в музыку антидуховных механистических тенденций, вызванных к жизни потерей веры и обожествлением материальных ценностей²⁵.

Шостакович всю жизнь лгал, и прежде всего — непрерывно лгал самому себе. В том, что «Мемуары» в большей части своей лживы, виноват не Волков, а Шостакович. Ему надо было сказать свою последнюю ложь — для потомства. А люди лжи верят чаще, чем правде²⁶.

<Тетрадь 1982–1986>

Ощущение унылости и безнадёжности, господствующее во всех последних сочинениях Д. Шостаковича, — оттого, что он не видел никакого просвета в окружающей его действительности. Он вёл крупную игру и добился всех тех регалий, которых хотел,

но и удовлетворённое честолюбие ему не помогло. И, если бы не его любовь к детям и страх смерти, преследовавший его всю его жизнь, он бы кончил так же, как и А. Фадеев²⁷. Несмотря на весь его цинизм, он был очень раним и слаб²⁸.

И Шостакович, и Прокофьев были, конечно, полностью лишены мелодического дара. Они пытались писать мелодии, но у них ничего не получалось. Они их придумывали, а всё придуманное является неживым. Живое должно рождаться само собой, появляться естественно, а не моделироваться²⁹.

В музыке Шостаковича слишком много мусора³⁰.





Альфред ШНИТКЕ

<О Шостаковиче>

<Из бесед с Александром Ивашкиным>

[Александр Ивашкин] — Поговорим о Шостаковиче. Многие считают тебя его последователем. Геннадий Рождественский говорил мне о том, что для него твоя музыка является прямым продолжением шостаковической нити, шостаковической духовной традиции, заполнением той пропасти, которая открылась в русской культуре с физической смертью Шостаковича. Действительно, атмосфера на твоих концертах очень во многом напоминает обстановку шостаковических премьер шестидесятых — семидесятых годов, с их «наэлектризованным», едва уловимым магическим подтекстом. Считаешь ли ты сам себя его последователем?

Альфред Шнитке. Безусловно, я — независимо от своего желания — этим последователем являюсь. Но я не являюсь его **сознательным** последователем (как, например, Борис Тищенко¹).

А. И. То есть ты считаешь, что это неизбежно — быть последователем Шостаковича?

А. Ш. Ну, возьмем феномен его формы — первое, что приходит в голову. Долгие развития, длинные кульминации — все это присутствует у меня не потому, что я **подражаю** Шостаковичу, но потому что я вырос в среде, в атмосфере, связанной с его музыкой. И даже не вдаваясь в окончательную ценность этой среды — у меня не было выбора, когда я складывался!

А. И. Но потом ведь выбор появился — Стравинский, нововенцы...

А. Ш. Да, но **то** как бы осталось. И через Шостаковича я пришел к Малеру.

В свое время сильнейшее впечатление на меня произвел и *Первый скрипичный концерт*, и *Десятая симфония*. Все мои скрипичные концерты, включая *Четвертый*, написаны под воздействием концерта Шостаковича. Особенно *Первый*, который создан как

раз в те годы. Вспоминаю, как критиковали *Десятую симфонию*. Только Андрей Волконский² (тогда еще студент) выступил «за»³. Лишь позже, после *Одиннадцатой симфонии*, Шостакович мог беспрепятственно делать то, что хотел.

А. И. Наверное, тебе более близки его поздние произведения, чем такие, как *Седьмая симфония* или *Пятая симфония*.

А. Ш. Нет, мне и *Седьмая*, и *Пятая*, и *Четвертая* симфонии очень интересны. Более ранние симфонии — менее близки, хотя это феноменально по талантливости. По-настоящему Шостакович для меня начинает становиться серьезным с *Четвертой симфонии*. Причем я еще не отношу к этому «серьезному» *Катерину Измайлову*, а уже отношу — *Нос*, хотя он написан раньше.

А. И. А почему *Катерину Измайлову* не относишь?

А. Ш. Потому что там проявилось, к сожалению, то, что дало отрицательный результат в его же работе. Это демократизм и общедоступный «трагизм». По-моему, он вольно или невольно зашел за тот край, который диктовался его натурой.

А. И. Но то же самое есть и в *Пятой*, и в *Восьмой* симфониях...

А. Ш. Конечно. Кстати, за этот край заходил и Прокофьев, толкаемый туда реальностью.

А. И. Что же все-таки, по-твоему, заставило Шостаковича отойти от этих клише в последние годы жизни — только лишь сознание приближающегося конца?

А. Ш. Конечно, и сознание конца... У меня есть одно впечатление, которое уже несколько раз устанавливалось после смерти человека. Непроизвольно, помимо своего сознания, человек «знает», что умрет, и поэтому в какой-то момент понимает, что должен поступить так, только так, а не иначе — он просто не имеет права выбирать. Хотя он реально и не знает, что это — последние годы.

У меня был разговор с Соломоном Волковым, который доказал (в то время, когда я еще был довольно критично настроен к Шостаковичу), что благодаря Шостаковичу возникает контакт с уже ушедшим миром и ушедшими людьми, еще продолжающими существовать в нем. Так оно и есть.

А. И. Кого ты имеешь в виду под ушедшими людьми?

А. Ш. Кого угодно: Соллертинского, Ахматову — всю эту среду, которая уходила и уже ушла. Это и двадцатые, и тридцатые, и сороковые, и пятидесятые, и шестидесятые годы — все это продолжало существовать у него — в отражении. И мы это чувствовали.

Потому и возникло некоторое охлаждение, спад интереса к Шостаковичу. Я никогда не забуду своего присутствия на по-

следнем концерте, где он был «живьем», — весной 1975 года, премьеры *Стихотворений капитана Лебядкина*. Зал был неполным. Шостакович, первое исполнение, и неполный Малый зал консерватории! Было какое-то общее впечатление усталости от Шостаковича. Он как бы холодно объективно продолжал нас всех интересовать. Но горячего интереса в то время не было. Было у меня, например, ощущение, что все это — усталое, написанное человеком, который весь — в прошлом, весь относится к другому времени. И мне казалось, что то же ощущали и многие другие. Немногим более половины Малого зала на премьере сочинения — это ужасно! Я помню, после того, как Евгений Нестеренко спел, Шостакович встал, но не поднялся на сцену, а снизу из зала кланялся, — а потом повернулся и пошел к выходу. И хотя программа еще не закончилась, ушел с концерта. За ним шла Ирина Антоновна, оглядываясь и виновато улыбаясь. Это было довольно странное впечатление.

Но я думаю, что настоящая оценка наступает после того, как интерес удовлетворен, казалось, окончательно. Сейчас ясно, что и Прокофьев — остался, и Шостакович — остался. С Шостаковичем это абсолютно бесспорно — я не говорю, конечно, о *Двенадцатой симфонии* и *Песни о лесах*. Возьмем, с одной стороны, *Альтовую сонату* и, с другой — *Две пьесы для октета*. Такие разные сочинения в крайних точках творчества! Шостакович остается огромной и рационально не объяснимой фигурой.

А. И. Сохранились ли воспоминания о встречах с Шостаковичем? Нравилась ли ему твоя музыка?

А. Ш. Мне нечем похвастаться, я не могу назвать каких-то случаев, которыми бы мог сейчас «козырять».

Когда в Союзе композиторов, году в 1958–59 обсуждалась оратория *Нагасаки*⁴, были разные мнения. Свиридов выступил в *Советской музыке*, ему вроде бы понравилось. Разнос же был опубликован как материалы пленума Союза композиторов.

А. И. А что, собственно, вменялось тебе на этом разное?

А. Ш. Экспрессионизм, подражание, забвение реализма, и так далее. Ну, такие демагогические были доводы. Потому что ругать это, конечно, можно было и всерьез, но совершенно с других позиций. Это было типично незрелое сочинение. Но вместе с тем оно было абсолютно честным, и поэтому я все равно отношусь к нему как к важному.

Я показывал *Нагасаки* Шостаковичу. Это была одна из немногих наших встреч с ним. Дело в том, что радио (музыкальная редакция

вещания на зарубежные страны, которой долгие годы руководила Екатерина Андреева) хотело записать это как материал для своей японской редакции. Было решено, что нужен отзыв Шостаковича. Было это после того, как *Нагасаки* «разнесли» на пленуме Союза композиторов, и при моем поступлении в аспирантуру. Поэтому, чтобы перестраховаться, иновещание послало партитуру на отзыв Шостаковичу.

Я переделал финал *Нагасаки* по совету, который был мне дан Евгением Кирилловичем Голубевым⁵. У меня все заканчивалось возвращением к теме начала. А по совету Голубева я сделал другое, более «оптимистическое» окончание, другую коду, на новой, специально сочиненной теме. И явился для показа Шостаковичу в кабинет Хренникова, где играл, по-моему, вдвоем с Алемдаром Карамановым⁶. Реакция Шостаковича была краткой и точной — как все, что он делал. Само сочинение ему понравилось. Но он понял, что первоначальный вариант был с другим окончанием, и это окончание его заинтересовало. Он сказал, что надо было оставить так, как раньше. И добавил, что завтра будет в консерватории на экзамене (он был в тот год председателем комиссии) и принесет письмо, отзыв. Просил меня зайти.

И вот что произошло. Как нарочно. Я прихожу поздно домой и узнаю, что была... милиция. В то время в консерватории происходила кампания против педерастов. И меня привлекли в качестве свидетеля по этому поводу (подозревался один из моих учителей). Я был вызван для допроса на следующий день, причем в то же самое время, которое мне назначил Шостакович. Я был вынужден пойти туда и не явиться к Шостаковичу. Когда же пришел, он был оскорблен. А я не мог ему сказать, где я был. Я бы смог предупредить его по телефону, если бы знал его лучше. Но в час ночи звонить было слишком поздно, и я уже ничего не мог поделать. Когда я явился в консерваторию, Шостакович высказал мне недовольство и дал свой письменный отзыв.

А. И. А что там было написано?

А. Ш. Это была такая типичная шостаковичская бумажка, в которой ничего, кроме иносказания пустого, не было. И было, как во множестве других случаев, слово, которое он придумал: примечательно. *Нагасаки* тоже было примечательным сочинением, как и десятки других.

А. И. А он это сам написал?

А. Ш. Да. Это его почерк. Все! Это был единственный письменный отзыв Д. Д. обо мне.

После его письменного отзыва была сделана запись *Нагасаки* с участием хора Клавдия Птицы. Дирижировал Альгис Жюрайтис. Запись по тем временам неплохая. Один раз сочинение было дано по вещанию на Японию, и все.

Союз композиторов включил *Нагасаки* в программу своего очередного пленума. И устроили новый разнос, но уже разнос, частично попавший в печать. Специальной, персональной дубины, правда, не удостоили. В компании тех, кого ругали, были Ян Ряэтс, Арво Пярт и Джон Тер-Татевосян, у того был тогда краткосрочный роман с Союзом. Его *Первую симфонию* очень похвалили, и он возник со *Второй*. *Вторую* сыграли и дико разнесли.

Так что в эту компанию я попал не первой фигурой, а уж совсем какой-то жалкой. У Пярта обошлось более благополучно — его похвалили за ораторию *Поступь мира*. Там есть часть *Нагасаки*. Тоже *Нагасаки* (а не *Хиросима*), где хор произносит: «*Нагасаки, Нагасаки*». И это в принципе выполняло ту же задачу, что и добро-совестно расписанная мной партитура, — результат был тот же. На эти прослушивания ходил Д. Д. И я помню, что когда «разнос» закончился, Д. Д. подсел к кому-то за мной, и при мне произошел — якобы между ними — разговор. Д. Д. быстро проговорил: «Вот еще очень хорошее сочинение Шнитке, очень хорошее сочинение». Это все, что он сказал, но это была его демонстративная реакция.

Я соприкасался с ним и после этого. Он был секретарем Союза композиторов РСФСР, а я в то время поступал в московский Союз.

Возглавлял московский Союз Ваню Мурадели. И когда я показывался, то присутствовал и Д. Д. Мурадели как обычно произносил демагогически пышную речь. Он похвалил меня и посоветовал писать про космос, и Д. Д. слышал, как он это посоветовал. Мурадели стал еще вспоминать, как они вместе с Д. Д. на футбол ходили, от чего Шостакович сразу же с досадой отмахнулся. Ясно одно: когда я возник в 1962 году с написанной *Поэмой о Космосе* для оркестра, Д. Д. уже знал, что это подсказано Мурадели. И поэтому был изначально против. И когда я показывал партитуру в секретариате РСФСР, Д. Д. сразу резко-резко все это разругал и осудил — за какой-то «старомодный модернизм». И я очень благодарен ему: слава Богу, сочинение до сих пор нигде не сыграно. Оно не содержало простодушной наивности, как *Нагасаки*, но вместе с тем там было много такого, что дало бы впоследствии плохой результат. Это была вторая наша встреча.

При поступлении в Союз композиторов я был то в хорошем, то в плохом положении. Меня разнесли с *Нагасаки* и после этого,

почувствовав, что надо как-то задобрить, улучшить впечатление, погладить по головке, решили тут же дать заказ. И дали: написать что-нибудь на народные темы. Я пошел в кабинет народного творчества Московской консерватории и выбрал темы, которые мне показались интересными. И написал сочинение без текста — *Песни войны и мира*.

А. И. А эти темы — какого времени, современные? Записанные в деревнях?

А. Ш. Да, подлинные. Причем одна мне очень понравилась. Это тема в третьей части, длинная хроматическая тема. Плач, записывался в конце пятидесятых годов.

А. И. Без слов?

А. Ш. Нет, эта странная песня была со словами, но я их уже не помню. И если правда, что песни отражают характер пейзажа, который окружал людей, то это была, видимо, очень мрачная местность. Я написал сначала просто оркестровую сюиту. И принес ее разнесшему меня ранее за *Нагасаки* Сергею Аксюку, музыковеду, занимавшему тогда пост заместителя генерального секретаря Союза, заместителя Хренникова. Аксюк отнесся покровительственно и посоветовал приложить к этому хор, исходя из характера самих песен. Я присочинил к оркестровой партитуре (оставшейся нетронутой) хоровую партию, и в таком виде это и было записано.

Решался вопрос об исполнении, и опять через Д. Д. Был какой-то очередной пленум Союза композиторов РСФСР, и я еще раз попался ему в руки — теперь уже с этим сочинением, к которому он отнесся вполне одобрительно, формально хорошо. После исполнения в Большом зале консерватории — это было в 1961 году — поздравлял меня. Поздравлял он автоматически: подходил, говоря: «Замечательное сочинение» и уходил. Я понимал, что так он поздравляет десятки людей и что я просто попал в их список. Я чувствовал, что *Нагасаки* все-таки было для него самым лучшим моим сочинением.

В течение многих лет, разруганный Шостаковичем за *Поэму о космосе*, я не знал как поступить. И вдруг — генеральная репетиция *Четырнадцатой симфонии*, и Шостакович (обычно никогда никого никуда не приглашавший) сам приглашает студентов, аспирантов и преподавателей консерватории (меня в том числе) на эту репетицию.

Перед началом вышел Шостакович и произнес вступительную речь. Эта речь просто потрясла меня. Она была несколько странной. Вначале он перечислил тексты всех одиннадцати частей и потом

сказал примерно следующее: «Вы спросите, почему я использовал эти тексты — наверное, потому, что я не молод и боюсь смерти? Нет, дело здесь в другом. Отношение к смерти всегда было как к чему-то просветляющему: у Мусоргского, когда умирает Борис, — это просветление в момент смерти. Вот я бы хотел выступить против такого понимания смерти, потому что смерть — это самое ужасное, что ожидает человека в жизни». И потом он сказал почему-то, что никогда не забудет каких-то слов Николая Островского о смерти, причем он произнес абсолютно казенные и советские слова, приведя эту странную цитату из Островского. Но, в общем, в этом вступительном слове было свидетельство его негативного восприятия смерти, как страшного, окончательно непонятного самого факта смерти.

Началась генеральная репетиция. И здесь произошел мистический случай. После четвертого номера (я сейчас забыл текст) поднялся и вышел из зала Апостолов⁷. Это был секретарь партбюро Союза композиторов, многократно выступавший с «партийной» критикой Шостаковича. Все решили, что он вышел, как обычно выходят, протестуя. Но когда сочинение закончилось и публика вышла из зала, то Апостолов лежал на диване в фойе Малого зала, а около него стоял врач, значит, ему стало плохо. Потом Апостолова понесли вниз, он был еще жив и закрывал лицо шляпой. Шостакович несколько виновато шел сзади, хотя он ни в чем виноват не был. Получилось, что Апостолов почти умер во время этого цикла о смертях — и он таки умер по дороге в больницу. Это был как бы мистический факт, который произошел на глазах у множества людей. Мне долго вообще казалось, что все это, включая речь Шостаковича, мне приснилось, — до тех пор, пока не вышел недавно альбом с записями выступлений Шостаковича, и там эта речь оказалась.

В 1970 году я был летом в Репино, под Ленинградом, с Ириной и Андреем. Там же были Шостакович и Боря Тищенко, который как-то попытался нас сблизить. И в какой-то день состоялась совместная автомобильная поездка на двух машинах на озеро. Одна машина Дмитрия Дмитриевича, где за рулем сидела Ирина Антоновна. А другая машина — Борова, где сидел он с женой и сыном, и взял нас с Ириной и Андреем. А в машине Шостаковича был еще Лев Арнштам⁸, предполагалось, что вечером будет какое-то совместное просматривание киноматериалов. Но до этого не дошло. Потому что сама поездка, как я понял, прошла неудачно для Дмитрия Дмитриевича. Психологически я, мы ему мешали.

На нервы Д. Д. действовало то, что были дети. В какой-то момент они выскочили вперед, стали изображать каких-то чертей, что заставило Шостаковича вздрогнуть, это было ему неприятно. Все неумелые попытки Бори Тищенко найти какой-то контакт были неудачными, и намеченная вечером встреча прошла без нас. Я что-то помню из разговора Д. Д. с Арнштамом, кое-что было интересно. В тот день Д. Д. мне показался совсем другим, незакомплексованным, едким по своим фразам. Он говорил очень остро и точно.

А. И. И у тебя нет сведений, знал ли он более поздние твои сочинения?

А. Ш. У меня нет сведений. Я не знаю, как он относился ко мне. В 1974 году в Москве впервые исполнялся мой *Концерт для гобоя и арфы со струнными*, в зале Дома композиторов. Помню, когда я выходил кланяться, весь зал хлопал; был только один человек, который сидел сложа руки и не аплодировал. Это был Дмитрий Дмитриевич...

Ирина Антоновна всегда старалась свести нас с ним. А дело было в том, что не только он сам не очень шел навстречу, но и я безумно боялся его. Я понимал, что лучше буду среди тех, кто прячется, избегает его.





Виктор СУСЛИН

<О Шостаковиче>

*<Письмо Виктора Суслина Галине Уствольской
от 4 августа 1994 года>*

Дорогая Галя, мне хотелось бы со своей стороны сказать Вам, что я думаю о Шостаковиче.

Когда Иисус говорил ученикам: «Пусть да у вас будет да, а нет — нет, а что сверх того — от лукавого», под словом «лукавый» подразумевался вполне конкретный и хорошо Христу знакомый персонаж, а не некая поэтическая метафора. «Сверх того» здесь означает: и «да» и «нет» одновременно, или ни «да», ни «нет», или «да», переходящее в «нет», или «нет», переходящее в «да». Одним словом, от лукавого произошло то, что гораздо позднее было обозначено словом «диалектика» (то, что обозначалось этим словом у греков, к нашему сюжету никакого отношения не имеет, Гегель злоупотребил этим термином, выступив таким образом в роли «лукавого»).

Так вот, Д. Д., как мне кажется, нашел некий философский камень, позволяющий ему сочинять в огромном количестве очень посредственную музыку и казаться при этом гением не только другим, но и самому себе. Эту возможность предоставила ему диалектика.

Она же дала ему и другую, не менее блестящую возможность: подписывать десятки партийно-директивных статей в центральной прессе, подписывать политические доносы (Сахаров в 1973 г.), сидеть в президиумах рядом с бандитами и голосовать за любое бандитское предложение с проворством щедринского болванчика, и в то же время слыть символом внутреннего сопротивления режиму не только в советско-либеральных кругах, но и в собственной душе. О загранице я уже и не говорю, она мало что понимает в наших российско-советских делах.

Когда я впервые услышал имя Шостаковича в 1948 году, мне было 6 лет. Меня тогда очень удивило, что окружающие меня взрослые люди, бесконечно далекие от музыки, бесконечно спорили и дискутировали о Шостаковиче, Прокофьеве, формализме, как будто

в разрушенной войной голодающей стране и не было более важных проблем. Мне кажется, что уже тогда Шостакович был лишь немногим менее популярен, чем товарищ Сталин, и несомненно популярнее Черчилля, Трумена и т. д.

Потом, уже будучи двадцатилетним, я увидел, что Шостакович окружен почти религиозным почитанием в кругу так называемых «настоящих музыкантов» (т. е. тех, для которых, помимо Будашкина и Мокроусова, существовали еще и Хиндемит, Берг и т. д.). Мой профессор Н. Пейко¹ постоянно ставил его нам в пример в качестве не только музыкального, но и человеческого идеала. Он называл Шостаковича музыкальной совестью нашего времени.

Сейчас я склонен думать, что Николай Иванович Пейко в некотором смысле был прав: Шостакович действительно был музыкальной совестью своего времени, лишенного всякой совести. Каково время, такова и совесть.

Мне кажется, что Господь Бог судит человеческие поступки и дела, а не намерения и побуждения. Дела же таковы:

1. Носимая Шостаковичем маска распятого страдальца несколько не помешала ему делать блестящий бизнес по всем правилам советского общества. Он был несомненно козырной картой партийной идеологии. Циничные и «все понимающие» московские и ленинградские интеллигенты охотно прощали ему подписи под идеологически-директивными статьями («это не он писал, только подписывал», «его заставили» и т. д.).

Но у медали есть и другая сторона: что должны были думать молодые люди в Кемерово, Семипалатинске, Челябинске, читая эту дрянь? Она ведь подписана не каким-то неизвестным партийным барбосом, а общепризнанным гением, да еще и «музыкальной совестью» в придачу. Значит, это все — истина. Горе тому, кто соблазнит хотя бы одного из «малых сих»!

2. О произведениях Шостаковича часто говорят такие слова, как «музыкальная драматургия», «музыкальная проза» и пр. Но никто не произносит при этом слова: «журналистика», «занимательное чтение», хотя во многих случаях они были бы вполне уместны.

Часто произведениям Д. Д. действительно не откажешь в занимательности: например, даже в 12-й симфонии, подобно фице в кармане, отовсюду торчит известный и даже набивший некоторую оскомину мотив «Dies irae». Диалектика!

А что касается его деяний, преисполненных «гражданского мужества», то мне еще никогда не доводилось слышать от кого-нибудь, что цикл «Из еврейской народной поэзии» или 13-я симфония представля-

ют собой выдающиеся события в музыкальном отношении. Даже самые фанатичные поклонники Шостаковича об этом молчат и предпочитают разглагольствовать об общественном резонансе, о смелости автора, нарушившего общественные табу. Но в таком тоне можно говорить о «смелой статье» в «Литературной газете», а не о музыкальном шедевре. Кроме того, «граждански-мужественные» опусы Д. Д. таковы, что из них можно вывести только одно заключение: в сталинской России, помимо «еврейского вопроса», не было никаких серьезных проблем, что мне представляется некоторым преувеличением.

3. Никто не может отнять у Шостаковича то, что ему дал Бог: способность из музыкального «мусора» создать что-то индивидуальное, легкость сочинительства, феноменальное трудолюбие и слух, театрально-драматургическая изобретательность, парадоксальность. Дialeктичность, по-видимому, у него была в крови. Она нисколько не была помехой «практическому разуму»: пройдя корсаковско-штейнберговскую выучку (добротную, но одностороннюю) и хорошо усвоив, что «порядочно инструментованное сочинение при мало-мальски исправном исполнении звучит хорошо, а при хорошем — изумительно». Д. Д. создал обширный репертуар, являющийся настоящим бальзамом на душу дирижеров и оркестрантов, не имеющих ни времени, ни желания репетировать. Судите сами: ритмические трудности равны почти нулю, интонационные проблемы более, чем скромные, ансамбль несложный (двухголосие — тутти), да и психологически с этой музыкой нет никаких больших проблем: она состоит из хорошо знакомых компонентов, за немногими исключениями. И состав оркестра традиционный донельзя. И музыка занимательная да темпераментная: можно эффектно показать себя, не очень при этом надрываясь.

Сделана она хорошо, но вопрос в том: что она такое?

4. Филип Гершкович² назвал однажды Д. Д.: «халтурщик в транс». Хотя это и сказано зло, но содержит в себе некую истину. Действительно, музыка Д. Д. содержит в себе оба компонента: халтуру и транс. Транс отрицать невозможно: иначе осталась бы одна халтура, и не было бы никакого Шостаковича. Он обладал уникальной способностью впадать в транс посредством халтуры, что и возвышает его над большинством его советских коллег: они в транс не впадали, а часто попросту хрюкали. Как мне кажется. Д. Д. впадал в транс в двух ситуациях: 1) жестокость, 2) страх. Именно в этих двух случаях он наиболее приближался к гениальности и создал настоящие шедевры (примеры Вы знаете лучше меня). Мне лично он наиболее неприятен, когда он впадает в «благородный

пафос» или становится бездонно-глубокомысленным с помощью уменьшенных кварт и октав — этот род музыкальной жевательной резинки у виолончелей и контрабасов заполняет десятки минут времени в его симфониях.

Хотя Шостакович более чем консервативен в выборе инструментальной «плоти» для своих замыслов (в конце концов, оркестр — это мастодонт XIX века, вымирание которого было лишь отчасти задержано авторами, подобными Шостаковичу), он был «прогрессистом» в том отношении, что его генезис прочно связан с таким новшеством XX века, как кино. Из кинозала он перенес в свою музыку плакатность, склонность к непритязательной, но общедоступной символике, к заимствованным мотивам, намекам, преувеличенной жестикуляции. В кино может прийти каждый, и у него нет ни времени, ни желания замечать музыкальные тонкости. Если музыка не будет кричаще-броска и плакатна, у нее мало шансов быть замеченной. Кроме того, в кино некогда экспериментировать, нужно делать банальности на высочайшем профессиональном уровне (подразумевается в первую очередь спринтерская скорость в написании партитуры и отсутствие исполнительских проблем во время записи). И эти плебейско-пролетарские добродетели были Шостаковичем полностью перенесены на симфоническую эстраду. Его симфонии — это «общедоступное чтение» на очень высоком профессиональном уровне. Они в меру занимательны, в меру скучны, в меру глубокомысленны. Достаточно для того, чтобы бывший пролетарий в галстук и белом воротничке смог бы засвидетельствовать свою причастность к «высокой культуре» тем, что посетил концертный зал, а не пивную.

Боже мой, как полиняла со временем «великая» Пятая симфония!

Сколько чернил было пролито, сколько возвышеннейших слов говорено! Одни слышали в коде финала (удары литавр) победную поступь светлого будущего, другие усмотрели в этом шаржированную подневольную «апофеозу» — подобно избанию Бориса Годунова на царство, третьи — оптимистическую трагедию...

А что осталось? Осталась довольно серая и посредственная музыка, поскольку она постепенно лишилась всех общественно-истерических (не исторических) петушиных перьев и предстает теперь перед нами в оципанном виде. Событие-то, конечно, было в 1937 году, да только совсем не музыкальное.





О «СВИДЕТЕЛЬСТВЕ»



Генрих ОРЛОВ

<О «Свидетельстве»>

**СВИДЕТЕЛЬСТВО. МЕМУАРЫ ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА
СОЛОМОН ВОЛКОВ (РУКОПИСЬ)
РЕЦЕНЗИЯ Г. ОРЛОВА**

При знакомстве с рукописью прежде всего озадачивает ее титул. Насколько мне известно, в огромной литературе такого рода нет изложенных от первого лица мемуаров, которые не были ни написаны, ни продиктованы мемуаристом. В письме от издательства с предложением отрецензировать рукопись г-на Волкова говорилось следующее: «Шостакович не диктовал свои воспоминания. Он позволил г-ну Волкову задавать вопросы, на которые давал краткие ответы... Г-н Волков делал заметки скорописью. Постепенно он превращал эти заметки в развернутые разделы, а весной 1974 года начал организовывать этот материал в более пространственные главы. По завершении каждой главы г-н Волков знакомил с ней Шостаковича, который надписывал первую страницу: «Читал. Шостакович»».

К сожалению, в рукописи не осталось никаких следов, которые позволяли бы судить о том, какие вопросы задавал г-н Волков и какими именно словами на них отвечал Шостакович. При всем доверии к г-ну Волкову как посреднику, приходится признать, что его рукопись явно лишена принципиально важной для мемуаров достоверности, присущей авторским мемуарам. Поэтому считать ее свидетельством самого Шостаковича я не в состоянии, точно так же, как ни один суд не принял бы в качестве свидетельских показаний слова, сказанные от имени свидетеля его даже самым близким и осведомленным другом.

Ясно, что перед нами литературное произведение г-на Волкова, которое в лучшем случае лишь базируется на высказываниях и замечаниях Шостаковича. Критерий достоверности оказывается в этом случае весьма расплывчатым, и говорить о достоверности можно,

лишь оценив характер и содержание материалов, составляющих рецензируемую рукопись.

Музыка отнюдь не является ее главной темой, и читатель, интересующийся Шостаковичем-композитором, едва ли найдет в ней надежные новые факты, которые не были бы уже известны ему из других источников. Нет здесь ни выдержек из каких-либо документов, ни ссылок на них, указаны считанные даты, множество имен опущено, но зато в слухах и анекдотах, связанных с именем Шостаковича, недостатка нет. Стареющий, тяжело больной композитор, очевидно, опирался исключительно на свою память, и возникающие разноречия в ряде случаев можно объяснять либо ненадежностью памяти Шостаковича, либо промахами г-на Волкова. Вот один из примеров. На с. 212 Шостакович якобы говорит о глупости музыковедов, которые в течение тридцати лет считали Седьмую и Восьмую «военными симфониями»:

«Седьмая была задумана до войны. И следовательно, она просто не могла появиться как ответ на гитлеровское вторжение. “Тема нашего существования” никак не связана с этим вторжением. Я думал о совсем других врагах человечества, когда эта тема была уже сочинена»*.

Однако на предыдущей странице Шостаковичу приписано совершенно иное утверждение о той же симфонии:

«Я просто не мог не написать ее. Вокруг шла война. Я должен был быть с моим народом, я хотел создать образ страны в битве, запечатлеть его в музыке. <...> ...Написать сочинение о наших днях, о моих современниках, которые...» и т. д.

Какое же из этих двух соседствующих, взаимно исключающих утверждений читатель должен считать достоверным?

При внимательном чтении в повторном освещении некоторых тем, личностей или событий обнаруживается немало подобных расхождений. Уже это одно делает почти излишним мое предостережение будущему читателю: ничто не считать достоверным, исходящим от самого Шостаковича; установить такую же дистанцию между собой и текстом, какую создал он сам, не подписавший рукопись,

* Здесь и далее цитаты приводятся в обратном переводе с английского языка рецензии. Номера страниц указываются по оригиналу русской рукописи, предоставленной мне издательством. — Г. О.

а лишь пометивший первые страницы восьми глав единственным словом «читал», которое означает только то, что означает.

Примечательно, что, за исключением этой повторяющейся пометы, сделанной Шостаковичем, рукопись, предположительно побывавшая у него, не содержит никаких следов его руки. Было бы наивно полагать, что Шостакович соглашался с каждым словом г-на Волкова, написанным от его имени. Разумеется, он не мог быть согласен и с каждым словом в рукописи моей книги о его симфониях¹, с которой я просил его познакомиться в 1960 году; он вернул мне рукопись с благодарностью без каких-либо комментариев, но предложил сделать некоторые сокращения (их я коснусь позже). На протяжении последних лет жизни он неуклонно избегал дискуссий о своей музыке и своих взглядах. Он не вступал в спор с критикой, не исправлял явные нелепости в официозных статьях, написанных другими для партийной прессы от его имени и с его подписью. Он держался в стороне от слов, «авторизованных» им подобным образом, и от слов о нем самом. Известно, что он собирал и хранил газетные и журнальные вырезки, особенно хулильные, считая, что глупостью они не уступают самым восторженным отзывам. Только психолог или психиатр мог бы решить, объяснялись ли его замкнутость и отъединенность высокомерием, стоицизмом или мазохизмом.

Не секрет, что в последние годы жизни Шостакович был инвалидом — и физически, и психологически. Не он один страдал от бесчисленных унижений и ударов, терял друзей, исчезавших или предававших его, опасался за собственную свободу и жизнь, был жертвой бесчеловечной системы, то и дело вынужденно поступая против своей воли, убеждений и совести. Но как человек, постоянно остававшийся на виду, близкий к верхам, блистательно одаренный, опасный своей властью над умами сограждан и известный во всем мире, он чаще других оказывался жертвой государственного садизма и, вероятно, страдал глубже других. То, что он служил орудием в руках системы, которую презирал и ненавидел, заставляло его презирать и ненавидеть себя. По той же причине он, должно быть, считал, что другие не лучше его. На с. 284 [рукописи], словно в самооправдание, он обрушивается на так называемых «свободных либералов» — Андре Мальро, Фейхтвангера, Бернарда Шоу, Ромена Роллана — за их симпатии к сталинскому режиму. Однако не слишком добрыми словами характеризуются здесь и те, кому, подобно Зощенко, Ахматовой и Юдиной, удалось сохранить большую внутреннюю независимость, оставаться верными своим моральным принципам и не быть столь полезными диктаторскому

государству. В 1960 году Шостакович попросил меня изъять из рукописи моей книги цитаты из его публичных выступлений или заявлений, появившихся в печати под его именем в 1937 и 1948 годах и несколько позже, поскольку они были либо навязаны ему, либо присоветованы благожелателями-друзьями. «Я проявил недостаток мужества, смалодушничал», — сказал он. Однако в изложении г-на Волкова мы почти не встречаем намеков на подобное самокритичное отношение, на признание своих ошибок или слабостей.

Рукопись «Мемуаров» в основном касается других людей и очень мало говорит читателю о жизни и творческой работе самого Шостаковича. Ее тон колеблется между брюзжанием, раздражительностью, презрением, гневом, завистью, сарказмом, мелочной придирчивостью и недобрыми намеками — в отзывах о других и жалкой похвалой — в разговорах о себе (с. 93, 129, 193, 201–202, 371 и др.). Пощажены только Бородин, Мусоргский и Глазунов, о которых говорится более сочувственно — особенно о двух последних, отчасти ввиду их пристрастия к алкоголю, которое Шостакович разделял (правда, больше на словах, чем на деле).

Время от времени в рукописи г-на Волкова слышится хорошо знакомая интонация Шостаковича, узнается его манера бросать отрывистые, обрубленные фразы, сбрызнутые едкой иронией, — так, вероятно, и звучали «краткие ответы» композитора, из которых впоследствии вырос 406-страничный монолог, вложенный в его уста. Стилизованный в разговорной манере, одобренный нелитературными выражениями, этот монолог включает и пространные разделы, в которых в стиль разговорной речи «транспонированы» некоторые автобиографические материалы, ранее опубликованные Шостаковичем в советской прессе*. Малозначительные, нередко анекдотические истории сопровождаются водянистыми рассуждениями и морализаторскими сентенциями, трудно представимыми в устах Шостаковича. Равно сомнительно и то, что наделенный вкусом и интеллектом человек мог всерьез и страстно сравнивать Сталина и Тосканини как диктаторов (с. 29), проводить пространные параллели между сталинским периодом и временем Бориса Годунова (с. 335–338), оценивать музыку Стравинского в заведомо

* Таковы, например, воспоминания о детстве (с. 6–7), которые заимствованы из серии очерков Шостаковича «Думы о пройденном пути», напечатанных в журнале «Советская музыка» в 1956 году. Между прочим, трудно понять, как зрелище детей, убитых полицейскими в дни революции 1905 года (с. 7–8), могло повлиять на Шостаковича, тогда еще не родившегося.

дилетантских понятиях «нравится — не нравится» (с. 40) или пускаться в долгие любительские рассуждения о смысле музыки и ее социальной значимости (с. 340–341).

То и дело встречаются искаженные цитаты* и фактические неточности**. Вероятно, мы никогда не узнаем, объясняются ли эти и другие оплошности, влияющие на содержание и стиль «Мемуаров», ошибками памяти Шостаковича или оговорками и литературными промахами г-на Волкова. Первые можно было бы прокомментировать, а вторые — тщательно выверить и отредактировать, если бы была возможность отличить одни от других.

Острота и специфичность манеры высказываний Шостаковича не могла служить единственной тональностью такого монументального и глубоко личного монолога. Чтобы сохранить избранный стиль, г-ну Волкову пришлось стилизовать не только манеру речи, но и образ говорящего. Эта дерзкая, рискованная затея выходила далеко за рамки роли смиренного, бережного интерпретатора, каким он представляет себя. В результате Шостакович появляется на литературной сцене в костюме и гриме мизантропа, морально деградировавшего люмпен-интеллигента, враждебного ко всему на свете, не видящего вокруг ничего, кроме низости и зла, одержимого назойливым доморощенным философствованием, — вариант характера, изображенного Достоевским в «Записках из подполья»: «Я больной человек... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень».

Беллетрист вправе придумывать все, что ему угодно. Проблема, однако, в том, что «Шостакович» — это имя не вымышленного героя. И даже если черты, которыми г-н Волков наделил своего героя, не вполне чужды Шостаковичу, все же последний несводим к образу, выступающему со страниц «Мемуаров». То, что выглядит достоверным в малом масштабе, в крупном масштабе оказывается грубым искажением.

Англоязычные читатели — как специалисты, так и любители музыки — до сих пор имеют весьма ограниченное и сильно

* Из «Гамлета», с. 115; из дневника А. Фадеева, с. 258; из ответа Римского-Корсакова на приглашение Дягилева, с. 177, и др.

** Партитура оперы Чайковского «Воевода», погибшая при пожаре театра, была в 1946 году восстановлена по сохранившимся оркестровым партиям Юрием Кочуровым, а не Ламмом, как сказано на с. 165; опера Шостаковича «Нос» была изъята из репертуара в результате инспирированного «протеста рабочих», помещенного в одной из ленинградских газет, а не по причине слишком многочисленных репетиций (с. 130) и т. д.

упрощенное представление о сложности музыкального пути и наследия Шостаковича, о его жизни, личности, психологии и абсурдности окружавшей его общественной среды. Полнейшим и правдивейшим свидетельством всей его жизни служит созданная им музыка, а не случайные фразы, которые мог сказать этот смертельно больной, психологически искалеченный человек, даже если бы его слова были сохранены и переданы с абсолютной точностью.

Я сомневаюсь в том, что литературный опус г-на Волкова приблизит читателя к пониманию этой трудной, деликатной темы или поможет ему глубже постигнуть, что именно делает Шостаковича Шостаковичем. Напротив, можно опасаться, что содержание и стиль «Мемуаров» лишь укрепят ходячее мнение о музыке Шостаковича как стилистически устарелой и в целом не слишком привлекательной.

На с. 250 г-н Волков приводит слова Шостаковича: «...я очень сожалею о том, что была опубликована переписка Антона Павловича [Чехова] с О. Л. Книппер-Чеховой, настолько интимная, что не хотелось бы многое видеть напечатанным»*. Эти слова можно прямо отнести к рецензируемой рукописи.

28 августа 1979



* Д. Шостакович о времени и о себе: 1925–1975 / Сост. М. Яковлев. М., 1980. С. 288.



Лорел Э. ФЭЙ

Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»?

Недавняя публикация на Западе как будто бы авторизованных мемуаров Дмитрия Шостаковича * наделала много шума, притом далеко за пределами музыкальных кругов. Слухи о существовании рукописи и содержащихся в ней ошеломляющих откровениях циркулировали по меньшей мере двумя годами раньше. За два месяца до ее издания газета «New York Times» напечатала статью, дразнящую воображение читателя, — «Вывезенные контрабандой мемуары Шостаковича на подходе» **. Перед самой публикацией, в октябре 1979 года, в «New York Times Magazine» был воспроизведен фрагмент книги под названием «Импровизация под дирижерскую палочку Сталина» ***. По выходе в свет «Свидетельство» было немедленно отрецензировано Харолдом Шонбергом на первой полосе «New York Times Book Review» **** и особо отмечено редакцией этой газеты, а впоследствии ею же названо в числе лучших книг 1979 года *****. С тех пор мемуары многократно рецензировались в разнообразных изданиях: «Time», «Saturday Review», «The New

* Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov / Transl. by Antonina W. Bouis. New York: Harper and Row, 1979.

** *Mitgang Herbert*. Shostakovich Memoir, Smuggled Out, Is Due // New York Times. 1979. 10 September. P. C14.

*** Improvising Under Stalin's Baton // New York Times Magazine. 1979. 7 October. P. 122-133.

**** *Schonbeig Harold C*. Words and Music Under Stalin // New York Book Review. 1979. 21 October. P. 1, 46-47.

***** См.: New York Times Book Review. 1979. 25 November. P. 18.

Yorker», «[London] Times Literary Supplement», «The New York Review of Books» и других*.

Чем было вызвано такое внимание? Шостакович, крупнейший, самый прославленный и почитаемый композитор Советского Союза, в этих воспоминаниях с беспримерным презрением и горечью рассказывал о том страхе и постоянном давлении, которые исковеркали всю его жизнь. Он нападал отнюдь не только на политиков, он задевал известных людей всех родов деятельности и всех слоев общества, советского и несоветского. Книга была воспринята как убедительное обвинение идеологическому давлению при советском режиме.

То, что Шостакович всю жизнь испытывал на себе превратности советской культурной политики, не новость. Однако считалось, что его исключительная способность переносить удары судьбы и творческая энергия, проявленная им перед лицом критики, указывают на приверженность линии партии и умение прислушиваться к «конструктивным» эстетическим указаниям руководства. Поэтому, если «Свидетельство» подлинно, оно должно привести к радикальной переоценке как музыки Шостаковича и его биографии, так и истории советской музыки и культуры в целом.

Излишне упоминать о том, что в Советском Союзе реакция на публикацию мемуаров была мгновенной и однозначной. В письме к редактору «Литературной газеты» шесть известных советских композиторов, бывших учеников и друзей Шостаковича, заявили, что книга «не имеет ничего общего с действительными воспоминаниями Д. Д. Шостаковича»**, а ее автором в действительности является Соломон Волков. Сопутствующая письму редакционная статья обрушивалась на Волкова и рассказывала о безуспешных попытках юридически воспрепятствовать изданию «Свидетельства»***. В речи на шестом съезде композиторов СССР Тихон Хренников заклеил книгу как «гнусную фальсификацию, состряпанную одним из покинувших нашу страну отщепенцев»****. Реакция Ирины Шостакович,

* Здесь недостаточно места для полного списка рецензий.

** Баснер В., Вайнберг М., Караев К., Левитин Ю., Тищенко Б., Хачатурян К. Жалкая подделка: О так называемых мемуарах Шостаковича // Литературная газета. 1979. 14 ноября. С. 8.

*** Клоп: Официальное досье // Литературная газета. 1979. 14 ноября. С. 8.

**** Хренников Тихон. Музыка принадлежит народу // Советская культура. 1979. 23 ноября. С. 4.

вдовы композитора, была скептической: «Волков видел Дмитрия Дмитриевича три или, может быть, четыре раза... Он никогда не был близким другом семьи — например, никогда у нас не обедал... Я не понимаю, каким образом он мог получить у Дмитрия материал на такую толстую книгу» (разрядка моя. — Л.Ф.)*.

Критики, рецензировавшие «Свидетельство» на Западе, выдвинули на первый план два важнейших вопроса. Первый и самый существенный — подлинность документа. Второй, при условии, что документ подлинный, — достоверность содержащихся в нем высказываний. Большинство рецензентов, не желая или не будучи в состоянии сосредоточиться на первом вопросе, занялись вторым и обнаружили множество фактических противоречий как в основном тексте «Свидетельства», так и в примечаниях Волкова**.

Упомяну еще только один пример, до сих пор не замеченный. В связи с Четвертой симфонией Шостаковича приводятся его слова (с. 212):

В конце концов, в течение двадцати пяти лет никто ее не слышал, а рукопись была у меня. Если бы я исчез, власти передали бы ее кому-нибудь другому — за усердие. Я даже знаю, кто бы это мог быть. Вместо того чтобы быть моей Четвертой, она бы стала Второй симфонией другого композитора (разрядка моя. — Л.Ф.).

В комментарии к этому фрагменту Волков отождествляет загадочного композитора с многолетним председателем Союза композиторов Тихоном Хренниковым — очевидной мишенью Шостаковича. Ни в тексте, ни в сноске не упомянут тот известный

* В изложении Крэга Р. Уитни: *Whitney Craig R. Shostakovich Memoir a Shock to Kin* // *New York Times*. 1979. 13 November. P. C7.

** В этом плане заслуживают внимания следующие публикации: *Karlinsky Simon*. *Our Destinies are Bad* // *The Nation*. 1979. 24 November. P. 535; *Braun Malcolm*. *Shostakovich* // *New York Times Book Review*. 1979. 9 December. P. 37; *Prokofiev Oleg*. *Shostakovich's Memoirs* // [London] *Times Literary Supplement*. 1979. December. P. 134; *Craft Robert*. *Notes from the Composer* // *New York Review of Books*. 1980. 24 January. P. 9–12; *Ramey Phillip*. *The Shostakovich Memoirs: Do They Prove a Case?* // *Ovation*. Vol. 1. No. 1 (February 1980). P. 22–24, 76; *Steiner George*. *Marche Funèbre* // *The New Yorker*. 1980. 24 March. P. 129–132; *Езерская Белла*. Трепет и муки актера: Интервью с Галиной Вишневской // *Время и мы*. 1980. № 50. С. 160–161.

факт, что Хренников начал свою собственную Вторую симфонию в 1940-м, что она была впервые исполнена в 1943-м, в новой редакции прозвучала в 1944-м и была опубликована к 1950-му. Ясно, что здесь не все в порядке. В этом случае, как и во многих других, трудно сказать, чему приписать это противоречие — несовершенной памяти Шостаковича, его же злему умыслу или недостатку эрудиции у Волкова.

Несмотря на оговорки по поводу всех изъянов и настороженность, вызванную тоном мемуаров и встречающимся в их переводе сленгом, лишь немногие западные критики посчитали нужным подвергнуть сомнению подлинность воспоминаний и роль Волкова как их проводника.

Сосредоточимся же на этом насущном вопросе.

Понятие подлинности в данном случае, очевидно, сводится к следующему: подразумевается, что «Свидетельство» правдиво и точно отражает факты и мнения, переданные лично Шостаковичем непосредственно г-ну Волкову, и представляет их в изложении, которое сам композитор авторизовал для публикации. Адресуя вопрос о подлинности «Свидетельства» редактору «Books and Arts», Питер Шеффер в своем письме сетует:

Меня тревожит не то, что́ книга... «разоблачает» в Шостаковиче, сколь бы неправдоподобными эти «разоблачения» ни казались беспристрастному наблюдателю, но то, что научная атмосфера здесь, в Соединенных Штатах, настолько отравлена, что все традиционные критерии объективной оценки свидетельств, которые на юридическом языке именуются показаниями, основанными на слухах, с радостью отбрасываются ради приобретения еще одного исключительно удобного образчика антисоветской пропаганды и ради нарушения атмосферы мирного сосуществования*.

Опубликованный ответ Волкова весьма показателен:

Если бы вопросы, которые задает профессор Шеффер о состоятельности «Свидетельства», не были чисто риторическими, он легко мог бы найти ответы на них в самой книге. Они содержатся в пространном предисловии; во введении, где цитируются письма Шостаковича ко мне; в фотографиях, помещенных в книгу, включая те, что под-

* *Schaeffer Peter. Shostakovich's Testimony: The Whole Truth? // Books and Arts. 1980. 7 March. P. 29.*

писаны покойным композитором специально для меня; в заметке обо мне в конце книги, где перечислены мои профессиональные заслуги и публикации... *

Беспокойство профессора Шеффера по поводу того, что «Свидетельству» еще только предстоит подвергнуться скрупулезной и объективной проверке, заслуживает внимания. Однако осуществить такую проверку отнюдь не легко. Шостаковича уже нет в живых. Мы не можем обратиться к нему за подтверждением. Волков отсылает нас к самой книге. В предисловии и во введении он рассказывает, каким образом «Свидетельство» появилось на свет. Это сложный процесс, и решающие его моменты, по существу, не поддаются проверке.

Подлинность этой рукописи обосновывается двумя типами доказательств. Первый требует слепой веры в честность и принципиальность Волкова. Доказательство второго и более впечатляющего типа — то, что над каждым из восьми разделов рукописи есть надпись: «Читал. Д. Шостакович» **. Как сообщили издатели книги, подлинность надписей подтверждена экспертом-графологом. Прежде чем продолжить, хочу упомянуть доказательство третьего типа, которое, пусть и довольно нелогично, было использовано для подтверждения подлинности мемуаров, — тот факт, что в СССР книгу осудили. Поскольку осуждение было предсказуемо, принимая во внимание противоречивость и политизированность книги, оно вовсе не говорит о ее достоверности — вопреки тому, что нам пытались внушить ***.

Саймон Карлински указал на два фрагмента в «Свидетельстве», являющиеся дословным или почти дословным воспроизведением ранее опубликованных воспоминаний Шостаковича ****. Мною на данный момент определены еще пять развернутых фрагментов,

* Books and Arts. 1980. 7 March. P. 29.

** Число и расположение надписей подтверждено в письме к автору настоящей статьи от 9 июля 1980 года редактором «Свидетельства» Энн Харрис.

*** См.: *Starr Frederick S. Private Anguish, Public Scorn* // Books and Arts. 1979. 7 December. P. 4.

**** *Karlinsky Simon*. Op. cit. P. 535. Несмотря на обнаруженную им проблему отсутствия документальных подтверждений «Свидетельства», профессор Карлински все же полагал, что «музыковедческая компетенция [Волкова] и его документированная близость Шостаковичу» не оставляют сомнений в подлинности рукописи. На самом же деле ни один из этих критериев не был убедительно продемонстрирован.

сходным образом взятых из ранее опубликованных советских источников. Номера страниц всех семи заимствованных фрагментов «Свидетельства» и первоисточников даны ниже в таблице (фамилия автора — Д. Шостакович — в названиях источников опускается)*:

«Свидетельство»	Первоисточники
С. 32–33	[Без заглавия] // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. М., 1973. С. 7–8.
С. 77–78	Из воспоминаний // Советская музыка. 1974. № 3. С. 54.
С. 106–107	Трагедия-сатира // Советское искусство. 1932. 16 октября. Перепечатано в кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967. С. 13.
С. 154–155	Как рождается музыка // Литературная газета. 1965. 21 декабря. Перепечатано в кн.: Дмитрий Шостакович. С. 36.
С. 178–179	Самый близкий // Литературная газета. 1960. 28 января. Перепечатано в кн.: Дмитрий Шостакович. С. 34–35.
С. 226–227	Партитура оперы // Известия. 1941. 1 мая. Перепечатано в кн.: Дмитрий Шостакович. С. 14.
С. 245–246	Из воспоминаний о Маяковском // Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 315.

Как мы видим, первоисточники располагаются в границах 1932–1974 годов. Среди фрагментов — высказывания о Мусоргском, Стравинском, Мейерхольде, Маяковском и Чехове.

При тщательном сравнении первоисточников с их дубликатами в «Свидетельстве» выявляются некоторые значительные расхождения. В ряде случаев предложения, по которым можно было бы датировать воспоминания, в книге Волкова изменены или сокращены. Например, сообщение «Я работаю над “Леди Макбет” уже около двух с половиной лет» предстает в виде: «Я работал над “Леди Макбет” почти три года». Из другого фрагмента, воспроизведенного в целом почти буквально, вычеркнуто предложение: «Искренне рад, что столетие со дня его [Чехова] рождения вновь привлекает к нему внимание всего прогрессивного человечества».

* Этот перечень — не исчерпывающий. Малколм Браун обнаружил еще один отрывок «Свидетельства», заимствованный из статьи «Страницы воспоминаний» в сборнике «Ленинградская консерватория в воспоминаниях» (Л., 1962, с. 125–126).

Среднюю величину цитированных отрывков и точность их перевода лучше всего можно продемонстрировать, сопоставив один из первоисточников с переводом соответствующего фрагмента из «Свидетельства»:

«Свидетельство», с. 154–155	«Как рождается музыка» («Дмитрий Шостакович», с. 36)
<p>Сознательно или бессознательно рождается музыкальный замысел? Это объяснить трудно. Процесс написания нового произведения долгий и сложный. Иногда начнешь писать, а потом передумаешь. Не всегда выходит так, как ты задумал. Если не получается, оставьте произведение как есть — и постарайтесь избежать допущенных ранее ошибок в следующем. Это моя личная точка зрения, моя манера работать. Может быть, она происходит от желания сделать как можно больше. Когда я слышу, что у композитора есть одиннадцать редакций одной симфонии, то невольно думаю: сколько за это время можно было сочинить новых произведений?</p> <p>Нет, естественно, и со мной случается, что я возвращаюсь к старому произведению; так, я внес много изменений в партитуру своей оперы «Катерина Измайлова».</p>	<p>Сознательно или бессознательно рождается замысел? Это объяснить трудно. Процесс написания нового произведения долгий и сложный. Бывает так: начнешь писать, а потом передумаешь. Не всегда получается так, как было задумано. 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 быть, она идет от желания сделать как можно больше? Когда я узнаю, что у композитора существует одиннадцать редакций одной симфонии, то в голову невольно приходит мысль: а сколько за это время можно было написать новых произведений?</p> <p>Нет, конечно, и со мной случается, что я возвращаюсь к старому произведению. Так, я многое исправил в партитуре своей оперы «Катерина Измайлова». Ведь со дня ее создания прошло около тридцати лет.</p>
<p>Я писал свою Седьмую, Ленинградскую симфонию быстро. Я не мог ее не писать. Кругом шла война. Я должен был быть с народом, я хотел создать образ нашей сражающейся страны, запечатлеть его в музыке. С первых дней войны я сел за рояль и начал работать. Я работал напряженно. Мне хотелось написать о наших днях, о моих современниках, которые не жалели ни сил, ни жизни во имя победы над врагом.</p>	<p>Свою Седьмую, Ленинградскую симфонию я писал быстро. Я не мог ее не писать. Кругом шла война. Я должен был быть вместе с народом, я хотел создать образ нашей сражающейся страны, запечатлеть его в музыке. С первых дней войны я сел за рояль и начал работать. Работал напряженно, мне хотелось написать произведение о наших днях, о моих современниках, которые не жалели сил и жизни во имя победы над врагом.</p>

Единственное существенное расхождение между приведенными фрагментами — соединение в «Свидетельстве» двух первых абзацев в один и пропуск предложения «Ведь со дня ее создания прошло около тридцати лет»*.

В материале, заимствованном из ранее опубликованных источников, нельзя усмотреть ничего полемического или крамольного, зато, оказавшись в новом контексте, он порой противоречит утверждениям, содержащимся в «Свидетельстве» далее. Меньше чем через страницу после того, как Шостакович сообщает: «С первых дней войны...» (и т. д., полную цитату см. выше), мы читаем:

Седьмая симфония была задумана до войны, и поэтому ее просто нельзя рассматривать в качестве реакции на гитлеровское вторжение. «Тема нашествия» не имеет к вторжению никакого отношения. Сочиняя ее, я думал о других врагах человечества.

Затем Волков приводит слова Шостаковича, в которых эти «враги человечества» недвусмысленно отождествляются со Сталиным и его приспешниками. Какому объяснению верить?

В предисловии Волков пишет: «Шостакович отвечал на вопросы в одной и той же хорошо отработанной манере. Некоторые фразы, очевидно, оттачивались годами» (с. xvii). И все же сам объем цитат и их официальный язык делают совершенно невероятным предположение, что Шостакович запомнил свои ранее опубликованные высказывания, а затем в точности воспроизвел их в разговорах с Волковым.

Однако нигде — ни в рассказе об истории и методе создания книги, ни в примечаниях — Волков не признает, что в «Свидетельство» вошли какие-то тексты из ранее опубликованных (и неоговоренных) источников. Вместо этого он с полной определенностью утверждает: «Вот как мы работали. Мы садились за стол... Затем я начинал задавать вопросы, на которые он [Шостакович] отвечал кратко и поначалу неохотно. <...> Я разбил собранный материал на крупные разделы... затем показал эти разделы Шостаковичу, который одобрил сделанное мной» (с. xvi–xvii). Ни разу Волков даже не намекает на то, что какую-то часть из «собранного материала» он получил иным способом, нежели непосредственно от Шостаковича

* Исследование этого и других фрагментов, цитированных в «Свидетельстве», должно помочь защитить переводчика книги Антонию У. Буа от упреков в некомпетентности.

в личной беседе. Не является ли это непризнаваемое заимствование уже опубликованных материалов ответом на вопрос, как, говоря словами Ирины Шостакович, «он мог получить материал... на такую толстую книгу»?

Но более всего смущает в этих заимствованных воспоминаниях то обстоятельство, что все семь находятся в начале глав. К сожалению, издатель «Свидетельства» отказал мне в возможности просмотреть подлинную рукопись на русском языке*. Однако на основании отмеченного совпадения можно сделать вывод, что первые страницы семи из восьми глав рукописи — как раз те страницы, на которых как будто бы имеется собственноручная подпись композитора: «Читал. Д. Шостакович», — содержат в основном (если не полностью) материал, который к моменту подписания уже появился в печати под именем Шостаковича. В таком случае неизбежны следующие вопросы. Является ли рукопись, которую подписал Шостакович, той самой рукописью, которая была переведена и опубликована как «Свидетельство» Шостаковича? Нельзя ли предположить, что Волков представил Шостаковичу характер и содержание книги в ложном свете — точно так же, как он, возможно, в ложном свете преподносит ее читателю?**

Ввиду этих нерешенных вопросов необходимо заново выяснить, как рождалось «Свидетельство» и как его содержание было представлено читателям. Охарактеризованный на суперобложке книги как «блестящий музыковед», Соломон Волков был фактически неизвестен на Западе до своей эмиграции в Соединенные Штаты в 1976 году. Утверждение о том, что в последние годы жизни Шостаковича он был с ним в тесных отношениях, опирается исключительно на собственное «свидетельство» Волкова, хотя в доказательство того, что ему можно доверять, он обильно цитирует высказывания и частные письма композитора. Все это мы должны принять на веру. Очень немногое из его заявлений может быть объективно удостоверено. Например, он утверждает, что для работы над «Свидетельством» Шостакович приглашал его «...обычно рано утром, когда его кабинет еще был пуст» (с. xvii). Другими словами,

* Письмо к автору данной статьи от 9 июля 1980 года.

** В этой связи любопытно, что примечание к статье Волкова «Художественное творчество как диссидентство» (*Volkov Solomon. Artistry as Dissident // New York Times. 1978. 16 April. P. E19*) гласит, что автор «работает в Колумбийском университете над биографией Дмитрия Шостаковича» (разрядка моя. — Л. Ф.). Не было ли и «Свидетельство» первоначально задумано как биографическая книга?

они встречались без свидетелей. Беседы не записывались на пленку, а «фиксиrowались скорописью: этот навык я развил за годы работы журналистом», — сообщает Волков (с. xvi). Полученные записи были им скомпонованы в свободно построенные, но связные разделы, которые, предположительно, Шостакович прочел и подписал. Таким образом, Волков любезно дал разъяснения чуть ли не по всем мыслимым спорным пунктам.

В сообщаемых им сведениях есть, однако, некоторые симптомы того, что его собственная автобиография, возможно, столь же обманчива, как и та, которую он приписывает Шостаковичу. Волков подробно обсуждает обстоятельства организованной им постановки в апреле 1968 года «Скрипки Ротшильда» — одноактной оперы Вениамина Флейшмана, любимого ученика Шостаковича, погибшего во Вторую мировую войну. Описывая события, приведшие к запрещению спектакля — под предлогом борьбы с сионизмом, — Волков усиленно подчеркивает, что это было первое и единственное исполнение оперы. Он утверждает: «Все, что осталось исследователям, — это партитура, от начала до конца написанная характерным нервным почерком Шостаковича» (с. xiii). Он забывает упомянуть о том, что опера Флейшмана исполнялась в московском Союзе композиторов 20 июня 1960 года, транслировалась по радио в феврале 1962-го, получила доброжелательные отклики в прессе*, а в 1965 году вышел в свет ее клавиш с предисловием А. Лившица**. Несмотря на все перечисленное, Волков заключает: «Для Шостаковича “Скрипка Ротшильда” была незаживающей раной, вызывающей у него чувства вины, сострадания, гордости и гнева: ни Флейшмана, ни его оперу не дано было воскресить. Это поражение нас сблизило» (с. xiv).

В волковский список документов, подтверждающих подлинность «Свидетельства», включены воспроизведенные в книге фотографии. Особое значение придается той, что помещена на фронтисписе. Волков указывает, что в ноябре 1974 года Шостакович надписал и подарил ему эту фотографию, чтобы она способствовала приему рукописи на Западе. Надпись гласит: «Дорогому Соломону Моисеевичу Волкову на добрую память. Д. Шостакович. 13. XI 1974. На память о разговорах о Глазунове, Зощенко, Мейерхольде. ДШ».

* См.: Головинский Г. С любовью к человеку // Советская музыка. 1962. № 5. С. 28–34.

** Флейшман В. И. Скрипка Ротшильда: Переложение для пения с фортепиано. М., 1965.

Ничто в самой фотографии или надписи не выдает особой близости и не намекает на особую конспиративность. Чинно позирующие Ирина Шостакович, Борис Тищенко, Шостакович и Волков, использование полного имени Волкова и специфическая формулировка — все свидетельствует о более формальных отношениях, чем те, в существование которых нам предлагается поверить. И почему упомянуты только три имени? Надпись могла бы быть и более личной и более подчеркнутой: «На память о наших разговорах», что гораздо определеннее намекало бы на подлинность «Свидетельства». Данную же надпись, на мой взгляд, с тем же успехом можно прочесть как точное указание конкретного содержания их бесед, а вовсе не полное признание всего, о чем пишет Волков.

Методология волковского «Свидетельства» также с неизбежностью должна быть поставлена под сомнение. Отсутствие систематичности в построении книги надежно скрывает хронологию воспоминаний и затемняет породившую их ситуацию «вопрос — ответ». Волков признается: «Мне приходилось прибегать к хитростям: при каждом удобном случае я проводил параллели, пробуждая ассоциации, напоминая ему [Шостаковичу] о людях и событиях» (с. xiv). Можно только догадываться о масштабах этих «хитростей». Волков также заявляет: «Он [Шостакович] часто противоречил себе. В таких случаях истинный смысл его слов нужно было угадывать, извлекая из ящика с тройным дном» (с. xvii). Единственной гарантией того, что Волков угадал правильно, являются проблематичные надписи: «Читал. Д. Шостакович».

Книга вызывает и много других вопросов, ставящих в тупик. Если Волков был уверен в том, что она не может быть опубликована в Советском Союзе (последующие события подтвердили этот прогноз со всей очевидностью), то почему он все же взял на себя труд сделать «несколько попыток... в этом направлении» (с. xviii)? Почему Шостакович, настаивая на том, чтобы рукопись была опубликована только после его смерти, столь бессердечно пренебрег зловещими последствиями ее публикации для своей жены, для семьи? Почему потребовалось более трех лет после эмиграции Волкова, чтобы перевести и опубликовать книгу?

Совершенно ясно, что подлинность «Свидетельства» весьма сомнительна. Подозрительные методы и недостаточная эрудиция Волкова не вдохновляют на то, чтобы принять на веру его версию происхождения и содержания этих мемуаров. Его утверждения, что книга сама является доказательством ее аутентичности, вводят нас в замкнутый круг. И подписи Шостаковича, если они на деле

являются таковыми, не обязательно удостоверяют ту версию рукописи, которая была преподнесена наивной западной аудитории. Если у Волкова есть веские доказательства ее подлинности — исходные стенографические записи, письма композитора или другие документы, — он должен быть готов открыть к ним доступ и предоставить их для изучения. В отсутствие же осязаемых, материальных доказательств можно лишь строить предположения о том, где проходит граница между истинными воспоминаниями Шостаковича и богатым воображением Волкова.

Возвращаясь к «Свидетельству»

22 октября 1980 года, за несколько недель до выхода моей рецензии (см. текст «Шостакович против Волкова: чье “Свидетельство”?» в настоящей антологии. — *Сост.*), главный редактор «The Russian Review» послал Соломону Волкову ее гранки с официальным предложением ответить на нее и с обещанием напечатать этот ответ в следующем выпуске журнала (то есть в январе 1981 г.). Волков уклонился от ответа. Однако он повторял тогда и по сей день повторяет следующие три утверждения:

а) что при составлении «Свидетельства» он не использовал материал из ранее опубликованных источников;

б) что все содержание «Свидетельства» сообщено ему Шостаковичем лично, в беседах;

в) что он даже не был знаком с изданными ранее статьями, перепечатанными в его книге*.

В чем Волков не признается, так это в том, что в 1974 году некто под его фамилией имел отношение к публикации одного из процитированных в «Свидетельстве» фрагментов — воспоминаний Шостаковича о Мейерхольде. В той первой публикации эти воспоминания, напечатанные в числе других по случаю столетия со дня рождения Мейерхольда, были снабжены предисловием,

* Совсем недавно все эти пункты были вновь изложены в кн.: Shostakovich Reconsidered / Written and edited by Allan B. Ho and Dmitry Feofanov. With an overture by Vladimir Ashkenazy. London, 1998. P. 212.

подписанным «С. Волков»*. Поскольку Волков утверждает, что он не был знаком с вышеданными ранее статьями, продублированными в «Свидетельстве», должны ли мы поверить, что в 1974 году в журнале «Советская музыка» работали два человека по имени С. Волков? Или что именем Соломона Волкова был без его ведома подписан текст, который ему не принадлежал? Должны ли мы верить, что Волков не взял на себя труд прочесть номер журнала, в редакции которого работал, — даже номер, содержащий воспоминания Шостаковича, с которым он как раз в тот момент сотрудничал?

Уже после того, как моя рецензия была напечатана, я обнаружила статью, где в качестве иллюстрации была воспроизведена страница «авторизованной» рукописи «Свидетельства»**. Это одна из тех страниц, на которых стоит подпись Шостаковича, то есть первая страница одной из восьми глав. Между подписью композитора и машинописным текстом на ней вписаны — судя по всему, другой рукой — слова «ГЛАВА ВТОРАЯ». Номер страницы в правом верхнем углу также не принадлежит оригинальной рукописи. На этой странице Шостакович вспоминает о Стравинском. При сравнении данного текста с первоначальной публикацией становится ясно, что это не просто буквальная, слово в слово, ее копия, — сохранено даже деление на абзацы и малейшие детали пунктуации. Эти отрывки идентичны. (Единственное расхождение — лишний знак препинания, точка после запятой в 16-й строке страницы «Свидетельства»). Ясно, что это опечатка, которая вычеркивается при редактировании.)

Тем не менее Соломон Волков, требуя немислимого доверия, ожидает от нас готовности допустить:

а) что ему не был знаком вышеданный в 1973 году самый крупный советский сборник материалов о Стравинском, открывающийся воспоминаниями Шостаковича***;

б) что Шостакович продиктовал ему фрагмент объемом в целых 186 слов, дословно воспроизведя свое высказывание, опубликованное в этом сборнике;

* Советская музыка. 1974. № 3. С. 54.

** См.: *Schonberger Elmer. Dmitry Shostakovich's Memoirs: Testimony // Key Notes. Vol. 10. 1979. No. 2. P. 57.* Впервые статья была опубликована в еженедельнике «*Vrij Nederland*», 1979, 10 November.

*** И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. М., 1973. Если исходить из утверждений Волкова, он также должен был ничего не знать о фундаментальном сборнике, посвященном самому Шостаковичу (Дмитрий Шостакович. М., 1967), в котором были напечатаны четыре из цитированных фрагментов, указанных в моей рецензии.

Мир. Д. Морис
: ГЛАВА ВТОРАЯ

Стравинский — один из самых больших композиторов нашего времени, многие сочинения которого я по-настоящему люблю.

Самое раннее и яркое впечатление от музыки Стравинского связано с балетом "Петрушка". Постановку его в Кировском театре в Ленинграде я смотрел много раз, стараясь не пропустить ни одного спектакля. /К сожалению, я не слышал новой редакции "Петрушки" для малого оркестра. Не уверен, что она лучше прежней. / С тех пор этот замечательный композитор неизменно был в центре моего внимания, и я не только изучал, слушал его музыку, но и исполнял ее, делая переложения.

С удовольствием вспоминаю свое выступление на премьере "Свадьбы" в Ленинграде, необычайно хорошо исполненной ленинградской хоровой капеллой под руководством выдающегося хормейстера Климова. Одна из четырех партий фортепиано — партия второго рояля — была поручена мне. Многочисленные репетиции, предшествующие концерту, оказались и приятными и полезными для меня. Это сочинение поразило своей оригинальностью, прекрасным звучанием, лирикой.

Исполнял я также "Серенаду в ля". В консерватории мы часто играли в переложении для двух фортепиано концерт для фортепиано и духового оркестра. Со студенческими годами у меня связано воспоминание еще об одном произведении Стравинского — великолепной опере "Соловей". Правда, знакомство с ней состоялось при "роковых" обстоятельствах: на экзамене по чтению

© Donemus, Amsterdam

Страница машинописного оригинала «Свидетельства».
Воспроизводится с любезного разрешения издательства «Донемус»,
Амстердам

Д. Шостакович

Стравинский — один из самых больших композиторов нашего времени, многие сочинения которого я по-настоящему люблю.

Самое раннее и яркое впечатление от музыки Стравинского связано с балетом «Петрушка». Постановку его в Кировском театре в Ленинграде я смотрел много раз, стараясь не пропустить ни одного спектакля. (К сожалению, я не слышал новой редакции «Петрушки» для малого оркестра. Не уверен, что она лучше прежней.) С тех пор этот замечательный композитор неизменно был в центре моего внимания, и я не только изучал, слушал его музыку, но и исполнял ее, делал переложения.

С удовольствием вспоминаю свое выступление на премьере «Свадебки» в Ленинграде, необычайно хорошо исполненной Ленинградской хоровой капеллой под руководством выдающегося хормейстера Климова. Одна из четырех партий фортепиано — партия второго рояля — была поручена мне. Многочисленные репетиции, предшествовавшие концерту, оказались и приятными и полезными для меня. Это сочинение поразило своей оригинальностью, прекрасным звучанием, лирикой.

Исполнял я также «Серенаду в ля». В консерватории мы часто играли в переложении для двух фортепиано концерт для фортепиано и духового оркестра. Со студенческими годами у меня связано воспоминание еще об одном произведении Стравинского — великолепной опере «Соловей». Правда, знакомство с ней состоялось при «роковых» обстоятельствах: на экзамене по чтению партитур. Пожалуй, это было несколько жестоко. Но, кажется, я справился с партитурой. Уже после этого я основательно изучил ее.

В свое время, вскоре же после издания, я сделал четырехручное переложение для фортепиано «Симфонии псалмов» Стравинского. Меньше всего мне удалась вторая часть: из-за обилия полифонии многое оказалось неисполнимым на фортепиано. Это, конечно, замечательное произведение. И все же я ощущаю в нем недостатки конструктивного

Страница сборника

«И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы»

в) что, расшифровывая свою стенографическую запись воспоминаний Шостаковича, Волков по чистой случайности умудрился воспроизвести пунктуацию и деление текста на абзацы абсолютно идентично оригинальному изданию;

г) что столь же случайно этот фрагмент точно укладывается в одну из восьми страниц рукописи «Свидетельства», на которых стоят удостоверяющие их «подлинность» подписи Шостаковича.

Размер машинописной страницы на иллюстрации также говорит о многом. Все семь обнаруженных цитат, которыми

открываются главы «Свидетельства», в публикации на английском равны по объему. Как только кончается первая машинописная страница данной (второй) главы <...> в тексте книги появляются отличия от оригинальной публикации, меняется тон и содержание воспоминаний. Самое поразительное расхождение — то, что в «Свидетельстве» Шостакович ставит под вопрос «русскость» Стравинского («Другой вопрос, насколько Стравинский является русским композитором» *). В частично процитированном тексте 1973 года он не выказывал подобного скептицизма. «Я считаю, что Стравинский — истинно русский композитор, — писал он. — <...> Русский дух неистребим в сердце этого настоящего, подлинно большого, многогранного таланта, рожденного землей русской и кровно с ней связанного» **.

Все это означает, что дословное цитирование ранее опубликованного и не содержащего полемических высказываний материала на первых страницах семи из восьми глав — тех страницах, что будто бы подписаны Шостаковичем, — видимо, ограничено размером этих страниц.

Волков предпочел молчание какому-либо объяснению этих неувязок и совпадений и обоснованию своих утверждений. Вместо него это недавно попытались сделать два его «заместителя». После ста часов бесед с Волковым и пятилетних исследований его архива (ранее закрытого) они выдвинули гипотезу, что изданные прежде тексты проникли в «Свидетельство» без ведома Волкова в результате того, что сам Шостакович — возможно, после их просмотра — дословно их повторил в беседах ***.

Речи Шостаковича была свойственна нервность, судорожные повторы слов и кратких фраз, а также классические слова-паразиты (например, «понимаете»). Если он был склонен к столь простран-ным автоцитатам, к тому же столь отшлифованным грамматически и на таком официальном языке, как в отрывках, появившихся в «Свидетельстве», можно было бы ожидать, что аналогичные при-

* Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov. New York, 1979. P. 33.

** И. Ф. Стравинский. С. 8.

*** *Ho Allan B. and Feofanov Dmitry. Shostakovich's Testimony: Reply to an Unjust Criticism // Shostakovich Reconsidered. P. 188–209.* В целом, невзирая на бросающуюся в глаза нестыковку с описаниями процесса работы над книгой, данными самим Волковым, Хоу и Феофанов приписывают Шостаковичу более активную роль в создании «Свидетельства» и значительно больший контроль над конечным продуктом, нежели Волкову.

меры встретятся где-то еще. Однако никакие новые источники информации, к которым исследователи получили доступ за последние восемнадцать лет, не дали ничего даже отдаленно напоминающего подобное автоцитирование.

11 февраля 1960 года Шостакович написал письма из больницы двум своим друзьям, Льву Лебединскому в Москву и Исааку Гликману в Ленинград. Содержание и тон обоих писем одни и те же: это иронические размышления Шостаковича по прочтении одного из советских романов 1920-х годов — «Натали Тарповой» Сергея Семенова. Поскольку адресаты жили в разных городах и вряд ли сравнили бы письма, Шостакович — будь у него такая склонность, — имел прекрасную возможность продублировать свое послание. И тем не менее в письмах нет буквальных повторений, если не считать нескольких слов. В самом деле, уже по вступительным абзацам можно заключить, что, отнюдь не повторяя себя, Шостакович постарался сказать одно и то же по-разному.

Гликману:

Нахожусь в больнице, где собираются лечить мою правую руку. Очень скучаю. Действительно скучно, будучи совершенно здоровым, пребывать в больнице. Прошлый раз меня веселила вера в то, что руку вылечат. Теперь этой веры у меня ни на йоту*.

Лебединскому:

Скучаю я смертельно. Я совершенно здоров, и поэтому мое пребывание в больнице не веселит меня. Если мое первое пребывание скрашивалось верой в исцеление, то сейчас оно ничем не скрашивается**.

Шостакович обладал феноменальной музыкальной памятью — это правда — и славился своей способностью страницами цитировать на память произведения любимых авторов. Он был отличным рассказчиком, и коронные номера из его репертуара многие слышали не раз. И все же из способности запоминать и воспроизводить музыку или литературные тексты вовсе не следует с неизбежностью желание или склонность слово в слово повторять собственные высказывания. Нет ни единого доказательства, что Шостакович

* Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.; СПб, 1993. С. 151.

** Душа и маска: Письма Д. Д. Шостаковича к Л. Н. Лебединскому // Музыкальная жизнь. 1993. № 23–24. С. 12.

когда-либо дважды точно повторил какую-то из своих историй. Скорее наоборот. Даниэль Житомирский вспоминает, что, когда отмечали премьеру Девятой симфонии Шостаковича в 1945 году, Шостакович развлек гостей анекдотом о московском музыковед и резиновом изделии интимного свойства. «Но дело заключалось не в сюжете рассказа. Д. Д. экспромтом сочинил ошеломляющее остроумное “скерцо”! И когда он кончил, все попросили рассказать то же самое “на бис”. И он выполнил эту просьбу: рассказал все с самого начала, но с виртуозными вариациями»*. «С виртуозными вариациями» — вот что выдает блестящего рассказчика, а вовсе не буквальная верность тексту.

Невзирая на все усилия защитников «Свидетельства», восемнадцать лет спустя обязанность доказать его подлинность (выражаясь юридическим языком, «бремя доказывания») по-прежнему, как и в 1980 году, лежит на Соломоне Волкове.

* * *

Мнение о том, что «Свидетельство», возможно, не вполне соответствует утверждениям Волкова, а содержит или больше или меньше, нежели собственные воспоминания Шостаковича, внимательно проверенные и авторизованные им специально для публикации, в 80-е годы было встречено с ощутимым сопротивлением. Даже после ознакомления с представленными мною доказательствами, опровергающими притязания книги на подлинность, многие западные ученые продолжали ее цитировать, оставляя оговорки в сносках. Журналисты, авторы аннотаций и критики опирались на эту книгу, не сомневаясь в правдивости изложения взглядов Шостаковича и точности передачи его слов.

Разумеется, во многих отношениях книга Волкова явилась более правдивым отражением взглядов композитора, чем что-либо опубликованное до 1979 года, и это с готовностью подтвердили многие эмигранты. Кирилл Кондрашин, например, поручился за образ Шостаковича, возникающий в «Свидетельстве»:

С огромным волнением я читал мемуары Шостаковича, подготовленные Соломоном Волковым. Многое из того, что было неожиданностью

* Житомирский Даниэль. Шостакович // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 28 (текст воспроизведен в настоящей антологии. — Сост.).

для западного читателя, меня не удивило. Я многое знал и о многом догадывался; но кое-что новое там было даже для меня и заставило по-другому взглянуть на некоторые его произведения*.

С другой стороны, изображенного в «Свидетельстве» Шостаковича не узнала Галина Вишневская — человек, чью близость к композитору в последние годы его жизни решаются оспорить немногие. В интервью 1980 года она отвергла книгу Волкова со всей определенностью:

Я читала эту книгу в рукописи на русском языке — в Париже. Она произвела на меня странное впечатление. Мне она показалась собранием историй, более или менее известных всему музыкальному миру. Если бы эта книга была написана от имени Соломона Волкова как автора, я приняла бы ее совершенно иначе. Но эти истории Волков вложил в уста Шостаковича и этим измельчил, исказил его духовный облик. Я лично знала совершенно другого человека — не того, который встает со страниц этой книги**.

Позднее, в 1984 году, Вишневская опубликовала на Западе собственные мемуары***. В них создан живой портрет Шостаковича, каким его помнила она. В книге Вишневской Шостакович — это сложный, противоречивый человек, во многих отношениях не меньший оппозиционер, чем герой книги Волкова. В итоге многие западные комментаторы, не чувствуя нюансов и не подозревая о высказанном Вишневской мнении, на основании воспоминаний певицы приписали ей симпатии к «Свидетельству».

Если Вишневскую связывали с Шостаковичем тесные творческие контакты, то Владимир Ашкенази, по его собственному признанию, встречал композитора всего «два-три раза» до своего отъезда из Советского Союза в 1963 году в возрасте двадцати шести лет: один раз, когда играл его Фортепианное трио (ор. 67), и пару раз случайно, на концертах. «...Я так и не познакомился

* Комментарии на симпозиуме «Шостакович изнутри» (The Interior Shostakovich), Bucknell University, Льюисбург (штат Пенсильвания), 9 сентября 1980 года. Цитата приводится в обратном переводе. См.: DSCN Journal. No. XIX (Autumn 1991). P. 35. Воспоминания самого Кондрашина, в том числе о Шостаковиче, были опубликованы посмертно: *Ражников В. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни*. М., 1989.

** *Езерская Белла*. Трепет и муки актера: Интервью с Галиной Вишневской // *Время и мы*. 1980. № 50. С. 160–161.

*** *Vishnevskaya Galina*. Galina: A Russian Story. San Diego, 1984 (по-русски: *Вишневская Г. Галина. История жизни*. М., 1991).

с ним как следует», — добавляет пианист*. И все же, хотя он едва знал композитора, а к 1971 году, когда Волков начал встречаться с Шостаковичем, уже долгое время жил на Западе, — несмотря на все это, Ашкенази является убежденным адвокатом «Свидетельства» («Когда я читал “Свидетельство”, у меня не возникло сомнений, что здесь, в этой книге, — настоящий Шостакович. Все, что мы знали о нем, теперь получило печатное подтверждение...»), а равно и неистовым оппонентом критиков этой книги**.

Некоторым известным эмигрантам из СССР явно была противна сенсационность и скандальность «Свидетельства». Мстислав Ростропович долгое время подчеркнуто избегал открыто высказывать свое отношение к этой книге, будь то поддержка или осуждение. Только много лет спустя он стал публично выражать свое мнение, как в следующих комментариях, опубликованных в 1986, 1998 и 1994 годах соответственно:

Шостакович якобы утверждал, что Прокофьев плохо оркестровал. Согласно Волкову, чего только Шостакович не говорил! Его «Мемуары» полны преувеличений, о которых говорят между собой друзья, но о которых никогда не пишут. Его [Шостаковича] друзья, возможно, были слишком болтливыми, и Волков этим воспользовался. Но никогда Шостакович не стал бы так рисковать, он слишком боялся, что его дети всего лишатся***.

Когда я прочел эту ерунду, написанную Соломоном Волковым... должен сказать, я был глубоко поражен, обнаружив, что он представляет дело так, будто Шостакович поставил на страницах [рукописи] свою подпись. Например, что касается отношения Дмитрия Дмитриевича к Прокофьеву, я много раз слышал, как он говорил: «Это гениальный композитор. Это гениальное произведение!»****

В противоположность тому, что написано в «Свидетельстве» Соломона Волкова, Дмитрий Дмитриевич боготворил Стравинского, считал Симфонию псалмов одним из самых гениальных сочинений.

Я считаю, что книга Волкова совершенно не сбалансирована. В общем — собрание анекдотов. И хотя в основном то, что он пишет, правда,

* DSCH Journal. No. XX (Spring 1992). P. 4.

** Ашкенази написал «увертюру» к книге «Shostakovich Reconsidered» (с. 9–11).

*** Le Monde. 1986. 28 novembre. В настоящем издании цитируется по переводу: Из воспоминаний М. Л. Ростроповича // Сергей Прокофьев (1891–1991): Дневник, письма, беседы, воспоминания. М., 1991. С. 256.

**** Shostakovich's World is Our World: Manashir Iakubov talks to Mstislav Rostropovich // Shostakovich (1906–1975): Programme booklet for the Barbican Centre series (19 February — 28 October 1998). P. 19.

это «интересные истории». Шостакович был таким человеком, что иногда ради красного словца мог какую-нибудь историю даже, так сказать, и подсочинить*.

Ощутимая противоречивость чувств Ростроповича по отношению к «Свидетельству» и — в редких случаях, когда он говорил о книге, — его сосредоточенность скорее на конкретных фактических ошибках, нежели на коренном вопросе о ее подлинности, придали защитникам книги храбрости зачислить его в свои ряды**. Недавно опубликованный «манифест» в поддержку «Свидетельства», «Shostakovich Reconsidered»¹, — первая и не стесняющаяся своей пристрастности*** попытка разрешить споры вокруг книги Волкова, не утихающие с момента ее публикации двадцать лет назад, — создает впечатление, будто он создан при активном участии Ростроповича. Видимость обманчива. Весь вклад Ростроповича в этот «манифест» — причем вклад невольный — сводится к интервью с ним Волкова на тему о его отношениях с Шостаковичем и Прокофьевым. И хотя интервью заново «упаковано» во вступительные и заключительные комментарии, а также снабжено новым заголовком, на самом деле оно было взято двадцатью годами раньше, в 1978-м, за год до публикации «Свидетельства». Само собой разумеется, в нем нет никакого упоминания предстоящей публикации Волковым «авторизованных» мемуаров Шостаковича****.

* *Wilson Elizabeth*. Shostakovich: A Life Remembered. London; Boston, 1994. P. 187–188.

** См.: Shostakovich Reconsidered. P. 217, 297.

*** Труд этот посвящен — буквально и фигурально — Соломону Моисеевичу Волкову.

**** *Volkov Solomon*. Tradition Returns: Rostropovich's Symbolism // Shostakovich Reconsidered. P. 359–372. Хоу и Феофанов ошибочно считают первой публикацией этого интервью ту, что вышла более чем через десять лет после того, как оно было взято (Возвращение традиции: символика Ростроповича // Знамя. 1990. № 1. С. 220–226). На самом же деле его первая публикация — «О Сергее Сергеевиче и Дмитрие Дмитриевиче: интервью с Мстиславом Ростроповичем» (Часть речи. 1981–1982. № 2/3. С. 254–262). В этой первоначальной публикации указано, что Волков является обладателем авторских прав на интервью. Другими словами, для его перепечатки не потребовалось ни получать согласие Ростроповича, ни даже ставить его в известность. В другом переводе на английский интервью было напечатано с точным обозначением года, когда оно было взято. См.: A Conversation with Mstislav Rostropovich // Keynote (New York). Vol. 11. March 1987. № 1. P. 8–12.

Пока Максим Шостакович жил за «железным занавесом», его оппозиция по отношению к «Свидетельству» на Западе не принималась в расчет, ибо рассматривалась как результат принуждения со стороны советских властей. Сенсационная новость, что он вместе с сыном в апреле 1981 года бежал из СССР, заново возбудила интерес к его «истинному» мнению о предполагаемых мемуарах его отца. На первой пресс-конференции в Вашингтоне 23 апреля 1981 года Максим ответил:

Книга Волкова мне известна, и я выступал в Москве по этому поводу. Дело в том, что книга состоит, на мой взгляд, из двух частей. Первое — это широко известное, если не в печати, то, во всяком случае, у нас на родине, гражданское отношение Дмитрия Шостаковича к происходящему в те годы, которые описывает Волков. И вместе с тем в этом очень много ошибок и неточностей. Писать о Дмитрии Шостаковиче, о тех вопросах, о которых он думал, или о близких к нему людях нужно или все, или ничего, и не по слухам о том, что он где-то за обедом, или у своих приятелей, или в разговорах со студентами сказал... К сожалению, книга собрана из вот таких вот слухов. <...> ...Получилось так, что многие выдающиеся композиторы и музыканты, которых он любил и уважал, оказались в каком-то черном свете.

А самое главное — и это очевидно и очень важно — Волков брал интервью у Дмитрия Шостаковича от лица журнала «Советская музыка», журналистом которого он в те годы работал. И трудно предположить, чтобы все то, что вошло в книгу, Дмитрий Шостакович хотел бы опубликовать на страницах журнала «Советская музыка». По-моему, это очень объясняет мое отношение к этой книге*.

Вскоре после этого в просторном интервью, данном в Нью-Йорке, Максим был еще более категоричен:

Это не мемуары моего отца. Это книга Соломона Волкова. Г-н Волков должен объяснить, как появилась эта книга. <...> Это скорее книга о моем отце, чем книга его самого. Журналист Волков интервьюировал моего отца не то четыре, не то шесть раз для журнала «Советская музыка». Он получил подпись Шостаковича на этих интервью. Разве можно себе представить, чтобы такие критические высказывания, какие позже были опубликованы в книге, могли быть сделаны для советского журнала? Вероятно, Волков всунул множество страниц между нумерованными страницами интервью. Это легко сделать**.

* Расшифровка магнитофонной записи пресс-конференции сделана автором настоящей статьи.

** Shostakovich: Why I fled from Russia: Interview with Norbert Kuchinke and Felix Schmidt // The Sunday Times (London). 1981. 17 May. P. 35.

А в интервью с Александром Абрамовым в 1982 году Максим намекал на то, что в «Свидетельстве» слышен не только голос его отца, но и другие голоса.

— ...Действительно ли Дмитрий Дмитриевич был таким, каким он предстает в книге Волкова?

Да, он встречался с отцом несколько раз, и разговоры их получили отражение в книге. Политическая тенденция, политические взгляды отца выражены правильно. Но в дополнение к этому в книгу вошли разные слухи, свидетельства, идущие не от отца. Я знаю, от кого что идет, но я не буду сейчас об этом говорить. Вот в ваших [Абрамова] статьях о Шостаковиче видно, где вы, а где отец, а в книге Волкова трудно различить, где Шостакович, а где Волков*.

С годами Максим не изменил своего мнения, что это скорее книга не его отца, но о его отце, и притом изобилующая фактическими ошибками, неверными толкованиями и слухами. Вместе с тем он умерил критику «Свидетельства», допуская, что в общих чертах оно верно описывает политические условия, в которых жил Шостакович, и мучения, которые он терпел.

— Содержат ли, по вашему мнению, мемуары Соломона Волкова верный портрет вашего отца?

— Нет! Я повторял это много раз! Это его [Волкова] книга по поводу Шостаковича. Волков описал политическую ситуацию вокруг отца с большой достоверностью, но вот когда он воскрешает в своей памяти отношение Шостаковича к другим — композиторам, дирижерам, например к Тосканини или Прокофьеву, то сообщает неточные данные. Если вы хотите очертить профиль крупных музыкантов, то нельзя довольствоваться одной фразой, извлеченной из контекста...

— ...это будет тенденциозным, неверным?

Несомненно. Вот вам пример относительно Чайковского. Я вспоминаю, как Шостакович мог говорить мне за завтраком, что он ненавидит разработки у Чайковского, затем утверждать нечто иное за вторым завтраком и подвести за обедом итог в том смысле, что никогда ничего не было прекраснее «Пиковой дамы»**.

* Максим Шостакович о своем отце: Интервью Александра Абрамова // Время и мы. 1982. № 69. С. 180–181.

** Prenom Maxime // Le Monde de la Musique. 1989. Janvier. Nr. 118. P. XV. В настоящем издании цитируется по публикации в журнале «Советская музыка» (1989, № 9, с. 56, перевод Л. Грабовского). См. также: Hendricks David. Maxim Shostakovich. Ovation. Vol. 5. 1984. No. 5 (June). P. 12, 14.

Сходную оценку Максим высказал в 1991 году в интервью британскому музыковеду Дэвиду Фэннингу:

...Я по-прежнему скажу, что это книга не моего отца, а о нем. Одно дело — беседы о Глазунове, Мейерхольде, Зощенко. Но там содержатся также слухи, и порой ложные. Это разнородная смесь подлинных документальных фактов и слухов. Но важнее то, что, взяв эту книгу в руки, можно себе представить, что такое была жизнь данного композитора в данной конкретной политической ситуации, как трудна, как ужасна она была при сталинском режиме. Прочее может быть верным или неверным. Например, что касается отношения моего отца к Прокофьеву, Стравинскому, его мнения о Чайковском, Тосканини — не все здесь правда. Но я никогда не пробовал взять эту книгу и, страница за страницей, сказать, что верно, что нет. Может быть, мне нужно это сделать*.

Тем не менее ощутимый поворот во взглядах Максима вкупе с его дружелюбием по отношению к Волкову, в последние годы неоднократно выказанным публично, а также то, что он одобрил основанную на «Свидетельстве» книгу Иэна Мак-Доналда «Новый Шостакович»** как «одну из лучших книг о Дмитрие Шостаковиче, какие я читал»***, — все это позволило сторонникам «Свидетельства» закрыть глаза на то, что Максим всегда говорил о «Свидетельстве» как о книге Соломона Волкова и н и к о г д а как о мемуарах своего отца.

Дочь Шостаковича Галина Дмитриевна вступила в дебаты довольно поздно. Допрошенная Хоу и Феофановым, она дала следующие показания:

* Always a Great Composer, Not a Papa: Maxim Shostakovich talks to David Fanning about performing Dmitri Shostakovich // Gramophone. 1991. No. 5. P. 1992. Совсем недавно Максим указал на еще один сомнительный момент в «Свидетельстве». По поводу одного из самых сенсационных «откровений» (с. 141) о том, что Десятая симфония его отца (а именно вторая часть) является портретом Сталина, Максим сказал интервьюеру: «Это слухи... я думаю, эту идею выдвинул кто-то из музыковедов. Другие повторили. Сам я так не считаю. Отец никогда не говорил, что это портрет Сталина» (*Pasles Chris. Was He or Wasn't He?* // Los Angeles Times / Calendar. 1998. 29 November. P. 74).

** *MacDonald Ian. The New Shostakovich. London, 1990.* Критику этого труда см.: *Акопян Л.* Западные авторы о Шостаковиче: Обзор и комментарий // Шостаковичу посвящается: Сборник статей к 90-летию композитора (1906–1996). М., 1997. С. 18–22. (См. также статью Р. Тарускина «Шостакович и мы» в настоящей антологии. — *Сочм.*)

*** Напечатано на суперобложке книги «The New Shostakovich».

Я поклонница Волкова. Там [в «Свидетельстве»] нет фальши. Стиль речи явно шостаковичский — не только выбор слов, но и то, как они сочетаются. Максим показывал мне части рукописи. Нет сомнения в том, что подписи — его [Шостаковича]. Шостакович подписывал не читая дурацкие статьи на незначительные темы, но он никогда бы не подписал, не прочитав, нечто столь большое и столь важное.

Все говорят, что эта книга правдива только наполовину. Но я никогда не подсчитывала, которая половина — ложь. Эта книга — крик души. Она представляет верно и честно политические взгляды Шостаковича, хотя в ней слишком много «кухонных разговоров» и анекдотов*.

Трудно не согласиться с Галиной Шостакович, что такую большую и столь важную книгу Шостакович должен был прочесть, прежде чем подписывать. К несчастью, для того, чтобы понять это, он должен был бы прочесть ее целиком. Когда он ставил свою визу на страницах, взятых из его ранее опубликованных статей, он мог не осознавать, насколько «большой и важной» она станет.

При всех сомнениях, возникших у некоторых близких Шостаковичу людей и осмотрительных ученых относительно честности и принципиальности Соломона Волкова и подлинности того, что он выставил на рынок в качестве мемуаров Шостаковича, спрос на книгу и эффект ее разоблачений от этой полемики не пострадали. Появившись незадолго до советского вторжения в Афганистан, на последнем гребне холодной войны, «Свидетельство» попало на исключительно восприимчивую почву.

На взгляд из любой перспективы, Шостакович — одна из вершин мировой культуры XX века. Он был слишком значительным композитором, чтобы Запад мог смириться с его искренней преданностью коммунизму и советской системе. Тот факт, что его мемуары могут быть не вполне подлинными, явился лишь незначительным неудобством. В них было высказано то, что многие отчаянно хотели услышать, что, как утверждали многие, они безошибочно слышали в музыке композитора. Или нечто довольно близкое. Многих удовлетворила хитрая уловка, что «Свидетельство» правдиво «по существу», — самодовольная выдумка, к которой можно прибегнуть при условии, что читатель по собственному усмотрению определяет это «существо» и легко отбрасывает любые опасения относительно истинной правды.

Хотя «Свидетельство» явилось прежде всего и главным образом политической бомбой, по крайней мере некоторые из ее осколков

* Shostakovich Reconsidered. P. 83.

были музыкальными. Появление книги способствовало новой волне интереса к музыке Шостаковича на Западе в тот момент, когда назревающая неудовлетворенность послевоенным господством сериализма и академического авангарда достигла критической точки. Исполнители и публика жаждали возможности ухватиться за любые оправдания, чтобы открыть для себя и всячески поддерживать музыку более доступную, более «коммуникативную», связанную более явными узами с почтенными традициями прошлого. Музыка Шостаковича получила главные дивиденды от этого поворота. Спустя почти двадцать лет ее популярность не выказывает признаков спада².

Возобновившееся увлечение Шостаковичем, или, точнее, конфликтом между творцом и тоталитарным режимом, чему служила иллюстрацией его жизнь, вызвало также поток театральных и киноинсценировок: «Мастер-класс» — пьеса Дэвида Паунзлла (1983), «Черноморские причуды» — пьеса для музыкального театра Стенли Силвермена и Пола Шмидта (1986) и «Свидетельство» — художественный фильм Тони Палмера (1988)*. В фильме была применена экспрессионистическая монтажная техника. Сплетение документальных кадров и визуальных лейтмотивов, представлявших события жизни композитора в сюрреалистическом видении, сопровождалось обилием соответствующих музыкальных примеров. Фильм был без особого энтузиазма встречен критиками, которые сочли его скорее безудержными фантазиями Палмера о Сталине, о его жертвах, о попранных идеалах, нежели попыткой постичь подлинного Шостаковича. Такая попытка — полемическая защита и экзегеза «Свидетельства», изображающая Шостаковича художником, который в своем творчестве рано сделался «скрытым диссидентом», — была предпринята английским журналистом, не обладающим ни музыкальным образованием, ни знанием русского языка и культуры**.

Неудивительно, что, когда пришествие гласности наконец дало советским гражданам возможность не столько прочесть «Свидетельство» (в музыкальных кругах СССР многие давно имели доступ к тайно ходившим по рукам экземплярам), сколько обсуждать

* «Master Class» by David Pownall, «Black Sea Follies» by Stanley Silverman, «Testimony» by Tony Palmer. В последнем фильме Шостаковича играл Бен Кингсли (Ben Kingsley), Сталина — Теренс Ригби (Terence Rigby). В титрах Соломон Волков значился как «консультант».

** MacDonalld Ian. The New Shostakovich.

его открыто и откровенно, — реакция на книгу отразила то же эмоциональное напряжение, и мнения разделились точно так же, как раньше на Западе. В частности, музыковед Даниэль Житомирский безоговорочно признал подлинность книги, узнав в ней портрет композитора, каким тот рисовался в его собственных воспоминаниях начала 60-х годов*.

Лев Лебединский дружил с Шостаковичем в 50–60-е годы. В интервью Ирине Никольской для вышедшего в конце 1992 года спецвыпуска шведского журнала «Melos», посвященного главным образом рассмотрению полемики вокруг «Свидетельства», он был несклонен в своей убежденности:

— Я считаю эту книгу одной из важнейших публикаций, посвященных композитору, и ее подлинность для меня несомненна. Я готов подписаться под каждым словом этой книги. Это правда о Шостаковиче.

— *Вы ведь близко наблюдали жизнь Шостаковича...*

— Да, я встречался с Д. Д. очень часто, и мне казалось, что он был со мной откровенен. Многие из наших разговоров нашло отражение в книге Волкова**.

Последнее заявление Никольская сопровождала примечанием: «Этой фразой мой собеседник как бы намекает на участие и помощь в создании книги С. Волкова». Очевидно, она сочла намеки Лебединского на его вклад в книгу Волкова достаточно явными, для того чтобы привлечь к ним внимание читателя.

В конце предисловия к «Свидетельству» Соломон Волков писал: «...благодарю тебя, мой далекий друг, который должен остаться безымянным: без твоего постоянного участия и поддержки не было бы этой книги» (с. xviii). Имя таинственного помощника не долго оставалось в секрете. После того как подпись Бориса Тищенко появилась среди подписей тех, кто в советской печати осуждал «Свидетельство», Волков оплакал это «предательство»: «Без помощи друга никогда этой работы мне не завершить бы. Он был учеником Шостаковича, самым любимым. Понимал, как важно, чтобы отшатавающийся от смерти мастер успел прокричать миру слово

* Житомирский Даниэль. Шостакович официальный и подлинный: Статья первая // Даугава. 1990. № 3. С. 92. В этой статье Житомирский цитирует «Свидетельство» по немецкому изданию, в обратном переводе.

** Melos. 1993. No. 4–5. С. 78. Журнал выходит на английском языке; переводы с русского выполнены плохо, иногда неточно. Данная цитата приводится здесь по первоначальной русской расшифровке интервью.

правды о себе. Он сделал для этого все, что мог»*. То, что Тищенко был близок Шостаковичу и мог использовать свой доступ к композитору для содействия волковскому делу, сомнений не вызывает. Неясным остается, какая именно услуга была оказана Волкову.

В своем «Реквиеме по другу» Волков обвинил Тищенко в ренегатстве, в превращении из стойкого неконформиста в советского композитора-лауреата — из-за того, что он отказался от исполнения своего Реквиема на стихи Ахматовой ради официальных премий и званий**. Этот личный выпад остался в общем незамеченным. Больше внимание привлек тот факт, что Тищенко не стал круто менять свое отношение к «Свидетельству», когда наступление эры гласности предоставило ему для этого прекрасную возможность. В 1988 году на пресс-конференции в редакции газеты «Советская культура» Тищенко ответил на вопрос о нынешнем его мнении о книге Волкова:

Так же как и вчера, я отношусь ко всякого рода фальсификациям отрицательно. То, что эта книга — фальсификация, могу поклясться, положив руку на Библию. Я присутствовал при разговоре Шостаковича с автором. Шостакович сказал мне: он добивается этих встреч, пожалуйста, присутствуйте при них. Я присутствовал. То, что говорил Шостакович, может поместиться в самой тонкой школьной тетради. То, что вышло за рубежом, составляет фолиант страниц на 400. Автор перед отъездом поклялся, что оставит экземпляр рукописи записи разговора с Шостаковичем. Но он этого не сделал.

В этой книге огромное количество рассказов о Шостаковиче. Так, Шостаковичу приписываются чудовищные высказывания о семье Мейерхольда и уничижительные слова об Ахматовой.

После моей статьи в «Литературной газете» Союз композиторов получил на мое имя такую телеграмму: «Поздравляю со вступлением

* Волков Соломон. Реквием по другу // Новое русское слово. 1980. 12 апреля. С. 6. В переводе на английский: *Volkov Solomon. Requiem for a Friend // Ovation. Vol. 1. 1980. No. 6 (July). P. 14.*

** Там же. В 1978 году Тищенко был награжден Государственной премией РСФСР и получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Русская и английская версии «Реквиема по другу» слегка разнятся. Превращение Тищенко из неконформиста в композитора-лауреата упоминается в английской версии. В русской — цитата из пушкинского стихотворения «Подражание италиянскому» (1836) приравнивает Тищенко к Иуде: «Как с древа сорвался предатель-ученик, Дьявол прилетел, к лицу его приник...» Тот факт, что Волков не раз клеветал на людей, не имевших возможности защищаться, был отмечен Левом Акоюном (см.: *Nakobian Levon. Music of the Soviet Age: 1917–1987. Stockholm, 1998. P. 56).*

в ряды советских композиторов. С. Волков». Я ответил: «Мне по пути с авторами симфоний, а не с авторами лжемемуаров. При встрече поговорим по-мужски»*.

Волков еще раз повторил обвинения в конформизме и трусости в своей книге «Санкт-Петербург: история культуры» (1995). По его утверждению, Тищенко отклонял любые предложения исполнить свой Реквием на Западе в брежневскую эпоху из-за «несомненного страха... перед открытой конфронтацией с властями, что привело бы к потере привилегий, которыми он пользовался...»**. То, что между бывшими друзьями пролегла глубокая трещина, и то, что ощущение предательства было взаимным, явствует из непримиримого, горького постскриптума Тищенко к недавней публикации писем Шостаковича к нему:

Другим, гораздо более циничным... событием, явившим миру преждевременность ухода Дмитрия Дмитриевича, было коммерческое мероприятие, провернутое расторопным околomuзыкальным журналистом по фамилии Волков. Удалившись на безопасное расстояние, он опубликовал записи разговоров с Шостаковичем, которые после многочисленных и настойчивых просьб я организовал в свое время не без сопротивления Д. Д. Он согласился лишь при условии, что я буду присутствовать при этих разговорах. А я — что копия записей будет предоставлена мне. Конечно, никакой копии я не получил, а скромные и сдержанные воспоминания о годах юности и молодости распухли в толстенный том, разбавленный рассказами третьих лиц и беспардонной саморекламой. Дмитрий Дмитриевич представлен этаким лихим диссидентом. Не забуду, с каким плохо скрываемым нетерпением ожидал автор смерти Д. Д. <...>

Вопросами об этих «мемуарах» меня донимают до сих пор, и я выработал краткую и емкую формулу ответа: это не мемуары Шостаковича, даже не книга Волкова о Шостаковиче, а книга Волкова о Волкове***.

* *Тищенко Борис.* Великие художники // Советская культура. 1988. 15 октября. С. 88.

** *Volkov Solomon.* St. Petersburg: A Cultural History. New York, 1995. P. 487. Высказанная Волковым суровая оценка поступков Тищенко выглядит лицемерной: его собственные мужество, бесстрашие и самоотверженность выразились в том, что он эмигрировал на безопасный Запад, прежде чем организовать публикацию «мемуаров» Шостаковича за рубежом.

*** Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко: С комментариями и воспоминаниями адресата. СПб., 1997. С. 48–49.

Тищенко утверждает, что только при его посредничестве Волков добился встреч с Шостаковичем, неохотно на них согласившимся. Во введении к «Свидетельству» и в других местах Волков датирует начало собственных отношений с Шостаковичем 1960 годом, когда после выхода его рецензии на Восьмой квартет* он был представлен композитору. Он прослеживает дальнейшее общение с мастером в связи со своим участием в организации фестиваля его музыки в Ленинграде, постановкой «Скрипки Ротшильда» («поражение, которое нас сблизило») и наконец согласием Шостаковича написать предисловие к книге Волкова о молодых композиторах Ленинграда, одним из которых был Тищенко. Об истории этой публикации 1971 года Волков сообщает: «Предисловие Шостаковича подверглось безжалостным сокращениям, оставили только современность — в нем не было места воспоминаниям. Это явилось для композитора последним мощным толчком к тому, чтобы представить миру свою версию событий, разворачивавшихся вокруг него на протяжении полувека»**. Если верить Волкову, он нуждался в посредничестве Тищенко не для того, чтобы проникнуть в дом Шостаковича, но просто чтобы помочь композитору преодолеть не оставлявшие его страхи по поводу работы над мемуарами***.

Волков признает, что на первой из его встреч с Шостаковичем в 1971 году Тищенко действительно был, но отрицает его присутствие при остальных беседах, — хотя тот и знал, что работа над мемуарами продолжается, и время от времени исполнял роль посредника****. (На самом деле Тищенко был еще по крайней мере на одной встрече: фотография на фронтисписе «Свидетельства», где сняты сидящие

* Волков С. Новый квартет Д. Шостаковича // Смена (Ленинград). 1960. 7 октября. С. 3. Сравнительно недавно Волков заметил по поводу музыки Шостаковича: «Я всегда интуитивно ощущал в ней протест против режима. Это и постарался, насколько было возможно в мои шестнадцать лет и в ленинградской газете того времени, сказать в рецензии на Восьмой квартет. И он это почувствовал...» (Волков Соломон. Здесь человек сгорел // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 6). Волков, конечно, льстит себе, заявляя, что выразил глубины смысла квартета оостеневшими штампами своей школярской рецензии («проблемы, волнующие прогрессивное человечество...», «жестокая и бессмысленная машина войны», «пусть никогда больше не будет войн»), не говоря уже о преувеличении значения, которое эта рецензия могла иметь для Шостаковича.

** Testimony. P. XV.

*** См.: Volkov Solomon. Universal Messages: Reflections in Conversations with Gunter Wolter // Tempo. 1997. No. 200. P. 15.

**** Shostakovich Reconsidered. P. 70.

рядком жена композитора Ирина Антоновна, Тищенко, Шостакович и Волков, была сделана в московской квартире Шостаковича, тогда как первая встреча 1971 года, которую описывает Волков, произошла в Репине.)

Никто не сомневается, что Волков встречался с Шостаковичем и что целью их встреч была запись воспоминаний композитора. В конце концов, Шостакович ведь добавил к надписи на фотографии: «На память о разговорах о Глазунове, Зощенко, Мейерхольде». Однако ч и с л о встреч остается предметом жарких споров. И вот в пространных разговорах с Хоу и Феофановым Волков заявляет, что в 1971–1974 годах он «десять раз» встречался с Шостаковичем для записи его воспоминаний*. Это новость. До сих пор Волков ни в «Свидетельстве», ни еще где-либо не указывал число встреч и их датировку.

Вдова композитора Ирина Антоновна Шостакович, двадцать лет назад сказавшая репортерам, что Волков был у ее мужа «три или, может быть, четыре раза», ни на йоту не утратила своего скептицизма по поводу подлинности «Свидетельства». В интервью 1995 года она сказала:

Близкие, и я среди них, друзья Дмитрия Дмитриевича, музыковеды неоднократно высказывали сомнения в их [мемуаров] подлинности. Каждый, кто знал композитора, чувствует, что там не его стиль, тон, манера высказывания. Думаю, что не интерес к Шостаковичу послужил причиной публикации**.

Ответ на вопрос относительно ее личного мнения о «Свидетельстве», заданный на фестивале Шостаковича в Калифорнии в феврале 1996 года, вдова композитора сформулировала так: «Это книга вчерашнего дня» — и добавила:

Волков мало знал Дмитрия Дмитриевича, мало был с ним знаком, он не совсем адекватно понял то, что Дмитрий Дмитриевич сказал ему во время этих трех двухчасовых встреч. Он дополнил этот материал по своему разумению, но изложил его от имени Шостаковича, и поэтому рядом с голосом Шостаковича там всегда звучит чужой голос***.

* Shostakovich Reconsidered. P. 43, 70, 73.

** Петрушанская Елена. Да пребудет с нами! // Музыкальная жизнь. 1995. № 12. P. 37.

*** Комментарии, сделанные на посвященном Шостаковичу фестивале в Калифорнийском государственном университете (Лонг Бич, 18 февраля 1996 г.). С магнитофонной записи расшифровано автором настоящей статьи.

Следует помнить, что на протяжении всего времени с 1971 года, когда Волков, по-видимому, начал «сотрудничать» с Шостаковичем, до смерти последнего в 1975 году хронически больной композитор остро нуждался в помощи жены. Она была его постоянной спутницей и помощницей. (Максим и Галина со своими семьями уже давно жили отдельно. Никто из них не был свидетелем общения Волкова с их отцом.) Шостаковичу требовалась помощь Ирины Антоновны, чтобы справиться с самыми обыденными делами: надеть пальто, застегнуть пуговицы и т. п. Трудно поверить не только в то, что муж стал бы скрывать от нее «десятки» встреч с Волковым, а также их цель, но и в то, что он был в состоянии это сделать. Между тем она по-прежнему утверждает, что Волков виделся с ее мужем всего несколько раз и что целью их встреч была подготовка статьи для «Советской музыки»*. На шостаковичском симпозиуме в Райнсберге (Германия) в ноябре 1996 года со слов польского композитора Кшиштофа Мейера сообщалось: «Ирина Антоновна — а теперь она уже не была под наблюдением КГБ — сказала ему [Мейеру], что было только три встречи, на четвертый раз Шостакович Волкова не впустил, потому что тот был слишком назойлив»**. Впоследствии Ирина Антоновна подтвердила справедливость этих слов, добавив, что когда Волков принес материал ее мужу на подпись, то заявил, что это требуется по теперешним правилам «Советской музыки»***.

В связи с этим нужно сказать, что Волков усовершенствовал свою интерпретацию формулировки «Читал. Д. Шостакович», избранной композитором для визирования рукописи. По его утверждению, эта формула была придумана, чтобы удостоверить подлинность текста и в то же самое время создать определенную дистанцию на случай, если бы книга была опубликована при жизни Шостаковича или если КГБ оказал бы на него давление****. Лиана Генина, многие годы проработавшая вместе с Шостаковичем в редакции «Советской музыки», напротив, утверждает, что в этой формулировке нет ничего особенного; то была его стандартная

* Remembering Shostakovich: Interview with Irina Shostakovich // DSCH Journal. 1996. No. 6. P. 4–5.

** Wolter Gunter. Das Etikett «Volksfeind» blieb für immer an mir kleben // Volksfeind Dmitri Schostakowitsch: Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. Berlin, 1997. P. LV.

*** Из разговора с автором настоящей статьи в Москве 29 сентября 1997 года.

**** Волков Соломон. Здесь человек сгорел. С. 4. <...>.

виза фактически на всех материалах, присылаемых журналом: «...подпись универсальна: и читал, и — никакой оценки. Разве что очень уж занудные авторы “доставали” его, и тогда подпись менялась: “Печатать. Шостакович”»*. Композитор не делал секрета из того, что он «подписатель»; его готовность подписывать документы не читая была хорошо известна**. Ясно, что его виза на восьми страницах машинописи «Свидетельства» не дает никакой гарантии, что он действительно прочел то, что подписал.

Чтобы нейтрализовать непоколебимое убеждение Тищенко и вдовы композитора — по всей видимости, единственных, кто действительно присутствовал на встречах Волкова с Шостаковичем, — в весьма ограниченном числе встреч композитора с его «автобиографом», защитники последнего указывают на недавно опубликованные воспоминания Флоры Литвиновой. Литвинова познакомилась с Шостаковичем и его семьей в 1941 году в Куйбышеве, где они находились в эвакуации. Хотя главным образом она дружила с первой женой композитора Ниной Васильевной, но и с ним самим оставалась в дружеских отношениях до конца его жизни. Записывая свои воспоминания в конце 1980-х годов, она включила в них следующий пассаж:

Я прочла книгу Соломона Волкова. К сожалению, давно и по-английски. Должна признать, что значительную часть рассказанных Волковым историй мы тоже слышали от Шостаковича. Дмитрий Дмитриевич любил, особенно слегка под хмельком, рассказывать всякие истории, при этом мог гиперболизировать, заострять и, конечно, досочинять.

И еще одно: в последние годы жизни Шостаковича мы встречались редко, да и то ненадолго и случайно. И вот однажды при такой встрече Дмитрий Дмитриевич сказал:

— Знаете, Флора, я познакомился с замечательным молодым человеком — ленинградским музыковедом (фамилию этого человека он не назвал. — Л.Ф.). Так этот молодой человек знает мою музыку лучше меня. Он откопал где-то все даже мои детские сочинения.

Я видела, что такое доскональное изучение его творчества глубоко радует Шостаковича.

* Генина Л. Разбег перед пропастью: Субъективный postscriptum // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 13.

** Например, он однажды сказал Флоре Литвиновой: «Когда ко мне пристают, я хочу только одного: чтобы этот человек поскорей ушел от меня, я тогда готов что угодно подписать, что угодно отдать» (Литвинова Флора. Вспоминая Шостаковича // Знамя. 1996. № 12. С. 161). Такие же признания можно найти во многих других источниках.

— Мы теперь с ним постоянно встречаемся, и я ему рассказываю все, что помню о моих сочинениях и о себе. Он записывает это, и я при следующей встрече просматриваю записанное*.

К сожалению, на память Литвиновой не всегда можно положиться. В другом месте мемуаров, например, она указывает, что ее последний разговор с Шостаковичем имел место в 1970 или 1971 году, после возвращения композитора из клиники Илизарова в Кургане. Она называет место встречи — Дом творчества в Рузе**. Всего Шостакович трижды ездил в Курган: два раза в 1970 году и один раз в 1971-м. Исходя из хронологии этого периода его жизни, а также из того, что, по словам Литвиновой, среди тем разговора фигурировала Четырнадцатая симфония, самое позднее, когда упомянутая встреча могла произойти, — это конец 1970 года или начало 1971-го. В пользу такого вывода говорит, в частности, следующее: после поездки Шостаковича в Курган в июне 1971 года он провел месяц в Репине, где закончил Пятнадцатую симфонию, и логично предположить, что, если бы беседа состоялась в этот период, его последнее сочинение оказалось бы более актуальной темой, чем Четырнадцатая, написанная двумя годами раньше. Однако Волков, по его собственному признанию, до 1971 года еще даже не начинал работать с Шостаковичем. Все указывает на то, что их первая встреча по поводу воспоминаний (на которой присутствовал Тищенко) произошла в Репине в июле 1971 года, после того как Шостакович вернулся из последней поездки в клинику Илизарова. При этом очевидно, что Шостакович не мог встречаться с каким-нибудь другим ленинградским музыковедом, чтобы повспоминать о прошлом.

Возможны различные объяснения этого противоречия. Может быть, Литвинова «ненадолго или случайно» еще раз повстречала Шостаковича уже после разговора, который она помнит как последний. Может быть, она помнит слова композитора столь же смутно, как последнюю встречу. Может быть, на ее воспоминания повлияло описание Волковым истории появления «Свидетельства» или то, что она слышала об этом от других.

* Литвинова Флора. Вспоминая Шостаковича. С. 168–169. Воспоминания Литвиновой были написаны для Элизабет Уилсон и впервые напечатаны (не полностью) в ее книге «Shostakovich: A Life Remembered» (London, 1994), причем приведенный здесь отрывок не вошел в публикацию.

** Литвинова Флора. Вспоминая Шостаковича. С. 176.

В своем недавнем труде «Санкт-Петербург» Волков цитирует, в частности, ряд бесед с Шостаковичем, указывая год и место каждой. За 1972 год одна сноска отсылает к разговору в Москве, четыре сноски — к встрече в Репине (что может означать как одну встречу, так и максимум четыре). Один разговор в Москве датируется 1973 годом, другой — 1974-м*. Существенно, что беседы, на которые ссылается Волков, представляют материал, не вошедший в «Свидетельство». Точность, с которой Волков способен более чем двадцать лет спустя выделить информацию, относящуюся к определенным встречам, ясно указывает на то, что он вел записи и сохранил их**. Если бы он был более расположен разрешить противоречия и рассеять упорные сомнения, представив солидные доказательства в поддержку своей версии происхождения «Свидетельства», а не рассчитывать на то, что она будет принята на веру, можно было бы ожидать, что он даст ясный и точный отчет о датах у местах «десятков» своих встреч с Шостаковичем.

* * *

Соломон Волков подсчитал, что к 1992 году «Свидетельство» было переведено на двадцать языков; общий тираж достиг полутора миллиона экземпляров*** — достижение беспрецедентное для книги о серьезном композиторе. В том же интервью он сказал: «Как мне сейчас, почти двадцать лет спустя, представляется, я свою роль выполнил, и моя совесть перед Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем чиста совершенно. Я все делал, как мы с ним уговаривались...»****

И все же русский язык — родной язык Шостаковича и оригинальный язык книги — не числится среди двадцати языков, на которых было опубликовано «Свидетельство». Соотечественникам Шостаковича все еще не предоставлена возможность прочесть книгу, которая первоначально предназначалась им («...ведь прежде всего

* *Volkov Solomon. St. Petersburg: A Cultural History. P. 555, 571, 574.*

** В интервью в октябре 1990 года Волков тем не менее утверждает, что он не сохранял свои записи «из соображений безопасности». См.: *Rothstein Edward. Sly Dissident or a Soviet Tool? A Musical War // The New York Times. 1998. 17 October. Section B. P. 9.*

*** См.: *Волков Соломон. Здесь человек сгорел. С. 10.*

**** Там же. С. 5.

мы хотели выпустить эти мемуары в СССР» *). Отсутствие русского издания теперь, много лет спустя после того, как гласность и распад советской империи сделали его возможным, вновь оживило дебаты вокруг «Свидетельства».

В 1990 году в «Независимой газете» было опубликовано предисловие, написанное Андреем Битовым к планировавшемуся русскому изданию «Свидетельства», со следующим редакционным комментарием:

Публикуемый текст должен был стать предисловием к русскому изданию воспоминаний Дмитрия Шостаковича, записанных Соломоном Волковым. Однако впоследствии выяснилось, что читатель вряд ли в скором времени дождется этой встречи: держатели авторских прав на книгу С. Волкова не дают согласия на ее появление в нашей стране**.

Но кто же является обладателем авторских прав на «Свидетельство»? Не кто иной, как Соломон Волков. (Вопрос о том, как журналист, объявляющий себя не более чем верным писцом, рупором воспоминаний Шостаковича***, стал единственным владельцем авторских прав на его мемуары и единственным получателем доходов от них, тогда как на долю наследников композитора ни того, ни другого не досталось, — интересный вопрос для будущего исследования.) Почему бы Волкову не согласиться на публикацию «Свидетельства» на русском языке? Это объясняет хранитель семейного архива Шостаковича Манашир Якубов:

Если бы книгу опубликовали здесь, сразу было бы видно, какие тексты там подлинные, а какие нет. Волков использовал много текстов, изданных еще при жизни Д. Д., соответствующим образом их препарировав. Если бы Волков не боялся разоблачений, он бы сейчас смог стать объектом новой сенсации, но для этого нужно признаться,

* Музыка просвечивает всего человека насквозь: Беседа Лили Панн с Соломоном Волковым // Литературная газета. 1997. 2 июля. С. 14.

** Битов Андрей. Гулаг и мемориал Шостаковича // Независимая газета. 1990. 28 декабря. С. 8. При перепечатке в книге Битова предисловие было датировано 1989 годом. См.: Битов Андрей. Мы проснулись в незнакомой стране: Публицистика. М., 1991. С. 78–88.

*** «Когда я записывал его воспоминания, то выполнял роль летописца культуры, ее хроникера. Летописец обязан быть объективным, его дело — зафиксировать услышанное. Интерпретируют пусть другие» (Музыка просвечивает всего человека насквозь. С. 14).

что в этой книге подлинно, а что привнесено им самим или написано со слов его информаторов в Москве и Ленинграде, со слов того же Лебединского, Лео Ариштама и др. Но на такое признание у Волкова, боюсь, не хватит мужества*.

Апологеты Волкова заявляют, что издания «Свидетельства» за рубежом находятся вне его компетенции. По их утверждениям, книга не была опубликована на русском языке потому, что издательство «Харпер энд Рау», которому Волков продал международные права согласно стандартному договору, не получало официальных предложений ни от одного русского издателя**. Остается предположить, что Битов писал предисловие на свой страх и риск, не имея в виду конкретную публикацию. По словам Юрия Корева — многолетнего редактора «Советской музыки», а затем «Музыкальной академии», позднее предполагалось опубликовать полный текст мемуаров в качестве приложения к «Музыкальной академии», «но страна вошла в рыночную экономику, и денег на культуру не стало»***.

Волков отнюдь не бессилён в решении этого вопроса. Если бы у него были такие намерения, он вполне мог бы наладить связи и гарантировать немедленную публикацию «Свидетельства» на русском языке. Однако из интервью, опубликованных в 1992 и 1997 годах, стало ясно, что у него на повестке дня совсем другие планы:

Есть интерес к книге Шостаковича, но это интерес политический. И многочисленные предложения напечатать «Свидетельство», которые я имею от журналов и руководителей русских издательств, исходят от людей, которые ни одной ноты Шостаковича не слышали, во всяком случае по собственному желанию. Их совершенно не интересует, кто говорил все это. И здесь поначалу к книге был огромный политический интерес, но мне казалось, что в России интерес должен быть в первую очередь связан с тем, что по стране разлита музыка Шостаковича. А этого-то и нет****.

* Melos. 1993. № 4–5. С. 83 (цитата приводится по авторской рукописи на русском языке).

** Shostakovich Reconsidered. P. 216.

*** Там же. P. 217. В сноске сообщается дополнительная информация: «Возможность воспроизвести русский текст также усложнилась в результате недавних переговоров между Волковым и несколькими библиотеками о приобретении его архива, включая рукопись “Свидетельства”». Недавно Волков заявил, что машинопись «Свидетельства» на русском языке была продана в частную коллекцию. См.: Rothstein Edward. Op. cit. С. 9.

**** Волков Соломон. Здесь человек сгорел. С. 10.

Я получаю много предложений, но они поступают от людей, которые и ноты Шостаковича в своей жизни не слышали. То есть их интересует в первую очередь политическая сенсация. А я хотел бы найти человека, который понимал бы культурное значение этой книги. И денежная сторона в данном случае несущественна⁶⁶.

Нечего и говорить, что нас на Западе никогда не судили по таким высоким меркам: «Свидетельство» всегда воспринималось здесь прежде всего как документ политический⁶⁷. Посему вопросы о его подлинности в значительной мере потеряли актуальность с концом холодной войны и в связи с выходом в свет все новых и новых важных (и явно неподдельных) источников информации о Шостаковиче и его музыке: писем, дневников, архивных документов и т. д. Не много откровений найдется в «Свидетельстве» для тех, кто читал воспоминания Вишневской, Житомирского, Литвиновой, для тех, кто прочел письма Шостаковича к Гликману, Лебединскому, Тищенко, для тех, кто слушал «Антиформалистический раек». Но русские читатели заслужили право сами в этом убедиться.

Сентябрь 1998 г. — февраль 1999 г.





Левон АКОПЯН

Очередной «новый Шостакович»

<Рецензия на кн.: Shostakovich Reconsidered.

Written and edited by Allan Ho and Dmitry Feofanov.

With an Overture by Vladimir Ashkenazy.

London: Toccata Press, 1998 785 p.>

Большая часть этой объемистой книги, название которой буквально означает «Пересмотренный Шостакович», занята статьями и материалами разных авторов, в том числе переведенными с русского и уже известными нашему читателю. Составители и редакторы труда — пианист и юрист Дмитрий Феофанов и музыковед Аллан Хоу; они же написали большой начальный раздел. Как источник нового знания о Шостаковиче, книга не представляет особого интереса, однако она достаточно характерна как факт околмузыкальной жизни. Поэтому стоит посвятить ей несколько слов.

На титульном листе книги значатся только две фамилии; тем не менее состав и содержание включенных в нее материалов дают все основания считать, что у Феофанова и Хоу был, по существу, равноправный соавтор. Это Иэн Мак-Доналд¹, британский журналист, автор книги «Новый Шостакович»*. В рецензируемую книгу вошло несколько статей Мак-Доналда, продолжающих и развивающих идеи, изложенные в «Новом Шостаковиче»; вдобавок Феофанов и Хоу часто ссылаются на него в собственном тексте.

Шостакович в интерпретации Мак-Доналда — это прежде всего скрытый диссидент, аккуратный и истовый регистратор и саркастический комментатор всех важнейших событий, происходивших в его стране. Понятно, что такой взгляд на Шостаковича сложился под решающим влиянием известного «Свидетельства» под редакцией Соломона Волкова, которое, как представляется Мак-Доналду, содержит некую «существенно важную истину» о творчестве нашего композитора. Отталкиваясь от откровений героя «Свидетельства»,

* *MacDonald I. The New Shostakovich. London: Fourth Estate, 1990.*

Мак-Доналд трактует все творчество Шостаковича как одну гигантскую инвективу по адресу ненавидимого им коммунистического режима.

«Пересмотренный» Шостакович Феофанова и Хоу абсолютно тот же персонаж, что и «новый Шостакович» Мак-Доналда. Иначе говоря, заглавие новой книги не соответствует ее сути. Если мак-доналдовский Шостакович 1990 года был, пожалуй, до какой-то степени нов, то ныне подобный модус понимания Шостаковича стал общим местом. В отечественной и западной литературе последнего десятилетия нет более стандартного сюжета, чем сюжет о Шостаковиче-диссиденте, а для отечественных и зарубежных комментаторов нет более привычного занятия, чем выискивать в его партитурах тайные знаки эзопова языка и социально-критические подтексты с антисоветским душком. Шостакович, которого нам теперь преподносят в качестве «пересмотренного», — не более чем изрядно потрепанный и поношенный товар, обернутый в слегка обновленную упаковку.

Сверхзадача авторов книги заключалась в том, чтобы окончательно и бесповоротно доказать подлинность «Свидетельства». Первый раздел книги (тот, который написали Феофанов и Хоу) построен по модели судебного разбирательства. Подробнейший сравнительный анализ цитат, фактов, свидетельских показаний и т. п. призван убедить сомневающихся в том, что книга, опубликованная Волковым, содержит подлинные мысли и слова композитора. Тем самым неопровержимо доказывается другой важный постулат: Шостакович не любил советскую власть. Я искренне не могу представить себе, чтобы современных серьезных людей могло интересовать решение вопроса, до такой степени не стоящего выеденного яйца.

С точки зрения юридической нормы, согласно которой любые сомнения следует трактовать в пользу обвиняемого, аутентичность «Свидетельства» уже не нуждается в дополнительных доказательствах: ведь едва ли не все содержание этой книги (за исключением немногих деталей) так или иначе подтверждается данными других независимых источников. Дело не в подлинности мемуаров Шостаковича, а в том, что это, по большому счету, довольно примитивный, бессодержательный документ. Процитированный Феофановым и Хоу израильский ученый Иоахим Браун абсолютно точно характеризует его как собрание коридорных сплетен (lobby gossips). И на солнце бывают пятна: в том, что Шостакович был склонен к сплетням, нет ничего чрезвычайного. «Диалоги»

Стравинского в этом смысле тоже небезупречны. Но Стравинскому больше повезло с собеседником. Роберт Крафт² постоянно поддерживает интеллектуальную планку разговора на высоком уровне; поэтому Стравинский предстает со страниц «Диалогов» глубоким, значительным, харизматическим человеком. Шостакович же «Свидетельства», будучи приспособлен к куда более скромному интеллектуальному и профессиональному уровню своего собеседника, однообразен, поверхностен и начисто лишен харизмы*. Герой Волкова — это Шостакович если не «на судне», то по большей части в исподнем**. Понятно, что такой Шостакович милее массовому сознанию, чем автор опер и симфоний, поэтому «Свидетельство» имело такой большой рыночный успех. Но к Шостаковичу-творцу эта книга имеет лишь косвенное отношение. Неудивительно, что в серьезной аналитической (не мемуарной и не публицистической) литературе она почти никогда не цитируется***, и «сертификат подлинности» в виде старательно выполненного труда Феофанова — Хоу здесь ничего изменит.

Еще менее понятно, зачем нужно было тратить усилия на доказательство нелюбви Шостаковича к коммунистическому режиму. Все мы слишком хорошо знаем, что отношение любого мыслящего советского человека к власти было, в общем, вполне однозначным. В этой смысле Шостакович не отличался от миллионов своих сограждан всех классов и сословий, чья жизнь строилась по принципу, задолго до семнадцатого года сформулированному Лесковым: «Дружба дружбой, и служба службой, а за пазухой

* Настойчивое стремление Волкова к низведению интеллектуального разговора до уровня необязательного кухонного трёпа проявилось и в его диалогах с Иосифом Бродским.

** В своем интервью журналу «Музыкальная Академия» («Здесь человек сторел», № 3 за 1992 год, перепечатано в книге Хоу и Феофанова) Волков достаточно откровенно излагает свое профессиональное кредо человека, чья задача — представлять публике личную жизнь известных людей. О том, что эта профессия плохо совместима с джентльменской этикой, ярко свидетельствует то место того же интервью, где Волков чернит память музыканта с безупречной репутацией, ничем себя не скомпрометировавшего.

*** Впрочем, как и «Новый Шостакович» Мак-Доналда. Последний не на шутку задет этим обстоятельством, о чем можно судить по его личному интернет-сайту (Music under Soviet Rule: Shostakovichiana), где он уже несколько лет, не стесняя себя в выражениях, ведет страстную полемику с недооценивающими его труд учеными академического направления (примечание 2016 года: сайт все еще доступен по адресу: URL: <http://www.siu.edu/~aho/musov/dmitri.html>.)

шиш». К услугам западных людей, не испытавших прелестей жизни при советском режиме, есть притчи Оруэлла и Воннегута, где наглядно показано, как и почему можно презирать и ненавидеть тоталитарную власть и в то же время верой и правдой служить ей и даже занимать весьма высокое место в ее системе. Забавно, что один из важнейших лейтмотивов книги «Шостакович пересмотренный» заключается в опровержении тезиса, выдвинутого американским ученым Ричардом Тарускиным: «Шостакович был, видимо, самым преданным музыкальным сыном Советской России». Владимир Ашкенази³ в своем предисловии примерно стыдит автора этого высказывания, Мак-Доналд же (в статье «The Academic Misrepresentation of Shostakovich») разносит его в пух и прах и выражает сомнение в его профессиональной компетентности. Достаётся и другим видным англоязычным специалистам по Шостаковичу, которые, по мнению Мак-Доналда, не слышат в его музыке антисоветского «посыла», — прежде всего Малколму Брауну и Лорел Фэй. Юмор ситуации заключается даже не в том, что с точки зрения профессиональной компетентности Мак-Доналд куда более уязвим, чем названные авторы, а в том, что предмет дискуссии в полном смысле слова высосан из пальца. Конечно же, Шостакович был и «самым преданным музыкальным сыном Советской России» (опровергать это в применении к Шостаковичу до 1936 года — а именно об этом периоде идет речь у Тарускина — по меньшей мере нелепо), и искренним ненавистником власти. Он был и жертвой режима, и одним из столпов. Его музыка служила как знаменем инакомыслия, так и одной из немногих безусловно качественных — наряду с оружием, балетом, хоккеем — статей советского экспорта. Говорить о Шостаковиче только как о страдальце и диссиденте — значит проповедовать убогую и лицемерную полуправду.

Музыке Шостаковича как таковой на страницах книги уделено довольно мало внимания. У слабо осведомленного читателя может создаться впечатление, что у Шостаковича нет опуса примечательнее, чем «Антиформалистический раек». По ходу книги более или менее подробно обсуждаются навязшие в зубах сюжеты об антисталинском подтексте «эпизода нашествия» из Седьмой симфонии и Двенадцатой симфонии, об аллюзии на венгерское восстание 1956 года в Одиннадцатой, об антисоветском содержании коды финала Пятой... Все, что делает музыку Шостаковича чем-то бóльшим, нежели «шиш за пазухой», то есть искусством, остается далеко за пределами книги.

Хотелось бы обратить внимание еще на одно обстоятельство. Обосновывая тезис о нелюбви Шостаковича к режиму, авторы книги приводят, между прочим, его презрительные высказывания о РАПМ и о творчестве главного пролетарского композитора 1920-х годов Александра Давиденко*. При этом они умалчивают об одном любопытном факте. В какой-то момент (по-видимому, вскоре после войны) в близком окружении Шостаковича появился Л. Н. Лебединский (1904–1992) — бывший чекист**, член партии с 1919 года, друг и первый биограф Давиденко и многолетний руководитель РАПМ. Поздние статьи и воспоминания Лебединского о Шостаковиче неоднократно цитируются в книге как источники, безусловно заслуживающие доверия, — очевидно, потому, что в них сам Лебединский предстает сторонником подлинности «Свидетельства» и убежденным противником коммунизма⁴. Между тем в свою бытность молодым и энергичным РАПМовским лидером Лебединский мыслил совершенно иначе. Его установочные статьи 1928–1931 годов, публиковавшиеся в органе РАПМ «Пролетарский музыкант», оставляют впечатление злобных и безграмотных политических доносов; своей злобностью они заметно выделяются на фоне прочей, в том числе РАПМовской, музыкально-критической продукции того времени и побуждают лишний раз вспомнить городского Небабу из «Золотого тельца», а также булгаковских Латунского и Швондера.

Неприязнь бывшего РАПМовца к сталинизму понятна: ведь за годы всепобедившего Сталина швондеры были если не уничтожены, то задвинуты на дальнюю обочину общественной жизни. Те из них, кто дожил до Хрущева и Брежнева, стали свидетелями полной дискредитации идей, которым они поклонялись в молодости и которые олицетворяла, в частности, музыка Давиденко. Скорее всего, не без влияния Лебединского Шостакович и 1960-е годы сделал два на первый взгляд странных, но в контексте сложившейся общественной ситуации вполне символических жеста: вначале он аранжировал два революционных хора Давиденко и опубликовал их какopus 124, а позднее написал (или, во всяком случае, подписал)

* Такие высказывания фигурируют, в частности, в письмах В. Шебалину от 1931 г. (опубликованы в книге: *Хентова С. Вокруг Шостаковича. М.: Композитор, 1996*).

** Лебединский работал в ЧК во время гражданской войны, о чем черным по белому сказано в его curriculum vitae: *III. Композитор-комсомолец // Музыкальная новь. 1924. № 8. С. 21.*

предисловие к сборнику статей о нем⁵. В связи с этим и другими поздними реверансами композитора в сторону революционного «романтизма» времен его молодости (о которых Мак-Доналд и компания упорно умалчивают, ибо они категорически не вписываются в их концепцию «нового» / «пересмотренного» Шостаковича) возникает интригующий вопрос о подлинном качестве так называемого антисоветизма Шостаковича. Чего в нем было больше: благородной и справедливой ненависти к большевизму или ворчливой неприязни к шариковым, которые, придя к власти, опошлили благородные и некогда столь много обещавшие идеалы? Книга Хоу и Феофанова не дает ответа на этот вопрос.



IV

**РАЗМЫШЛЕНИЯ
О ЛИЧНОСТИ, ТВОРЧЕСТВЕ,
ИСТОРИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ
И ОСОБЕННОСТЯХ
СОВРЕМЕННОГО
ВОСПРИЯТИЯ**



Игорь ШАФАРЕВИЧ

Д. Д. Шостакович

Шостаковичу посвящена целая литература. Специалисты исследовали его симфонии, камерные и вокальные произведения, выяснили, кто из предшественников Шостаковича влиял на его творчество и какое влияние он оказал на развитие музыки. Написаны его биографии и воспоминания о нем и несчетное число отзывов об отдельных концертах.

Но дилетант может рискнуть на большее: попытаться увидеть, какой общий смысл, какая общая идея объединяет все творчество Шостаковича. Конечно, не для того, чтобы тут же на этот вопрос ответить — такая надежда была бы слишком легкомысленной даже для дилетанта — но чтобы нащупать, при помощи каких понятий можно такой вопрос обсуждать и особенно чтобы оправдать осмысленность самого вопроса.

Действительно, *смысл* всей творческой жизни художника кажется столь же расплывчатым понятием, как и смысл жизни каждого человека. Нам так ясно видно, от какого громадного числа случайностей зависит наша жизнь, что представляется бессмысленным искать для нее какую-то единую цель или смысл — она выглядит подобной броуновскому движению частицы, описывающей причудливую траекторию под влиянием случайных соударений с молекулами. Но является ли такая точка зрения единственной логически возможной? Напомним в этой связи одну знаменитую физическую концепцию — так называемый «принцип дополнительности» Н. Бора в квантовой механике. Согласно квантовой механике, все те данные о механической системе, которые мы принципиально можем получить из опыта, не определяют ее изменения в будущем. Только когда имеется много подобных систем, можем мы определить *вероятность* того, что каждая из них будет находиться в том или

ином состоянии. Таким образом разрушается представление о детерминированном физическом процессе, настоящее не определяет будущее. Однако механическую систему можно описывать и другим путем, при помощи так называемой волновой функции, являющейся точкой некоторого пространства, совершенно отличного от нашего физического пространства, даже не трехмерного, а бесконечного числа измерений. Но зато изменение волновой функции во времени — это вполне детерминированный процесс.

Трудно сомневаться в том, что понимание человеческой жизни требует по крайней мере столь же тонких логических конструкций, как и анализ квантовомеханических систем. Нельзя ли предположить, что, аналогично «принципу дополнительности», тот аспект человеческой жизни, который мы наблюдаем, действительно во многом подвластен силе случая, но что существует другой аспект («в другом пространстве» или, как говорил Достоевский, «в мирах иных»), который не случаен, подчинен определенной цели и смыслу? Подобная точка зрения действительно была провозглашена:

«Не две ли малые птицы продаются за ассарий? И ни одна из них не упадет на землю без воли Отца нашего. У вас же и волосы на голове все сочтены. Не бойтесь же: вы лучше многих малых птиц» (Матф. 10: 29–31).

Эти же слова приведены и в Евангелии от Луки (12: 6–7). По-видимому, они относились к числу тех мыслей Спасителя, которые особенно поразили Его учеников. Действительно, этот взгляд очень трудно согласовать с той властью случая, которую мы ежечасно видим в своей жизни. По-видимому, наблюдаемый нами аспект человеческой жизни слишком сильно отличается от того, подчиненного Высшей власти и смыслу аспекта, о котором говорится в Евангелиях; редкие избранные способны увидеть, что это лишь два отражения одной сущности. Но в творческой жизни гениального художника эти два аспекта гораздо ближе, один из них более зримо проникает в другой, и мы можем надеяться его различать. С такой точки зрения правомерно говорить о смысле творчества художника подобно тому, как мы говорим о смысле какого-либо романа — смысле, не совпадающем ни с его фабулой, ни с психологией героев, ни с языком, хотя во всем этом выражающемся.

А именно творчество Шостаковича нам особенно важно было бы понять, так как в течение длительной и драматической эпохи (20–50-е годы) оно наиболее ярко выражало духовную жизнь

страны. В то время музыка, ввиду неоднозначности ее истолкования и меньшей доступности для контроля властей, играла приблизительно ту же роль, что в последующие десятилетия — Самиздат. И ярче и глубже всего эта эпоха отразилась как раз в творчестве Шостаковича; как мне кажется, именно его, а не Прокофьева, который умел уходить в какое-то четвертое измерение красоты и иронии и оттуда посмеиваться и над пасомыми и над их властителями (как, например, в забавной оратории на слова классиков марксизма, написанной в 1937 г.¹⁾).

Шостакович хлебнул зелья, обильно разлитого в ту эпоху — и озлобленного, хулиганского нигилизма, так исковеркавшего стихи Маяковского (такое впечатление производит на меня, например, финал его I фортепианного концерта с демонстративно-пошлой «веселенькой» темой) и того «блеска эксперимента» (например, в театральной работе с Мейерхольдом), пафос которого, как кажется, состоял в стремлении разрушить всякую культуру. Но сейчас это воспринимается лишь как малозначительные искривления его творческого пути — да и то в его начале. А в целом Шостакович очень мало поддавался столь сильным тогда влияниям, его творчество идейно совершенно самобытно и несомненно является ценнейшим источником для понимания одной из ключевых эпох нашей истории.

Статья о музыке сталкивается со специфическими трудностями: здесь нельзя привести цитату, каждое произведение гораздо менее однозначно поддается интерпретации. Контрапунктическое и гармоническое построение произведений Шостаковича я не буду анализировать, во-первых, потому, что на это не способен, а во-вторых (хотя достаточно и первой причины), потому, что вынужден был бы тогда обращаться к слишком узкому кругу читателей. С другой стороны, обычные описания с «глубокими лирическими раздумьями» и «сценами народного веселья» относятся совершенно одинаково ко всем произведениям и не выражают почти ничего. В этой статье я применяю следующий прием: я описываю те образы, которые у меня возникали при слушании произведения или потом, когда я задавался вопросом — «о чем это?» — то есть сочиняю нечто вроде его программы. Такое описание, конечно, очень неточно и неоднозначно; его цель — лишь в общих чертах передать мое понимание общей мысли или настроения этого произведения. Даже для меня самого яркость и четкость моей «программы» зависит также и от исполнения. Но я заметил, что те образы, о которых будет ниже рассказано, возникали у меня гораздо отчетливее, если исполнителем (или одним из исполнителей) был сам Шостакович.

Разумеется, такой прием не может служить основой для сколько-нибудь широкого анализа творчества Шостаковича. Поэтому я выбираю в качестве примера три его произведения, в которых особенно ярко проявляются те тенденции, на которые я хочу обратить внимание.

Работа делится на две части. В первой части я на примере трех произведений Шостаковича пытаюсь охарактеризовать тот комплекс мыслей и чувств, которые кажется мне центральным в его творчестве. Во второй части я обращаю внимание на некоторые особенности русской культуры в XIX и XX вв., дающие, как мне кажется, возможность увидеть то особое место, которое Шостакович занимает в развитии этой культуры.

I

а) XIV симфония. За несколько лет до своей смерти Шостакович написал симфонию о смерти. Рассказывают, что на первом исполнении этой симфонии он вышел и сказал, что написал ее, ибо каждый человек в преддверии смерти должен задуматься над смыслом своей жизни. Поэтому можно предположить, что эта симфония способна многое нам разъяснить в его мировоззрении.

Однако первое впечатление — что симфония есть собрание загадок. Начиная с названия этого произведения: называется оно симфонией, но состоит из одиннадцати песен, которые исполняются сопрано и басом в сопровождении оркестра.

Тема всего цикла — Смерть. Что хочет сказать автор? В самой расшифрованной форме ответ, казалось бы, содержит текст песен. Но они-то и не помогают, скорее сбивают с толку. Особенно те, которые взяты из Аполлинера: их внешняя красивость, бессодержательное жеманство сейчас раздражает и корбит. За Лорелеей идут толпы томящихся любовью мужчин, а она бросается в Рейн, тоскуя по возлюбленному... Самоубийца — в могиле без креста, из его тела растут три прекрасные лилии, красота которых проклята... Все это такие примелькавшиеся, находившиеся в долгом употреблении образы. Узник замурован в темнице, где «есть только двое: я и рассудок мой»... Это сочиненная фигура настолько бледнее тех бесчисленных реальных узников, о которых мы знаем! Да и какое это вообще имеет отношение к Смерти? И, наконец, как венец непонятности, среди трагического цикла вдруг «Ответ запорожских казаков Константинопольскому султану». «Нечистотами вскормленный», «весь ты в ранах и струпиях», «окривевший, гнилой и без-

носый», «зад кобылы и рыло свиньи» — как все это вписывается в симфонию о Смерти?

Можно было бы перестать думать об этой симфонии, решить, что она, видимо, не удалась, если бы не оставляемое ею ощущение сильнейшего воздействия. Многие дни и недели спустя она вспоминается — слышится и видится в образах. От мыслей о ней невозможно избавиться (чему одно из доказательств и эти заметки).

Более того, в симфонии чувствуется сложность и «глубина», кажется, что, думая над ней, можно углубляться все дальше и дальше, что в ней есть какая-то «философия». В этом отношении интересно сравнить ее с другими произведениями на ту же тему: «Песнями об умерших детях» Малера. Воздействие «Песен» Малера не меньше, но остается впечатление, что это произведение «двумерное». Встает образ страшной черной дыры, поглощающей жизнь, — но это и все, дальше ни мысль, ни чувство никуда двигаться не могут.

Остается поискать другого пути для понимания симфонии — не через тексты. Ведь если бы тексты полностью выражали мысли автора, то ему нечего было бы трудиться писать музыку. Тогда симфония была бы только иллюстрацией к стихам, то есть давала бы упрощенное и огрубленное изложение уже содержащихся в них мыслей.

Музыка, написанная на текст, только тогда действительно значительна, когда она использует текст лишь как материал и так придает ему новый смысл, который в нем не был заложен. Тогда текст, сам по себе слабый, может прекрасно выражать этот новый смысл.

В одном музыка и текст согласуются вполне — что тема симфонии — Смерть. Что хочет сказать об этом предмете автор?

Пожалуй, первым препятствием, мешающим нам понять это, является он сам, автор, известный нам не только как композитор. В частности, по поводу этой симфонии Шостакович сказал корреспонденту «Правды»: «Мне очень близки слова Николая Островского: “Самое дорогое у человека — это жизнь”. <...> Я хочу, чтобы после исполнения симфонии слушатели уходили с мыслью: жизнь прекрасна».

Судя по этому, как и по многим другим высказываниям, автор придерживается того рационалистического и атеистического мировоззрения, в котором воспитана большая часть современного интеллигентного человечества. И оно не дает никакой точки опоры для размышлений о Смерти.

С этой точки зрения смерть — чисто пассивное, отрицательное понятие — отсутствие жизни. Можно констатировать как закон биологии, что живые существа (по крайней мере, многоклеточные)

имеют конечную продолжительность жизни, то есть смертны, а как закон психологии — что представление о смерти вызывает у человека чувство страха. Последнее можно, вероятно, объяснить как дополнительный страховочный механизм, который полезен для сохранения индивидуума, так как заставляет его напрягать до предела все силы в момент опасности. Правда, эта «тоска по бессмертию» сильнее всего не в момент наибольшей близости смерти, а в молодости, в расцвете сил. Этими словами Рильке кончается симфония Шостаковича:

В час высшей жизни она в нас страждет,
Поет и жаждет
И плачет в нас.

Почему «в час высшей жизни»? Я не могу представить себе, что это мировоззрение может на такой вопрос ответить.

На почве господствующего сейчас мировоззрения все мысли о смерти сразу натываются на стену. С этой точки зрения здесь и вопросов нет — есть только констатация факта. Этот факт с поразительной силой констатируют, например, «Песни об умерших детях» Малера. Но *проблема* смерти теряет смысл.

Вот и еще одна загадка! Как может автор, который, судя по всему, что мы о нем знаем, стоит на этой точке зрения, сказать о смерти что-то столь несомненно значительное?

Гораздо легче было бы попытаться понять симфонию Шостаковича исходя из религиозной точки зрения. Это мировоззрение, в частности, содержит и совершенно другой взгляд на смерть. Вопрос о смерти выдвигается в число нескольких самых важных для человека вопросов.

Проблема Смерти стояла еще перед неандертальцами, воспринималась ими религиозно. Об этом свидетельствуют их захоронения: в мустьерский период, не менее 50 тысяч лет назад, люди хоронили покойников, окрашивая их красной охрой и кладя рядом с ними каменные орудия.

Для ближайшего к нам христианства жизнь и смерть являются активными и борющимися силами. Обе эти силы обладают столь тонкой и сложной структурой, что их можно воспринимать как индивидуальности — это Христос и Дьявол. С особенной яркостью такая точка зрения выражена апостолом Павлом. В первом послании к Коринфянам он рассматривает воскресение Христа как поворотный момент мировой борьбы жизни и смерти.

«Но Христос воскрес из мертвых, первенец из умерших. Ибо как смерть через человека, так через человека и воскресение из мертвых. Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживают»².

На другом конце цепи христианских мыслителей можно указать русского философа Фёдорова, автора концепции «общего дела» христианского человечества — воскрешения предков.

Я привел только эти примеры из громадного их числа, чтобы напомнить, что религиозное мировоззрение (и, по-видимому, только оно) дает основу для все более глубокого, до бесконечности углубляющегося понимания Проблемы Смерти. Не предположить ли тогда, что именно это мировоззрение составляет духовную основу Четырнадцатой симфонии? Может быть, такая точка зрения несколько рассеет ее непонятность?

Посмотрим, что дает для ее понимания этот взгляд, и начнем сразу с того места, которое казалось самым непонятным: «ответ султану». Но исходить теперь попробуем из музыки, глядя на текст лишь как на ее иллюстрацию.

Как далека эта музыка от настроения терпкого украинского юмора, знакомого по картине Репина! Резкие звуки струнных создают впечатление хлопанья гигантских крыльев, какого-то ледяного вихря. На ум приходят химеры со старинных готических соборов.

Музыка вводит нас в совершенно иной круг образов. Теперь и текст приобретает другой смысл. Все эти образы знакомы — только в контексте, который не приходил на ум. Таким издавна представляли себе Князя Тьмы — Сатану. Он гнездится в могилах, среди нечистот, крови и струпов (как говорит Евсевий³), имеет вид нечистых животных: верблюда, свиньи (говорит св. Иероним⁴), отравляет воздух (говорит Лютер). Таким он изображен на многих средневековых фресках. А чтобы понять связь этого образа с темой четырнадцатой симфонии, вспомним, что одно из его употребительных имен — Князь Смерти, и в Евангелии он называется «человекоубийцей от начала»⁵. Да ведь и в тексте, которым воспользовался Шостакович, имя Вельзевула упоминается во второй же фразе.

Теперь сразу же вспоминается, что и другие образы, встречающиеся в текстах песен — невесты, ждущей жениха, смерти как избавления из плена, замурованного узника — типичны для мистической литературы (например, они стандартны в германской средневековой мистике).

Ни в какой мере я не хочу утверждать, что эти замечания делают симфонию Шостаковича кристально ясной, что они полностью

уничтожают то чувство затрудненности понимания, о котором я говорил вначале. Если моя основная мысль правильна, то так оно и должно быть. Слишком далек от духа современной культуры весь тот строй мыслей, на котором симфония основывается. Да думаю, не менее он непривычен и для композитора и вряд ли хоть в какой-то мере воспринимается им сознательно. И, наконец, он чужд и современной музыке, она не имеет для него языка.

Было бы, пожалуй, натяжкой признать четырнадцатую симфонию произведением религиозного искусства — наравне, скажем, с музыкой Шютца или Баха. Слишком явно в ней господствует ощущение непроглядного мрака, безвыходной тоски. «Реквием», который Моцарт, по твердому его убеждению, писал на свою смерть, золотисто светится красотой *найденного* ответа. А из музыки Шостаковича дышит ужас существования — не жизни — *без этого ответа*. Так понятые, разве не становятся и образы текстов ясными и убедительными? Можно ли выразить это существование в лучшем образе, чем «могила без креста», на которой все, что ни вырастет — красота (и красота музыки!) — все проклято? Разорвав связь с Богом, человек оказывается отрезанным и от мира, замурованным в своей индивидуальности. И опять прекрасный, глубоко символический для всего современного человечества, образ узника в темнице, в которой «только двое — я и рассудок мой». А третьего — Бога — нет.

Если в музыке Шостаковича и нет явного положительного отражения Божественной Правды, то невозможность жизни без этой Правды показана в ней так, как нигде во всем Искусстве. Этой своей стороной она обращена к религии.

б) **Трио.** Эти же соображения можно попробовать применить и к другим произведениям Шостаковича. Через многие из них проходит образ, на который часто обращали внимание — Злой Силы, Зла. Ему давали много толкований, чаще всего социальных, связывая его с современной композитору действительностью. Так, часто видели в этом изображение германского фашизма — хотя совершенно непонятно, почему Шостакович через годы после окончания войны так страстно пытался бы изобразить психологию фашизма. Еще менее убедительное объяснение: что это картина мрачных сторон дореволюционной России, — которую Шостакович и увидеть-то не успел. Был распространен и такой взгляд, что Шостакович отражал мрак, который он ощущал в то время, в которое он жил, в собственной своей стране, — но мне это объяснение не кажется исчерпывающим. Конечно, на художника не могла не влиять окружавшая его жизнь, может быть, именно эти впечатления дали ему первый тол-

чок. Но мне представляется, что в музыке Шостаковича речь идет о каких-то глубинных проблемах, связанных с существованием Зла в мире, об истинах, затрагивающих саму природу человека, лишь одно из проявлений которых можно наблюдать в нашей стране.

Человек, мыслящий мистически, нашел бы, вероятно, вполне адекватное выражение этого образа — Антихрист. К этой теме Шостакович возвращался снова и снова (особенно ярко она выражена в 7-й и 8-й симфониях, в трио). И если предложенное объяснение правильно, то он, по-моему, создал наиболее глубокое толкование образа Антихриста во всем мировом искусстве.

Обычно, например в «Трех разговорах» Соловьева, исходят из того, что Антихрист своими *действиями* стремится погубить человечество. Но он есть антитеза Христа. Христос же показал людям столь высокий образ красоты, что прежняя жизнь стала для человечества уже невозможна. Можно мыслить тогда, что роль Антихриста — показать образ Зла, столь темный, что он способен затмить, сделать бессельными все лучшие стремления человечества.

Такая концепция, как мне кажется, встречается в музыке Шостаковича.

Одно из самых совершенных произведений Шостаковича, стоящее под знаком этой темы, — его трио, в особенности это относится к двум его последним частям. Конечно, бессмысленно искать его программу. Если даже в произведении, написанном на текст, не он раскрывает сущность произведения, то тем менее это может сделать придуманный «пост фактум» текст, программа. Поэтому нижеследующая фантазия имеет целью только характеризовать то умонастроение, в котором, по-моему, следует воспринимать это трио.

Фоном драмы служит конец мира. Войны, гражданские войны, взаимное истребление — как будто сдвинули ось природы. Началась чума, реки вышли из берегов, море пошло на сушу. Землетрясения разрывают землю. И тут до сознания и битников, и академиков-атомщиков стало доходить, что это — конец мира. Откуда ждать спасенья? Молиться? Но и отцы и деды их забыли, что это такое.

Правда, остался один человек на земле, который сохранил веру в Бога. Может быть, это был Римский Папа, которого давно изгнали из Ватикана и который многие годы спасался в пещере. К нему стали стекаться толпы. Под звуки мерно рушащихся гор он все глубже и глубже уходит в молитву, в которой смешаны скорбь и вера в то, что даже один человек способен спасти мир.

Тут начинается самое сильное место произведения, ради которого оно, думаю, и написано. В пещеру отшельника нечто не то вползает,

не то втекает. Это или змейка или струйка тумана. Оно ползет и переливается, как переливается змея. Все больше и больше его втекает в пещеру. Оно растет, корчится и кривляется, хохочет и плачет. Чувствуется, что здесь совершается какой-то космический ритуал, танец. Оно уже закрыло весь мир, затмило солнце. И с такими же стонами и хохотом оно вытекает из пещеры.

Звучат опять торжественные аккорды молитвы, но в них чувствуется теперь слабость. И икона на стене не так свята, как прежде, и лампада перед ней не такая ясная. Тема молитвы, спасения перепутывается с той скользкой, ползучей темой. Вместе они замирают. Конец.

в) **Восьмая симфония.** Это, мне кажется, величайшее творение Шостаковича. Ее громадная первая часть является как бы самостоятельной симфонией — я не буду здесь о ней говорить, она требует отдельного разбора. Для второй части, как говорят, Шостакович сам указал заглавие: «Дурак шествует по жизни». Можно было бы даже сказать «дурак властвует над жизнью» — в бодрой теме чувствуется тупая и самодовольная сила, весело похохатывая, давящая все, что ей непонятно. Центральная тема следующей части сразу вызывает образ какого-то мучительного перепиливания, пытки, прерывающейся взрывами хохота. Сначала представляется средневековая картинка, изображающая камеру пыток: заплечные мастера заняты своим делом, а на переднем плане уселись два шута, перебрасывающие друг другу бутылку вина и отпускающие остроты. Но вслушавшись, чувствуешь, что здесь подвергается пытке не человек, а нечто большее: Добро или все Человечество. Резко оборвавшись, эта часть без перерыва переходит в следующую — Пассакалию. Характер музыки совершенно меняется, вместо вскриков и хохота предшествующей части слышны какие-то шорохи, еле различимые стоны. Представляется громадное поле, еле видимое в сумерках, покрытое грудой тел, где не различишь трупов от еще живых. Изредка раздается вздох — может быть предсмертный. Где-то подымается рука и опять падает...

Поразителен финал симфонии. Эта нежная, какая-то убаюкивающая музыка нагоняет даже большую тоску, чем ужасы предшествующих частей. Мне передавали, что Шостакович дал этой части «заглавие»: «Пастораль. В космическом пространстве Земля летит навстречу своей гибели». У меня финал 8-й симфонии ассоциируется с явлением, игравшим столь большую роль в Истории — УТОПИЕЙ. Это поразительно, как все без исключения Утопии оставляют ощущение тоски, иногда даже ужаса — и чем талантливее она написана,

тем сильнее это ощущение. Казалось бы, автор берется придумать самое счастливое состояние человечества и при этом освобождает себя от обязанности доказать реальность, осуществимость своих мечтаний — какой простор для самых радужных фантазий! А в результате всегда выходит что-то гнетущее, вызывающее тоску. По-видимому, потому, что картина человеческого общества, не выросшего органически, а логически сконструированного, как строят механизм, воспринимается нами как превращение людей в заводных кукол, как изящная и остроумно сконструированная смерть человечества. Этот образ изящной, ласковой смерти видится мне в финале 8-й симфонии (в этом смысле и есть «Пастораль»).

Вероятно, эти примеры достаточно ясно определяют ту линию в музыке Шостаковича, которую я хотел очертить и которую считаю самой глубокой в его творчестве, может быть, его центром: это вопрос о смысле Зла и его роли в мире. Проблема Смерти включается сюда как частный или предельный случай: смерть есть крайнее Зло и его самое полное проявление. Точно так же, как и этот частный случай, и вся проблема Зла может быть предметом обсуждения лишь в рамках религиозного понимания мира. Иное мировоззрение капитулирует перед наиболее последовательным проявлением Зла (например, смертью) — признает его неизбежным и в принципе необсуждаемым, а другие проявления считает внешними недостатками строения человека или общества, устранимыми при помощи технических усовершенствований. Христианство СТАВИТ проблему Зла при помощи концепции грехопадения и первородного греха и открывает путь к пониманию роли Зла в наиболее полных его проявлениях, — например, в духе цитированного выше отрывка из ап. Павла. Как это ни странно звучит, когда речь идет о Шостаковиче, — весь этот круг вопросов относится к БОГОСЛОВИЮ и давно обсуждается там под названием «Теодицеи» — оправдания Божественной справедливости, согласования ее с существованием Зла.

Можно даже попытаться в очень общих чертах сформулировать, что же нового вносит музыка Шостаковича в понимание этого древнего вопроса. Насколько я себе представляю (и насколько вообще возможно столь суммарное обсуждение такого тонкого вопроса), точка зрения христианского богословия заключается в признании глубинного, но не равноправного характера обеих категорий: Добра и Зла. Оно, во-первых, исходит из первенствующей роли Добра, из того, что мир создан Единым и Всеблагим Богом, но, во-вторых, понимает и Зло как более глубокую сущность, чем просто недостаток

социальной или психической организации, — через концепцию грехопадения ангелов и человека, приведшего к тому, что «мир во зле лежит». Мне кажется, что это единственно возможная устойчивая концепция, то есть такая, которая не приводит к противоречию и самоотрицанию в результате своего логического развития.

Но, по-видимому, в господствующей тенденции богословия центр тяжести лежал в уяснении первой из этих двух взаимосвязанных концепций — в понимании подчиненного характера Зла, его интерпретации как отсутствия Добра. Так, св. Дионисий Ареопагит⁶ говорит: «Для всех: и умов, и душ, и тел зло состоит в бессилии обладать свойственным им благом и в отпадении от него»; или, св. Максим Исповедник⁷: «Зло есть недостаток деятельности присущих естеству сил в отношении к их цели и решительно ничего больше», а св. Григорий Нисский⁸ сравнивает грех с тенью (хотя последнее сравнение очень емкое: если тень есть отсутствие света, то ведь должен существовать и предмет, отбрасывающий тень). Но История — и тем больше, чем ближе к нашему времени, — заставляет обратить внимание на другую, до сих пор менее продуманную сторону — на роль Зла как **АКТИВНОЙ СИЛЫ**. В своей последней и, может быть, самой глубокой работе⁹ В. Соловьев с характерной для него четкостью формулирует проблему: «Есть ли зло только естественный недостаток, несовершенство, само собой исчезающее с ростом добра, или оно есть действительная сила, посредством соблазнов владеющая нашим миром, так что для успешной борьбы с нею нужно иметь опоры в ином порядке бытия?» Мне кажется, что творчество Шостаковича, основывающееся на новом опыте человечества и особенно нашей страны, является и новой ступенью в понимании этого вопроса.

Возникает вопрос: как же сам Шостакович оценивал эти свои произведения? Конечно, нет оснований сомневаться в его искренности, когда он писал, что 7-я симфония посвящена войне с немцами, или, говоря о 14-й симфонии, цитировал комиссара гражданской войны Н. Островского. Мне кажется совершенно неправдоподобным предположение, что он таким образом хотел «облегчить жизнь» своим произведениям. Нельзя, однако, исключить, что подобные аргументы, усвоенные из всей окружающей атмосферы с самого начала сознательной жизни, способствовали вытеснению в подсознание некоторых решающих для творчества композитора переживаний. Минуя его сознание, эти идеи находили какой-то прямой путь в его произведения, а сознание только подбирало объяснение, которое спасло бы автора от слишком резкого (а возможно, и губительного) конфликта с окружающим миром.

Так можно понять некоторые другие черты Шостаковича. Проблема Зла (или, говоря другим языком, Греха) — одна из самых глубоких, недаром Достоевский свой главный роман хотел назвать «История великого грешника». Но это тема и небезопасная для исследователя: погружение в стихию Зла не может пройти для человека бесследно, если он не обладает надежной защитой, а такой защитой может быть, вероятно, только глубокая вера. Этой защитой Шостакович не обладал, и таково, по-видимому, объяснение неудач и падений в его творчестве или его печальных общественных действий (хотя в самые тяжелые для него моменты он радовал нас своим мужественным достоинством). В этом он повторил судьбу своей страны: колеблющийся между Светом и Мраком, падающий и поднимающийся, но все же пробивающийся к Свету.

II

Русская культура, очевидно, не может быть понята как одна из национальных ветвей западноевропейской культуры — она слишком явно в эти рамки не укладывается. Но если искать эталон для сравнения духовного развития России в «Послепетровский» или, точнее сказать, «Послепушкинский» период, то таким эталоном естественно окажется культура Западной Европы. И при этом сопоставлении особенно ярко выделяется одна черта, специфическая только для русской культуры и резко отделяющая ее от духовных влияний, господствовавших в это же время на Западе. Я имею в виду то, что все самые высокие достижения русской культуры этой эпохи были неразрывно связаны с христианством.

Яснее всего это видно в русской литературе. Общеизвестны примеры — Гоголь, Достоевский, Толстой. Но мне кажется, что и духовный мир Пушкина подтверждает это наблюдение. Он шел от «ренессансного» равнодушно-иронического отношения к религии через тонко-кощунственную «Гавриилиаду» к исполненным христианским смирением «Повестям Белкина» и «Капитанской дочке» и к его последнему стихотворению «Отцы пустынноики и жены непорочны». Другая область — русская философия: Хомяков, Достоевский, Соловьев, Бердяев, Булгаков, Флоренский (конечно, прав Бердяев, считая Достоевского также и крупнейшим русским философом). В музыке — творчество величайшего композитора этого периода Мусоргского все пропитано православием: церковными песнопениями, колокольными звонами. В живописи крупнейшие художники — Васнецов, Врубель, Рерих расписали

такое неисчислимое количество церквей и монастырей, что иногда кажется — не были ли они в первую очередь иконописцами, для которых «светская» живопись была второстепенным делом? И наконец, пожалуй, самое поразительное явление — традиция православных святых и учителей: Серафима Саровского, Оптиных старцев, Иоанна Кронштадтского. Бердяев отметил любопытный факт: св. Серафим Саровский и Пушкин — величайший русский святой и величайший русский гений — жили в одно время, а ни один из них, вероятно, не знал о существовании другого. Мне кажется это не столь удивительным: если бы в Германии на рубеже XVIII и XIX веков жил монах и учитель типа Серафима Саровского, то очень вероятно, что Гёте о нем тоже не знал бы. Но гораздо удивительнее и именно характерно для России, — что эти две линии духовного развития оказались связанными: что в Оптину пустынь ездили Гоголь, Достоевский, Леонтьев и Соловьев, и даже Толстой, предчувствуя приближение смерти, бежал туда, несмотря на всю его антипатию к Церкви.

Правда, так часто мы слышали о «передовой русской литературе Белинского-Герцена-Чернышевского-Добролюбова-Писарева». Но, прежде всего, это вообще не литература, а критика. А если попытаться оценить дерево по его плодам, то к этому направлению из литературы мы, как самые высшие достижения, сможем отнести лишь Некрасова и Щедрина. Зато в лице своих наиболее ярких представителей это течение поняло Пушкина — как певца дамских ножек, Достоевского — как «Федюшу из Тетюши», припадочного дурачка, а Толстого — как интеллигентского хлюпика, юродствующего во Христе. Все вершины русской литературы (как и всей духовной жизни) — относятся к христианской линии ее развития.

Здесь можно говорить не об ОТЛИЧИИ, а ПРОТИВОПОЛОЖНОСТИ в этом отношении русской и западноевропейской культуры. Образ «православного инока» — старца Зосимы — был бы невозможен не только у Анатоля Франса, но и у Мопассана и даже у Диккенса, так же, как невозможно представить себе Матисса или Сезанна, расписывающими церкви. В этом смысле, когда Маркс и Энгельс писали, что «ненависть к России есть первая революционная страсть немцев», они выражали в крайней форме отношение гораздо более широких кругов Запада, чувствовавших в России, во всем направлении развития ее культуры, чуждую, непонятную и пугающую силу. Этим можно объяснить и то, что западное общественное мнение до революции так враждебно относилось к России, и то, что революция была принята Западом так благосклонно, не-

смотря на то, что грозила разрушить его спокойствие и материальное благополучие.

Революция положила конец этому направлению развития русской культуры: если Блок или Маяковский еще его отражают негативно, в форме демонизма и богоборчества, то на смену им идут жаровы и багрицкие, у которых уже нельзя обнаружить никакой преемственной связи с русской литературой; русская школа религиозной философии обрывается гибелью о. Флоренского... И это не случайность — в полном разрыве с духовной основой прежней культуры заключается самая суть революции — не только нашей, но и самого понятия, «идеи» революции.

Пытаясь осмыслить Историю, можно исходить из двух концепций человеческого общества: либо считать его организмом, в котором каждая следующая фаза есть результат всего предшествующего развития, либо рассматривать его как механизм, который предназначен для выполнения определенной функции и который можно любым образом перестроить, если в этом появится необходимость и если появилась счастливая идея решения соответствующей конструктивной задачи. Наиболее последовательной формой теоретического осуществления второй точки зрения является Утопия — план перестройки общества или чаще постройки заново, а формой воплощения в жизнь — революция. Если отвлечься от той окраски, которую эти термины получили в накале партийных распрей, то правильно было бы называть первую точку зрения консервативной (или почвеннической), а вторую — революционной. И сейчас, например, в оценках положения нашей страны или в составляемых проектах можно очень четко увидеть, к какой из двух концепций примыкает автор.

В своей устремленности к будущему, к «новой жизни» революция кажется воплощением жизненного начала. Но эта видимость обманчива. Отрицая концепцию живого организма и ставя на его место концепцию механизма, каждая революция является победой идеи Смерти. Прокламируемый революцией разрыв с прошлым (отраженный, например, в штампе «проклятое прошлое») для каждого живого организма равносителен разрыву непрерывной нити жизни, то есть смерти. По глубокой мысли Бердяева, для всего живого прошлое не менее важно, чем будущее, они неразделимы — в этом он видит смысл заповеди «Чти отца твоего и мать твою, и благо тебе будет, и будешь ты долговечен на земле».

С этой точки зрения революция не только исходит из понимания общества как мертвого механизма, но и стремится привести общество

в это состояние, лишая его основного свойства всего живого — непрерывности развития, связи с его историческими корнями.

Такая характеристика относится к «идее» революции, но каждая конкретная революция, совершившаяся в определенное время над определенным народом, всегда есть смешение этой универсальной идеи с многочисленными воздействиями, исходившими от этого времени и этого народа. Насильственный характер революции тем самым указывает на вызванное ею сопротивление — духовное и материальное. А сопротивление всегда в какой-то мере препятствует полному воплощению принципов, заложенных в самой идее. Для осмысления судьбы России, пережившей революцию, основным является вопрос: в какой мере общие тенденции революционной идеи воплотились в жизнь в нашей стране? Этот вопрос имеет много аспектов: экономический, государственный, национальный и т. д., но, пожалуй, важнее всего аспект духовный. Иными словами, речь идет о том, чтобы попытаться оценить, насколько радикальным был разрыв с традицией русской культуры.

Долгое время могло казаться, что разрыв был абсолютным и, например, появление Солженицына воспринималось как чудо. Он был прямой противоположностью типа «внутреннего эмигранта», творил на самом жгучем современном материале, а по своему духовному оснащению настолько прочно следовал традиции русской культуры, что как будто и не замечал в ней никакого разрыва. Мне кажется, что сейчас есть возможность осознать это явление как часть еще большего чуда: **ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ ВООБЩЕ НЕ ПРЕРЫВАЛАСЬ**, она лишь не была заметна, уходя вглубь с поверхности жизни, а часто ее проявления были замазаны чуждой или враждебной рукой.

Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей... ¹⁰

Так, уже после появления первых произведений Солженицына, стал известен «Мастер» Булгакова, открывший нам глубокого религиозно-мистического мыслителя, о существовании которого мы до того и не подозревали. Но тогда приходит на ум, что та же традиция проявляется и у Ахматовой, и в последних стихах Пастернака, хотя и начинавшего как футурист. Восстановление этой преемственности есть основная предпосылка будущего развития русской культуры, вопрос ее жизни.

Все предшествующее отступление было необходимо, чтобы можно было сформулировать основную мысль этой статьи. В первой ее части мы пытались доказать, что творчество Шостаковича имеет религиозно-мистическую основу, оно вращается в кругу проблем, обсуждавшихся отцами Восточной Церкви, Достоевским и Соловьевым. В этом смысле, в музыке, Шостакович играет такую же роль, как в литературе Ахматова, Булгаков или Солженицын; его творчество является основным звеном, связывающим в этой сфере современность с духовными основами русской культуры. Поэтому его дальнейшее изучение и понимание представляется мне глубокой и важной задачей: это борьба с гибельной опасностью отщепенства, работа на пути осознания русской культуры (а значит, и России) как живого целого.

Есть и другой вопрос, относящийся уже не к русской, а к общемировой культуре, для ответа на который много может дать понимание творчества Шостаковича. Последние несколько веков выделяются из всей Истории тем, что это, вероятно, те единственные столетия из насчитывающей много десятков тысячелетий истории человечества, когда религия не является для него основной руководящей силой. Из наличия захоронений можно заключить о существовании религии в палеолите, а о ее роли в жизни тогдашнего человечества можно судить по аналогии с современными первобытными народами, часто вымиравшими в результате разрушения их религиозной жизни. Греческую культуру мы знаем по храмам, статуям богов или трагедиям, созданным на мифологические сюжеты. Позже европейская культура основывается на христианстве. Но последние столетия влияние религии на жизнь человечества непрерывно падает. Великие географические открытия, стремительное развитие науки и техники, промышленная революция, борьба за всеобщее избирательное право, создание индустриального и сверхиндустриального общества — вся эта деятельность если и не была враждебна религии, то протекала совершенно независимо от нее, как бы в другом пространстве. Но проявляется и прямая вражда к религии — целые государства объявляют себя враждебными любой (а не какой-либо определенной) религии, начинаются гонения на религию.

Поразительно в этом процессе то, что здесь не выдвигается никакой альтернативы религии: она просто отбрасывается без попытки заменить ее чем-то высшим. Как бы ни оценивать роль религии, представляется весьма вероятным, что благодаря этому происходит грандиозное духовное опустошение человечества, которое может привести к его духовной (а тогда, вероятно, и физической) гибели.

Возникает основной вопрос: является ли эта тенденция последних веков лишь временной болезнью человечества или необратимым процессом?

Вопрос этот отражается в любой области культуры, в частности и в музыке. Здесь можно обратить внимание на то, что в последние десятилетия пишут много музыки религиозного характера. Из наиболее знаменитых примеров — «Симфония Псалмов» и «Кантата Святого Марка» Стравинского¹¹, «Глория» Пуленка¹², «Страсти от Луки» Пендерецкого¹³. Но все эти произведения вызывают вопрос: не стилизация ли это? Быть может, это подражание старинным образцам, а не передача собственных чувств — типичный продукт упадочного искусства. Здесь музыка Шостаковича — особенно тонкий индикатор. Если правильно то понимание его творчества, которое предложено в этой статье, то религиозные основы музыки Шостаковича не осознавались самим композитором, а это полностью исключает возможность того, что его музыка подражательна. Но именно поэтому для него закрыт и путь использования традиционных форм религиозной музыки — хоралов, псалмов, месс. Это и придает его музыке такую силу: «новое вино не вливают в мехи старые».

И если наше толкование творчества Шостаковича правильно, тогда необычайная популярность его музыки, его слава являются важнейшим симптомом: они указывают на то, что в душе современного человечества есть мощные пласты религиозного чувства, которые пока им ощущаются лишь подсознательно, но могут стать основой для возрождения сознательного религиозного понимания мира.





Ричард ТАРУСКИН

Шостакович и мы

I

Собрание писем Дмитрия Шостаковича театроведу Исааку Гликману*, появившееся в печати на второй год после падения советской империи, было первым крупным вкладом постсоветской эпохи в огромную литературу о величайшем из советских художников. Документальная ценность этой публикации очевидна, как и чисто человеческий интерес, который она представляет. Но она обладает любопытной особенностью — а именно частыми вторжениями редактора с целью объяснить, что Шостакович здесь, видите ли, шутит. Пример тому — комментарий Гликмана к письму, которое Шостакович прислал ему из Одессы 29 декабря 1957 года в качестве новогоднего поздравления. Вот первый абзац:

Приехал я в Одессу в день всенародного праздника 40-летия Советской Украины. Сегодня утром я вышел на улицу. Ты, конечно, сам понимаешь, что усидеть дома в такой день нельзя. Несмотря на пасмурную туманную погоду, вся Одесса вышла на улицу. Всюду портреты Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также гг. А. И. Беляева, Л. И. Брежнева, Н. А. Булганина, К. Е. Ворошилова, Н. Г. Игнатова, А. И. Кириленко, Ф. Р. Козлова, О. В. Куусинена, А. И. Микояна, Н. А. Мухитдинова, М. А. Суслова, Е. А. Фурцевой, Н. С. Хрущева, Н. М. Шверника, А. А. Аристова, П. А. Пospelова, Я. Э. Калнберзина, А. П. Кириченко, А. Н. Косыгина, К. Т. Мазурова, В. П. Мжаванадзе, М. Г. Первухина, Н. Т. Кальченко.

А вот комментарий Гликмана: «Весь абзац, как бы заимствованный из стандартного газетного репортажа тех дней, исполнен

* Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и коммент. И. Д. Гликмана. М.: СПб., 1993.

острой иронии. Вообще все письмо выдержано в сатирическом плане. <...> Дмитрий Дмитриевич с нарочитым комическим педантизмом перечисляет по алфавиту [sic], не опуская инициалы, фамилии этих лиц».

Далее — второй абзац Шостаковича:

Всюду флаги, призывы, транспаранты. Кругом радостные, сияющие русские, украинские, еврейские лица. То тут, то там слышатся приветственные возгласы в честь великого знамени Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также в честь гг. А. И. Беляева, Л. И. Брежнева, Н. А. Булганина, К. Е. Ворошилова, Н. Г. Игнатова, А. И. Кириченко, Ф. Р. Козлова, О. В. Куусинена, А. И. Микояна, Н. А. Мухитдинова, М. А. Суслова, Е. А. Фурцевой, Н. С. Хрущева, Н. М. Шверника, А. А. Аристова, П. А. Пospelова, Я. Э. Калнберзина, А. П. Кириленко, А. Н. Косыгина, К. Т. Мазурова, В. П. Мжаванадзе, М. Г. Первухина, Н. Т. Кальченко, Д. С. Коротченко. Всюду слышна русская, украинская речь. Порой слышится зарубежная речь представителей прогрессивного человечества, приехавших в Одессу поздравить одесситов с великим праздником. Погулял я и, не в силах сдержать свою радость, вернулся в гостиницу и решил описать, как мог, всенародный праздник в Одессе.

И комментарий: «Шостакович высмеивает фальшивое ликование городской толпы, заполнившей улицы Одессы. Повтор, или, в музыкальном искусстве, — реприза, мощно усиливает юмористический эффект изображения»*.

Нуждаемся ли мы в этой помощи? Действительно ли Гликман думает, что мы в ней нуждаемся? Он старается указать на то, что и так невозможно упустить, и в результате проходит мимо или, может быть, не замечает шуток, к которой действительно стоит привлечь внимание. Только потому, что я взял на себя труд переписать всю эту дважды повторяющуюся галиматью слово за словом, я обнаружил, что имена Кириленко и Кириченко во второй раз меняются местами, и эта парочка превращается в украинских номенклатурных Добчинского и Бобчинского, чиновных Труляля и Траляля из гоголевского «Ревизора». Поскольку я могу об этом сообщить, потраченное мною время вознаграждено. Но чем вознагражден Гликман? Какой смысл инструктировать нас, что письмо насквозь иронично, когда ирония здесь столь бесхитростна и легко уловима?

* Письма к другу. С. 135–136 (комментарии мною объединены и даны в сокращении).

Первое возможное предположение — советские привычки умирают с трудом. Всякий, кто работал с советскими изданиями первоисточников (письмами композиторов, например), вспомнит похожие учительские вмешательства — ненужные, назойливые, выказывающие недоверие читателю, они сами по себе часто граничат с комизмом. Один пример врезался мне в память на десятилетия благодаря своей гротесковой типичности — чопорное возражение редактора тома избранных статей Цезаря Кюи на брошенное вскользь замечание последнего в полемике со своим вечным антагонистом Германом Ларошем. Кюи написал, что «разница в достоинстве произведений художников, лишенных критического чутья, как Рубинштейн и Чайковский, может быть поразительна». Редактор, на волне так называемой ждановщины, встал на сторону Лароша, то есть на сторону самого консервативного критика России XIX века, и в примечании уведомил читателя, что «если это утверждение в значительной мере справедливо в отношении А. Рубинштейна, то оно полностью ошибочно в отношении П. Чайковского»*.

Часто случалось, что примечания в советских публикациях источников находились в состоянии непрерывной вражды с текстом. Знаменитый трагикомический пример — издание в 1935 году музыковедом Юрием Келдышем, приверженцем твердой линии, спорных мемуаров графа Арсения Голенищева-Кутузова, приятеля-аристократа и, возможно, любовника Модеста Мусоргского — официально признанного композитора-народника**. И совсем уже тягостное впечатление производит примечание, где редакторы вышедшего в 1971 году издания писем Мусоргского — с сожалением должен заметить, редакторы-евреи — пытались смягчить впечатление от одного из грубых выпадов композитора против евреев. «Несмотря на, казалось бы, явно антисемитский характер этих строк, — писали они, — зная мировоззрение Мусоргского, а также его личные дружеские связи и творческие интересы, эту бутаду следует объяснить не шовинистскими взглядами композитора, а отвращением к буржуазным, торгашеским элементам

* Кюи Ц.А. Избранные статьи / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И.Л. Гусин. Л., 1952. С. 238, 592.

** Голенищев-Кутузов А.А. Воспоминания о М.П. Мусоргском / Под ред. Ю.В. Келдыша // Музыкальное наследство: Сборник материалов по истории музыкальной культуры России. М., 1935. Т. 1. С. 5–49. Анализ и комментарии см.: Taruskin R. Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue. Princeton, 1993. P. 25–34.

вообще»*. Оставляя в стороне сказанное о «дружеских связях» композитора, хочется спросить: неужели редакторы считали, что приравнять в целях оправдания все еврейское к стяжательскому — инсинуация сколько-нибудь менее антисемитская, чем та, что позволил себе Мусоргский? Конечно, нет; но всем понятна необходимость этого вмешательства и подобных ему. Такова была цена публикации; единственной альтернативой в условиях советской цензуры являлась купюра. (В самом деле, не только в предыдущих, но и в последующих русских изданиях писем Мусоргского антисемитский пассаж был вычеркнут.)

Однако все это не объясняет характера комментариев Гликмана, написанных без какого-либо принуждения. Не помогает понять их в полной мере. Ибо проблема иронии — это палка о двух концах. Людей можно приучить к иронии и даже перестараться в этом — как давным-давно понял греческий пастушок**.

Поэтому столь же часто Гликман чувствует необходимость объяснить, что Шостакович-де *не* шутит. В одном из более ранних писем собрания читаем: «Много работаю, но ничего не сочиняю». Это означает, поясняет Гликман, что Шостакович в тот момент работал над киномузыкой, которую он не принимал всерьез как творческую работу. Затем Шостакович продолжает: «Надеюсь, что это лишь временные неполадки в моем скромном и незначительном даровании». Гликман настаивает на том, что мы должны воспринимать это буквально: «Слова эти сказаны отнюдь не для рисовки, потому что рисоваться он не любил». И все же многое в письме, похоже, противоречит такому прочтению. Во-первых, Шостакович, кажется, сам пародирует данное предложение, немедленно вслед за тем замечая, что «скромность украшает человека». Во-вторых, это предложение само пародирует другой фрагмент того же письма, где выражается сочувствие Гликману в связи с его болезнью: «Надо надеяться, что это... лишь временные неполадки в твоем могучем организме»***.

В любом случае опубликованные Гликманом письма показывают, что скромность Шостаковича никогда не доходит до самоуничиже-

* Мусоргский М. П. Литературное наследие: Письма. Биографические материалы и документы / Сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. М., 1971. С. 354. Примечание относится к письму 249, с. 245.

** Имеется в виду басня Эзопа о пастушке, который дважды звал на помощь, как будто увидел волков, и помощь дважды подоспевала, однако на третий раз, когда действительно появились волки, никто не пришел. — Пер.

*** Письма к другу. С. 72–73.

ния. Одно из самых волнующих писем (если бы потребовалось, я бы выделил его как самое значительное в книге) — то, что заканчивается следующим абзацем:

Во время моей болезни, вернее болезней, я взял партитуру одного моего сочинения. Я просмотрел ее от начала и до конца. Я был поражен достоинствами этого сочинения. Мне показалось, что, сочинивши такое, я могу быть горд и спокоен. Я был потрясен тем, что это сочинение сочинил я*.

Гликман предполагает, что сочинение, о котором идет речь, — Восьмая симфония, одно тех из произведений, которые в момент написания письма были под официальным, хотя и негласным запретом. «И вот в один прекрасный день, — пишет он в комментариях, — в канун Нового года у него возникла потребность в письме ко мне как бы ответить своим гонителям, что он думает об их суде, об их оценках и приговорах и что он думает о самом себе»**. Самым волнующим в этом письме — для меня, как и, рискну предположить, для Гликмана (хотя он об этом умалчивает), — является не столько его содержание, сколько стоящая над ним дата. «Один прекрасный день», когда Шостакович так пронзительно написал о своем сочинении, был на самом деле днем выдающимся: это 21 декабря 1949 года, семидесятилетие Сталина, гранд-апофеоз, которому Солженицын посвятил целую сюрреалистическую главу в «Круге первом», день, раздутый на весь Советский Союз в беспрецедентном выхлопе хвастливой лжи и пропаганды.

Это письмо раскрывается в гораздо более широком и более значимом пространстве интерпретации, нежели особая и сравнительно ограниченная область иронии. Я имею в виду общую территорию «полисемии», территорию подтекстов и множественных значений — пространство трактовок, в котором на протяжении по крайней мере полувека располагалось подавляющее большинство прочтений Шостаковича. Как и в случае с только что цитированным письмом, знание дат нередко оказывается чрезвычайно важным. Например, осведомленность о том, что первое исполнение Пятой симфонии состоялось в ноябре 1937 года, в самый разгар так называемой ежовщины, — вероятно, самого кровавого политического террора, какой до тех пор видел мир, — обеспечивает подтекст, необходимый

* Письма к другу. С. 85.

** Там же. С. 86.

для постижения очевидной траурности медленной части. Даже если окажется, что Шостакович никогда не подразумевал ничего подобного (хотя я не представляю себе, как такой факт может быть установлен), осознание этой связи существенно для понимания того, как симфония была воспринята (по воспоминаниям очевидцев, медленная часть вызвала волну плача в зале) и почему музыка Шостаковича имела такое огромное значение.

Общественная значимость музыки Шостаковича, делавшая его творчество столь же дискуссионным за пределами России, сколь и драгоценным внутри ее границ, как раз и была результатом игры подтекстов. Уточню: неконтролируемой игры подтекстов. Она была одним из немногих явлений, которые тоталитарный режим был не в силах контролировать — если только не запрещать вообще, как время от времени и происходило. И это делало ее бесценной. «Я всегда интуитивно ощущал в ней протест против режима», — говорит Соломон Волков, автор бесстыдного бестселлера «Свидетельство», книги, претендующей на то, чтобы считаться стенографической записью устных воспоминаний Шостаковича*. Однако на сей раз Волков говорит от своего лица, а не устами своей маленькой марионетки по имени Митя, и мы можем ему поверить**. И согласиться: конечно, он ощущал протест в музыке Шостаковича — как и миллионы его соотечественников. Это ощущение было им необходимо; и музыка, с ее благословенной многозначностью, приносила им утешение, какого в условиях советского контроля над умами не могло предложить ни одно другое искусство.

Музыка была чем-то особенным. Музыка и есть нечто особенное. Ничто не могло помешать Волкову и многим другим интеллигентам — как сообщает он в предисловии к «Свидетельству», написанному также от его лица, — ассоциировать яростную вторую часть Одиннадцатой симфонии Шостаковича не с «кровавым воскресением» 1905 года, согласно официальной программе симфонии, а с более близкими кровавыми событиями в Будапеште, где советские войска, поправ законы, подавили венгерское восстание 1956 года***. «Не беспокойся, — заверил меня бывший советский музыковед

* Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov. New York, 1979. Уловки, используемые в этой книге, доказательно разоблачила Лорел Фэй в статье «Шостакович против Волкова: чье “Свидетельство”?» (воспроизведена в настоящей антологии. — *Сост.*).

** Волков Соломон. Здесь человек сгорел // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 6.

*** Testimony. P. xi–xii.

поколения Волкова, — мы знали, что это значит». Волкову, как и моему другу, и многим его согражданам, возможность собраться в концертном зале и вместе слушать музыку Шостаковича даровала чувство солидарности в выражении протеста, иным способом недоступного.

Были ли подобные намерения у композитора? Вопрос наивен, не имеет ответа и не относится к делу. Столетием раньше, как мы знаем, радикально настроенные студенты любили собираться на балконе санкт-петербургского Большого (Каменного) театра и рукоплескать итальянским певцам, бравшим высокие ноты на словах вроде *libertà**. Царь Николай ничего не мог с этим поделать. Стоит ли задаваться вопросом, предполагал ли Россини или Беллини что-либо подобное?

Иногда становится совершенно очевидным, что первоначальный замысел композитора не столь важен для понимания смысла его произведения и, настаивая на ограничении этого смысла авторскими намерениями, можно лишь его обеднить. Старейший российский ученый Даниэль Житомирский недавно привлек внимание к яркому примеру, который касается самой сути вопроса, — циклу «Из еврейской народной поэзии», давно рассматриваемому как одно из самых рискованных — и намеренно рискованных — сочинений Шостаковича**.

И вновь знание дат решающим образом влияет не только на интерпретацию, но и на непосредственное восприятие произведения. Цикл «Из еврейской народной поэзии» был написан в черный 1948 год. Это был год ждановского «закручивания гаек» и позорного партийного постановления об опере Мурадели «Великая дружба» — документа, который вверг Шостаковича во второй круг гонений. Это также был год, когда антисемитизм, под личиной кампании против «космополитизма», впервые стал в Советском Союзе официальной политикой правительства. Актер Соломон Михоэлс был убит в Минске. Еврейский антифашистский комитет был ликвидирован, а его члены арестованы. В течение следующих пяти лет репрессии коснулись практически всех видных евреев — деятелей культуры. Цикл Шостаковича был самым демонстративным среди нескольких обращений композитора к еврейскому музыкальному материалу и тематике. Припомнив разнообразные события 1948 года — даже если на другую чашу весов положить циничное признание

* Свобода (ит.). — Пер.

** См.: Житомирский Д. Шостакович // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 29.

Сталиным новорожденного государства Израиль и триумфальное прибытие в СССР израильского посла Голды Меир (тогда Гольди Мейерсон), как раз в Великие праздники*, — кажется более чем убедительным связать это обращение к еврейскому фольклору с желанием композитора завуалированно подтвердить свою солидарность с гонимым народом. То был способ идентифицировать себя и своих коллег, художников сталинской России, с другим притесняемым меньшинством.

Ко времени завершения цикла медовый месяц отношений с Израилем подходил к концу, и сочинение могло быть исполнено не иначе как нелегально (недавно опубликованные воспоминания свидетельствуют о том, что так и случилось несколько раз). Цикл был «спрятан в стол», как тогда говорили, вместе с Первым скрипичным концертом, скерцо которого содержит еще одну еврейскую тему, непосредственно связанную с первым пробным и завуалированным появлением в творчестве Шостаковича его музыкальной монограммы D-Es-C-H (отныне она будет посещать его музыку со все возрастающей частотой). Однако даже для сочинения «в стол» Шостакович предпринял меры предосторожности. Бывший советский, а ныне израильский музыковед Иоахим Браун указал на то, что композитор изменил слова одной из песен, чтобы в качестве силы, стоящей за ссылкой отца в Сибирь, определенно назвать русского царя. И завершил цикл, первые восемь песен которого рисуют однообразную и унылую картину жизни евреев в России, оптимистическим финалом — тремя песнями, живописующими жизнь в Советиш Геймланд (используя имя того откровенно показного журнала на идише, который появился при Хрущеве).

Браун называет эти последние три песни «откупом» и пытается — на мой взгляд, несколько насильственно — представить их как едва прикрытую умышленную пародию на подлинную еврейскую интонацию, звучащую в остальных номерах цикла**. Пародия это или нет, но оптимистические песни определенно смягчают эффект. Последняя из них, ликующая песнь матери-еврейки о будущем ее детей в Стране Советов, даже выполняет роль финала — воодушевленного, пусть и весьма традиционного.

По крайней мере, такими представляются намерения Шостаковича. Но между 1948 годом, когда песни были написаны, и 1955-м,

* Рош-а-Шана (еврейский Новый год) и Йом-Кипур (Судный день). — *Пер.*

** См.: *Braun Joachim. The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music // Musical Quarterly. 1985. № 71. P. 74–75.*

когда, в первые дни «оттепели», они впервые были публично исполнены, произошло множество событий. Среди них — так называемое «дело врачей», поданный с большим шумом арест шести известных еврейских врачей (и с ними, символически, — двоих русских и одного украинца) по обвинению в убийстве членов Политбюро Жданова и Щербакова, согласно приказу американского еврейского Джойнта* (охарактеризованного в «Правде» на параноидальном жаргоне того времени как «международная еврейская буржуазно-националистическая организация»), и в планах уничтожения «ведущих кадров Советского Союза»**. Многими, и с полным основанием, это было понято как провокация, затеянная для оправдания массовой депортации евреев из европейской части России, от чего их спасла только посланная провидением смерть Сталина через несколько недель. (Среди ненадолго арестованных непосредственно после «дела врачей» был один из близких друзей Шостаковича композитор Моисей Вайнберг, который в 1939 году бежал в СССР из Польши в начале нацистско-советского вторжения***. Вайнберг был арестован не за связь с какой-либо еврейской организацией, но потому, что имел несчастье вступить в родство и с Михоэлсом, и с профессором Мироном Вовси, одним из обвиняемых «врачей-убийц»****.)

Таким образом, к моменту, когда песенный цикл Шостаковича дождался первого публичного прослушивания, его кульминационные слова «Врачами наши стали сыновья, звезда горит над нашей головой» приобрели новый смысл, не предвиденный композитором и заставляющий содрогнуться. Теперь они с мучительной иронией указывали на окончательное крушение надежд, которые угнетенный народ возлагал на русскую революцию. И звезда! Теперь вместо красной звезды на верхушке Кремля мерещились шестиконечные желтые звезды, нашитые на одежду немецких евреев.

Думаю, ясно, что Шостакович не мог вложить в свой цикл именно этот иронический смысл, который ныне, возможно, более всего поражает соответственно настроенного слушателя. Точно так же ясно, надеюсь, что такой смысл столь же законно присутствует в переживании этой музыки, как и всё, что композитор намеревался в ней выразить. И автор мог бы только приветствовать, если можно

* Joint Distribution Committee. — *Пер.*

** Правда. 1953. 13 января.

*** Об аресте Вайнберга см.: Письма к другу. С. 100.

**** Вайнберг женился на Наталье Вовси-Михоэлс — дочери Михоэлса, племяннице Вовси. — *Пер.*

так сказать, этот смысл и то, что он привносит в воздействие произведения на сознание слушателей и в ценность этого сочинения как свидетельства. Со сменой контекстов происходит накопление подтекстов. Тайным дневником всего народа музыку Шостаковича делало не только то, что он в нее вкладывал, но и то, что она позволяла слушателям в ней почерпнуть.

Идея эта вовсе не нова, и дискуссионной она стала совсем недавно, на фоне общего упадка способности к интерпретации, последовавшего за выдвижением критической категории «музыки как таковой». Еще в 1794 году, когда эстетика была в младенческом возрасте, Шиллер в статье о пейзажной поэзии высказался в том смысле, что реальное и выразительное содержание, которое поэт вкладывает в свое произведение, всегда остается конечным, а возможное содержание, которое он позволяет вкладывать в это произведение нам, обладает свойством бесконечного*. Здесь за полтора столетия до Шостаковича дано наилучшее объяснение его власти над нашим воображением.

Книга Гликмана (как и статья Житомирского) содержит немало волнующих и даже мучительных страниц, в должной мере приправленных висельным юмором, а также богатство биографических откровений, большая часть которых прямо затрагивает восприятие сочинений Шостаковича. И все же в ней ощущается — не скажу изъясн, поскольку причины его весьма уважительны, но постоянная неловкость в связи с комментариями, к чему я уже достаточно привлек неблагодарного внимания, но о чем тем не менее считаю необходимым продолжить разговор, ибо это имеет отношение к нашим проблемам — не только как ученых и критиков, но и как представителей огромной аудитории композитора.

Впечатление, которое производит книга, равно как и ее дилемма, резюмируются в признании Гликмана на последней странице: прощаясь с читателем, он говорит, что память о Шостаковиче для него священна. Именно для того, чтобы защитить память о своем самом дорогом друге, защитить то, что он считал значением слов Шостаковича, Гликман как редактор чувствовал себя обязанным столь часто вклиниваться между читателем и текстом. Ирония, то есть противоречие между очевидным и скрытым смыслом высказывания, неизбежно должна была стать и стала главным объектом

* См.: Шиллер Иоганн Христофор Фридрих. О стихотворениях Маттисона // Шиллер Иоганн Христофор Фридрих. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М.; Л., 1950. — Пер.

его внимания. Вне зависимости от того, какой уровень смысла он считал нужным подтвердить своим комментарием в каждом конкретном случае, цель его оставалась неизменной: вынести решение и разрешить противоречие.

Подобно рассмотренным выше прочтениям советских комментаторов, прочтение Гликмана является, таким образом, попыткой завладеть значением текста или, как ему представлялось, вернуть права на это «имущество» тому, кому оно должно принадлежать, — попыткой ограничить смысл и предреши́ть интерпретацию. В этом плане его действия, полагаю, являются следствием старого советского обычая или, скорее, попыткой бороться с советскими методами все теми же советскими методами. Гликман попытался нанести своего рода упреждающий удар не только старому, официальному, оппортунистическому взгляду на Шостаковича, к которому выработанные в течение всей жизни рефлексy сделали его весьма восприимчивым, но и равно оппортунистическим привычкам тайной нонконформистской интерпретации, к которой, он знал, его читатели — подобно ему самому, жертвы советской системы — более чем склонны.

Однако попытка разрешить все противоречия и устранить всякую неясность или мультивалентность неизбежно сама порождает непоследовательность и противоречия. А ценой определенности всегда является ограничение — ограничение не только смысла, но и интереса и ценности. В том, как Гликман представляет читателю письма Шостаковича, словно в капле воды, отражаются на сравнительно беспроblemном материале те трудности и те искушения, которые всегда присутствовали в наших отношениях с музыкальными сочинениями Шостаковича — то есть с текстами крайне проблематичными: проблема «Шостакович и мы».

II

На самом деле право определять смысл музыки Шостаковича, которая всегда допускала (более того, приветствовала и даже провоцировала) многочисленные оппортунистические и противоречивые прочтения, никому не принадлежит и не может принадлежать. При старой советской системе на исключительное право интерпретации, конечно, претендовала партия. Попытки Волкова или Гликмана, среди прочих, вернуть исключительное право собственности композитору в лучшем случае тщетны, в худшем — нечестны. ♦Шостакович», которому возвращаются права собственности, —

творение *ex post facto**, каковым и останется, будь даже доказана аутентичность «Свидетельства». При помощи этого «Шостаковича» современные интерпретаторы (включим в их число и самого композитора) лишь утверждают собственный авторитет. Как если бы кукольник, выдающий свое чревоуещание за голос марионетки, попытался примоститься у своей куклы на коленях.

Но огромную общественную значимость, колоссальную эмоциональную силу и стойкость придавала этой музыке именно невозможность конечного арбитража. Никакая другая музыка, говорю без колебаний, ни один другой корпус текстов не связан столь радикально с самыми фундаментальными вопросами интерпретации. Ни один другой корпус текстов не демонстрирует столь убедительно, что смысл никогда не является полностью имманентным, но вырастает из процесса взаимодействия между субъектом и объектом, так что интерпретация никогда не является полностью субъективной либо полностью объективной по принципу «или — или». И ни один другой корпус текстов не убеждает столь полно, что смысл произведения искусства, да и любого сообщения, на самом деле никогда не остается совершенно стабильным, но является продуктом своей собственной истории — истории, которая с его создания только начинается. (В противном случае можно было бы сказать, что государственный гимн США — не патриотическая песня, а просто застольная.)

Ко всему сказанному надо добавить чрезвычайно высокие ставки в творческих и интерпретационных играх, которые разыгрывались в этой стране под гнетом жестокой политической тирании. Сочинения Шостаковича — рассматривать ли их изнутри или снаружи, с точки зрения их содержания или в свете их контекста — заряжены жуткими подтекстами, которые нельзя игнорировать. Вот почему его музыка всегда была и будет объектом яростных споров. Мы никогда не сможем только принимать его послания; мы всегда будем вовлечены в их создание и вследствие этого не сможем оставаться к ним безразличными. Никогда — просто Шостакович. Всегда — Шостакович и мы.

Тот факт, что даже преданному наперснику Шостаковича не удастся достичь полного успеха в определении границ, до которых тексты композитора содержат иронию, и вообще в установлении самого ее присутствия, служит достаточным доказательством тому, что ирония, как и любой другой смысловой аспект, не есть

* Здесь: созданное задним числом (*лат.*). — Пер.

нечто просто «содержащееся» в текстах. Ирония, по меткому определению Стэнли Фиша, «не является ни принадлежностью произведения, ни творением свободного воображения, но есть способ прочтения»*. Я цитирую Фиша лишь потому, что его работы — постоянный источник цитирования, а вовсе не потому, что его взгляд на иронию несет нечто новое, и тем более не потому, что это изобретение новейшей литературной теории. Быть может, такая точка зрения нова для формальной теории, но она всегда была и остается стандартным аспектом неформальной критической практики. Я имею в виду практику обычных, непрофессиональных читателей и — в случае с музыкой, где подобный взгляд особенно уместен, — слушателей.

Распространенность такого взгляда удостоверяется многочисленными старыми анекдотами вроде анекдота о двух евреях, встретившихся на железнодорожном вокзале в Варшаве. «Куда ты едешь?» — спрашивает один. «В Минск», — отвечает другой. «Ха! — говорит первый. — Ты говоришь, что едешь в Минск, чтобы я подумал, что ты собираешься в Пинск, но я случайно узнал, что ты действительно едешь в Минск, так к чему же врать?» Или другой анекдот — о двух психоаналитиках. «Привет», — говорит один. «Хм, — думает другой, — что он имеет в виду?» Конечно, то, что в приведенных анекдотах речь идет о евреях и психоаналитиках, не случайное совпадение: это представители известных гностических традиций — двух традиций (или это одна традиция?), которые ясно различают очевидное и скрытое содержание и которые отдают очевидное предпочтение истинности скрытого смысла. В основах современного искусства таится много подобных традиций — мифографическая, символистская, оккультная.

Не забудем и о другой «оккультной» науке, которая практиковалась до недавнего времени, — кремлинологии — и ее ближайшем родственнике — эзоповом языке. В Советском Союзе все тексты, независимо от их происхождения — публичного или приватного, официального или подпольного, будь то фотография последней расстановки членов Политбюро на вершине ленинского мавзолея или последняя пленка с нелегальной бардовской песней, — всегда упорно исследовались на предмет их скрытого содержания. Всегда делались предположения, что такое содержание существует, что оно противоречит открытому содержанию и что именно оно является

* *Fish Stanley. Short People Got No Reason to Live: Reading Irony // Fish Stanley. Doing What Comes Naturally. Durham, 1989. P. 194.*

содержанием подлинным. Вооружившись подобными предположениями, невозможно было его не обнаружить. Неслучайно также то, что теоретическая литература об иронии постоянно пересекается с литературой по цензуре и ее сложному взаимодействию с художественной выразительностью. Истинные герменевтики, хотя их часто путают с теми толкователями, которые просто исследуют и защищают «оригинальный замысел», в течение долгого времени вели подрывную деятельность, по необходимости осознавая произвольную природу выбора между открытым и скрытым содержанием. Один из них, Ханс Георг Гадамер, задолго до постструктурализма или теории читательского отклика (reader-response theory), в своем классическом трактате об интерпретации «Истина и метод» признал, что скрытые значения являются столько же творением читателя, сколько писателя*.

* Гадамер высказывается по поводу иронии в своей критике книги Лео Страуса «Преследование и искусство писателя» (*Strauss Leo. Persecution and the Art of Writing. New York, 1952; reprint — Chicago, 1988*), которая имеет непосредственное отношение к проблемам интерпретации, окружающим произведения Шостаковича. После пары вступительных глав Страус сосредоточивает внимание на еврейских писателях — Маймониде, Галеви, Спинозе, публиковавших свои сочинения во враждебной обстановке. Страус подчеркивает чуткость интерпретатора к внутренним противоречиям (стиля, тона или сути) и нарушениям стилистических или жанровых норм. Гадамер комментирует:

«Не являются ли сознательное притворство, маскировка и сокрытие собственного мнения лишь редким экстремальным случаем в частой, даже всеобщей нормальной ситуации? Точно так же, как преследование... является лишь экстремальным случаем — по сравнению с сознательным или невольным давлением, которое оказывает и общественность на человеческое мышление. Только в том случае, когда непрерывный переход от одного к другому совершенно осознан, можно рассчитывать ту герменевтическую трудность, которую понял Страус. Как же можно иначе прийти от искажения к однозначному истолкованию? Так, например, когда у какого-то писателя находят противоречивое высказывание, которое скрыто и случайно, как считает Страус, то это отнюдь не значит, что мы должны принимать данное высказывание за высказывание его истинного мнения. Всегда также имеет место неосознанный конформизм человеческого духа, который считает очевидное для всех действительно истинным. И есть, наоборот, неосознанное стремление испробовать крайние возможности, хотя их не всегда можно соединить с когерентным целым» (*Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 612*).

Важнейшим моментом здесь является признание того, что ироническое и прямолинейное значения, такие, как свобода и принуждение, не являются противоположными категориями, но находятся в континууме и вследствие этого относительны, а потому вопрос заключается не в простом выборе аль-



Все, о чем шла речь, находится далеко в стороне от специфического статуса и специфических атрибутов музыки, особенно музыки постбетховенской симфонической традиции, великим и, вероятно, последним мастером которой являлся Шостакович. Можно утверждать, что такая музыка была самым мощным из всех когда-либо изобретенных средств художественной выразительности. Она была снабжена изощренной, в высшей степени разветвленной техникой мелодической разработки и функциональной гармонии, которая позволяла одновременно предсказывать и оттягивать точки мелодического и гармонического «назначения» (или кадансирования, как называют это теоретики). Поскольку посредством такой техники

тернативы, но в соизмерении переменных величин, — процессе, который сам по себе подрывает стабильность категорий. Неспособность осознать эти сложности вредит недавнему наиболее солидному исследованию о тропях в литературной иронии. Уэйн К. Бут в «Риторике иронии» (*Booth Wayne C. A Rhetoric of Irony. Chicago, 1974*) постулирует то, что кажется — в свете идей Гадамера — нереалистически категоричным стандартом для теста на присутствие «настоящей иронии» («*bona fide irony*»), которая (как заявляет Бут) обязательно должна быть: 1) намеренной, 2) завуалированной, 3) устойчивой и 4) ограниченной.

Редкая попытка сформулировать теорию обнаружения или оценки музыкальной иронии у Шостаковича содержится в заключительной главе («Заключение: язык двойного смысла») книги Дэвида Фэннинга «Дыхание симфониста: Десятая симфония Шостаковича» (*Fanning David. The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth. RMA Monographs, no. 4. London, 1989. P. 70–76*). Фэннинг, как кажется, принимает некоторые положения Бута — постольку, поскольку он ищет недвусмысленного авторского подтверждения (которое, будучи обнаруженным, устраняет иронию), — но при этом вводит несколько полезных музыкальных аналогий «внутренним противоречиям», которые стремятся найти литературные критики. Одна из них — это несообразная теме трансформация, которую он сравнивает с «трагической речью, произнесенной с веселой интонацией» (знаменитые примеры тому есть в проблематичном финале Десятой симфонии); другая — «разрыв между жестом и его непосредственным окружением», сопоставимый с «улыбкой, которая держится дольше обычного (или, скорее, ожидаемого. — *P.T.*) и поначалу смутно тревожит, потом беспокоит сильнее и наконец пугает» (с. 71–72). По поводу дискуссии на тему об эзоповом языке в советской музыке см. две перекликающиеся статьи Иоахима Брауна: *Braun Joachim. Shostakovich's Song Cycle «From Jewish Folk Poetry»: Aspects of Style and Meaning // Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz. Ann Arbor, 1984. P. 259–286; Braun Joachim. The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music // Musical Quarterly. 1985. No. 71. P. 68–80.*

симфоническая музыка всегда предвещала собственное будущее и вспоминала собственное прошлое, она, можно сказать, обладала мощной внутренней знаковой системой (интровертной семиотикой, как сказали бы русские формалисты), которая позволяла ей воплощать гигантское напряжение и катартическую разрядку, добиваясь соответствующего эмоционального отклика у слушателя. Этот отклик предопределялся и контролировался более четко и потому более эффективно, нежели в других видах искусства.

В то же время симфоническая музыка часто нагружалась «экстравертными» символами и предзнаменованиями. В бетховенскую эпоху уже существовало много условных приемов отражения окружающего мира в диапазоне от примитивного звукоподражания до изощренных интертекстуальных аллюзий. Набор таких приемов неизмеримо возрос в течение следующего столетия, и Чайковский, соотечественник и предшественник Шостаковича, внес значительный вклад в его расширение. Но музыка — и это может послужить ключом к сверхъестественной силе ее воздействия — решительно избегала закрепления любого стабильного кода, с помощью которого могли бы быть прочтены ее знаки.

При том что развертывание музыки во времени могло имитировать драматический или повествовательный жанры литературы и производить схожие эффекты, музыка (даже программная) ускользала от убедительного пересказа. Ее неотвратимая атака на наши чувства и ее динамизм, направляемый властным синтаксисом, но не опосредованный никаким принятым семантическим каноном, казалось, передают и вызывают эмоции в самой примитивной, зачаточной форме. Это побудило Шопенгауэра написать: «Музыка дает предшествующее всякой форме сокровенное ядро, или сердце вещей»*. Очарованный этой мыслью (и Шопенгауэром) Вагнер называл такую музыку «абсолютной»**, и имя, данное ей, закрепилось. Но, как мы только что увидели, идея абсолютной музыки, какой она представлялась изначально, не подразумевала абстракцию, а тем более формализм. Музыка не называет имен и вследствие этого не привязана к объектам, но крайне предана субъектам — до такой степени, что, кажется, на время вбирает в себя их жизни,

* Цит. по: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. О четверояком корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. М., 1993. Т. 1.: Критика кантовской философии. С. 371.

** См.: Wagner Richard. Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden // Wagner Richard. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd 2. Leipzig, 1871. S. 80.

давая такое знание о реальности, которое превосходит сенсорное и феноменальное, даруя доступ в сферу гнозиса или интуитивного откровения (что лучше всех понимал Скрябин).

Говоря более приземленным языком, открытое содержание музыки переполнено динамически разворачивающимися звуковыми формами с их гомоном интровертного и экстравертного значений. Но их символика требует ссылок на скрытое содержание.

Эти обстоятельства породили упорные, жаркие и бесплодные дебаты, которые все еще то вспыхивают, то затухают в академических кругах и за их пределами.

По одну сторону находятся те, кто предпочли бы упростить дело, отрицая самое существование (или реальность) скрытого содержания и требуя для музыки статуса независимого (по своей природе или в идеале) медиума, не привязанного к окружающему миру и блаженно свободного от его превратностей. В XIX веке глашатаем этих идей был Эдуард Ганслик, с которого Вагнер списал фигуру Бекмессера, бессмертного педанта «Мейстерзингеров». Выдающимся представителем этой позиции в XX веке был Игорь Стравинский, русский дворянин и эмигрант, вырванный с корнем из своей среды и культуры (такая идентификация объясняет мотивацию его эстетической позиции).

По другую сторону находятся те, кто не только признают имманентность скрытого музыкального содержания, но и пытаются его определить, зафиксировать, сделать очевидным, пересказать, заставить его называть имена и выдвигать утверждения, то есть подвергнуть его ограничению и в конце концов — контролю. Нетрудно понять политический подтекст, который питает эти дебаты, как и то, почему позиция сторонников скрытого содержания должна была достигнуть своего пика в тоталитарных государствах — в то самое время, когда автономистская позиция восторжествовала в странах либеральной демократии.

Но обе эти крайности обедняют музыку. Позиция, которая исключает целый уровень музыкального смысла, обедняет ее буквально и очевидно. И все же другая крайность едва ли лучше. Скрытое, если оно зафиксировано и пересказано, становится вульгарным. А когда скрытое становится полностью явным, явное становится излишним.

Ошеломляюще изобильно эту вульгарность и избыточность демонстрирует недавняя книга Иэна Мак-Доналда «Новый Шостакович»*. Хотя эта пародия опубликована более чем десятилетие спустя после

* MacDonald Ian. The New Shostakovich. Boston, 1990.

смерти ее героя, она получила самую язвительную оценку из его собственных уст: «Когда критик пишет, что в такой-то симфонии со-всслужащие изображаются гобоем и кларнетом, а красноармейцы — группой медных инструментов, хочется крикнуть “неправда!”». Это молодой Шостакович сказал на дискуссии, прошедшей в Союзе советских композиторов в 1933 году. Его выступление под заголовком «Советская музыкальная критика отстает» было опубликовано в официальном органе союза за три года до того, как Шостаковича и его коллег заставили замолчать*.

А вот что Иэн Мак-Доналд пишет по поводу фрагмента Пятой симфонии Шостаковича: «Под монотонный ритм аккомпанемента флейта и валторна беседуют в мажорной транспозиции второй темы: два изумленных делегата соглашаются, что митинг прошел отлично и лидер был великолепен»**.

В этом пассаже, как в капле воды, — вся книга Мак-Доналда. Автор вербует все методы советской музыкальной критики в их самой отсталой, вульгарной и тенденциозной форме, стремясь доказать, что Шостакович был глумливым диссидентом и все его творческие достижения сводились не больше и не меньше как к обличению советского режима и лично Сталина, что он и осуществлял с постоянством и одержимостью.

Знакомые методы. Опошляющий литературный либо живописный парафраз: восходящая к кульминации гамма в первой части Четвертой симфонии рисует воображаемый приход за Шостаковичем сотрудников НКВД: «Явственно слышно, как они поднимаются по ступенькам... и вламываются в дверь на триумфальном *crescendo* [sic]»***. Младенческая «семиотика»: каждый мотив из двух нот (даже ямбический) говорит «СТА-ЛИН», каждый нисходящий анапест означает «измена». Обвинение на основании личных связей: защищая свой тезис о том, что Шостакович был диссидентом чуть ли не с двадцатилетнего возраста, Мак-Доналд называет нескольких авторов антиутопий 20-х годов (Замятин, Олеша, Булгаков, Зощенко) и указывает: «Шостакович лично был знаком с этими писателями... общался с ними»****. Перекладывание

* Шостакович Д. Советская музыкальная критика отстает // Советская музыка. 1933. № 3. С. 121.

** MacDonald Ian. The New Shostakovich. P. 130.

*** Ibidem. P. 112.

**** Letter to the editor // Times Literary Supplement. 1990. 28 September — 4 October. P. 15.

«бремени доказывания»: «Ничто не позволяет предположить, что композитор... противопоставлял себя непартийным писателям». **Пристрастность:** свидетельства в поддержку предвзятых выводов сортируются, отбираются и вводятся торжественным маршем; противоположные свидетельства замалчиваются или осуждаются. И повсюду — **безапелляционность:** «Не может быть абсолютно никакого сомнения» в верности прочтения, предлагаемого автором книги; все прочие «просто смехотворны». В своей торжествующей «правоте» толкование Мак-Доналда могло бы служить теми **показаниями**, которые государственный прокурор Вышинский сует под нос Шостаковичу для подписи.

III

Там, где скрытый смысл не отвергается полностью, но и не навязывается — другими словами, там, где он признается, но вынужден при этом отстаивать свои права, — ценность «сосуда», в котором он содержится, намного увеличивается. Ницше осознал эту истину лучше, чем кто-либо иной, когда писал: «Музыка достигает наибольшей власти между людьми, которые не могут или не смеют высказывать своих суждений»*. Вся история искусства в России (а не только в Советском Союзе) и вся история жизни Шостаковича заключены в этом тезисе. Мало в каких странах искусство было столь значимым, мало в каких странах оно подвергалось более страшному давлению и было объектом столь жестокой борьбы за право обладания им. Будучи выдающимся современным мастером пост-бетховенской риторики (риторики, пришедшей на Западе в упадок с торжеством автономистской эстетики), Шостакович волей-неволей был самым значительным художником в стране, где искусство обладало огромной значимостью и строжайше охранялось именно потому, что в его распоряжении было средство, позволявшее успешно проскользнуть между открытым и скрытым содержанием. По этой причине Шостакович был единственным советским художником, равно востребованным и официальной, и диссидентской культурой.

Он совершил этот подвиг — разумеется, оставляя всю интерпретацию другим. Не объяснять свою музыку (и любую музыку), кроме как под открытым нажимом и в самых туманных выражениях, стало для него щитом, правилом, которое он соблюдал даже в частной жизни. Как и следовало ожидать, в его письмах к Гликману

* Ницше Ф. Странник и его тень // Ницше Ф. Странник и его тень. М., 1994. С. 333.

мало что говорится о музыке, за исключением того, что Гликман называет «статистикой» — числа частей, темпов, тональностей. В конце концов, в Советском Союзе письма были публичными документами вне зависимости от того, публиковались они или нет. Однако Шостакович был столь же сдержан и в разговорах. Известный анекдот (ценный тем, что в нем сведены вместе два ведущих советских композитора, чьи встречи были весьма редки) воспроизводит диалог Прокофьева и Шостаковича, случайно услышанный музыковедом Григорием Шнеерсоном в Доме творчества композиторов в Иванове сразу после войны.

Прокофьев: «Вы знаете, я здесь усиленно вожусь со своей Шестой симфонией. Написал первую часть (*следовало подробное описание формы*), пишу вторую, с тремя темами, а третья будет, вероятно, в сонатной форме. Хочется компенсировать отсутствие сонатности в предшествующих частях».

Шостакович: «А что, здесь все время такая погода?»*.

Ближе к концу книги Гликмана разделы, отданные хронике последних лет жизни Шостаковича в стиле Босвелианы** или Роберта Крафта, показывают, как композитор становился все более и более уклончивым даже в ситуациях, казалось бы благоприятствующих ослаблению бдительности. 24 февраля 1975 года, менее чем за полгода до смерти, прослушав симфонию своего бывшего ученика Бориса Тищенко и мало что сказав по этому поводу, Шостакович произнес нечто вроде оправданий, которые можно считать его эзоповым кредо:

Я вообще молчалив. Делать анализ, пускаться в разговоры о прослушанных произведениях я не хочу и не умею. Я просто слушаю музыку, которую мне предлагают послушать. Или она мне нравится, или не нравится. Вот и все***.

Положим, не совсем все. Здесь есть нечто большее, нежели конфликт между человеком дела и болтуном; большее, нежели знакомое предпочтение, оказываемое художником непосредственному чув-

* Житомирский Д. Цит. соч. С. 26–27.

** Босвелиана — по имени Джеймса Босуэлла (1740–1795). Этот английский лексикограф, критик, поэт и языковед получил известность как прилежный и восторженный биограф Сэмюэла Джонсона (1709–1784). — Пер.

*** Письма к другу. С. 306.

ственному восприятию перед вторичным, рациональным откликом, хотя в нашу сверханалитическую эпоху этот намек хорошо бы временами принимать к сведению. Просто в инструментальной музыке Шостаковича, как у Бетховена или Чайковского, слишком многое явно напоминает характерные и функциональные жанры, общепринятые знаки эмоций, интертекстуальные аллюзии, жизненные потрясения, чтобы у нас оставались сомнения в том, что в глубине души он разделял веру своего общества в реальность скрытого смысла. И все же, в отличие от соцреалистических критиков, пытавшихся каталогизировать и таким образом ограничить его «образность» и «интонации», в отличие от недавних «парафрастов» (включая того, кто скандальным образом присвоил его имя), Шостакович настаивал на том, чтобы скрытое содержание оставалось скрытым и незакрепленным.

И в этой настойчивости содержится больше, нежели простое желание сохранить то, что адмирал Пойндекстер нарек «отрицаемостью»*. До тех пор, пока музыке позволено «говорить самой за себя», она говорит только правду. Исследование Джанет Малколм о Сильвии Плат** и множестве толкований причин ее самоубийства, которые имеются у биографов, содержит пассаж, замечательно точно попадающий в чувствительное место шостаковичеведения. Тогда как «факты художественной литературы тверды, как камень, который пнул д-р Джонсон***, — пишет она, — в документальных трудах всегда есть “эпистемологическая ненадежность”, и именно потому, что они стремятся к буквальной и полной правде, которая неизбежно находится вне досягаемости»****. Стремление к буквальной правде всегда приносит с собой возможность, фактически даже неизбежность лжи.

Именно поэтому «парафрасты», пересказывающие симфонии и квартеты Шостаковича и борющиеся за полное примирение скрытого содержания произведений с буквальной правдой жизненного опыта (композитора, народа, своего собственного), не могут

* Джон Пойндекстер, в 1985–1987 гг. советник президента Рейгана по национальной безопасности, ушел в отставку, после того как расследование показало его причастность к незаконным поставкам оружия Ирану («Ирангейт»). — *Пер.*

** Сильвия Плат (Sylvia Plath, 1932–1963) — американская поэтесса. — *Пер.*

*** Сэмюэл Джонсон однажды так выразил свое раздражение по поводу философии неоплатонизма: он пнул ногой камень и, поскольку тот не сдвинулся с места, объявил его реальным. — *Пер.*

**** *Malcolm Janet. The Silent Woman. New York, 1994. P. 154–155.*

надеяться на успех. Они лгут постольку, поскольку уверяют в несомненности фактов. Абсолютное молчание композитора мы подменяем вавилонской башней относительных — частичных — правд. История своим декретом постановила, что сочинениям данного композитора выпала судьба частично — но никогда не беспристрастно* — быть прочтенными в качестве документальных.

IV**

Самая плотная аура и самый шумный Вавилон, подлинно многоязыкий, окружают Седьмую (Ленинградскую) симфонию — с того момента, когда переснятая на фото пленку рукописная партитура*** перелетела на самолете союзников в Нью-Йорк через Тегеран, Каир и Буэнос-Айрес в лихорадке истерической военной пропаганды, чтобы быть исполненной под управлением Артуро Toscanini. Это исполнение транслировалось по радио 19 июля 1942 года для многомиллионной аудитории, включающей чету Стравинских в Голливуде, которые, как мы узнали из посмертно опубликованного дневника г-жи Стравинской, остались дома, чтобы послушать симфонию****.

В те дни аура в гораздо большей степени окружала самое произведение и обстоятельства его создания, нежели фигуру композитора. Toscanini писал Стоковскому, с которым ему пришлось сражаться за право первого исполнения: «Я восхищаюсь музыкой Шостаковича, но не испытываю такой безумной любви к ней, как вы»*****. В отношении Стравинского к Шостаковичу тоже ощутим недостаток «безумной любви», о чем он не упускал возможности напомнить легионам своих собеседников. И все же сам факт, что композитор статуса Стравинского чувствовал необходимость неоднократно и настойчиво определять свою позицию по отношению к композитору, которому мир в то время отводил положение менее значительное, уже в известной степени предполагает эмблематичность статуса Шостаковича и статуса

* Игра слов: «in part but never impartially». — *Пер.*

** Раздел о Седьмой симфонии в варианте, опубликованном как рецензия на факсимильное издание автографа симфонии (см. следующую сноску), был напечатан в журнале «Музыкальная академия» (1997, № 4). — *Пер.*

*** Факсимиле этого автографа ныне опубликовано с предисловием Манашира Якубова, хранителя семейного архива Шостаковича (Tokyo: Zenon, 1992).

**** См: *Dearest Bubushkin* / Ed. Robert Craft. New York, 1985. P. 125.

***** *Sachs Harvey*. Toscanini. Philadelphia, 1978. P. 279.

Седьмой симфонии среди его сочинений. Не обладал иммунитетом и Барток — иначе зачем бы ему приходиться в такую ярость по поводу Седьмой симфонии и брать на себя труд пародировать известную «тему нашествия»? И композитор, и симфония с самого ее рождения стали символами (хотя до сих пор не удалось прийти к соглашению о том, что они символизируют), прежде всего из-за того, что спровоцировали критическую конфронтацию со столь многими лелеемыми убеждениями о сущности высокой музыки, ее ценностях и отношениях с миром.

Шостакович, которого тоталитарное государство то оскорбляло, то превозносило — и то и другое в степени, недоступной воображению его западных коллег (ими всего лишь милостиво пренебрегали), — был в 1940-е годы эмблемой весьма противоречивой. Низкопоклонствующий льстец или жертва? Тайный голос совести или соучастник обмана? Любимец народа или поддерживаемый партией демагог? Хранитель бетховенского огня или циничный манипулятор семантическими штампами? Он возбуждал жалость и раздражение, зависть и снисхождение, восхищение и презрение — но никогда не страдал от невнимания общества, что было уделом поколений западных модернистов. У него не было свобод, которыми располагали его коллеги из государств, проводящих политику в духе *laissez faire***, включая свободу быть равнодушным и свободу быть маргинальным. Он принимал навязанные ему гражданские обязанности и следовавшие за ними награды.

Сейчас легко понять, что в 1940-е годы Шостакович не имел права от них отказаться, но тогда это было не столь очевидно. Арнольд Шёнберг (опять-таки: что вызвало столь жадный его интерес?), упрекнув Шостаковича в том, что он «позволил политике воздействовать на его композиторский стиль», в конце концов реабилитировал его на условиях, которые сегодня могут показаться весьма бессердечными: «Герои могут быть композиторами и *vice versa****, но нельзя

* По поводу этого действительно не может быть сомнения, несмотря на сделанное под нажимом заявление Бартока, что он цитировал «Иду к Максиму я» из «Веселой вдовы» Легара, — мелодию, которая на самом деле, возможно, и Шостаковичу послужила моделью для карикатуры на нацистов; ср., например, Седьмую симфонию, шесть тактов после цифры 35, и бартоковский Концерт для оркестра, четвертая часть, такт 95: тональность и последовательность нот секвенции шостаковичские, а не легаровские; о том же говорит множество деталей оркестровки и аккомпанемента.

** Невмешательство (фр.). — Пер.

*** Наоборот (лат.). — Пер.

этого требовать»*. И все же, установив, кто из них является героем, Шёнберг — *noblesse oblige*** — мог позволить себе некое великодушие по отношению к советскому композитору, контрастировавшее с яростным неприятием, выраженным Бартоком и Стравинским. Сравнивая Шостаковича с Сибелиусом в манере рецензентов того времени — таких, как Олин Даунз (который обоих расхваливал) или Вирджил Томсон (который их развенчивал), Шёнберг сделал официальное заявление: «Я чувствую в них дыхание (не имел ли он в виду “широту”? — Р. Т.***) симфонистов». Этим суждением воспользовались авторы, стремящиеся выдать Шостаковичу или Сибелиусу пропуск в академическую респектабельность****. И все же отношения Шостаковича с публикой, дома и за рубежом, были одновременно мнимым оправданием показных идеалов социалистического реализма и парадигматическим нарушением одного из фундаментальных постулатов Шёнберга: «Если это искусство, то оно не для всех, если это для всех, то это не искусство»*****.

Седьмая обострила всю ситуацию. Эта громоздкая программная симфония, этот напыщенный анахронизм, снабженный циклической тематической драматургией и изобилующий звукоподражательной военной музыкой, вылез на белый свет как какой-нибудь обросший шерстью мамонт из сталинской мерзлоты. Риторика симфонии была бесстыдно напыщенной, и сделано это было с помощью настоящей сценической банды в крайних частях и театрализованного травестирования Баха в затянутом *Adagio* (хоралы из пассионов, чаконна — монолог массированных скрипок). Ее тропа к грандиозному утверждению в финале была соглашательской репликой на наполеоновский сценарий Бетховена, а грубые методы, коими подавалось «послание», казались оскорблением разборчивого вкуса — столь же зверским, как нацистское нападение на Россию (представленное, как всем известно, отупляющим маршем, неумолимое *crescendo* которого беззастенчиво присвоило испытанную формулу равелевского «Болеро» — вплоть до оstinato малого барабана и неожиданной модуляции в конце). Гликмановский Шостакович вызывающе подтверждает это сходство. «Я не знаю, как сложится судьба этой

* *Schoenberg Arnold. Letters. Berkeley; Los Angeles, 1987. P. 219.*

** Положение обязывает (*фр.*). — *Пер.*

*** Игра слов: *breath* (дыхание) — *breadth* (широта). — *Пер.*

**** *Schoenberg Arnold. Style and Idea. Berkeley; Los Angeles, 1984. P. 136; ср. заголовки книги Дэвида Фэннинга, цитированной в сноске 25.*

***** *Style and Idea. P. 124.*

вещи, — по сообщению Гликмана, сказал его друг, проиграв только что сочиненную экспозицию и “тему нашествия” в августе 1941 года, — досужие критики, наверное, упрекнул меня в том, что я подражаю “Болеро” Равеля. Пусть упрекают, а я так слышу войну»*.

Война. Музыкальные ценности были унижены во имя того же священного дела гуманизма, которое господствовало в заголовках ежедневных газет. Симфония Шостаковича с ее гуманизмом и одновременно злободневностью мчалась галопом к всемирному признанию. Фактически она сама и была злобой дня. Ее исполнения в Советском Союзе и за границей были событиями столько же политическими, сколь музыкальными. Служила ли здесь музыка политике или политика музыке? Эксплуатировала ли музыка политику или политика музыку? Или, что хуже всего, не было ли размыто само различие между ними?

Влиятельная адвокатура Тосканини была, по крайней мере, частично вызвана политическими обертонами симфонии. «Я был всецело захвачен, — писал он Стоковскому, — ее красотой и антифашистским смыслом и должен признаться в величайшем желании исполнить ее... Не думаете ли вы, мой дорогой Стоковский, что всем — и вам в том числе — было бы весьма интересно услышать, как старый итальянский дирижер (одним из первых среди артистов начавший борьбу с фашизмом) играет это сочинение молодого русского композитора-антифашиста?»** Исполнение этого сочинения, таким образом, должно было стать еще одним антифашистским мандатом для дирижера, который в Америке усиленно рекламировал свои политические взгляды. «Экстрамузыкальная» притягательность была в ответе за успех симфонии; и этот «экстрамузыкальный» груз обеспечил не только «особый смысл симфонии», как сказал Тосканини, и ее особые привилегии, но также особую шумиху вокруг нее.

Критики отомстили. Вирджил Томсон начал свою рецензию в «New York Herald Tribune» следующим достопамятным залпом: «Способность слушать Седьмую симфонию Дмитрия Шостаковича без блуждания мыслей, вероятно, зависит от стремительности музыкального восприятия слушателя. Она, кажется, написана для не слишком музыкальных и рассеянных тугодумов». И закончил обвинением композитора в цинизме: «То, что он столь умышленно выхолостил содержание, адаптировал его посредством чрезмерного упрощения и чрезмерной повторности, низведя его до понимания

* Письма к другу. С. 22.

** Sachs Harvey. Toscanini. P. 279.

восьмилетнего ребенка, означает, что он хочет снизойти к реальной или вымышленной психологии массового потребления, причем способом, который может в конце концов дисквалифицировать его как серьезного композитора» *.

Б. Х. Хэггин, менее искусный в формулировках, но больше рисковавший, поскольку писал для сталинистского в те годы журнала «Nation», выволок на свет все свои самые уничижительные характеристики: вторично, эклектично, неизобретательно, сыро, претенциозно, крикливо, банально. Особенно его раздражало варварское обращение с музыкальными ценностями во имя ценностей гуманизма, парадоксально воплотившееся в «симфонии на час с четвертью, посвященной борьбе и победе гуманизма над варварством». Русские, не слишком реалистично предупреждал Хэггин, смогут выйти из этого затруднения, «лишь признав незначительность внешних условий (то есть незначительность войны против фашизма. — *P. T.*) в сравнении с величием некоторых гениальных произведений, свидетельствующим о значительности внутренних личных и музыкальных качеств их создателей» **.

Эстетика вступила в непримиримую схватку с этикой, трансцендентность — с ангажированностью, подлинное — с преходящим, искусство ради искусства — с искусством ради людей. За подобную кристаллизацию терминологии бесконечных и бесплодных дебатов Седьмая симфония Шостаковича безусловно заслужила свой статус символа, пусть сам композитор вряд ли этого статуса добивался.

Дебатам не помогла и самая недавняя их стадия, после смерти Шостаковича. Цель была двоякой: во-первых, показать, что явное содержание его произведений служило защитным экраном, камуфлирующим скрытую правду, которую мог различить лишь знаток музыки или морали (вот вам и популизм!); и, во-вторых, показать, что это скрытое содержание в точности удовлетворяло требованию Шёнберга, а именно требованию героизма — или, в советском контексте, диссидентства.

В «Свидетельстве» Волкова повествование от первого лица включает поразительное утверждение: «Седьмая симфония была задумана до войны, и потому ее нельзя рассматривать как реакцию на гитлеровское вторжение. “Тема нашествия” не имеет к вторжению никакого отношения. Сочиняя ее, я думал о других врагах

* 18 октября 1942 года. Перепечатано: *Thomson Virgil. The Musical Scene. New York, 1945. P. 101, 104.*

** *Haggin B. H. Music in the Nation. New York, 1949. P. 109, 113.*

человечества» *. На этом основании Иэну Мак-Доналду удалось уверенно прочитать всю симфонию под знаком иронии, как произведение, в котором автор «с непроницаемым лицом издевается над соцреалистическим симфонизмом», высмеивая именно то, что, как считалось прежде, он прославлял. Сравнивая маршевую тему первой части не с Легаром (или с «Deutschland über alles» **), но (вскользь) с Пятой симфонией Чайковского, Мак-Доналд определяет ее как «скорее русскую, нежели немецкую», и посему (аналогично любому другому сочинению Шостаковича в его интерпретации) — как насмешку над Сталиным, а не Гитлером ***.

Подобно большинству предвзятых интерпретаций, и эта вынуждена игнорировать многие бросающиеся в глаза черты интерпретируемого объекта. Чтобы поддержать взгляд на Седьмую как исключительно антисталинскую симфонию, приходится пренебречь ее образностью: картиной реального сражения, отпора врагу (кульминация, от которой мурашки бегут по коже, в цифре 52 первой части, — бесспорно гениальный момент!) и, наконец, образом победы (незадолго до конца финала, после кульминации, возвращается и вновь утверждается в сиянии славы тема, которую Мак-Доналд хочет прочесть как сатирически безвкусную). Эти музыкальные события едва ли могут быть вырваны из военного контекста и его насущных, безотлагательных забот — условий, которые нельзя было предвидеть тогда, когда, как заявляет волковский Шостакович, он вынашивал план Седьмой.

Но конечно, на карту поставлено нечто гораздо большее. Прочтение Волкова — Мак-Доналда просто подменяет один ограниченный и ограничивающий парафраз другим, вопреки многозначности, которая всегда была самым специфическим, самым ценным достоянием симфонической музыки. В одном из последних вкладов советского музыкознания в шостаковичские дебаты выдающийся теоретик Лео Мазель уподобляет эту многозначность мультивалентности алгебраической формулы, куда можно подставлять различные арифметические значения ****. «Жизненные впечатления,

* Testimony. P. 155.

** «Германия превыше всего» (нем.). — Пер.

*** MacDonald Ian. The New Shostakovich. P. 160. Ср. Седьмую симфонию Шостаковича, семь тактов после цифры 49, с финалом Пятой симфонии Чайковского, четыре такта до буквы Z. Сходство столь же доказуемое, как и другие, но указанное Мак-Доналдом совпадение тональностей — результат его неспособности прочесть оркестровую партитуру.

**** Мазель Лео. К спорам о Шостаковиче // Советская музыка. 1991. № 5. С. 30–35.

послужившие импульсом к созданию произведения, — к месту напоминает нам Мазель, — не тождественны его содержанию», а «объективный результат труда художника иногда не вполне соответствует замыслу». Каково бы ни было мнение Шостаковича по поводу того, что именно означает его «тема нашествия», слушатели военного времени были вправе услышать в ней поступь нацистов, а мы, если нас все еще интересует антисоветский ревизионизм, — большевиков. В такой смене смысла, настаивает Мазель, «нет ничего особенного: сама жизнь сместила акценты внутри обобщенного и неоднозначного образа» (заслуженный аналитик и далее усложняет этот образ, детально демонстрируя происхождение «темы нашествия» — он не отваживается интерпретировать, но ограничивается тем, что «отмечает этот факт», — не от Легара, не от Чайковского, но от ми-бемоль-мажорной побочной темы финала бетховенской Фортепианной сонаты, ор. 10, № 1).

Сколь укоренилась практика герменевтического чревоуещения, если даже Мазель, в кажущемся противоречии со своими собственными мудрыми предпосылками, прибегает к документации с целью *ex post facto* инвестировать в свою интерпретацию «обобщенного и неоднозначного образа», созданного Шостаковичем, авторитет самого композитора. Он сообщает, что в эвакуации в Самаре (тогда Куйбышеве), где в конце 1941 года была закончена Седьмая, Шостакович и его жена подружились со своей соседкой Флорой Ясиновской — биологом, невесткой Максима Литвинова, советского министра иностранных дел, и матерью Павла Литвинова, известного диссидента 1960-х годов. В неопубликованном дневнике* Ясиновская записала некоторые комментарии Шостаковича, которыми он поделился с нею вечером того дня, когда сыграл симфонию эвакуированным друзьям: «Конечно, фашизм. Но музыка, настоящая музыка, никогда не бывает буквально привязана к теме. Фашизм — это не просто национал-социализм, и эта музыка о терроре, рабстве, несвободе духа». Позже, как повествуют ее заметки, Шостакович позволил себе еще более откровенные признания: «Седьмая (да и Пятая тоже) не только о фашизме, но и о нашем строе, вообще о любом тоталитаризме»**. Таким образом, заявляет

* Воспоминания Ясиновской (в замужестве Литвиновой), включая ее дневниковые записи, были опубликованы уже после появления статьи Мазеля и эссе Тарускина (*Литвинова Флора. Вспоминая Шостаковича // Знамя. 1996. № 12*). — *Пер.*

** Мазель Лео. Указ. соч. С. 31–32; Литвинова Флора. Указ. соч. С. 164. — *Пер.*

Мазель, разнообразные прочтения Седьмой могут прийти в согласие. В расширившемся круге документальных свидетельств может быть удостоверена подлинность любого прочтения. Мнимая первоначальная идентификация «темы нашествия» со Сталиным не исключает ее использования затем в качестве символа нацистской агрессии. Две идеи не обязательно конфликтуют: та же алгебраическая формула может поддержать и одно арифметическое значение, и оба.

В этом допущении определенной многозначности, в отказе свести значение симфонии к значению единственной темы и оба этих значения — к определенному вербальному парафразу взгляд Мазеля на Седьмую является весьма передовым по сравнению со старорежимными советскими прочтениями и сегодняшним упрощенным ревизионизмом. И все же даже этот взгляд остается в конечном счете неудовлетворительным, поскольку, подобно другим интерпретаторам, Мазель настаивает на отождествлении значения — будь то темы или симфонии — с точным композиторским замыслом и признает многозначность настолько, насколько именно так могут быть представлены намерения композитора. Генетическое заблуждение остается на своем месте.

V

Сколь бы «монологически» (заимствуя подходящее слово из словаря Михаила Бахтина) ни читались режимом произведения Шостаковича, сколь бы пассивным ни казался молчаливый композитор, покорно принимающий навязанные ему прочтения, и сколь бы ни были значительны плоды последующей пропаганды, режим никогда не мог полностью игнорировать способность музыки (и музыки Шостаковича прежде всего) служить убежищем потенциально анархической народной герменевтики. Проблема обострилась в 1948 году, во время ждановщины. Рекрутированные с целью очернить Шостаковича партийные марионетки — в первую очередь Владимир Захаров, руководитель Хора имени Пятницкого, яростно поносивший Шостаковича на открытых заседаниях, и композитор Мариан Коваль, занимавшийся тем же в клеветнических статьях в журнале «Советская музыка», — атаковали монументальные инструментальные жанры, в которых теперь работал Шостакович*. Открытым квазитолстовским обвинением против него было то, что

* См.: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948. С. 20–25; Коваль М. Творческий путь Д. Шостаковича // Советская музыка. 1948. № 2–4.

подобные жанры недоступны широкой публике, элитарны, расслаивают общество и потому являются антиобщественными, а следовательно, антисоветскими. Скрытым мотивом, достаточно прозрачным, но теперь еще и документированным (в частности, благодаря недавним разысканиям архивиста Леонида Максименкова), было стремление отбить охоту к жанрам, которые в своей бессловесности были менее подвержены идеологическому контролю. Как пишет Максименков, «идеологам из Агитпропа требовалась текстовая музыка. Ее можно было подвергнуть цензуре наряду с киноискусством, литературой и соцреалистической программной живописью»*.

Предварительные варианты постановления Центрального комитета о музыке содержали точные и подробные формулировки, рассчитанные на то, чтобы сохранить для цензуры все музыкальные жанры, — формулировки, которые, будь они опубликованы, приобрели бы силу закона. Один из вариантов гласил: «ЦК ВКП(б) постановляет: <...> 3. Ликвидировать односторонний, уродливый уклон в сторону бестекстового, инструментального творчества в советской музыке». (При редактировании слово «ликвидировать» было заменено менее зловещим «осудить».) Если бы эти варианты прошли, интересно, с чем бы остался Шостакович. В конце концов, однако, формулировки оказались расплывчатыми и несколько абсурдными: никакие определенные жанры не осуждались, отвергалось только «формалистическое направление в советской музыке», как «антинародное и ведущее на деле к ликвидации музыки»**.

Максименков комментирует: «Лаконизм заключительного варианта директивной части постановления несет на себе печать незабвенного сталинского стиля»***. Следует добавить, что с административной точки зрения существовал явный резон для нечеткости формулировок. Точным директивам можно подчиниться. Подчинение может быть защитой. Но нет защиты против лаконичного и загадочного обвинения в формализме.

Таким образом, Шостакович продолжал писать симфонии и, во все возрастающем числе, квартеты. И они продолжали привлекать чревовещателей со всех сторон. Все более распространенным становилось прочтение творчества Шостаковича послеждановского периода как «послания в бутылке». Это определенно внесло свой

* Максименков Л. «Партия — наш рулевой» // Музыкальная жизнь. 1993. № 15–16. С. 9.

** Максименков Л. «Партия — наш рулевой» С. 9–10.

*** Там же. С. 10.

вклад в моральный статус, который завоевали симфонии и квартеты, а также сам Шостакович. Думаю, будет справедливо добавить, что в анналах музыки XX века это достижение уникально. Но есть потрясающая ирония в том, что судьба и положение, которого Шостакович никогда не искал, были возложены на него (навязаны ему) силой, мучившей его, и в том, как он отвечал на свои невзгоды. Главный ответ состоял именно в перефокусировке творческой энергии на бестекстовые, инструментальные жанры.

В определенной степени сочинения Шостаковича после 1948 года сами приглашали к автобиографическому прочтению. Многие из них подавали сигналы о том, что их скрытое содержание является скорее частным, нежели публичным. Начавшийся в 1950-е годы переход от симфонии к квартету как центру притяжения в шостаковичской продукции сам по себе был таким намеком. В своем роде то был откровенно антисоветский поступок: о том, что личное есть политическое, советское правительство и его граждане знали задолго до того, как это стало модным лозунгом на Западе. Концентрация на камерной музыке была не только несоветской деятельностью, она была также нерусской. В России никогда не существовало мощной традиции камерной музыки*. При Советской власти она считалась подозрительной, как аристократическая, или «благородная», а в 1948 году была открыто осуждена. Официальный список «советских» жанров в одном из предварительных набросков постановления включал симфонический, оперный, песенный, хоровой и танцевальный жанры; окончательный же текст отвергал все стили и жанры, адресованные только «узкому кругу специалистов и музыкальных гурманов»**.

Есть и другие намеки на чреватую политикой сосредоточенность на частном и личном, свойственную квартетам Шостаковича

* В России прежде не существовало композитора, которому была бы свойственна такая концентрация на квартетах, к какой в конце концов пришел Шостакович, или который написал бы так много сочинений в этом жанре. Николай Мяковский, другой плодовитый композитор, «загнанный в абстракцию», больше всех приблизился к Шостаковичу по числу квартетов со своими тринадцатью; но, поскольку Мяковский написал двадцать семь симфоний, удельный вес квартетов в его творчестве не кажется таким большим, как у Шостаковича. Кроме того, карьера Мяковского после 1948 г. была практически завершена, тогда как большинство квартетных сочинений Шостаковича было еще впереди.

** Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. // Советская музыка. 1948. № 1. С. 5.

и его поздним сочинениям в целом. Эти произведения включают медленные, истаивающие финалы-раздумья, некое подражание речитативу (часто произнесенному слабым, прерывистым голосом, что напоминает конец похоронного марша из Героической симфонии Бетховена), имитацию полной безгласности (стук смычков в Тринадцатом квартете) или пронзительного крика (сверлящий унисон на *crescendo* в конце того же квартета). Пересадка музыкальных идей, например тех же криков, или целых музыкальных фрагментов из одного сочинения в другое, намекающая на то, что различные произведения являются главами образующего арки повествования, также напоминает о биографии — наиболее личном из всех повествований. Преследующие, подобно наваждению, цитаты и самоцитаты почти что вынуждают прибавить приставку «авто» к этому биографическому жесту.

И конечно, в этой музыке все более решительно отрицается оптимизм, «жизнеутверждение», то есть отрицается *sine qua non** советского искусства. (Вот где, кажется, находит логичное обоснование неожиданное обращение позднего Шостаковича к некоторым внешним атрибутам двенадцатитоновой техники, официально осужденной за упадочничество и пессимизм.) Чем ближе всемирно признанный и всемерно почитаемый композитор подходил, разбитый и обессиленный, к концу своего пути и чем быстрее к своему собственному бессильному концу шагало, спотыкаясь, советское государство, тем скорее он мог ослабить самоконтроль, пусть лишь едва. В Тринадцатой симфонии, вдохновленной стихами Евтушенко, Шостакович еще открыто боролся с Советской властью, в Четырнадцатой — целиком основанном на поэтических текстах недвусмысленном утверждении смерти — он давал власти пощечину. В Пятнадцатом квартете, этой мучительной цепи шести *Adagio*, он облек свою личную боль и пессимизм в форму *tour de force***.

VI

Я говорю о намеках в произведениях Шостаковича, но есть намеки, которые мы читаем ретроспективно, со все растущим знанием о событиях жизни композитора. В конце концов, трудно — нет, даже невозможно — узнать, это он навязывает нам автобиографию или мы ему. Мы не нуждаемся в сообщении самодовольных постструк-

* Обязательное условие (лат.). — Пер.

** Проявление силы, ловкости, изобретательности (фр.). — Пер.

туралистов, что автобиография — не только литературный жанр, но также способ прочтения*.

Первым из произведений Шостаковича, которому выпало закончиться *morendo*, угасающим светом, была Четвертая симфония, над которой композитор работал в 1936 году, во время его первого осуждения, и которая была снята до премьеры, — как мы теперь знаем, не по просьбе Шостаковича, а по требованию руководства Союза композиторов**. Сочетание обстоятельств неизбежно привело к тому, что, когда двадцать пять лет спустя, в 1961 году, симфония была наконец исполнена, ее восприняли как первое «послание в бутылке». Прочтение этого произведения как автобиографического достигло предсказуемой степени наглости (то есть банальной конкретности) у Мак-Доналда***. Но, кажется, в симфонии действительно есть нечто назойливо выдвигающее на первый план проблему суверенности личности и общественного давления. Это «кое-что» — оппозиция сущностного и внешнего, а также открытая ирония, с которой эти начала друг другу противопоставляются и даже обмениваются музыкальными темами.

Я называю проблемой то, что было четко определено обреченным Осипом Мандельштамом в 1920-е годы: по его утверждению, лирическая поэзия, роман и то, что он назвал «психологической прозой», неприемлемы для советского искусства, ибо данная историческая эпоха более не интересуется «личной судьбой человека»****. Можно предположить, что молодой Шостакович, автор жестких симфоний, опер, киномузыки и балетов в духе «новой объективности», разделял этот взгляд и что данная идея отнюдь не ограничивалась в те дни рамками советского государства. (Особенно популярной она была в веймарской Германии, где в моду вошел термин «*neue Sachlichkeit*»*****.) Но все это было прежде, чем Мандельштам обнаружил то, что и Шостаковичу суждено было узнать пару лет спустя, а именно: когда советское государство ополчается на тебя, ты действительно остаешься совершенно одиноким и твоя индивидуальная человеческая судьба, пусть и не интересующая эпоху, для тебя по-прежнему имеет значение.

* См. *Man Paul de. Autobiography as Defacement // The Rhetoric of Romanticism.* New York, 1984. P. 67.

** См.: Гликман И. «...Я все равно буду писать музыку» // Советская музыка. 1989. № 9. С. 47; Письма к другу. С. 12–13.

*** См.: *MacDonald Ian. The New Shostakovich.* P. 109–117.

**** Цит. по: *Harris Jane Gary. Editor's Introduction // Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature.* Princeton, 1990. P. 13.

***** Новая деловитость (нем.). — Пер.

В последней части Четвертой симфонии Шостаковича две коды. Первая, кажущаяся пародией на хор «Gloria» из «Царя Эдипа» Стравинского, является, возможно, самым пронзительным, самым оглушительным пассажем во всей симфонической музыке. Однако в памяти застревает сменяющее его засурдиненное тянущееся нытье — нарочитая переключка (вплоть до арфы и челесты) с Малером, полностью погруженным в себя буржуазно-невротическим субъектом. Музыка, почти наверняка написанная после «осуждения», осязаемо ставит в прямую, легко (как оказалось, слишком легко) прочитываемую оппозицию внутреннее и внешнее, публичное и частное, маниакальное, тревожное коллективное и личную судьбу искалеченного человека.

Но похоже, что это простое «послание в бутылке» смутно, загадочно, неопределенно и вовсе не однозначно предвещалось первой частью, не обладающей такой очевидной связью *ex post facto* с событиями жизни композитора. После фырканья начального лейтмотива тяжелой поступью входит главная тема во всеоружии агрессивных, отвратительных красок учебного плача: играющим в октаву трубе и теноровому тромбону отвечают, также в октаву, басовый тромбон с тубой и наконец пара туб, претенциозно дублированных фаготом и контрафаготом. Не избегая окольных путей, главная партия все время набирает звучность и резкость, пока не взрывается пронзительным воплем. После генеральной паузы начинается побочная тема — голосом солирующего фагота под аккомпанемент разрозненного ворчания виолончелей и контрабасов, причем арфа является в конце, чтобы подчеркнуть каданс. Вот где в карикатурном преувеличении публичное выступает против частного. Невозможно не заметить этого. Но когда темы возвращаются в репризе, самодовольное дуалистическое равновесие оказывается подорванным. Тема, которая была отдана фаготу соло, возвращается у удвоенных труб и тромбонов, теперь в октавном изложении, над топающими аккордами. А затем тема, которая представляла шумливый учебный плач, исполняется на *pianissimo* фаготом соло под аккомпанемент тех же низких струнных, но с добавлением тихих, хотя и настойчивых ударов большого барабана.

Конечно, я не могу точно сказать, что означает этот тревожащий обмен ролями. У меня нет готового словесного парафраза, чтобы поставить его на место музыки, как нет и готового ответа моему приятелю-композитору, который спросил: «А может, он просто экспериментировал?» (кроме, возможно, ответа Вареза: «Мои эксперименты заканчиваются в мусорной корзине, а не в партитуре»).

Но моя неуверенность, возможно, является одной из причин того, почему эта симфония так преследует меня. Возможно, именно неопределенность — неустранимая многозначность — существенна для переживания этой симфонии как произведения искусства. Что и заставляет думать, что в ней больше от произведения искусства, нежели от «послания в бутылке».

Я совершенно уверен, что знаю, о чем написан Восьмой квартет. Шостакович об этом позаботился. Это единственное его сочинение, которое действительно требует быть прочтенным как автобиография, единственный случай, когда Шостакович действительно вложил в бутылку откровенное послание. И хотя, сказав это, я вряд ли приобрету много друзей, полагаю, что это меланхоличное, столь многих восхищающее произведение 1960 года открывает нечто за пределами заложенного в него послания. Нечто такое, чему — насколько это касается меня — я бы предпочел не верить. Оно показывает, что необходимость высказаться срочно и с полной ясностью, пусть даже это грозило многим, временами сужала творческий выбор Шостаковича.

С самого начала были очевидны противоречивые отношения между заявленной программой — реквиемом «жертвам фашизма и войны», написанным, как считается, под впечатлением просмотра в Дрездене киноматериала, отснятого для фильма о зверствах нацизма, — и музыкой, которая состоит почти целиком из мотива D-Es-C-H в тематическом сопряжении с цитатами из более ранних произведений Шостаковича (среди которых особенно значительное место занимает многострадальная опера «Леди Макбет Мценского уезда», запрещенная по приказу сверху). Шостакович несомненно отождествлял себя с жертвами, доказывая это снова и снова. Среди мелодий, связанных с музыкальной монограммой композитора, — еврейская тема из финала Второго фортепианного трио, включающая три из четырех нот мотива D-Es-C-H (что подкрепляет ранее проведенную Шостаковичем параллель между своей личной судьбой и судьбой советских евреев), и главная тема Первого виолончельного концерта, в которую также входят три ноты монограммы. Тема Виолончельного концерта противопоставляется жестокому мотиву из музыки к фильму «Молодая гвардия», звучащему там в сцене казни. В последней части монограмма D-Es-C-H исполняется в тонко закрученном диссонантном контрапункте с главным мотивом последней картины «Леди Макбет», рисующей шествие по этапу в Сибирь.

Все это, как я сказал, ясно — и стало еще яснее на другом примере меняющегося контекста и аккумуляирования подтекстов, когда

«Леди Макбет» была возвращена в текущий репертуар год спустя после премьеры квартета. И все же, сцепляя этот квартет, в котором автор представляет себя героем драмы, с самой священной и нещадно эксплуатируемой темой советской официальной пропаганды в холодной войне (а именно, что героические жертвы Советского Союза спасли мир от фашизма), Шостакович вынудил власти официально признать это сочинение и даже официально его пропагандировать. Это был впечатляюще удачный политический ход.

Самой опаляющей страницей книги Исаака Гликмана мне представляется та, в которой он описывает реальный биографический подтекст Восьмого квартета, подтверждая то, что об этом было сказано Галиной Вишневской, Владимиром Ашкенази и другими, но добавляя немало горьких деталей*. Шостаковича вынудили вступить в коммунистическую партию: он был *их* трофеем, *их* добычей. И он не нашел в себе силы устоять. В этой агонии унижения и самобичевания — не менее сильной, чем агония отворачивания к фашистским зверствам, — он задумал это сочинение: как апологию и, прежде всего, как оправдание перед собственной совестью.

Основная его стратегия, как это представляется сегодня, была такова: ухитриться осуществить сопряжение между мотивом D-Es-C-H и единственной продолжительной цитатой из нешостаковичской музыки, а именно знаменитой революционной песней, начинающейся со слов «Замучен тяжелой неволей» (что и было сделано ближе к концу четвертой части). Цитата была защищена от подозрения тем, что, как знал любой советский школьник, это была одна из любимых песен Ленина. И все же, заимствуя ее, Шостакович дал квартету не только подтекст, но и вербальный текст, заявляя тем самым о своей несвободе и снимая с себя ответственность за то, что наедине с собой он осудил как акт трусости или, скорее, малодушной неспособности к поступку.

Таким образом, Восьмой квартет — потрясающий человеческий документ, в том смысле, в каком потрясают комментарии к нему Гликмана, или же настолько, насколько потрясающим может быть «послание в бутылке». Но за определенность смысла приходится платить: цитаты продолжительны и буквальны, в решающей по своему значению четвертой части они превращаются в довольно инертную смесь; тематические трансформации весьма демонстративны — воз-

* Письма к другу. С. 160–161; см. также: *Parrott Jasper with Ashkenazy Vladimir. Beyond Frontiers. London, 1984. P. 55–56; Вишневская Галина. Галина: История жизни. М., 1991. С. 270–271.*

можно, слишком демонстративны; ошеломляющие противопоставления повторяются, пока не становятся привычными. Сочинение превращается в непрерывный пересказ самого себя, и этот парафраз неотвратимо выдвигается на первый план сознания параллельно тому, как звуковые образы становятся предсказуемыми.

Побуждение писать в таком телеграфном или стенографическом стиле было, несомненно, внутренним. Его искренность вызывает в ответ сильное сопереживание. И все же, как мне кажется, это побуждение делает сочинение более слабым. Я не чувствую, что возвращаясь к нему с обновленным предвкушением открытия, а когда слушаю, то, кажется, слушаю так, как ограниченные «парафрасты» типа Иэна Мак-Доналда, очевидно, слушают каждое сочинение Шостаковича. Мак-Доналд сам обнаруживает опасность такого слушания, когда подходит к оценке Девятого и Десятого квартетов — произведений, на которые музыкальное воображение (во всяком случае, мое воображение) реагирует более непринужденно и с большей творческой энергией. Не обнаруживая в них ничего, кроме все той же антисталинистской программы, которую он находит в каждом произведении Шостаковича, Мак-Доналд самоустраняется от дальнейших попыток и пишет: «Простительна мысль, что мы ступаем на эту почву слишком часто» *. Обладая слухом, настроенным только на пересказ, он не в состоянии отличить один квартет от другого или отличить свой собственный грубый и монотонный голос от голоса Шостаковича.

При всем, чему можно симпатизировать в прочтениях, уважающих реальность скрытого содержания, в подходе Мак-Доналда неверным является, в конце концов, то же, что было неверным во многих радикальных ревизионистских прочтениях Шостаковича, которые появились в Советском Союзе в период гласности, кажущийся теперь таким далеким. В обоих случаях Шостаковича подгоняют под готовые модели, ему не подходящие. В рушащемся Советском Союзе он был записан в список таких ярых диссидентов, каких просто не существовало в течение доброй (или, скорее, недоброй) части его жизни. На Западе его считали отчужденным модернистом. И то и другое превращает его в стереотип.

Больно читать в книге Мак-Доналда, например, что Ленинградская симфония была всего лишь еще одним упражнением в сарказме. В отличие от эмигрантов — таких как Стравинский и Рахманинов, — которые собирали деньги и посылали помощь

* *MacDonald Ian. The New Shostakovich. P. 234.*

воюющей России, в отличие даже от Антона Деникина, белого генерала, который во время гражданской войны вел армию на Москву, но обратился к своим соратникам-эмигрантам с призывом не поддерживать Германию в борьбе с Советским Союзом, Шостакович в книге Мак-Доналда показан как бессердечный эгоцентрист, охваченный неудержимым политическим негодованием и нелояльностью.

Вот здесь книга Гликмана и другие, ей подобные, могут предложить ценные коррективы. Зрелый Шостакович не был диссидентом. Как не был и модернистом. Зрелый Шостакович был интеллигентом. Он был наследником благородной традиции художественной и общественной мысли — той, что ненавидела несправедливость и политические репрессии, но верила в общественный долг и солидарность с народом. Зрелое представление Шостаковича об искусстве, по контрасту с эгоистической традицией западного модернизма, базировалось не на отчуждении, но на служении. Он нашел способ нести общественную службу и сохранять личную неприкосновенность в невообразимо тяжелых условиях. В этом он оставался — в старом русском, пусть и не советском смысле слова — художником-гражданином.

В этом была высшая ирония и высшая победа. Подобно принужденной к молчанию Ахматовой и замученному Мандельштаму, Шостакович, по волнующему определению американского слависта Клер Кэвенэх, сумел оставить свидетельство «против государства от имени его граждан»*. Возможно, это самое достойное гражданское предназначение, которому призвана служить музыка и в котором композитор и его аудитория сообща действовали против властей. Музыка была единственным искусством, способным служить этой цели публично. Никогда ее значимость не получала столь великолепного подтверждения.

Вот почему музыка Шостаковича, которую легко высмеивать «продвинутым» западным музыкантам, всегда бередила их коллективное сознание и именно поэтому вынуждала их к осмеянию. По сравнению с исключительной общественной ролью, ей отведенной, — конечно, официальной идеологией, но также и неуправляемой «карнавальной» народной традицией (вновь заимствую термин из богатого словаря Бахтина) — высокомерное увлечение Запада

* *Cavanagh Clare. The Death of the Book à la russe: Poetry under Stalin. Доклад на конференции «Shostakovich: The Man and His Age, 1906–1975» («Шостакович: человек и его время, 1906–1975»), прочитанный 30 января 1994 года (неопубл.). С. 14.*

технической стороной дела выглядит фривольным. Нынешний угар оппортунистических усилий (Волкова, Мак-Доналда, даже Гликмана, стремящихся авторитарно определить смысл творчества Шостаковича) может эту роль только преуменьшить. Четко определенные прочтения, особенно биографические, замыкают музыку в прошлом. Пусть лучше она остается гибкой, адаптируемой, готовой служить нуждам будущего.

Значение Дмитрия Дмитриевича Шостаковича в истории и для истории музыки XX столетия необъятно, ни с чем, возможно, не сравнимо и, наконец, неколебимо. Всякий, кто интересуется этой историей и чуток к проблемам, которые столь драматично воплощает творчество Шостаковича, будет слушать его музыку без рассеяния мыслей (с позволения Вирджила Томсона), если только музыкальное восприятие будет не полностью отделено от морального. Тот факт, что это творчество все еще довлеет над нашим сознанием, в то время как столь многие когда-то ценимые выше фигуры бесследно канули в Лету, означает, что разрыв еще не окончателен. Судьба музыки, ее автора и общества, которое их породило, и превратила это творчество — без помощи композитора или интерпретаторов — в бастион, защищающий от подобного разрыва.

Несмотря на самодовольство ограниченных «парафразов», не похоже, чтобы мы, живущие в более благоприятные времена и в более комфортных условиях, когда-либо смогли во всей полноте постичь это наследие. Принимая во внимание наши научные и критические интересы, об этом можно сожалеть. В контексте нашей жизни этому можно только возрадоваться.





Марк АРАНОВСКИЙ

Вызов времени и ответ художника

У искусствознания, как и у самого искусства, есть свои «вечные темы». Одна из наиболее распространенных — Художник и Время. В самом деле, что может быть естественнее, чем начать исследование творчества с выяснения его отношений с современностью, эпохой? Такой подход мы привыкли называть историзмом, испытывая к нему вполне оправданное почтение. И все же он нередко расставляет нам капканы, в которые мы попадаем легко и даже с известной готовностью. Вот только один пример. Мусоргский, Римский-Корсаков и Чайковский жили в одной стране в одно и то же время, но при этом создали три совершенно различные «картины мира». Когда мы смотрим на Россию сквозь призму творчества Римского-Корсакова, то видим *одну* страну; когда судим о ней по музыкальным драмам и песням Мусоргского — совершенно *другую*, а Россия Чайковского вообще предстает мало связанной как с той, так и с другой — как некая *третья*. Выходит, что одновременно на одной и той же территории сосуществовали как бы «три России» — подобно тому, как в фантастических романах в одном месте и в одно время разворачиваются совершенно разные «параллельные миры». Между тем, сам по себе этот факт нас не удивляет, хотя он достоин удивления. Более того, рассматривая «одну Россию», например Чайковского, мы настолько углубляемся в нее, что она становится для нас как бы «единственной», исчерпывая представление о России и «отодвигая» в сторону другие, например, полностью ей противоположную Россию Римского-Корсакова. Но не так ли мы поступаем, когда думаем о «Петербурге Достоевского» или «Москве Островского»? Это вообще типичный для искусствоведения способ видения исторической реальности *сквозь призму искусства*. Но в таком случае закономерен вопрос: *что и посредством чего*

мы объясняем — художника через его эпоху или же эпоху через творчество художника?

Неоспоримо, что между художником и его эпохой возникают сложные, напряженные, многоэтапно опосредованные отношения. Художник всегда управляет нашим сознанием, и та реальность, которую он разворачивает перед нами, является не просто виртуальной, воображаемой, рожденной его фантазией, но незаметно для нас самих превращается в «факт истории», в источник интерпретации эпохи и страны. Россия «Шинели» Гоголя, «Братьев Карамазовых» Достоевского, «Войны и мира» Толстого существует для нас отнюдь не как авторский вымысел, как принадлежность определенных текстов (скажем, наподобие реальности детективных романов, не выходящей за пределы обложки), но как подлинная, существовавшая в действительности; она как бы покидает границы текстов и распространяется на реальное российское пространство, населяя его своими персонажами и означивая его их судьбами. Другими словами, наше представление об истории страны в непоследней степени формируется искусством, в том числе музыкой.

Своего рода *перевод* образов мира, созданного искусством, в систему представлений о мире реальном свидетельствует о власти искусства над нашим сознанием, о переходе факта искусства в «факт истории». Мы говорим: «байронический герой», «маленький человек», «лишние люди», «чеховский персонаж», и каждое из этих клише становится обозначением реального *типа* человека, существовавшего в то или иное историческое время. Как это ни парадоксально, но историзм в подходе к искусству означает не столько изучение искусства с точки зрения исторических реалий, сколько *проекцию искусства* на историческую действительность. Мы обращаемся к документам эпохи не для того, чтобы понять, каким *должно* было быть искусство, а чтобы объяснить, почему оно стало таким, а не иным. Другими словами, мы априори исходим из *справедливости* той «картины мира», которая предстает перед нами в творчестве того или иного художника, и стремимся понять его реальные мотивы.

Все эти рассуждения имеют самое непосредственное отношение к интерпретации творчества Шостаковича. Как было сказано выше, композитор на наших глазах переступил черту, отделявшую его от истории. Дело, однако, не только в том, что ушел из жизни художник, — *ушла в историю сама эта жизнь*, и теперь мы должны говорить о нем и его эпохе в категориях исторического исследования.

Кем же *был* Шостакович для своей современности? Какой «портрет эпохи» он нарисовал? И сколь адекватен оказался этот «портрет» реальности?

Не забудем, что одновременно были и другие. Даже советское время, несмотря на унификацию идеологии, не смогло отменить естественный для искусства закон *«разно-гласия»*, даже в условиях идеологических репрессий продолжали сосуществовать различные «параллельные миры». Но когда Мясковский мучался сомнениями, метался между «объективным» и «субъективным» типами творчества, а Прокофьев продолжал верить в аполлонический идеал искусства, требующий дистанции по отношению к жизни, только Шостакович не побоялся максимально приблизиться к той неприглядной реальности, что вызывала страх и отвращение, и сделать создание ее беспощадного по точности обобщенно-символического изображения делом и долгом своей жизни как художника.

«Трагический поэт»

Каждый большой художник несет в себе некую тайну, разгадать которую заманчиво, но вряд ли до конца возможно. Важно, однако, попытаться хотя бы приблизиться к разгадке. У Шостаковича, жившего и выжившего в обстановке репрессий, тайн — и больших, и малых, — видимо больше, чем у кого-либо из художников XX века. Но есть одна, которая заставляет задумываться над многообразием отношений между творцом искусства и его временем. Как правило, исходные интенции творчества и сфера тех конечных метафизических выводов, к которым приводит творчество того или иного композитора, совпадают. Бах посвящал свой труд Богу, и потому нет ни малейшего различия между исходными стимулами творчества и конечным смыслом его музыки. Бетховен же отдал себя служению человечеству, рассматривая его предназначение в системе этико-космогонических (утопических по своей сути) воззрений; и здесь мы не найдем рассогласования между причинами и следствиями. Чайковского интересовала отдельная личность в ее смертельном поединке с судьбой. Число подобных примеров легко увеличить.

Мы, разумеется, далеки от того, чтобы утверждать, что подобное согласие у Шостаковича не встречается — встречается, и многократно. И все же перед нами особый случай. В музыке Шостаковича нередко ощущался некий мгновенно преодолеваемый «разрыв» между почти злободневным, узнаваемым содержанием музыки и тем ее

конечным, обобщенным метафизическим смыслом, к которому она увлекала восприятие. Сегодняшнее бытие оказывалось измеренным по шкале вечных ценностей. И думается, что тайна Шостаковича состоит именно в этом *мгновенном* прохождении пути от *сегодня* к *всегда*. Это тем более удивительно, что речь шла о реальной жизни страны, которая выпала из исторического времени и оказалась вне общего культурного пространства, то есть об абсурдном исключении, о котором многие русские художники (особенно Зарубежья) предпочитали вообще не рассуждать, поскольку речь шла, как они полагали, о явлении сугубо временном и к тому же густо замешенном на преступлении. Но Шостакович жил в Советском Союзе и понял сложившуюся здесь ситуацию как трагедию страны и народа, как характерный для своего времени тип человеческого бытия, который заслуживает нравственной оценки, а значит, и художественного исследования. И оказался прав. А то, что воспринимается в качестве трагедии, только как трагедия и может быть воссоздано.

Вполне тривиальна мысль о том, что каждый художник ведет особый диалог со своим временем, но характер детерминированности его творчества эпохой, «привязанности» к ней во многом зависят от свойств его личности. Если Прокофьев излучал здоровье и оптимизм, а Стравинский демонстрировал спокойствие олимпийца, то Шостакович жил бедами и болями своего времени, аккумулируя в себе, кажется, все его катастрофы. Его музыка — великий плач по человеческой судьбе в этом чудовищном по злодеяниям XX веке. Разумеется, Шостакович не был исключением. Злодеяния столетия имели планетарный масштаб, и потому искусство нашего века в целом преимущественно трагично. Но многое зависело от личности художника (речь идет, разумеется, о тех, кто занимался серьезным искусством). Человек со столь ранимой психикой и обостренной реакцией на ужасы современности не мог писать эпически спокойные полотна. Самой своей природой он был обречен стать великим «трагическим поэтом», как назвал его Соллертинский. Трагический уклон имела уже Первая, юношеская симфония. Ее образы отнюдь не безоблачны, а в финале слышатся зазывания inferнальных вихрей. Не приходится доказывать трагический смысл Четвертой симфонии, финал которой начинается с траурного марша. Бесспорно, трагична и концепция Пятой, несмотря на попытки отнести ее к «оптимистическим» сочинениям. Ни у кого не вызывает сомнения трагический пафос Седьмой, хотя к этому понятию принято присоединять и другое — «героический». Но едва ли не самой трагической (если корректно говорить в данном случае о степени) справедливо

считается Восьмая симфония; по-видимому, это вообще одно из наиболее трагических творений искусства XX века, сравнимое разве что с «Герникой» Пикассо. Из списка трагических обычно исключают Шестую и Девятую симфонии, что, впрочем, вряд ли правомерно; думается, здесь мы сталкиваемся с особым и чрезвычайно характерным для Шостаковича методом *косвенного*, кривозеркального отражения трагического в гротесковом, а по сути — абсурдистском ключе. Постепенно акценты менялись; в трактовке трагического все сильнее проступало обобщенное, метафизическое начало; все чаще образ Смерти приобретал вселенские, апокалиптические масштабы, как это свойственно, скажем, Десятой симфонии, в скерцо которой, кажется, мчатся всадники из Откровения Св. Иоанна Богослова. В сущности, тема конца человеческой жизни проходит через все творчество Шостаковича, являясь лейтмотивом наиболее значительных его сочинений. При этом образ Смерти появляется в разных обликах — мифологизированном, метафорическом, символическом, но и в обытовленном, человеческом, и когда-то композитор неизбежно должен был посвятить ей отдельное сочинение. Таковой стала Четырнадцатая симфония. И здесь Смерть сменяет разные личины, но через весь этот мрачный маскарад проходит единая мысль, формулируемая в последней части как общий закон: «Всевластна Смерть». Не составила, думается, исключения и последняя, Пятнадцатая симфония, заключительные такты которой, с их затихающим перестуком ударных — словно слабеющим биением человеческого сердца, — кажется, предвещают скорый уход самого композитора...

Все это не означает, что в творчестве Шостаковича мы не найдем светлых страниц. К ним, как известно, принадлежат Первая прелюдия (до мажор), открывающая цикл из 24 прелюдий и фуг, Четвертый, Шестой квартеты. Из более раннего творчества можно вспомнить озорной Первый фортепианный концерт, цикл Прелюдий, а из более позднего — некоторые песни вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» и многое другое. Напомним и то, что смолodu Шостаковичу были присущи озорство, дразнящая обывательские вкусы шутка, цирковая эксцентрика. Но жизнь все больше, все неумолимее вползала в гигантскую национальную катастрофу, устрашающе множились признаки всеобщей гибельной судьбы, сливаясь в единую черную полосу, пересекающую годы и десятилетия, и чуткий художник, естественно, не мог этого не заметить. Нарушался природный ход вещей. Смерть входила в каждый дом, входила будничной, отнюдь не торжественной, а скорее торопливой,

греховой походкой преступника. То не был венчающий жизнь естественный конец, с которым человек, осознавший свою смертность, примирился еще на заре своего существования и который не мешал ему радоваться жизни и исполнять свой земной долг. Смерть стала кошмарной повседневной реальностью, почти бытовым явлением. Массовое уничтожение людей, разумеется, маскировалось, оправдывалось мнимыми причинами, пряталось за фасадом псевдоидеалов. Но объявленные цели и практика режима абсурдно не совпадали. Жизнь расслаивалась на «форму» и «содержание», при этом внешняя «форма» проповедовала и внушала людям одно, а «содержание», сама реальность свидетельствовала о совершенно противоположном. Для нормального человеческого сознания этот раскол жизни был нестерпимо мучителен, иссушал душу, и не случайно отсюда стремление его преодолеть, отторгнуть негативное, готовность ничего не видеть и не слышать, и охотно, подчас с внутренним облегчением, принимать ложь за правду, маску за подлинный лик. Человеческая психика просто не в состоянии постоянно, ежечасно и в течение долгих лет испытывать непрекращающееся давление отрицательных эмоций, это действует на нее губительно, и потому, как правило, срабатывает механизм самосохранения — маятник, устанавливающий душевное равновесие, начинает двигаться в противоположную сторону, чтобы достичь положительного полюса.

Власть, не искушенная в тонкостях психологии, чисто инстинктивно конструировала этот «положительный полюс» на основе высоких идеалов общечеловеческого звучания как приманку для индивида и общества в целом. На этой основе и формировался «советский миф». Его суть заключалась не в ложности самих идеалов (что плохого, в конечном счете, в равенстве, справедливости и братстве?), а в том, что реальность им резко не соответствовала. Феномен *homo soveticus*, кроме всего прочего, состоял в том, что в его сознании провозглашаемые «идеалы» и полностью противоположное им представление о реальности существовали одновременно, не сливаясь и не пересекаясь, как два мира, сделанные один из материи, а другой из антиматерии. Это странное сосуществование, разумеется, максимально поддерживалось, с одной стороны, пропагандой, а с другой — репрессиями. Однако проблема личности (и, следовательно, ее трагедия) заключалась в возникавшем стремлении к вытеснению из сознания образа реальности и замене его искусственной «системой идеалов».

Здесь скрыты механизмы мифологизации сознания *homo soveticus*. Есть ложь, и есть миф, и они не тождественны. Ложь остается

ложью лишь до тех пор, пока не выходит за границы случайного, единичного, но она превращается в миф, когда становится *содержанием массового сознания*, то есть обретает статус *всеобщего*. Тогда она функционирует уже в качестве *квазиистины*. Миф подменяет истину и скрывает завесой подлинную реальность. Сознательное фактически подавляется бессознательным, иррациональное заменяет рациональный анализ. Как показал К. Г. Юнг, в основе любого мифа, в том числе и современного, лежат архетипы коллективного бессознательного. Тоталитаристский миф не мог бы возникнуть и успешно конкурировать с сознанием, если бы не опирался на древнейшие милленаристские мифы (М. Элиаде) и не эксплуатировал бы извечную мечту человечества о Золотом веке, о рае на Земле. Временное затемнение сознания потому и оказалось возможным — и притом в массовом масштабе, — что возрождало древнейшие иррациональные стимулы, покоящиеся на архетипах бессознательного. И коль скоро такая связь возникала, было уже совершенно бесполезно апеллировать к разуму или к фактам, ибо миф всегда сильнее и разума, и фактов. Опровергнуть его может только сама история.

Когда миф закрепляется в сознании масс, ситуация обретает характер абсурда, по кривозеркальным законам которого живет и функционирует целое общество. В силу этого проблема самоопределения личности обретает общезначимый смысл. В индивидуальной судьбе, как в капле воды, отражалась вся тоталитарная система. Трагедия личности заключалась в необходимости выбора между сохранением своего *Я* и переходом в *не-Я*, а точнее, в *Анти-Я*. Переходом вынужденным, а иногда и добровольным. Если бы дело заключалось только в смене мировоззрения, то проблема ограничилась бы рамками абстрактного конфликта наподобие тех, которыми занимались романтики, то есть сферой чистой метафизики. Но все было куда серьезнее. За привлекательным фасадом мифа скрывалось *царство зла*, и потому переход на позиции *Анти-Я* объективно означал *оправдание зла*. Так конфликт индивидуального и массового мифологизированного сознания обретал смысл *проблемы совести*, то есть переключался в плоскость *этического*, а этические проблемы, возникавшие в связи с отношением к совершающемуся злу, еще со времен античности становились предметом жанра трагедии. В этом смысле понятие *трагического* сохранило для XX века свой традиционный смысл, но имелось все же одно важное отличие: в условиях массового нарушения биологического закона существования, каким был геноцид, катартический финал с его аффектом морального «очищения» (Аристотель) был явно не уместен. Тем не менее

оставалась проблема *этического выбора* — участия или неучастия в совершении зла. Если искать более близкие к XX веку прецеденты, нежели античная трагедия, то проблема *ответственности человека* за участие в злодеянии была поставлена еще Достоевским («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы») и у него же оказалась связанной с идеей насильственного переустройства мира в соответствии с искусственно созданной и потому насквозь порочной идеей («Бесы»). Провидец Достоевский предсказал тот конфликт, который стал центральным и трагическим, по сути, для всего XX века: идея социальной организации была навязана огромным массам людей на широчайших пространствах мира, вызвав грандиозные катаклизмы, неисчислимые жертвы и глубочайшие нарушения в структуре личности. В силу этого проблема ответственности человека за совершаемое в мире зло обрела в нашем столетии особую остроту и актуальность. Распадение единого, целостного сознания личности на *Я* и *Анти-Я* в действительности являлось лишь проекцией в духовную сферу реального расчленения общества на «виновных» и «судей», «врагов народа» и сам «народ». В наше время уже не нужно доказывать, что это был один и тот же субъект, лишь менявший свои функции в заданной системе отношений. Одни и те же «широчайшие народные массы», которые только что «осуждали» «врагов народа», могли тут же сами оказаться в их положении, становясь по прихоти властей то жертвами, то палачами. Причем переход из одной категории в другую происходил с ускользающей от контроля сознания легкостью. Это означает, что сознание индивида не просто мирилось с таким переходом, но *предполагало* его возможность и было к нему морально *подготовлено*. Как писал Юнг, «всегда есть огромное искушение позволить коллективной функции заменить собой развитие личности»*. Но тот, «кто идентифицирует себя с коллективной психикой... дает проглотить себя чудовищу...»**. Трагедия раздвоенного Я заключалась в том, что чудовище иррационального, обладая для масс поистине демонической силой притяжения, замещало собой индивидуальное сознание. В результате эта сила выводила на историческую арену таившиеся в глубинах психики самые темные и разрушительные инстинкты, которыми власть умело управляла. Вследствие явного перекоса в сторону коллективного начала возникала своего рода «этика коллективизма», порождавшая боязнь индивидуального как «греховного». Впавший

* Юнг К. Психология бессознательного. М., 1994. С. 209.

** Там же. С. 232.

в «грех индивидуализма» подвергался публичному позору, остракизму, если не казни. История повторялась. Когда-то испанская инквизиция действовала сходными методами, осуждая людей, придерживавшихся образа мыслей, отличного от того, который предписывался отцами католической церкви*. Советская система, в сущности, не придумала ничего нового и лишь гипертрофировала масштабы преследований. Боязнь самостоятельного поступка, «отличия от других» пронизывала всего человека от стандартной одежды до стандартизированных мыслей. Стоявший за спиной страх оказаться вне коллектива создавал психологические предпосылки для самоцензуры вплоть до самоподозрения и самообвинения, что невероятно облегчало режиму проводить судебные процессы над «врагами народа» и вершить массовые репрессии. Всей практикой советской жизни человек был подготовлен к трансформации из «стахановца», «народного артиста», «главнокомандующего», «выдающегося ученого» во «врага народа». Вероятность такого — поистине кафкианского — превращения висела над каждым, как дамоклов меч, вызывая чувство постоянной тревоги, психической неустойчивости, неуверенности в завтрашнем дне. Отсюда столь заманчивое и как будто обещающее спокойствие и уверенность в будущем, инстинктивное желание перейти на позиции коллективной психики, отказаться от себя, от своего Я в пользу Анти-Я и надежно слиться с массой. Излишне доказывать, что то была только иллюзия, вызванная страхом и чувством самосохранения.

Раскол личности на Я и Анти-Я при постоянном подчинении Анти-Я стал подлинной трагедией Человека XX века, в которой в индивидуальном плане отразилась глобальная трагедия Мира. Эта трагедия и образовала ядро симфонических концепций Шостаковича.

Почему именно музыке оказалось под силу раскрыть с потрясающей глубиной психологического анализа конфликт раздвоенного Я, на какой не могла решиться, скажем, литература? Ответ прост: вследствие «понятийной немоты» музыки. По сравнению со словом, музыка обладала некоторым преимуществом свободного маневра. Слово привязано к своему значению, и хотя их связь относительна и может меняться в довольно широких пределах, все же она ничем отменена быть не может. Поэтому слово «выдает» мысль, как бы ее ни скрывать. К тому же в условиях тоталитарного режима слово было целиком ритуализировано, заведомо наполнено ложью. В результате возникало обратное соотношение между Словом и Мыслью:

* См.: Льюренте Х.-А. Критическая история испанской инквизиции. М., 1936.

не Мысль управляла Словом, а, наоборот, Слово главенствовало над Мыслью. Извращение, таким образом, проникало в самый центр Человека, в сердцевину его Я — в область *мышления*. Снять коросту ритуализации и пробиться к живой, пульсирующей плоти слова было подчас совсем непросто. К тому же ее могло там вообще не оказаться. Слово лишалось истинного своего «хозяина» — значения, которое подменялось мнимым. Советская цивилизация была *цивилизацией вымороченного слова*. Все, что могло быть *прочитано и понято*, не было надежным с точки зрения соответствия реалиям или истине.

Конечно же, и музыка, притом весьма усиленно, подвергалась ритуализации, ее тоже стремились выхолостить, тем более, что оформлять ритуалы — ее давняя «профессия». И все же именно музыке в ряде случаев удавалось обойти препятствия, хотя для этого ей порой приходилось изобретать свой вариант «эзопова языка»... Вот почему задолго до того, как «двоемие» *homo soveticus* было обнаружено журналистами, стало объектом внимания советологов, а затем и предметом изучения социологии и психологии, оно поселилось в музыке, а точнее — в музыке Шостаковича: в его симфониях — жанре, который самой своей историей был подготовлен для выполнения подобных художественных задач.

Надо, однако, признать, что для Шостаковича проблема «двоемрия» имела не просто творческое, но и автобиографическое значение. По сути, все его творчество и вся его жизнь стали воплощением трагического раздвоения личности. По своей природе Шостакович был личностью чрезвычайно цельной и болезненно воспринимал любые вмешательства в его духовный мир. Вместе с тем он трезво отдавал себе отчет в том, в какой стране живет, а значит и в неизбежности подчинения жестоким правилам «ритуального поведения». И, надо признать, выбрал оптимальный вариант. Он предпочел скрытому, застенчиво-трусливому камуфляжу откровенное размежевание: кесарю — кесарево, а все остальное — искусству. Этим он давал ясно понять, каково подлинное назначение всех этих «Песен о лесах» или «Над Родиной нашей солнце сияет» и как именно следует к ним относиться. Шостакович, конечно, был «данником» режима, но не «вассалом». «Данью» он пытался «откупиться» и оградить территорию подлинного искусства от идеологических посягательств. На время это удавалось, но силы были слишком неравными, и расплата неизбежно настигала: за каждым новым приступом идеологической паранойи (1936, 1948) следовали периоды травли, забвения и материальных лишений.

<...>

Симфония-антиутопия

Некоторые особенности «сюжетов» симфоний Шостаковича подсказывают неожиданную параллель с романами-антиутопиями XX века. Речь идет, разумеется, не более чем о метафоре и, следовательно, о непреднамеренных сходствах в самом направлении мысли художников одного времени. Но справедливо напомнить, что метафора всегда имела объяснительную силу, не говоря уже о художественной функции.

Близость заметна прежде всего в самом объекте художественного анализа. Это тоталитарная система, а значит, человек, схваченный в ее тиски и неизбежно оказывающийся перед выбором между «жизнью во мгле» и гибелью ради идеи. Мотив раздвоения личности, один из типичных для романов-антиутопий, так или иначе присутствует у О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Е. Замятина. Но имеются и другие сходства. Например, явная обличительная тенденция, столь характерная для романов-антиутопий, которая, правда, у Шостаковича принимает более сложные, завуалированные формы. И все же тот факт, что у Шостаковича образы *зла* резко снижены, обытовлены, окарикатурены, переведены из области вечных категорий в контекст злободневной современности, также сближает его с авторами антиутопий. Сочетание бытового начала, карикатурности и гротеска свидетельствует о том, что *обличение* является одной из сопутствующих целей, а способы обличения, как известно, традиционно принадлежат сфере *комического*. Если учесть, что романы-антиутопии, по сути, являются сатирическими памфлетами и не обходятся без комического элемента (вспомним хотя бы «Скотный двор» Дж. Оруэлла), то близость к ним некоторых сторон симфоний Шостаковича не покажется слишком большим преувеличением. Тем более, что пласт комического несет у него активный отрицательный заряд. Это относится не только к скерцозной сфере, которая уже в силу своей традиционной семантической функции вводит в симфонию комический элемент, а значит, и создает предпосылки для его преобразования в *злое комическое*, но и для тех же маршей, которые, по крайней мере, поначалу кукольно смешны и, кажется, не таят в себе ничего угрожающего. Страшными они становятся позже. В этом и состоит метод композитора. Он подвергает анализу реальность и обнаруживает *зло* в обычном, повседневно-бытовом. *Зло* ходит рядом, живет по-соседству. Смерть не желает вставать на котурны, избегает торжественности и боится словесного

обозначения. Зло вырастает из реальной почвы, жизнь пронизана им, оно «такое же, как мы». *Первоначальная неразличимость зла, его неотделенность от форм жизни, стертость* становится исходной точкой вхождения в конфликтную ситуацию, по мере разворачивания которой зло все отчетливее обнаруживает себя, все более расходится с жизнью. Это *обытовление зла* с последующим его разоблачением весьма типично для романов-антиутопий, где в самом контексте жизни, его формах (фактически искусственно сконструированном быте) закодирована исходная враждебность тоталитарной системы человеку. Этим же Шостакович особенно близок Кафке и Платонову. Скерцозная сфера, символизирующая функцию *homo ludens*, подвергается переосмыслению в соответствии с задачами обытовления и разоблачения *зла*, наполняя широкие симфонические пространства гротескно деформированными элементами музыкального быта. Так сама традиция симфонической музыки помогает композитору находить «эзопов язык» для выполнения своей сверхзадачи.

И все же сопоставление симфоний Шостаковича с жанром романа-антиутопии объясняет только одну из их граней, хотя, возможно, именно ту, которой они весьма близко подходят к современным тенденциям в литературе XX века. Нельзя не признать, что симфонии Шостаковича шире, глубже и многообразнее любого из таких романов уже потому, что являются подлинными трагедиями и отнюдь не ограничиваются сугубо обличительными целями. Мощный пласт философского осмысления реалий, тонкий психологический анализ сложного духовного мира «героя» выводит эти произведения далеко за рамки жанра антиутопии, с его известным схематизмом и «заданностью» социальных концепций.

Тем не менее мы не склонны отказываться от понятия *симфонии-антиутопии*, но уже по другой причине — особого положения симфоний Шостаковича в истории этого жанра.

Симфония рождалась как *классицистская утопия*, оплодотворенная идеями века Просвещения и увидевшая современный ей патриархальный Мир совершенным, гармоничным, уравновешенным. Таким же прорисовывался сквозь эту картину благополучного Мира и образ Человека, для характеристики которого история стихийно отобрала наиболее существенные стороны его экзистенциальной природы: *действие* (*homo agens*), *медитацию* (*homo meditans*), *игру* (*homo ludens*) и *единство с социумом* (*homo communis*). Бетховен, в котором нередко видели предтечу романтизма, на самом деле полностью разделял сформировавшийся в раннем классицизме тип

симфонии, но вывел ее на новые рубежи, дополнив раннеклассическую наивную идиллию *осознанной утопической идеей*. В самом деле, чем, как не утопией в звуках, явилась Девятая симфония? Но, по сути, все бетховенские симфонии распределились между двумя вариантами утопической концепции — героической и пантеистической. Романтическая симфония выступила как продолжение и вместе с тем как антипод классицистской. На всем протяжении своей более чем вековой истории она вела неутихающий спор с классицистской утопией, черпая в ней стимулы для своего развития и находя все новые и новые контраргументы. Эта полемика шла с переменным успехом и достигала пика напряженности в период позднего романтизма. Именно тогда в симфонии стали накапливаться черты, опровергающие самое возмозможность достижения на земле гармонии. В симфонии заметно усиливались трагические аспекты, все чаще складываясь в единую концепцию, в которой все больше давали о себе знать дисгармония, неуравновешенность, неразрешимая конфликтность. Соответственно происходило перераспределение семантических функций, что особенно явственно сказалось на финале, который нередко предстал в качестве трагического итога; менялась структура симфонического цикла, в нем нарастали нарушения канона, расширялся масштаб частей, умножалось их число, усиливались тенденции преодоления замкнутости целого, тяготение к «открытой форме». Эти процессы, правда, не были строго последовательными, и периодически возникали возвраты к классической норме, но общая тенденция все же возобладала: XX век дал так много аргументов против какого-либо утопизма, что окончательно покончил с верой в достижение на земле гармонии и братства. Дважды за его историю «миллионы обнимались» в смертельных объятиях, а эксперименты над человеческим устройством навсегда подорвали доверие к разуму. Симфония, столь чуткая к любым изменениям, не могла пройти мимо этого мрачного итога двухтысячелетней истории человечества, завершив свой путь полным отказом от утопической концепции...

В противоположность классицистской симфонии, с ее патриархальной идиллией, мы находим в симфониях Шостаковича потрясающие своим трагизмом картины вздыбленного, развороченного катастрофами мира, исполненного дисгармонии и страданий. Вместо целостной личности, в которой все стороны идеально сбалансированы, — личность, пораженную собственной раздвоенностью, превращающуюся в свою противоположность и пожирающую самое себя. Естественное тяготение к положительному итогу сменяется

пессимизмом, ожиданием новых катастроф. Шостакович писал летопись своего времени, писал жестко и честно, но при этом с горячим чувством ненависти к палачам и сострадания к жертвам. Он обличал зло как факт своего времени и не обманывался относительно природы Человека. Никогда еще сомнения в человеческом разуме не звучали в музыке столь весомо, убедительно и громко. Никогда еще человеческое Я не подвергалось такому беспощадному анализу. И никогда еще общий трагический итог не подкреплялся столь мощными аргументами музыкально-драматургических конфликтов. Трагедия Человека и Человечества открывалась во всей своей бездонной глубине, и в результате на смену прекраснотушной и трогательно-наивной в своей детской простоте классицистской утопии пришла жесткая по своим выводам и резкости обличения *антиутопия XX века*.

Так симфонии Шостаковича завершили *логический круг* развития жанра симфонии. Диалектика этого завершения состоит в том, что не только по внешним признакам, но и по своей архетипической структуре жанр сохранил присущие ему типологические признаки, ограничившись внутренним перераспределением семантических функций, но коренным образом изменился в своем глубинном философском аспекте, придя к полной противоположности по отношению к исходной точке своей истории.

Это не означает, что после Шостаковича или при его жизни не создавались выдающиеся партитуры. Но все, что писалось *после* Шостаковича (не в хронологическом, а в логическом смысле этого слова), было уже не столько дальнейшим развитием жанра, сколько *рефлексией* на историю жанра, если не всей европейской музыки в целом (Л. Берио, В. Лютославский, А. Шнитке и др.). Поэтому правильнее было бы называть этот период *постсимфоническим*. Частица «пост» оправдана в данном случае тем, что если не все, то, по крайней мере, многие, и притом лучшие, симфонии этого периода возникают не столько как непосредственное высказывание («прямая речь»), сколько в качестве некоего художественного анализа исторического материала, вследствие чего между автором и конечным результатом его труда оказывается целая система *объектов-посредников* — элементов стилей прошлых эпох, жанровых признаков и т. д., и т. п., то есть структур, принимающих фактически *знаковую* функцию («косвенная речь»). Первичность сохраняется только на уровне общей концепции, в то время как музыкальный материал зачастую намеренно вторичен. Идет *обсуждение истории искусства средствами самого искусства*. Искусство подвергает

себя самоанализу. По сути, в таком подходе к художественному высказыванию продолжала действовать авангардная эстетика. Если авангард интересовался в первую очередь синтаксическими проблемами, то теперь исследованию подвергалась семантическая структура музыки, актуализируемая при помощи цитат, квазичитат, аллюзий и других образований вторичной природы. Обретаемый конечный стилевой результат можно было бы обозначить как *метастиль*, поскольку благодаря интеграции различных стилевых элементов он обретал способность выражать к ним свое отношение, «судить» о них и об их роли в истории музыки, занимал положение как бы *над* стилями, становился посредником между ними. Иногда такой подход к целям художественного творчества (например, в живописи) связывают с тенденциями поставангарда, что, наверное, имеет серьезные основания. Нас же здесь больше интересует другое. Элемент историко-стилевой рефлексии присутствовал уже в музыке Шостаковича, в его опытах «опосредования» музыкального высказывания, создающих эффект *косвенной* музыкальной речи. Этот опыт, безусловно, был ассимилирован полистилистикой (или апеллятивной техникой), что и привело в конечном счете к появлению феномена метастиля. Надо, однако, заметить, что обращение Шостаковича к любым видам структур-посредников никогда не было самоцелью и, напротив, всегда оставалось только средством решения стратегических задач, выдвигаемых симфоническими концепциями. К подобного рода структурам мы теперь и обратимся.

Приемы тайнописи

Шостакович создал свой вариант художественного языка симфонии. В нем легко прослушивается история европейской музыки Нового времени (скажем, от барокко до XX века) и жанра симфонии в том числе. При желании можно проследить происхождение тех или иных приемов, найти их «первоисточники» и понять их место и значение в стилевой системе композитора. Нет сомнения в том, что прошлое очень помогало Шостаковичу выразить настоящее и не мешало создавать свой неповторимый стиль. В этом смысле он был антиподом Скрябина или, скажем, Дебюсси, но зато принадлежал к тому же типу «объединителей» европейской музыки, что и Бетховен, Чайковский или Малер.

Каждый жанр вырабатывает свой художественный язык. К тому времени, когда Шостакович вступил на стезю симфонизма, последний уже пережил период своей высшей зрелости в творчестве

поздних романтиков (Лист, Брамс, Брукнер, Чайковский, Малер) и располагал разветвленной системой средств для воплощения самых сложных интеллектуальных построений. Специализация этих средств формировалась в соответствии с теми художественными задачами, которые множились и накапливались в процессе эволюции жанра симфонии и которые в целом можно разделить на три категории:

— *выражения*, обусловленного «прямой музыкальной речью» (непосредственным эмоциональным высказыванием);

— *изображения*, вызванного, во-первых, построением логично развивающегося «симфонического сюжета», а во-вторых, нередким включением в концепции симфонии изобразительных деталей;

— *обозначения* или *символизации*, связанных с персонификацией «сил действия» и «контрдействия», необходимостью точного указания на роль того или иного тематического образования в общей концепции симфонии.

Понятно, что все три функции, как правило, взаимодействовали, и предпринятое здесь их разделение преследует чисто аналитические цели.

Нет нужды доказывать значение в симфониях Шостаковича прямого эмоционального высказывания — это вообще одна из сильнейших сторон его музыки. Однако не лишним будет отметить усиление в его симфониях также изобразительного начала, причем прежде всего в построении событий «симфонического сюжета». По сути, Шостакович создавал свой вариант «инструментального театра», но не в постмодернистском значении этого понятия, а скорее более близкий искусству кино, с которым композитор смолоду активно сотрудничал. Все тематические трансформации, о которых шла речь выше, связаны с четким обозначением персонажей на разных стадиях их симфонической судьбы; причем их внутренняя сущность неотделима от их внешнего облика, движения, поведения. Само симфоническое развитие совершается как изменение *масштаба* образа, как его чисто пространственное разрастание, что по смыслу очень близко киноприему смены дальнего плана крупным, ближним. Благодаря всему этому симфония Шостаковича воспринимается как наглядно разворачивающееся *действие*.

Опыт кино мог повлиять и в другом отношении. Не исключено, например, что прием явного снижения образов *зла*, о котором говорилось выше, сложился под воздействием поэтики мультипликационного гротеска. Во всяком случае, в нем нетрудно заметить подмену реального персонажа окарикатуренным, условным.

Здесь мы сталкиваемся с еще одной особенностью поэтики Шостаковича — ролью в системе его художественных средств *маски*, *символа*, а следовательно, и методов *зашифровки* и *расшифровки*. Все эти случаи связаны с тем, что выше было названо *косвенным* высказыванием, с действием структур-посредников. Композитор не питал особых надежд на то, что «чистая» музыка, к которой он почти целиком обратился после разгрома «Леди Макбет», окажется ограждена от карающей длани политической цензуры. Ему предстояло найти такой способ самовыражения, который позволил бы, с одной стороны, полностью реализовать свои идеи, а с другой — минимизировать поводы для новых гонений. Между Четвертой и Пятой симфониями он оказался перед трудным выбором и непростыми решениями. Язык симфонии давал ему возможность сказать многое, опираясь только на стереотипы жанра. Вместе с тем композитор должен был переосмыслить их таким образом, чтобы сквозь условности языка симфонии проступили четкие контуры современности. Его послание людям должно было быть услышано. Иными словами, композитор был вынужден выработать особый, музыкальный вариант «эзопова языка». И такой язык был им создан.

Особый интерес в связи с этим вызывает «персонажный слой» симфоний. В соответствии с его расчленением на сферы *Я* и *Анти-Я* в симфониях совмещались две формы высказывания — *непосредственная* и *опосредованная*. Для сугубо замкнутого внутреннего пространства *Я-сознания* существовал принцип *непосредственного высказывания*, так сказать, «прямой речи», чему способствовали традиции медитативных разделов цикла. Сюда допускался только один символ — монограмма DSCH, имевшая автобиографический смысл, что было, конечно, весьма символично, но из чего не следует делать вывод о полной автобиографичности творчества Шостаковича*. Монограмма лишь указывала на причастность личности композитора к процессам, которые станут предметом отображения в симфонии, но сами эти процессы объективны, как жизнь. Что же касается внешнего пространства, сферы действия *Анти-Я*, то именно здесь композитор остро нуждался в «эзоповом языке» масок и символов, то есть в знаках-посредниках, или, иначе, в *опосредованном высказывании*, в «косвенной» форме музыкальной речи. Именно здесь композитор и обращался

* Исключение составляет Восьмой квартет, содержащий, как известно, большое число автоцитат, но здесь это оправдано замыслом: композитор подытоживает предшествующий творческий путь.

к языку улицы, к низким бытовым жанрам, то есть к реальному материалу, скомпрометированному еще до того, как он вошел в симфоническую ткань, но материалу при этом еще больше «пониженному» благодаря средствам деформации. Этим достигался эффект усугубления, *гиперболизации низкого*. Так совершалось *обличение зла*, но одновременно в ходе развития происходил его «физический рост». В результате, ничтожное становилось квазиграндиозным, муляж оживал и превращался в смертоносную силу. Тем самым композитор обнажал суть конфликта: угрозой существованию человека оказывалась на сей раз не трансцендентная власть рока, а нечто отвратительное, выросшее из самой природы человека, из малодушного попустительства злу, из «сна совести». Раздувшееся до грандиозных размеров *низкое*, претендующее на «величие» *ничто* — в основе этого превращения по сути лежала идея *абсурда*. Но такова была и реальность, и композитор приносил ей суровый *приговор*.

Однако его надо было понять, «вычитать» из той звуковой коллизии, которая развертывалась перед слушателем. Композитору надо было найти такую форму, которая была бы адекватной конфликту, но вместе с тем оказалась бы достаточно закамуфлированной.

Нельзя, поэтому, обойти вниманием вопрос о роли бытовых жанров как элементов фольклора — вопрос, надо сказать, вполне хрестоматийный для истории русского симфонизма. То, что городские бытовые жанры имеют в конечном счете фольклорное происхождение, не требует подтверждений. Известно и то, что Шостакович был не первым, кто стал подвергать эту область музыки деформации, — до него это делали Малер, Стравинский (прежде всего в «Петрушке»), Прокофьев (в «Шуте»). Почему же городской фольклор допускал деформацию, в то время как на крестьянском словно лежало табу? Этот вопрос требует отдельного обсуждения, невозможного в данной статье, поскольку он затрагивает глубинные слои поэтики народного творчества. Что же касается Шостаковича, то по тому, как композитор обращался с материалом городского фольклора, можно заключить, что как раз его-то он в качестве фольклора никогда не воспринимал и потому не испытывал к нему никакого пиетета. Перед собой он видел нечто совсем иное — музыкальный язык городской люмпенизированной массы, потенциально агрессивной, таящей в себе опасность, готовой по любому приказу убивать, жечь, уничтожать; массы, лишенной нравственных идеалов, веры в человека и тем более в Бога, на- сильно оторванной от вековых народных традиций и не обретшей

никаких иных, кроме того суррогата, который вдалбливала в нее официальная пропаганда. Этот язык становился обобщенным символом определенной социальной среды, угрожающей самому бытию человека, подстерегающей его на каждом шагу, чреватой всеобщей катастрофой. Именно псевдodemократизм языка городских низов и допускал его деформацию.

В таком отношении к «городской речи» Шостакович был не одинок, и первым приходит здесь на ум имя Зощенко. Между этими художниками имелись поразительные сходства. Хотя Зощенко, как известно, не писал романов-трагедий, которые можно было бы поставить рядом с симфониями-трагедиями Шостаковича, мир, который он изображал в своих коротких рассказах и фельетонах, трагичен по своей сути. Недаром писатель удивлялся, почему его творения вызывают у читателей смех, а не содрогание. Он моделировал своих героев (как это присуще литературе) через их речь, но с той особенностью, что, не имея возможности вынести лексику подворотен на страницы газет и сборников, он сознательно конструировал ее литературно приемлемый эквивалент. Речь представляла перед читателем искаженной, искривленной, будучи по сути вербальным слепком психики персонажей. Поэтому она становилась гигантским символом маргинала и его быта. То была жизнь на рубеже культуры и антикультуры. Писатель работал на острой грани, рискуя скатиться то к фельетонной развлекательности советской «сатиры», то впасть в пафос обличения, но не скатывался и не впадал, веря, что речь его героев не требует комментариев.

Шостакович шел, в общем, сходным путем. Все эти польки, галопы, канканы, тустепы, фокстроты, кадрили, которые смертельным вихрем проносились в его симфониях, — не что иное, как тот же язык площадной антикультуры, язык массовых гуляний и гулянок, домашних танцулек и танцплощадок, к тому же порядком уже поистертый, устарелый и уже по этой причине лишенный ценности. Он мог быть только *отрицательным символом* — символом антидуховности и, по сути, антижизни. Не случайно он так легко перевоплощался у Шостаковича в образы смерти, уничтожения. Жизнь лишь внешне была жизнью, но по смыслу своему оставалась выхолощенным, пустым прозябанием, лишенным индивидуального содержания, и соседствовала с нежизнью, ибо легко в нее переходила. Любой человек мог незаметно оказаться за пределами нормального бытия. Символ расширялся, охватывая реально-нереальный мир бытия-небытия, где стирались границы между добром и злом, правдой и ложью. Деформированной жизни отвечала деформация

как метод художественного воплощения. Он обладал огромной силой — даже не просто обличения, а полного и категорического отрицания. Зощенко приходилось камуфлировать сущность своих героев с помощью «общественно полезных», якобы сатирических сюжетов из бытовой жизни. Шостакович в этом не нуждался, поскольку симфонический цикл, традиционно включавший бытовые жанры, как бы легализовывал обращение к сниженной лексике. Обычно она концентрировалась в третьей и четвертой частях, но в принципе могла появиться в любой другой. Скерцозность есть специфически музыкальное преломление смеховой, карнавальной культуры, совершенно не случайно оказавшейся активной участницей серьезных, подчас трагедийных симфонических концепций. Определенная сторона человеческого бытия, связанная с миром игры (*homo ludens*), всегда балансирует на грани комедии и трагедии, готовая превратиться либо в ту, либо в другую. Шостакович реализует эту возможность, и в определенной плоскости его скерцо выступают составной частью «симфонических сюжетов», помогая аргументировать трагический итог.

Скерцозная лексика, бесспорно, создавала благодатную интонационную среду для разворачивания метода маски, маска же открывала поистине неисчерпаемые возможности для интерпретации трансформирующейся реальности, где рационально постигаемое причудливо переплеталось с иррациональным и где грань между жизнью и абсурдом окончательно стиралась. Можно увидеть в этом сходство с Зощенко или Хармсом, а можно усмотреть и более глубокие корни, скажем, воздействие Гоголя, с поэтикой которого композитор вплотную соприкоснулся в работе над оперой «Нос». Гоголевский маскарад и в «Ревизоре», и «Петербургских повестях» мог явиться тем пережитым художественным опытом, который подсказал композитору принцип маски.

Надо заметить, что маска как прием для Шостаковича вообще была достаточно органичной формой самовыражения. Те, кому приходилось видеть, слышать Шостаковича или читать недавно опубликованные «Письма к другу», могли заметить, что маска вошла в ткань поведения и речи композитора, особенно, если иметь в виду официальную речь. Но дело в том, что ритуализированный стиль проникает и в сферу личного общения. То был сознательный прием. Вот образчик типичного для писем Шостаковича к Гликману эпистолярного стиля: *«Я получил пластинку с Реквиемом Бриттена¹. Я кручу ее и восхищаюсь гениальностью этого творения. Это на уровне «Песни о земле»*

*Малера и ряда других великих созданий человечества. Слушая Реквием Б. Бриттена, как-то мне веселее, еще радостнее жить»**. Нетрудно узнать в последнем предложении парафразу известного высказывания Сталина из речи на XVIII съезде ВКП(б), произнесенной в разгар жесточайших репрессий: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Письма Шостаковича буквально пестрят подобными парафразами официальной фразеологии. И не только в тех случаях, когда он наверняка уверен, что они подвергаются перлюстрации, но и в других, когда просто возникала возможность отвести душу пародированием, намеренным издевательством над официальной риторикой. Надо, однако, сказать, что Шостакович был в этом не одинок. В те времена подобная манера изъясняться вообще была в ходу у интеллигенции, особенно художественной. Суть этого пародирования заключалась в том, чтобы с помощью скрупулезного воспроизведения нелепостей ритуализированной фразеологии обнажить ее абсурдную сущность. То было отрицание через утверждение. Официальная лексика как бы выворачивалась наизнанку, обретая анекдотическое звучание. Нетрудно было угадать за такой речью ее истинных носителей.

Но принцип маскировки проникал и в музыкальное мышление композитора. Совершенно ясно, что маска нужна для того, чтобы ее затем снять и обнажить истинный лик. Однако все оказывается не так просто. В самом деле, что происходит, скажем, на кульминациях разработок первых частей Пятой и Восьмой симфоний — шифровка или расшифровка? С точки зрения смысла развития первого раздела разработки, конечно, расшифровка: *Я* превращается в *Анти-Я*, обнаруживая латентный слой личности. Но если рассматривать тот же процесс по отношению к реальности, то, безусловно, шифровка. Следовательно, мысль композитора движется, с одной стороны, от прямой речи к косвенной, но, с другой стороны, именно косвенная речь средствами символизации обнажает истинную сущность, скрытую в глубинных слоях подсознания.

Еще сложнее ходы мысли в финалах, где композитору всякий раз надлежит дать «окончательный ответ». В этом отношении предметом спора и разноречивых толкований всегда и прежде всего оставался финал Пятой симфонии. С того дня, когда устами А. Толстого он был признан свидетельством «исправления» заблудшего художника, Пятая симфония до сих пор иной раз рассматривается в качестве

* Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. СПб.; М., 1993. С. 192.

одного из наиболее конформистских сочинений Шостаковича*. Спорят о том, оптимистичен или трагичен финал этой симфонии, что отобразил композитор — «становление личности» советского интеллигента в период «великих строек» (и, добавим, великих репрессий) или что-то другое — подход, который иначе, чем примитивным назвать нельзя. Великое художественное произведение объективно по отношению к Миру, но вершит суд над жизнью, не заглядывая в глаза власть предержащих. Разумеется если это, действительно, великое творение, а по отношению к Пятой симфонии в этом вроде бы никто не сомневается**.

Но оставим полемику, она могла бы быть и более подробной. Финал, как известно, тематически связан с первой частью, а конкретно — с основной темой ее главной партии. Это как бы то же «действующее лицо», но теперь уже обретшее положительную активность и не превращающееся в свою противоположность. Борческое начало пронизывает финал единым энергетическим током. Восхитительная, широкая как песня, лирическая тема всегда служила тем аргументом итогового значения, который склонял иных критиков к точке зрения, высказанной А. Толстым: «Исправился-таки, наконец!» Однако даже по своему местоположению в середине части эта тема не может «работать на итог», не говоря уже о том, как завершается изложение темы и что следует после нее. Завершение темы — еще один характерный образец типичного для Шостаковича «слома», сникания,

* Рекорд в этом отношении поставил Р. Лаул в статье: Музыка Шостаковича в контексте большевистской идеологии и практики. Опыт слушания // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Ковнацкая. СПб., 1996. С. 141–157. Прочитав бросившиеся в глаза строки: «Похоже, что основная тема Пятой симфонии — тема вступления интеллигента в партию...», можно подумать, что автор пародирует стиль партийной прессы 30-х годов, однако, при более подробном знакомстве со статьей с удивлением обнаруживаешь, что сказано это всерьез, что автор действительно именно так и слышит эту симфонию (напомним многозначительный подзаголовок: «Опыт слушания»). Добавим, что автор принимает на веру и статью А. Толстого, считая, что придуманный писателем сюжет «действительно читается в драматургии симфонии» (С. 151) и искренне полагает, что ее темой является «чувство вины русского интеллигента перед своим народом и ответственности за его страдания при царском режиме» (там же). Кажется, что эти строки написаны не сегодня, а 60 лет назад, в 1936 году и притом в газете «Правда».

** Даже Р. Лаул признает, что в Пятой симфонии стиль Шостаковича «образует единство высшего порядка» (как может этому способствовать «вступление в партию», остается загадкой, ответ на которую знает, по-видимому, только автор указанной статьи).

которым пронизан весь медитативно-лирический тематизм симфонии, начиная с ее «эпиграфа». Особенность же данного слома в том, что он вызывает сразу две ассоциации. Первая — с главной темой первой части, что вполне естественно ввиду ее лейттематической функции в симфонии в целом; ее появление после ослепительного мажора побочной партии финала звучит многозначительным напоминанием и вносит столь важный для общей концепции элемент скепсиса. Но эта же нисходящая последовательность, обнаруживает удивительное сходство с начальной фразой ариозо Ленского «Что день грядущий мне готовит?» <...> Случайное совпадение? Вполне возможно. Но очень уж подходит по своему смыслу фраза Ленского к той ситуации, которая разыгрывается в партитуре: слом в «сюжете», переход от светлой темы-мечты к угрожающим событиям. Может быть, это все-таки корректно введенный символ, тайный знак? По этому поводу можно только строить догадки. <...>

Но за ним следует еще один и уже более пространственный и значительный. Сразу после «фразы Ленского» наступает драматический момент. На фоне тремоло дерева и высоких струнных в среднем регистре и в басах (валторны, тромбоны, низкие струнные) вниз движутся две параллельные «ленты» мажорных секстаккордов, в то время как трубы интонируют что-то вроде «фанфары рока». Внимательный анализ обнаруживает, что все три голоса секстаккордов представляют собой нисходящие целотонные гаммы, и знакомая ассоциация не заставляет себя ждать: в самой оркестровой ситуации мы узнаем черты строения сцены похищения Людмилы². <...>

Вновь случайность? На сей раз в этом можно усомниться. Целотонная гамма — вещь столь экзотическая, что вряд ли она могла возникнуть спонтанно, и к тому же в утроенном виде, в столь усложненном, секстаккордовом наряде. Может быть, парафраза? Пересказ современными, обостренными средствами одного из самых известных мест в классической оперной литературе? Именно оперной, то есть подразумевающего определенную сюжетную ситуацию, не зная которую слушатель, а тем более профессионал, не может. Значит, снова символ, намек, который должен активизировать память, воображение и направить мысль к догадке. <...> Могла ли эта аналогия быть вызванной драматургической ситуацией? Несомненно. Что происходит с побочной партией? Она *исчезает*. В своем первоначальном сверкающем великолепии ей прозвучать уже не суждено. <...> Упоительный образ светлой мечты уходит навсегда. Не то ли происходит и в волшебной сказке Пушкина — Глинка? Ведь все сказочные персонажи (а после работ Проппа это

общеизвестно) — лишь воплощение архетипических семантических функций, и поэма Пушкина, эта восхитительная полупутливая амальгама вечных сказочных мотивов, собрала и объединила их великое множество. Тема рассматриваемого фрагмента из финала — утраченная мечта, исчезающая в небытие иллюзия, и все происходящее в партитуре далее это только подтверждает. <...> Идея симфонии возвращается на круги своя, к той точке, с которой началось музыкальное повествование в первой части. Вновь, как и в ее экспозиции, сменяют друг друга солирующие монологи, погружая слушателя в состояние глубокой медитации. И только затем гигантским усилием композитор заставляет себя выйти из затягивающей его статики. Мучительные усилия приводят к соответствующему итогу. Когда трубы достигают знаменитого *си бемоль* в абсолютно бесстрастном, абсолютно формальном ре мажоре, все становится на свои места: с таким трудом, с таким великим насилием над собой выжимаемый «победный гимн» в самый последний момент превращается в мучительный вопль. Именно этот вопль и есть подлинный итог симфонии, ибо после него уже ничего не звучит.

С этим корреспондируют весьма интересные наблюдения И. Барсовой относительно «участия» партитур Берлиоза, Р. Штрауса и Малера, так или иначе связанных с мотивами казни, Страшного суда, они недвусмысленно указывают на трагическую суть финала Пятой симфонии. Верно и то, что при появлении Пятой симфонии далеко не все воспринимали финал как оптимистический*. Скажем иначе: оптимистическим его хотела видеть власть. Но все дело в том, что финал, действительно, давал повод для противоположных выводов. В этой амбивалентности и состоял, на наш взгляд, его секрет. То была еще одна маска, но особого рода, заключавшаяся в особом, *двойном коде*, который можно было расшифровывать и так, и эдак. Секрет состоял в композиционном построении финала: за каждым из аргументов в пользу оптимистической трактовки — побочной партией и мажорной кодой — следовали их опровержения. Слушатель мог выбрать то, что казалось ему более вероятным. Мажорные эпизоды, конечно, привлекали слух своей броской яркостью, и сделано это было, разумеется, намеренно, но именно «опровержения» несли истинный итоговый смысл финала, а следовательно, и симфонии в целом. «Имеющий уши да слышит».

* См.: Барсова И. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Указ. сб. С. 121–140.

Еще сложнее реализуется принцип двойного кода в финале Шестой симфонии. Цикл Шестой всегда удивлял своей непропорциональностью: медитативная, по-баховски глубокая первая часть и затем два скерцо подряд. Причем веселый, беспшашный (и потому весьма необычный для Шостаковича) финал резко не соответствует трагически сосредоточенному началу. Согласно распространенной в те годы официальной точке зрения, если Пятая симфония еще могла вызвать какие-либо сомнения, то Шестая окончательно их рассеивала: такой веселый и жизнерадостный финал мог написать только композитор, который действительно поверил в то, что «жить стало лучше, жить стало веселей». А как же иначе?

Оказывается, можно «иначе».

Действительно, финал Шестой буквально захлестывает безудержным весельем, казалось бы, ничем не омраченной, бьющей через край радостью жизни. Может быть, композитор и в самом деле «исправился»?

Но вслушаемся в музыку внимательнее.

Финал полон движения, натиска, напора стремительных ритмов и взвихренных интонаций; кажется, быстрый марш готов вот-вот перерасти в буйный перепляс. Перед нами разворачивается какое-то праздничное массовое действо — то ли демонстрация, то ли физкультурный парад. А завершающая его тема-песня, словно подслушанная у Дунаевского (впрочем, близкая и некоторым песням самого Шостаковича, например, к «Песне о Встречном»), звучит так лихо, так взახлеб, что невольно напоминает сверкающие финалы оперетт. И нет в этой музыке ничего недосказанного, все совершается здесь — теперь, все — наружу, все — напоказ.

Но странное дело: чем больше слушаешь эту музыку, тем сильнее ощущаешь ее внутреннюю пустоту. Да, она мажорна, подъемна, оптимистична, но как-то скользит мимо сознания, мимо чувства, увлекая скорее своей неумолимой кинетикой, апеллируя скорее к оргиастическим инстинктам массы, нежели к интеллекту. И кажется, что кроме слепой восторженности толпы и целиком внешнего энтузиазма, кроме чисто физической, а не духовной, энергии в ней и в помине ничего нет. Слушая ее, невольно вспоминаешь слова Маяковского о «спрессованной массе», сквозь мощный голос которой не пробиться «писку единицы». Кажется, это и в самом деле вырвавшееся на волю «коллективное бессознательное», которое правит толпой, охваченной древнейшим инстинктом. Перед нами точно выписанный портрет массы. Причем портрет, не лишенный внешней привлекательности. Но именно внешней, за которой

не просматривается ничего, что имело бы хоть какое-то отношение к миру чувств, идей и как-то соотносилось с интеллектуальным миром человека, раскрытым в первой части. Асимметрия налицо. Симптоматично, что на сей раз Шостакович не стремится деформировать музыкальный материал, характеризующий массу, избегает гротеска, ритмической или интонационной гипертрофии, столь свойственных ему в тех случаях, когда речь идет об изображении зла. Думается, композитор избирает здесь наиболее трудный путь: он дает портрет массы в высший момент ее торжества и упоения собственной силой. Но за броской внешностью зияет бездна бездуховности, все поглощается инстинктом толпы, охваченной единым порывом. В результате первой части, словно бы окруженной баховской аурой, противопоставлен физкультурный парад, благородной кантилене — залихватская массовая песня. В отличие от других симфоний композитор здесь не ищет общего резюме и лишь разводит полярные стороны конфликта на разные точки симфонического пространства. Ибо они несовместимы, как добро и зло, как жизнь и смерть, как отдельная личность и толпа. Все остальное слушатель должен домыслить сам...

Перед нами особый способ художественного обобщения. Композитор дает *прямое* изображение толпы, дает его крупным планом (на сей раз ощутимо влияние советской кинохроники) и при этом вычерпывает содержание до конца. Если в других случаях Шостакович как бы выворачивал объект наизнанку, показывая его скрытую сущность, то здесь он довольствуется «лицевой стороной», но при этом оказывается, что она ничуть не лучше изнанки. За блестящей формой не обнаруживается никаких ценностей, которые слушатель мог бы унести с собой и положить в копилку своего духовного опыта. Объект как бы саморасшифровывается, саморазоблачается, не нуждаясь ни в знаковой функции деформации, ни в гротеске. Самоутверждение приводит к самоотрицанию. Путь к выводу оказывается парадоксальным, но такова и реальность. И в конечном счете именно осознание парадокса слушатель все-таки *может* «положить в копилку своего духовного опыта» и понять истинный смысл этого послания художника.

Так выясняется, что можно внешне следовать прямой форме высказывания, но при этом достичь противоположного результата. Это открытие принадлежит Шостаковичу. Но двойной код обнаруживается не сразу. Непосредственное впечатление нуждалось в переоценке *post factum*, в дополнительном интеллектуальном поиске. Процесс восприятия усложнялся, становился двухэтапным. Его

результатом было уже не прямое соответствие форма — содержание, а возникающий *над* ними более высокий уровень рецепции — *смысл*.

Цитаты, автоцитаты, квазицитаты, стереотипизация лексики, стиливые аллюзии, знаки бытовых жанров, монограмма, парафразы, принципы двойного кода, символа, маски, мотивы-оборотни, реминисценции, интонационные арки и возвраты, тематические перевоплощения — весь этот богатейший инструментарий призван содействовать воплощению сложного, как правило, амбивалентного замысла, включающего постоянно взаимодействующие, а иногда и совмещающиеся процессы шифровки и расшифровки. Принцип двойного кода приобретает, по сути, универсальную функцию, охватывая как лексику, так и форму, проникая тем самым в состав композиционной техники. Смысл музыки постоянно балансирует на грани явного и тайного. То, что открывается непосредственному эмоциональному восприятию, нередко требует активной интеллектуальной коррекции.

Так совершается шостаковическая музыкальная *тайнопись*. Бывшая давней традицией литературы, с ее широкими возможностями интертекстуальных связей, она, как видим, в XX веке поселилась и в музыке. Новое время — новые песни.

Какие из отмеченных выше приемов тайнописи носили характер сознательных операций, а какие были подсказаны творческой интуицией, еще предстоит исследовать. Так или иначе, но в этой своей ипостаси Шостакович предстает как композитор с отчетливо выраженной *семиотической направленностью* художественного мышления. Этим он, бесспорно, выделяется среди лидеров музыки XX века и этим же подводит развитие симфонии к определенной черте, за которой открываются уже новые возможности, другие техники, другая стадия развития языка жанра в целом.





Елена ЗИНЬКЕВИЧ

«Прогулки» с Шостаковичем

...Извечная жестокость несчастной России, когда она дарит кому-нибудь любовь, избранник уже не спасется с глаз ее. Он как бы попадает перед ней на римскую арену, обязанный ей зрелищем за ее любовь.

*Б. Пастернак**

Вряд ли надо объяснять, что тему эту подсказала самая скандальная и самая блестящая книга Андрея Синявского, под маской Абрама Терца «прогулявшегося с Александром Сергеевичем по зоне» (Л. Аннинский)**. Именно «Прогулки с Пушкиным» подвигли на попытку подойти к феномену Шостаковича «не с парадного входа» академического музыкознания, а с черного — со стороны профанной мифологии, которая складывается вокруг имени величайшего композитора XX века. Правда, «гулять» с Шостаковичем (и «гулять» — как вздумается) буду не столько я, сколько, в основном, те, кто не слишком обременен грузом накопленного музыковедением знаний. Причем «гуляющая» публика очень пестра: это гуманитарии и технари, литераторы и ученые, художники и Хлестаковы от музыковедения, «ушибленные» эпохой фанатики сталинизма — и его ярые ненавистники, истинные ценители искусства — и напористые журналисты, привыкшие «брать твердыни» разбойничьим наскоком (так и кажется, что это про них сказано у Шиллера в перечислении действующих лиц знаменитой драмы: «молодые люди — впоследствии разбойники»).

Можно, конечно, брезгливо отмахнуться от всего этого, гордо проигнорировав как «второсортицу», недостойную музыковедческого внимания — мало ли мусора собирается на обочинах истории! Однако, во-первых, и периферия культурного поля — все-таки составная этого самого поля. И не учитывать ее — значит сознательно исказить масштаб культурной карты. А во-вторых, миграция

* Из письма к сестре Жозефине. Цит. по: Знамя, 2002, № 3, с. 185.

** Аннинский Л. «Наше все» — Наше ничего? // Завтра. 15.01.2002.

высокого искусства в иные жизненные срезы и социально-культурные контексты, иные (не обязательно нижние) этажи культуры — это тоже знак определенного статуса в иерархии ценностей высокой культуры. Из дальнейшего станет ясно, о каком статусе речь.

Выделим основные **топосы** «прогулок». Это:

- изящная словесность;
- журналистика;
- «улица» (функцию которой сейчас большей частью выполняет Интернет);
- парамузыковедение.

Заметим при этом, что в каждом из топосов и оценочный спектр, и формат высказываний весьма неоднородны.

1

Начнем с **топоса изящной словесности**. Он представлен и поэзией, и беллетристикой, и мемуарной литературой, и высказываниями мастеров искусства, зафиксированными в интервью и всевозможных «мыслях вслух», — напомним, что везде речь идет о «речевых жестах» *не-музыкантов*.

Их мемуарная проза исполнена пиетета и, без преувеличения, дает много для понимания и музыки Шостаковича, и его чисто человеческой сущности. Достаточно назвать книги И. Гликмана, М. Ардова*. Для биографов Шостаковича самые скромные записки (как В. Чемберджи, Ф. Литвиновой, М. А. Дуловой и др**.) — неоценимый материал, и их значение нисколько не преуменьшается огромным объемом мемуарных свидетельств музыкантов. Более того, последние (то есть свидетельства) именно в силу приближенности их авторов к объекту воспоминаний и его профессии порой несут на себе следы ревности, конкуренции, грешат сведением личных счетов, служат самовозвышению, сокрытию своих неблагоприятных поступков или — напротив — демонстрации «лояльности»: преувеличенного восхищения, показного преклонения. Всем этим не страдают мемуары сторонних наблюдателей. Более того, цепкий глаз писателя или

* Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. СПб., 1993; Шостакович в воспоминаниях сына Максима, дочери Галины и протоиерея Михаила Ардова. М., 2003 (выдержки из этого текста см. в настоящей антологии. — *Сост.*).

** Чемберджи В. «В доме музыка жила». М., 2002; Воспоминания Флоры Литвиновой см.: Знамя. 1996. № 12; Дневник М. А. Дуловой // Дулова М. А. Оставить дома для Ёлочки // Наше наследие. 2005. № 74.

художника «ловит» не замеченное другими — пусть даже это будут какие-то мелочи, но из-за которых фигура вспоминаемого обретает абсолютно живое звучание. Бывают в этих мемуарных текстах и неожиданные «встречи»: как бы рикошетом залетевшие свидетельства больших музыкантов, много общавшихся с Шостаковичем, но не оставивших собственных записей. Такое случается, например, на страницах «Виньеток» Александра Жолковского. Известный филолог — сын Л. А. Мазеля^{*1}, Жолковский сообщает в «Виньетках» (в передаче отца) рассказы самого Шостаковича — например, о том, как он в качестве председателя комиссии весной 1957 года (вскоре после венгерских событий) принимал в консерватории госэкзамен по марксизму-ленинизму^{**}.

Авторам этих и аналогичных им воспоминаний нет дела до мастерства, приемов — композиторской «кухни», — но они чувствуют художественную вибрацию музыкального текста. А потому нередко в подобных мемуарных высказываниях обнаруживаем толкование произведений Шостаковича (как в эссе математика Игоря Шафаревича о «Еврейских песнях», написанном с подлинным исследовательским размахом^{***}), яркие афористичные характеристики (писатель Борис Хазанов: «Густав Малер: пролог к чудовищному веку. Шостакович: сам этот век»^{****}) или замечания о восприятии музыки Шостаковича

* Формально — пасынок, но воспитанный им с малолетства и называвший его отцом.

** «Подходит очередь отвечать молоденькой девушке. Она симпатичная такая, задумчивая, думает о чем-то, ну, о том, о чем все девушки думают. На билет она ответила, но марксисту этого мало, он спрашивает: «Забвением ЧЕГО, — Шостакович поднимает палец левой руки, — вызваны события... ГДЕ?» — указательным пальцем правой руки он пригвозждает загадочное нечто к столу. — Девушка, молоденькая такая, симпатичная, думает о том, о чем думают девушки, и совершенно теряет. А марксист-зануда уставился на нее и ждет. А она молчит. Ну, тут марксист, он тоже человек, тоже человек, — Шостакович оживает и отбивает на щеке привычное стаккато пальцами, — тоже человек, в сортир побежал, в сортир побежал. А председатель комиссии — я, я председатель комиссии, я председатель. Он в сортир побежал, а я ей пять поставил, пять поставил, пять поставил, — Шостакович торжествующе набрасывает в воздухе три пятерки. — Я председатель комиссии» (Жолковский А. Новые виньетки // Звезда. 2005. № 3. С. 96). Помимо журнальных вариантов «Виньеток» («Звезда», «Новый мир») есть и книжные: «Эросипед и другие виньетки». М., 2003; «НРЗБ. Рассказы. Allegro Mafioso. Виньетки». М., 2005.

*** Шафаревич И. О вокальном цикле Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» // Москва. 2005. № 9.

**** Хазанов Б. Из дневника // Октябрь. 2004. № 10. С. 133.

через призму другого вида искусства. Вот Эрнст Неизвестный: «Никак не могу согласиться с теми, кто считает его музыку непонятной и сложной. ...Более того, Шостакович меня всегда трогал прямо эмоционально, непосредственно эмоционально. Поскольку я — художник... и мое восприятие мира — это визуальный ряд, то очень часто музыкальное произведение для меня связано с некими... видениями, скажем. Я в концерте ощущаю не звуки, а видения. В основном, пространственные. Реже — смысловые. То есть, я ощущаю музыку, как некоторое колебание пространства; я ощущаю ее, как вогнутые объемы, как графику — прямолинейно, как пересекающиеся линии, как паутину, как уходящее вдаль или наплывающее на меня пространство. Но вот именно при слушании Шостаковича, как ни странно, у меня еще роятся эмоционально-осмысленные ощущения, переживания прямые, отчетливые — тревога, тоска, радость. Это удивительно, но это так. При слушании Шостаковича они для меня определеннее, крупнее, чем при слушании композиторов-классиков»*.

Совсем не все воспоминатели выступают в своих размышлениях поклонниками музыки Шостаковича. Но даже когда художник признается в том, что Шостакович ему не близок (как И. Бродский в беседе с Е. Петрушанской**), то и в этом случае действует система зеркальных отражений, помогающая лучше понять каждого, кто глдится в зеркало другого художественного мира.

В отличие от серьезной мемуаристики, беллетристика в «прогулках» с Шостаковичем использует постмодернистскую игровую стратегию. Здесь имя Шостаковича помещается в заведомо абсурдные контексты, не просто очуждаясь от своего носителя, но обретая черты постмодернистского симулякра***.

* Неизвестный Э. «Я буду говорить о Шостаковиче» // Лебедь. № 303. 22 декабря 2002 г.

** Е. П.: Но музыка Шостаковича, чувствую, вам не близка?

И. Б.: Говоря откровенно, нет. Как, в общем, ко всей современной музыке отношусь чрезвычайно сдержанно. И к Шостаковичу, и к Прокофьеву. <...> Но что делать, уж так я устроен...<...> (Звезда. 2003. № 5).

«Далекость» поэта от мира Шостаковича делает понятным, почему замечание Бродского: «Шостакович для меня с родным городом не ассоциируется» (Волков С. Разговоры с Иосифом Бродским // Звезда. 1998. № 1. С. 116) входит в противоречие с используемым исследователями понятием ««петербургского текста» Шостаковича» (см.: Аюрян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004. С. 27–30). Просто у «несовпадающих» Бродского и Шостаковича «не совпадают» и «петербургские тексты».

*** В параметрах постмодернистской эстетики здесь имя Шостаковича можно трактовать и как «пустой знак».

Вот один из последних по времени примеров — роман В. Аксенова «Москва-Ква-Ква. Сцены 50-х годов»*. Имя Шостаковича возникает в ночных телефонных разговорах главного героя — поэта Кирилла Смелячакова — со Сталиным. *«Как приятно с тобой пить, Кирилл! — говорит ему вождь. — Ни с кем мне так не приятно пить, как с тобой. Даже с Шостаковичем не так приятно, как с тобой»**.*

А вот главную героиню — комсомолку, студентку МГУ, дочь партийной функционерши и засекреченного академика Гликерию Новотканную — поклонник приглашает на концерт в Большой зал консерватории, где гвоздь программы — *«Шостакович играет квартеты Бетховена»***.* И далее — образец эдакого «литературного кубизма» — с временными и смысловыми совмещениями, наездами, деформациями****. *«...На сцене уже сидел квартет: маститый Шостакович с тремя представителями творческой молодежи: Софьей Губайдулиной, Эдисоном Денисовым и Мстиславом Ростроповичем. Шостакович в данном случае проводил эксперимент с аккордеоном, инструментом народного плана, совсем, в общем-то, не свойственным зре Бетховена. В то же время главную роль в квартете играла старинная арпенджионе², своего рода*

* Роман очень неоднозначно воспринят критикой. Владимир Елистратов назвал его «гипермодернистским романом», положившим начало новому литературному жанру — «лирико-ироническому ретромификитчу» (Знамя. 2006. № 5. С. 226).

** Аксенов В. Москва-Ква-Ква. Сцены 50-х годов // Октябрь. 2006. № 1. С. 43 (выделено здесь и далее мной. — Е. З.).

Ситуация совместных возлияний Сталина и Шостаковича, подразумеваемая в романе В. Аксенова, возможно, — аллюзия на пьесу Дэвида Паунэлла «Мастер-класс», где действуют Сталин, Жданов, Прокофьев и Шостакович, и все они под руководством вождя пишут кантату «Витязь в тигровой шкуре». Пьеса была поставлена в театре им. Вахтангова в 1991 году и из-за слабости литературной основы быстро сошла с репертуара (см.: Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 127). В свою очередь, для Паунэлла стимулом могла послужить действительно превосходная пьеса Пауля Барца «Невозможная встреча» о так и не состоявшейся в жизни, но состоявшейся у Барца встрече Баха и Генделя. Мне пришлось видеть ее в великолепном исполнении И. Смоктуновского (Бах) и О. Ефремова (Гендель). Впрочем, тема «невозможных встреч», видимо, будет еще долго разрабатываться. Один из последних примеров — пьеса Григория Фукса «Карамболь после полуночи», где Сталин приходит в гости к Михаилу Булгакову (Нева. 2006. № 9).

*** Октябрь. 2006. № 2. С. 56.

**** Особенно внятыми, конечно, музыкантам-профессионалам.

гитара-виолончель, которая была в руках у Ростроповича. Пошла странная музыка одного из пяти последних квартетов великого композитора» *.

И последнее упоминание — юбилей Ариадны Лукиановны Рюрих (матери Глики Новотканной): *«Берию, как магнитом, тянуло к юбилярше, этому неприкосновенному сокровищу партии, но еще больше к ее дочке, несравненной и неотразимой Гликерии. Он намекнул ей, что знает о ее увлечении классической музыкой, особенно бетховенскими квартетами в исполнении довольно странной компании во главе с аккордеонистом Шостаковичем»* **.

Во всех этих иронично-игровых метаморфозах прочитываются, однако (методом «от противного»), вторые и третьи смысловые планы: суть эпохи с ее культурными символами и антиномией художник — власть. В то же время здесь можно услышать и соц-артовский акцент, где объект иронии — масскультовое сознание: знаем, что имя Шостаковича — бренд; но вот бренд чего, и что толком этот Шостакович делает — «полуобразованщине» неведомо (может, и на аккордеоне играет, может, — и квартеты Бетховена).

Возможно, первым, кто использовал имя Шостаковича в пост-модернистском игровом контексте, был Венедикт Ерофеев. До сих пор спорят, не является ли его неоконченный роман «Дмитрий Шостакович» (1972) мистификацией. Рукопись романа была якобы утеряна (украдена в электричке вместе с авоськой, в которой лежали две бутылки вермута), а теперь как будто нашлась, хотя имеет черновой вид и, по словам владельцев, требует сложной текстологической работы. Но даже если это фальсификация, то она спровоцирована Ерофеевым, самолично рассказывавшем в интервью об обстоятельствах пропажи романа, возможно никогда не существовавшего ***.

В «найденном» фрагменте романа, опубликованном после смерти писателя, его герой (как всегда у Ерофеева, в сознании читателя он отождествляется с автором) мчится на свидание. Из адреса он помнит только название улицы — «Коммунистический тупик», однако находит нужный особняк, проходит через его вестибюль, стучится в резную дверь, за которой слышен дикий хохот, но ему не открывают. Посему он садится рядом за столик, где стоит початая бутылка киндзмараули и, потягивая вино, философствует о жизни в типичном для Ерофеева стиле «противоиронии». Волны хохота

* Там же. С. 57.

** Там же. С. 68.

*** Континент. 1990. № 65.

то нарастают, то стихают, и — *«Вдруг смех прекратился. Перестал быть как-то внезапно и разом. Через минуту в оглушительной сверхтишине родилась, нарастая крещендо, ни на что не похожая нота — завыванье. За стеной попадали стулья, и раздался звероподобный рык! — еще две минуты какой-то возни, и все стихло. Молча и навсегда.*

Я выпил еще бокал и за неимением ключа взял ломик. Резная дверь, будучи слишком массивной, но с мелким запором, сопротивлялась недолго.

...Зрелище, представшее моему нетрезвому взору, было душераздирающим. <...> Тринадцать с высокими спинками стульев <...> зловеще окружали, как столбы государственной границы, забитый яствами стол. <...> Весь этот антураж, бутафорские яства, пирамида бутылок шампанского, тринадцать одиноких — одинаковых — стульев, вся эта мертвечина — натюрморт — стягивала лучи зренья и ужаса к живой голове в центре. Мира: к отрезанной голове Дмитрия Шостаковича на блюде. В центре стола!

Я взвыл, не услышав своего собачьего воя, и — бросился вон...»*.

В дальнейшем развороте сюжета** появляется милиция «в числе семи человек с ружьем», которые оцепили здание, забросали окна гранатами-лимонками, кинулись внутрь и один «порасторопней чекист опрометчиво вынес на блюде голову Дмитрия Шостаковича.

— Верни взад! — не вынес дикого зрелища старший — страшный во гневе — начальник и, выхватив блюдо, бросился в распахнутый изнутри особняк***.

Здесь возникают явственные отсылки к другим текстам культуры в самом парадоксальном сочетании. Это и беляевская «Голова профессора Доуэля» (ее след — «живая голова в центре»), и библейские сюжеты, ставшие вечными сюжетами искусства: Тайная вечеря (пиршество за закрытой дверью, тринадцать стульев) и Усекновение главы Иоанна Предтечи с ее мотивом жертвы и мученичества и недвусмысленным намеком на противостояние Сталин (Ирод) — Шостакович (Иоанн). Последнему способствуют и другие сюжетные параллели (пиршество за дверью = пир Ирода = известные сталинские ночные застолья), и такая деталь, как бутылка киндзмараули — любимого напитка вождя.

* «ГФ — Новая литературная газета». М., 1994. Вып. 9. С. 4–5. Публикация В. Лёна.

** В третьей главе опубликованного фрагмента.

*** На этом публикуемый фрагмент кончается.

Библейские коннотации усиливает вторая глава, как будто внешне не связанная с первой*: сквозь «охрипший хор серафимов» герой (обнаруживший себя в придорожной канаве) слышит голос некоего бесплотного духа (то ли чудесное видение, то ли пьяные галлюцинации), который говорит: «Ведь я один из тех, кто оставался с Ним до конца — с Ним и с тобой, — ты помнишь?»**

2

Журналистика «гуляет» с Шостаковичем везде, заглядывая и в парки изящной словесности, и в ученые кабинеты, и в концертные залы. Как и положено этой древнейшей профессии (пусть и второй, но близкой родственницы первой), она не гнушается и «улицей», испытывая особую тягу к значным местам с запахом жареного.

Не будем касаться подобных журналистов — с их массовыми «юбилейными забегами» и выпеканием fast food'a для непритязательных «глотателей пустот» (как называла М. Цветаева читателей газет). Взглянем на тех, кто претендует на более высокий статус в журналистской иерархии. К сожалению, и здесь многое определяется неизбывной профессиональной болезнью журналистики — поверхностностью. Нахватанность некими знаниями (которая у доверчивого читателя создает впечатление энциклопедичности), «ярлыковая» стилистика, стремление развлечь, добавить в материал «острого соуса» и при этом — полная свобода от музыки (перечни произведений музыки не добавляют), — таков путь формирования расхожего представления о Шостаковиче.

Вот Алексей Мокроусов***: по видимости он исполнен всяческого пиетета к Шостаковичу. Но журналистская раскованность и непринужденность (проявляющиеся не только в лексике, но и в манере обращения с фактами) приводят к передергиванию, искажениям, ляпам и служат, в конечном счете, одной цели — создать (говоря словами самого А. Мокроусова) — «портрет художника, пытавшегося сохранить себя любой ценой».

* Публикаторы отметили (обнаруженное читателями) использование в этой главе фрагмента из повести Венедикта Ерофеева «Благовествование», опубликованной в книге: *Ерофеев В.В. Оставьте мою душу в покое*. М.: ХГС, 1995. С. 139–140.

** Там же.

*** Мокроусов Алексей Борисович. Родился в 1965 г., окончил факультет журналистики МГУ. Обозреватель журнала «Домовой», печатается в разных изданиях.

Желтизной отдает название статьи — «Тайная жизнь Д. Д.»* (в той же статье, обнародованной через два месяца в другом издании, появился смягченный, но сохранивший двусмысленность вариант: «Странная жизнь Д. Шостаковича»**). События этой жизни, почти полностью «освобожденной» от творчества, уплотнены в статье Мокроусова «фобиями» Шостаковича, его страхами, примерами сервилизма и подробностями личной жизни***. Используется типичный прием возвышения героя — походя «лягнуть» кого-либо из великих («отрешенно-барственого Прокофьева», например), или поместить в негативный контекст («Пикассо он [Шостакович. — Е.З.] называл сволочью», «презирал Стравинского-человека,... ко всему, кроме себя самого, индифферентного»)****.

В статье Мокроусова и аналогичных публикациях других авторов отсутствует то, чем окрашены выступления писателей и художников, — собственное отношение к музыке Шостаковича. Его видимо и нет — из-за элементарного незнания этой музыки. И проблема эта журналистов совсем не мучает: ведь гораздо проще пересказать (в адаптированном и «разукрашенном» варианте) то, что прочитали у музыковедов или в других источниках. Следы этого отчетливо видны в опусе Мокроусова. Например, утверждение: «От него словно исходила какая-то пульсирующая сила внутреннего отторжения, мешавшая приблизиться к нему даже физически», — вариация на слова Эрнста Неизвестного из приводившегося уже интервью 2002 года («внутреннюю скованность я ощущал только в присутствии Шостаковича. Больше никогда и ни при ком я не испытывал ничего подобного»)*****.

* Домовой. 5.05.2004.

** Лебедь. 11.07.2004. № 383.

*** При этом в обеих публикациях автор перевирает имена жен: Ирина Антоновна названа Ниной Антоновной.

**** «Странная жизнь Д. Шостаковича».

***** «Внутренняя скованность» у Эрнста Неизвестного возникала из сознания того, что он беседует с гением. А вот мокроусовская «невозможность приблизиться даже физически» противоречит тому, что говорят о композиторе близко знавшие его. Г. Козинцев: «ощущение благожелательности, доброты, совершенная естественность, отсутствие хотя бы малейшей искусственности» (Из рабочих тетрадей Григория Козинцева // Советская культура. 15.04.1989). Вдова Д. Шостаковича: «У меня какое-то такое чувство с первого раза возникло, что с ним очень свободно. Свободно, спокойно, комфортно — внутри, на душе...» (Аргументы и факты, 1996, № 37). Может быть, среди источников эссе Мокроусова — и «откровения» С. Волкова, утверждавшего, что Шостакович мог бы стать экстрасенсом. Novaya gazeta Ex libris. 2004. 2.XII.2004. 346.

Или такой пассаж Мокроусова: *«Шостакович... был напуган на всю жизнь, протекавшую отныне в двух измерениях, сиюминутном и вечном»*, — сразу вызывающий в памяти название сборника документов, материалов и статей (редактор-составитель Л. Г. Ковнаца, СПб., 2000) *«Между мгновением и вечностью»*. Естественно, что никакие первоисточники А. Мокроусовым (как, впрочем, и другими журналистами) в подобных случаях не называются.

Одна из главных «фишек» статьи А. Мокроусова — «утаенная любовь» Шостаковича, которой оказалась Галина Уствольская (тут Мокроусов модулирует в жанр мелодрамы: *«женщина его судьбы»*, *«он был ею пленен»*, *«что-то было в этом влечении роковое, от мистики Настасьи Филипповны»*). Приведенные в качестве доказательства строки из письма Шостаковича (цитата из Достоевского: *«Не тебя люблю, страдание твоё люблю»*) в действительности характеризуют не Шостаковича (как можно понять у Мокроусова), а отношение Г. Уствольской к мужу — композитору Ю. А. Балкашину (как оно виделось Шостаковичу)*.

Надерганные чужие мысли, изъятые из своего контекста и помещенные в чужой (или это принцип постмодернистской интертекстуальности в проекции на журналистику?), обретают совершенно нелепый смысл (как это было и в случае с Уствольской): *«Шостакович почти возненавидел слова»*, *«Шостакович считал несовместимыми философию и музыку»* и т. п. Цитируя Г. Козинцева, Мокроусов вольно оперирует его параллелями — в одном случае режиссер у него сравнивает Шостаковича с Подколесиным (то же желание «сбежать» от навязываемого)**, в другой статье место Подколесина занимает Поприщин: *«На уровне повседневного мышления он был, как заметил Козинцев, типичнейший Поприщин, склонный к компромиссам с властью и именно в них искавший прибежищ для внутренней свободы»****.

Иной полюс журналистской шостаковичианы — это, напротив, стремление продемонстрировать «приобщенность» и «насытить»

* Это, видимо, поняла и редакция «Лебедя», поместив в качестве приложения к статье отрывок из письма И. Гликмана (без ссылок на публикацию источника), что не устранило двусмысленности сконструированной Мокроусовым ситуации (см. письмо к И. Гликману от 3.11.1960 // Письма к другу, с. 162). Более ранняя публикация той же статьи этого комментария не имела.

** «Странная жизнь Д. Шостаковича».

*** Мокроусов А. Соловей в стране Шумеров. Оперное наследие Шостаковича на фестивале «Белые ночи»: штрихи к портрету гения // Новое время. 2004. № 31. 1 августа.

свои размышления музыкой (уж лучше бы ее там не было!). Имея, видимо, в анамнезе учебу в музыкальной школе, редактор отдела культуры журнала «Огонёк» Андрей Архангельский* решил пройти музыковедческой стезей. Если А. Мокроусов подозревал Шостаковича в «ненависти к слову», то А. Архангельский в статье «Поэзия и проза в переводах Шостаковича»** утверждает обратное: именно слову — сиречь литературе — Шостакович всем и обязан. Поскольку в русской культуре литература всегда была *«поопытнее и понаставнее, чем музыка»*, Шостакович и *«творил по законам литературы, опирался и отталкивался от нее»*, писал свои произведения, *«следуя логике не столько музыкальной, сколько литературной»*. Да и *«композитором он стал не столько “от музыки”, сколько от “шума жизни” и от литературного опыта»*. *«У серьезной музыки, — делится с читателем А. Архангельский, — не было разработанной грамматики музыкальных средств» «для отображения не только индивидуальных, но и обобщенных, социально-культурных проявлений человеческого характера»*. А литературе повезло, «средства» у неё были, и Шостакович одалживает их и *«первым пытается сделать в музыке то, что до него успешно делалось в литературе: ...придать герою ряд свойств, характеризующих личность с разных сторон, что в сумме давало бы портрет героя»* (тут одно из двух: либо литература — скряга эдакая — раньше никому в долг не давала, либо А. Архангельский в музыкальной школе не дошел до Мусоргского и Чайковского).

Подобных благоглупостей в статье А. Архангельского — масса. Мы узнаём, о чем Шостакович в альтовой сонате беседует с Бетховеном, посылая ему сигналы из «Лунной»: *«глубоко личные страдания композитора»* (т. е. Бетховена) кажутся ему *«преувеличенными и нелепыми, “детским лепетом”*. Знал бы ты (словно говорит Шостакович) со своим внутренним “пам-пабам”, что такое банальное, ежедневное ожидание ареста...». Узнаём, что *«додекафония... у раннего Шостаковича была одним из главных приемов создания “музыкальной литературы”*», что в своих вокальных циклах *«Шостакович пытается быть вровень с поэтами и поэзией»*; что он *«повторяет в цикле не приемы или даже ритм стихов, а творческую логику поэта»*. Бедная музыка ничего сама не умеет, и *«поэзия “учит” музыку Шостаковича разговаривать,*

* Год рождения — 1974, образование (как он сам сообщает) — высшее журналистское.

** Toronto Slavic Quarterly. No. 11 (2005).

давать характеристики... отображать абстрактные понятия, говорить со слушателем». Так композитор строит свою музыку по «логическим лекалам литературы».

Перечислить все «открытия» А. Архангельского невозможно, для этого надо переписать всю статью, читая которую не знаешь — смеяться или возмущаться*. Но в полный нокаут музыканта отправляет опус Д. Бавильского, переложившего на язык прозы все симфонии Шостаковича**.

Если А. Архангельский предлагал читать музыку Шостаковича как литературное произведение, то Бавильский признается, что «любит симфонии Шостаковича за то, что они дают возможность смотреть *внутреннее кино*» (подчеркнуто Д. Бавильским). А поскольку «нынешнее сознание [видимо, и сознание Д. Бавильского. — Е. З.] воспитано на музыкальных клипах», а «симфония напоминает... сжатый, до синопсиса, роман», то ему «и захотелось записать (отрецензировать) экранизации этих романов... внутренним зрением». Правда, прежде чем отправиться в кинопутешествие, Бавильский на всякий случай пристегивается к страховочной лонже, оговаривая: «сколько слушателей, столько параллельных музык звучит одновременно» — мол, не обессудьте.

«...Мы входим внутрь, попадаем в нутряную складчатость, где все подвижно: вода и свет стелятся-струятся по слизистым стенкам, как если ты внутри, скажем, желудка, переваривающего пищу». Как Вы думаете, о чем этот сюрреалистический

* Чего стоит начало статьи: «В конце девятнадцатого — начале двадцатого веков внутри культуры, между различными видами искусства, ... начали возникать контакты частные [? — Е. З.], самопроизвольные [?], причем даже помимо воли самих творцов [?!] — например, жанровые «Картинки с выставки» Мусоргского [1874 г.!] или пейзажные «Времена года» Чайковского [1876!]...»

** Бавильский Д. Пятнадцать мгновений зимы. Все симфонии Дмитрия Шостаковича // Новый мир. 2006. № 9. До этой публикации Д. Бавильский вывешивал свои «впечатления» (его слова) в своем сетевом дневнике в 2002 и 2003 годов ([Электронный ресурс.] URL: <http://www.livejournal.com/users/paslen>) и в журнале «Топос», 2003, 5 и 10 января (URL: <http://www.topos.ru>).

Бавильский Дмитрий Владимирович — прозаик, эссеист, критик. Родился в 1969 году. Окончил Челябинский государственный университет. Автор романов «Едоки картофеля», «Семейство пасленовых», «Ангелы на первом месте» и многочисленных выступлений в прессе и сетевых изданиях (из журнальной врезки к публикации // Новый мир. 2006. № 9).

«клип» Бавильского? — Это его «экранизация» Третьей симфонии Шостаковича.

«Moderato второй части похоже на пьяную женщину, в тоске слоняющуюся по пустым комнатам, — Наташа Ростова, первый раз попавшая на бал и перебравшая впечатлений до головокружения и тошноты. И эти интерьеры вокруг — высокие потолки, роскошные зеркала в человеческий рост — все плывет перед глазами пионерки». Напрягитесь, догадайтесь, ну?! — Это Девятая симфония.

Продолжим викторину. *«...В этих недрах зарождается какая-то скрипичная жизнь, похожая на танец на рассвете, плавный, грузный, степенный, такая Ахматова, рассказывающая про бессонницу. <...> Тяжелая, неповоротливая глыба сдвинулась с места и поплыла... цепляясь за коряги и кусты. А там уже и — литавры, и все-все-все, в едином порыве — к звездам, кверху, хотя намокшая тяжесть тянет книзу, книзу...»* Что там у «Ахматовой» «намокло»? — Неясно. Но это — о первой части Десятой.

Общеизвестно, что музыка по определению не поддается вербализации и для расшифровки (хотя бы приблизительной) её языка неизбежно прибегают к ассоциативным приемам. Но визуальные ряды, навязанные Бавильским симфониям Шостаковича, вызывают полную оторопь. Спектр его ассоциаций, помимо желудочных, литературных и пейзажных, включает и приземленно-бытовые, житейски-будничные, кухонные.

«Представь, что ты сел в поезд. <...> Тут вступает напряженное фортепиано, следом — трубы, мы проезжаем заброшенные города; ты стоишь у окна и думаешь о сыре, засыхающем в горбатом холодильнике». Это о первой части Пятой.

«Двухминутный промельк presto, как дорога на службу (или со службы)» — о третьей части Девятой.

«...Вот они, смычковые кулисы, выскакивают рожицей, то берега, то рябина, камера-глаз плывет дальше — к каким-то деревенским окраинам, с крышами, заваленными пористым снегом, с дымами над домами. Пахнут собаками, пахнет скотиной, пахнет теплом. По главной улице с оркестром, невидимый и свободный, невидимый и свободный, немного пьяный, расхристанный, так что пар валит», — вторая часть Десятой.

«Ты сидишь возле чайника, в котором пузато отражается твой страдающий лоб, у тебя болит голова, вечное похмелье, экзистенциальная изжога, напоминающая зубную боль, а тут еще и эти пэс-ни — то ли соседи с перепоею, то ли на улице праздник». — Первая часть Одиннадцатой.

Мысль о «слизистом супе из геркулеса, по чайной ложечке в час...» возникает у Бавильского в девятой части Четырнадцатой («О Дельви́г, Дельви́г»).

Все это, конечно, «приправлено» (используя кулинарный стиль Бавильского) комментариями, авторскими репликами в сторону и, время от времени, — якобы нечаянными музыкальными ремарками (знак приобщенности!)*. Но последнее как раз и не следовало бы делать, ибо выдает элементарную неосведомленность Бавильского по части музыки**.

Весьма оригинален понятийный музыкальный аппарат, который пополняется у Бавильского таинственным термином «скрипичные» (это, видимо, псевдоним струнных: «скрипичные наращивают темп...»), «затактовые затухания» (Тринадцатая симфония), «скрипичные тутти» и «низко звучащие фьорды» (Пятнадцатая). А чего стоят «бездны, из коих срочно сочится атональность» (Тринадцатая). Неважно у Бавильского с тембровым слухом: соло кларнета в начале Десятой симфонии он называет «дальней трубой». А его музыкально-исторические параллели и отсылки могут стать подлинными «открытиями» для музыкознания.

В Первой симфонии Шостаковича, оказывается, оставили ощутимый след все его предшественники: «Традиционный музыкальный хронотоп подвешен на веревки. У девятнадцатилетнего вундеркинда еще маловато силенок, чтобы противостоять традиционному долговзвучанию и неизбежности тем (слышишь, пробежала лунная дорожка фортепианных россыпей). Отголоски всей музыки сразу — от Бетховена до Чайковского ("Щелкунчик",

* Удостоверением (для читателя) музыкальной компетентности автора служат, вероятно, и упоминания типа: «Первая цитата возникает на шестой минуте», «На восьмой минуте оркестр разворачивает...» или «Последние шесть минут последней симфонии...». Собственно, это единственный «исполнительский» знак (как известно, дирижерские интерпретации разнятся ощущением времени) в «киноромане» Бавильского, специально (из кокетства? А иначе — для чего?) в подзаголовке указавшего: Лондонский филармонический оркестр, дирижер — Bernard Haitink.

** Хотя явно заглядывал в музыковедческие труды и даже спорит с Кшиштофом Мейером, назвавшем Двенадцатую симфонию одним из самых слабых сочинений Шостаковича: «Если это неудача — то дай Бог таких неудач каждому. Впрочем, я не считаю Двенадцатую слабой или неудачной». А в другом месте (XV симфония) он дополняет Мейера, видимо прочитав цитируемое им письмо Шостаковича, что «Когда Шостакович говорил о заимствованиях из Бетховена, скорее всего (скорее всего), он имел в виду траурный марш из Седьмой» (что действительно не соответствует).

прослушанный в горячем или пьяном бреду) и «Могучей кучки» слышны...» *.

Первая часть Шестой заканчивается *«изысканными реверансами в сторону венской классики, малерообразным пассажем»*, а в финале *«рахманиновская, разлитая российскость маскирует раненую экзистенцию-изжогу под тревогу о судьбах родины»*.

«Первая часть Десятой одной ногой — словно бы в XIX веке, словно это Бетховен, сыгранный на расстроенном рояле».

Все части Двенадцатой *«сильно отдают Малером (густой, широкий симфонизм), скрещенным с Брукнером»* и т. п. **

Тринадцатая симфония — это *«явная отсылка к героическим формам романтической музыки»* ***.

Поигрывая «литературными мускулами», Бавильский не забывает мимоходом поделиться оценочными суждениями — о *«чудовищной социальной извращенности Шостаковича»* (клип XI), о *«его безразличии ко всем процессам, которые происходят не внутри него»*, о его *«мизантропическом ёрничаньи и передергивании»* (XII).

Вульгаризаторская «беллетризация» Бавильским музыки Шостаковича настолько ошеломляюща, что поначалу закрадывается мысль — а всерьез ли все это? Может, это что-то вроде шутливой описи Питера Гэммонда «Музыка. Притворись ее знатоком» известной блеф-серии» ****? Тем более, что текст «клипов» выстраивается по моделям постмодернистской языковой игры — с невероятными языковыми смесями, где и журналистский стёб, и использование низовых речевых фигур (с неизменным «блин»), и густой метафоризм (к уже приводившимся примерам добавим *«одышливые миры, гроздьями висящие за левым плечом, космические сквозняки, черные — дыры»* — о Четвертой) *****. Все это обильно пересыпано фразеологизмами,

* Подчеркнуто везде мной. — Е. З.

** Непонятно, как Бавильскому удается так тонко везде «просекать» Малера, если он (сам признается) явно его не любит (а значит, и не знает): *«Я все время никак не мог понять, почему не могу слушать вокальные циклы Малера. А просто природа (порода) иная, реалии другой культуры»* («клип» о Второй симфонии).

*** Абсурдность всех этих вердиктов понятна профессионалу.

**** Гэммонд П. «Музыка. Притворись ее знатоком». СПб., 2001.

***** Вот еще примеры вербально-образной «свалки»: *«...скрипичные тутти становятся все более и более инополагающими, иррациональными на фоне дремлющего бэкграунда басов, длинных ресниц и зрачков, подернутых музыкальной поволокой, из которых вдруг воскресает мощное крещендо — Вий открывает свои осоловелые глаза, примиряя с заглушающим безвкусицу»*

цитатами из классики, из песен, из фильмов, где и «Тараканище», и «Доктор Живаго», и Пушкин, и Гоголь, и Тютчев, и Маяковский, и многое другое, все вместе создающее интертекстуальный эффект, подчеркивающий игровое начало*. Возникает и налет иронии, усиленный намеренным искажением общеизвестных выражений**, парадоксальностью, а порой и сомнительностью метафорических изысков Бавильского, — к примеру, такой пассаж о финале Десятой: *«...Вполне гуманистический танец, без обычного для Шостаковича кривляния и подмигивания, без тика, без надрыва: Россия-матушка — и все дела. Могучая кучка. Только скрипичицы нет-нет, да и вскрикнуть, заскрипят-заволнуются в едином порыве, только задник у фона вскипает в обессиленной злобе...»* (Этот «вскипающий задник» — сродни с чем-то «намокшим» у Ахматовой). Вполне соответствуют постмодернистским коммуникативным приемам и «надтекстовые элементы» — всевозможные реплики в сторону.

Так что же это? — Развлекательное постмодернистское чтение? Да нет, Бавильский абсолютно серьезен и искренен. Просто он совершенно глух к музыке, хотя не подозревает об этом. Транслируемую музыкой *внелингвистическую* информацию он не слышит, не «считывает»***, а потому созданный им «клиповый роман» портре-

текста трагическим пузырем, встающим из недр земли» (о третьей части «Женщины в очереди» Тринадцатой).

«...Шостаковские подвывания и встающие на дыбы гармонии. Голос солиста окружают пыльные цвета, сапфир и оникс, бутафория и папье-маше картонных задников. ... обрушивающиеся водопады силы и немоции, перекипевшие эмоции, выпадающие на висках перхотью и сединой» (все это в одном клипе о Четырнадцатой).

* Вот лишь некоторые примеры: *«Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя: финальные минуты переменной облачности, окончательно падающей на землю и застилающей землю, как стол скатертью, исполнены сказочного звучания, как если бы мы попали в тридевятое царство»* (о завершении второй части Одиннадцатой).

«...Понеслась душа в рай, задрав штаны и за комсомолом» — начало её же четвертой части.

«...Переливы, когда вдруг становится видно во все стороны света; мимо проплывают скелеты тревожных мыслей» (пятая часть Тринадцатой).

«Пустыня, пустыня вокруг. Свеча горела на столе, мужчина и женщина встретились — в другой жизни...» (Четырнадцатая).

** *«...А есть ведь еще рок, судьба, и нам не дано предугадать, как»* (клип о Пятнадцатой).

*** Музыку он, судя по всему, воспринимает только как иллюстрацию визуального ряда. Не случайно его предположение, что Четвертая симфония «могла бы быть идеальным саундтреком к «Звездным войнам»».

тирует не Шостаковича, а самого Бавильского. Не догадываясь об этом, он прилюдно «заголился», продемонстрировав абсолютную а-музыкальность и полное непонимание существа творчества Шостаковича*. Сложные, полные глубинных неисчерпаемых смыслов симфонии Бавильский «заземлил», разукрасил «спецэффектами», «одел» в бутафорские декорации, страдающие к тому же безвкусицей. *Так пошлость свертывает в творог / Седые сливки бытия* (Б. Пастернак).

Поэтому на кокетливый вопрос клипмейстера: *«Что ж теперь, мне признать свой вкус провальным?»*, — можно ответить утвердительно**.

3

«Улица» — в отличие от «гуляющих» в других топосах, — не притворяется знатоком. Она открыта и откровенна в своей любви или ненависти, в своем непонимании или попытках понять, что это за явление — Шостакович. У него есть и восторженные почитатели, и столь же страстные хулители. В компании (надо сказать, очень неплохой!) А. Твардовского, Э. Казакевича, В. Гроссмана, К. Чуковского, М. Ромма и других «детей оттепели» Шостакович подвергается яростным нападкам со стороны фанатиков-сталинистов. Но обвинительный пафос (направленный против неблагодарного композитора, который *«в эпоху Хрущёва поспешил откреститься от своего прежнего кумира и стал в первых рядах борцов с “тенью Сталина”»*), помноженный на смешные ошибки (*«Став “человеком оттепели”, Шостакович*

* Вот один из резюмирующих пассажей: *«В этом и заключается самое сильное впечатление от музыки Шостаковича, которого мы в нем ищем и которого ждем, — промельки красоты, невозможные на каких-то протяженных кусках, вдруг-вдруг возникнет аккорд неземной красоты, или неожиданная связка звуков, или пара-другая мощных скрипичных пассажей, просто необыкновенная, чтобы быть тут же растертой тупыми, тяжелыми массами, никакой симметрии, одно сплошное движение непонятно куда. Непонятно к чему».*

** Музыкальная глуховатость — личное дело Д. Бавильского. Но ведь это «вербальное изнасилование», с помощью которого Д. Бавильский пытался овладеть не дающимся ему искусством, приняла вся редакция «Нового мира»! — Вот что печально...

P.S. Уже после завершения статьи узнала, что редакция журнала «Новый мир» по итогам 2006 года присудила премию Бавильскому за его «надругательство» над Шостаковичем. Слов нет...

в 1954 году получил звание народного артиста СССР, а за оперу «Карл Маркс» при Хрущёве ему в 1958 году присудили Ленинскую премию. При Брежневе в 1966 году за оперу «Молодая гвардия» ему дали Героя Социалистического Труда*), создает эффект самопародии, явно не запланированный автором «памфлета», а потому не срабатывает**.

На любую хулу в Интернете найдется и «защитник» Шостаковича — и не музыкант-профессионал, а какой-нибудь инженер-механик, который и нападки отметет, и «оценку» творчеству Шостаковича даст — пусть и неуклюже-простодушно («музыка его трагична, но она светла и полна юмора, который иногда достигает высот сатиры»), и даже стихи ему посвятит:

Шостакович — это имя мне знакомо с юных лет:
Формалист и недоучка сочиняет чистый бред.
Его опера сумбурна, его музыка сложна
И советскому народу она на хрен не нужна.

Но исправился он вскоре и ошибки осознал,
Всё бездушные фашистов в своем марше показал
А потом идя навстречу нашей партии родной
Имя Ленина прославил он в симфонии одной
Возмущались чистоплюи: «Шостакович — ты холуй!»
Но на умников подобных положил в душе он...

.....
Он сквозь годы лихолетья свою музыку пронёс,
Как свидетельство эпохи и людского моря слёз.

Он с сарказмом и насмешкой коммунизм наш осудил,
Посмеялся над врагами, чистоплюев обхитрил.
Вот таким он и остался в нашей памяти навек,
Гениальный и весёлый с виду мрачный человек***.

Подобная фамильяризация Шостаковича не должна оскорблять или смущать — как не оскорбляет нас «маскультовая» метаморфоза с Достоевским в песне Б. Гребенщикова («Когда Достоевский

* Все эти произведения значились в разных интервью Шостаковича, как якобы планируемые, но они никогда не были написаны, а тем более — награждены.

** Это некто Лев Балаян, чья книга «Сталин и Хрущёв» во фрагментах ходит по Интернету.

*** Кацнельсон Ц. Веселое имя Шостакович // Лебедь. № 383, 11 июля 2004 г.

был раненный / и убитый ножом на посту, / матросы его отнесли в лазарет, чтоб спасти там его красоту»), а затем в романе Б. Акунина «Внеклассное чтение» (вдохновленном именно этой песней). Ибо, по справедливому замечанию Л. Баткина, «профанное снижение возникает лишь по отношению к сакральному»*.

Шостакович вошел в нашу повседневность (а значит — и в массовое сознание) через звонки мобильных телефонов (тема Седьмой симфонии), *muzak* (оформление телереклам — здесь опять лидирует Седьмая), музыкальную эмблематику (третьей частью Восьмой симфонии начинаются «Исторические хроники» Николая Сванидзе). Конечно, массовый образ композитора — по преимуществу внешний, упрощенный, но в нем нет поверхностного пиетета и он доступен, понятен. А потому «улица» так легко вступает с ним в контакт, сочиняя не только стихи, но и (гораздо чаще) анекдоты, байки**. Измышления «улицы» кочуют и по другим топосам, питают журналистику и изящную словесность (вспомним соц-артовские коннотации в романе В. Аксенова).

Пример «окультуренного» варианта баек — сны Ольги Седаковой, записанные М. Л. Гаспаровым: *«Шостаковичу я сдавала экзамен по древнерусской литературе. Он поставил на пюпитр натюрморт и сказал: пожалуйста. Я, притворяясь, что все остальное мне понятно, спросила: А сколькими пальцами играть? — Конечно, как при Бахе. — Откуда-то я вспомнила, что восемью, но это оказалось очень трудно, потому что я загибала не большой палец, а безымянный. Когда натюрморт кончился, оказались обыкновенные ноты. Но я рано обрадовалась: эти ноты были вишни, и если ближние можно было сыграть, то дальние никак. Я придумала, наконец, и клавиатура стала круглой, так что дальние ветки оказались внизу. Но на следующей странице появилась уже гроздь — не то винограда, не то сирени, бесконечно многомерная. В отчаянье я отрываю руки от клавиш и шевелю в воздухе — и звучит невероятная, божественная трель. Это телефонный звонок»****. Поразительно,

* Баткин Л. Синявский, Пушкин и мы // Октябрь. 1991. № 1. С. 188.

** Вот образец интернетовских баек: *Моя подруга училась в музыкальном училище. Каждый год у них проводилось что-то вроде отчетного концерта. На одном таком концерте хор должен был петь русскую народную песню в обработке Шостаковича. И вот во время концерта на сцену выходит ведущая и объявляет:*

— Русская народная песня «Как меня младую» обработал Шостакович. Хор после этого петь не смог...

*** Гаспаров М. Записи и выписки. М., 2001. С. 138.

с какой светлой красотой сопряжено здесь («овеянное» Бахом!) имя Шостаковича (натюрморт, виноград, вишни, сирень) и как это отличается от образа мрачного ипохондрика, созданного Бавильским!

4

«Уличный», фольклорный образ Шостаковича не может ему повредить. Гораздо вредоноснее — **парамузыковедение**, которое, как любая паранаука, *«паразитирует на теле науки, ...питается ее жизненными соками, присваивая себе научные факты и беззастенчиво имитируя научные подходы и методы. Ее отличает максимализм претензий при минимуме обоснованности»**.

В парамузыковедении «гуляют» музыканты-профессионалы, позиционирующие себя как альтернативное шостаковичеведение. По базовому музыкальному образованию — народ очень разный: это певцы, пианисты, дирижеры-хоровики, quasi-музыковеды и пр. Все они — «иконоборцы», их объединяет декларируемое стремление очистить Шостаковича от мифов, явить миру его истинный лик. Но на этом общность заканчивается, т. к. под «мифами» понимается разное. Одни объявляют Шостаковича *«певцом коммунизма»* и *«беспринципным конъюнктурщиком»*, который *«верно служил советскому режиму»***. Другие — мужественным борцом с этим режимом, *«регулярно бросающим тирану прямо в рябое лицо железный аккорд, облитый горечью и злостью»****.

* Яржембовский С. Сказки для невзрослых. По следам псевдонаучных спекуляций // Звезда. 2006. № 1. С. 213.

** В этом плане особенно злобствует (при этом подтасовывая и фальсифицируя факты) некий Яков Рубенчик (с образованием, судя по всему, — вокальным), наводняющий Интернет писаниями, проникнутыми такой ненавистью к Шостаковичу, что возмущается даже склонная к эпатажу и ёрничанью «улица». Вот отклики «форумов»: *«Это просто чудовищно. Бред сивой кобылы. Сколько же в людях злобы, жестокости, зависти... Откуда? Ради чего?»* (Форум «Классика»).

Или: — *«А вы не знаете, кто такой Яков Рубенчик? Чем он знаменит? Я тут наткнулся на его инвективы в адрес Шостаковича, и хотелось бы понять подоплеку...»*

— *«Да тем, видимо, и знаменит: «Ай, Моська, знать, она сильна, что лает на Слона».*

*** Из рецензии-памфлета С. Гедройца на книгу С. Волкова «Шостакович и Сталин: художник и царь» (Звезда. 2004. № 12. С. 227).

«Против обоих подходов к Шостаковичу» выступает (так он утверждает) Дмитрий Горбатов*. Его главная идея — *«у музыки Шостаковича... нет будущего. ...Шостакович уже перестаёт быть современным... Для ближайшего подрастающего поколения современным он уже точно не будет»*. Аргументации Горбатова (если убрать многословие с мутными эстетическими сентенциями) такова: *«Шостакович — советский композитор. ...Это не ругательство (из уст антикоммуниста) и не панегирик (из уст коммуниста). “Советский композитор” — это теоретический термин, и... он наполнен таким же глубоким эстетическим содержанием, как и термин “русский композитор”»*. В музыке советского композитора Шостаковича (и в ее «текстах», и ее «подтекстах») живет (звучит) советская эпоха. Нам — бывшим советским людям — эта музыка внятна, поскольку нам известны реалии советской эпохи. Последующие поколения этих реалий знать не будут, подтексты будут не читаемы. Резюме: *«СССР больше нет. ...Его никогда больше не будет. ...Он умер. А это значит, что и Шостакович тоже умер»***.

Надо ли объяснять, что горбатовские «эсхатологические пророчества» — не что иное, как новый штамм вульгарного социологизма, этой «сезонной болезни» переходных исторических периодов, а все вышеперечисленные мифоборческие атаки — это лишь новые витки мифотворчества.

* По базовому образованию дирижер-хоровик (Московская консерватория, набор 1986 года). Как сообщает о себе сам Горбатов, он до 22 лет жил в Москве, потом — в Бостоне, в 1993 — вернулся в Москву.

** Горбатов Д. Шостакович и «сермяжная правда» музыки // Лебедь. 2002. № 3, 22 декабря (выделено везде Д. Горбатовым). В другом своем эссе Д. Горбатов утверждает, что Шостакович принёс «в жертву своей “советскости” свою гениальность». По заложенному в нем творческому потенциалу он *«был исключительный гений, который мог бы составить мировую славу русской музыки XX-го века и вывести её на такие высоты, которые были бы недостижимы даже для Игоря Стравинского!»*. Но он *«по капле вдавливал в себя раба»*. Горбатов вновь и вновь подчеркивает, что Шостакович был *«советским композитором в самом высоком смысле этого понятия!»*, оговаривая при этом, что *«следует принять во внимание исходную позицию, состоящую в том, что “советское” — не значит плохое (хотя плохого в “советском” было через край), но “советское” — не значит и хорошее (хотя и хорошее там тоже было). “Советское” — значит советское; и лучше всего понимать это явление так, как предлагает Александр Зиновьев, — т.е. с точки зрения “феномена коммунальности”»* (выделено везде Д. Горбатовым). [Электронный ресурс.] URL: <http://www.lebed.com/2000/art2336.htm>.

Отсвечивают парамузыковедением и откровения Соломона Волкова, который во всех российских СМИ беззастенчиво пиарит свою книгу «Шостакович и Сталин»*. Этот очередной опус «русского Эккертмана» (как рекламируют Волкова издатели**) ярко демонстрирует его компиляторский талант, явленный и в предшествующих работах «изначально скрипача, а впоследствии музыковеда»***. Книга уже отрефлексирована критикой (немузыкальной) как популяризаторское издание, жанр которого — «ликбез для американской элиты»****. Отсюда — «ощущение поверхностности, невольно возникающее из-за просветительской манеры автора объяснять азы российской истории и разжевывать реалии российской жизни»*****.

Укрепляя свою концепцию, Волков, как всегда, очень субъективно и вольно интерпретирует многие факты, допуская и профессиональные огрехи. Так, во Второй симфонии он слышит отсутствующие

* Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. М., Эксмо, 2004. Сразу оговорю, что в отношении волковского «Testimony» разделяю позицию американских музыковедов Лорел Фэй и Ричарда Тарускина (см. их тексты в настоящей антологии. — Сост.).

** См. суперобложку «Истории культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней» (М., Эксмо, 2003).

*** Так представляет Волкова одна из газет во врезке к интервью с ним: «Соломон Волков — изначально скрипач, а впоследствии музыковед» (Novaya gazeta Ex libris. 2004. 2.XII.2004. 346). Не правда ли, невольно возникает типично постмодернистская переключка с упоминавшимися персонажами драмы Шиллера? О компилятивном характере «Testimony» см.: Фэй Л.Э. 1) Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»? // Шостакович: между мгновением и вечностью. СПб., 2000; 2) «Возвращаясь к Свидетельству» // Там же (тексты воспроизведены в настоящей антологии. — Сост.). Об «Истории культуры Петербурга» см.: Лидский М. Петербургская повесть Нью-Йоркского уезда, написанная в жанре «Энтертейнмента» // Лебедь. 23 марта 2003. № 316; рецензию Елены Касаткиной на «Диалоги с Иосифом Бродским» — «Новый мир» (1999. № 3).

**** См. материалы сайта svoboda.org [03.05.2004]. Солидарен с этим определением и критик С. Гедройц: «Труд предпринят явно для иностранцев. Жанр — детективный очерк истории советской культуры. Судьба Шостаковича вклеена в литературно-политический коллаж» (Цит. изд. С. 228).

***** Латынина А. Тайный поединок // Новый мир. 2005. № 2. С. 128. «Читателю русскому не надо объяснять, — пишет критик, — что Кащей Бессмертный — это “злой чародей из русской сказки”, что Чапаев — “полумифический красный командир времен Гражданской войны”, что Пушкин ко времени коронации Николая Первого был “молодым, но уже знаменитым на всю Россию стихотворцем”, а позже написал трагедию о том, “как честолобивый боярин Борис Годунов, обойдя более знатных претендентов, воссел в 1598 году на русский трон”, и замечать, что Великая Отечественная война стала для Советского Союза “неслыханным катаклизмом”» (там же).

там «скрябинистские взлеты»^{*}; микрополифонический эпизод, предвосхищающий открытия Лигети и Пендерецкого, называет «немецким куском»^{**}, и вообще «Посвящение Октябрю» характеризует как «работу по найму»^{***}, абсолютно игнорируя авангардные интенции «переустройства музыки», совпадавшие (в 1920-е годы) с революционными идеями переустройства мира. Меркантильными соображениями объясняет Волков и появление Первомайской симфонии («деньги за симфонию от власти были получены, надо было расплачиваться с заказчиком»^{****}), вынося судебное заключение: «Все это может объяснить (но не оправдать)»^{*****}. А чего стоит заявление: «Политизировав жанр симфонии, Шостакович вдохнул в него новую жизнь»!^{6*}

В музыке Шостаковича (вот ее обобщенный «портрет» по Волкову: «мрачная, тянущая душу мелодика..., тяжеловесные притаптывающие ритмы и ревушая оркестровка»^{7*}) его интересует лишь ее «тайные смыслы». Их «расшифровка» — через прямолинейно-буквалистскую вербализацию — сужает смысловые спектры произведений, профанируя музыкальное искусство как таковое^{8*}.

Шостакович рисуется Волковым как расчетливый холодный прагматик. Представляя в СМИ свою книгу, он все время подчеркивает, что Шостакович «выстроил сознательную стратегию творческого выживания»^{9*}, то есть, как иронично резюмировал С. Гедройц, — «Такой трагический гамбит: добровольно пожертвовать личностью, а спасти организм и гений»^{10*}. Ставя Шостаковича и Сталина в условия равных

* Шостакович и Сталин: художник и царь // Цит. изд. С. 165.

** Там же. С. 166.

*** Там же. С. 167.

**** Там же. С. 183.

***** Там же. С. 182.

6* Там же. С. 392.

7* Там же. С. 29.

8* Это ощущают даже нем музыканты: «настойчивое стремление автора придать политически протестный тайный смысл многим музыкальным опусам Шостаковича вовсе не возвышает его гений. Музыка глубже политики» (Латынина А. Цит. изд.).

9* Московские новости. 2004. № 14. 16.04.

10* Звезда. 2004. № 12. С. 229. «Хочется еще... и разъяснений, — иронизирует дальше С. Гедройц, — почему все-таки эта грандиозная авантюра — против параноика всех времен — расплавленный оркестром свинец прямо в мохнатое ухо! — не только не вышла Шостаковичу боком, а, наоборот, дала питательные плоды? Соломон Волков удовлетворяет по мере сил эти наши обывательские запросы. ...Наш Соломон Волков этот парадокс разъясняет, и даже очень красиво, — интуристам понравится» (Там же. С. 228, 229).

игроков в обоюдной игре (Сталин на эту игру «пошел, но потребовал ответных ходов. Это было их танго»), Волков тем самым унижает одного (Шостаковича) и возвышает другого (Сталина)*.

Порой возникает впечатление, что Волков настолько сжился с ролью единственного и абсолютного знатока Шостаковича, что, забываясь, идентифицирует себя с ним, перенося на композитора свои собственные поведенческие принципы. В интервью «Московским новостям» он заявляет, что Шостакович, *«будучи гением, все просчитал»*, то есть, видимо, задумал будущие волковские публикации о себе как *«грандиозный пиарный ход, как сознательную попытку ...укрепить свои позиции на Западе»***.

В целом к книге С. Волкова вполне можно отнести слова Михаила Лидского, адресованные «Истории культуры Санкт-Петербурга»: *«Похоже, однако, что книгу С. Волкова действительно ждет успех: она написана в невзыскательной манере, в ней много “соленых” подробностей, зато нет глубокомыслия и основательности — словом, автор как бы следует доктрине Б.М. Парамонова, своего коллеги по радиостанции “Свобода”: “Чтобы удерживать интерес и внимание публики, вы должны быть забавным. Высокие предметы надо подавать в жанре энтертейнмента — это требование эпохи. Не рынка даже, а так называемого массового общества, демократии, если угодно»****.

«Энтертейнмент» (развлечение) присутствует в книге Волкова в изобилии. Это и завлекательные декорации, выстроенные из подроб-

* Алла Латынина, кроме того, справедливо замечает, что облагораживают фигуру Сталина и «постоянные параллели между Сталиным и Николаем Первым, на поведенческую модель которого, по мнению Волкова, ориентировался пролетарский вождь» (она с этими параллелями не согласна. См. цит. изд.). Надо сказать, что отношение к Сталину у Волкова далеко не определяется только знаками «минус». Вот его слова о Сталине из интервью, посвященном выходу книги: *«Сталин — является одним из титанов XX столетия». «Вообразите себе Сталина, который хочет что-то такое сделать. И в некий момент он понимает, что это можно сделать только жестокостью, только террором. А дальше возникает вопрос: стоит ли это жертв или не стоит? Тут Сталин должен был сесть и для себя решить. И он решил. Он решил, что стоит». «Он был идеальным политиком и безусловным фанатиком идеи построения коммунизма». «Он был гений. Потому что выстроенное им сооружение простояло после его смерти еще 40 лет».* И на испуганно-возмущенный возглас поэтессы Татьяны Бек (она брала интервью): *«Соломон, вы что, сталинист?»*, — он ответил: *«Я не сталинист, но меня эта фигура привлекает, занимает. Мне кажется, что я понимаю логику его решений»*. Novaya gazeta Ex libris. 2004. 2.XII.2004. 346.

** Московские новости. 2004. № 14. 16.04.

*** Лебедь. 23 марта 2003 г. № 316.

ностей русской истории, где и Николай Первый, и Пушкин, «никогда не отличавшийся особой элегантностью одежды» (вот такой мелкий «оживляж», с. 43), и «милые подробности» о кремлевских вождях (Ворошилов — «обладатель небольшого, но приятного тенорка», с. 49). Это и пикантные детали личной жизни персонажей (у Волкова Шостакович обзавелся новой возлюбленной — писательницей Галиной Серебряковой, а Катерина Измайлова оказалась «портретом жены Шостаковича Нины, какой ее в тот момент видел композитор» — с. 237). Это и шокирующие — ради красного словца — сравнения: «Раскольников в романе Достоевского из-за денег убил старуху-процентщицу. ...Схожие идеи обуревали молодого Шостаковича» (159); Ковалев в «Носе» — это «*alter ego* Шостаковича» (179). Да и сама речь Волкова, постоянно сбивающегося на стиль дружеского «трёпа», свойственна, скорее, «чтиву»*.

Поражает в русскоязычном издании книги С. Волкова, претендующей на исследовательский статус, полное отсутствие научного аппарата — ни ссылок при цитировании, ни библиографии, ни указателей**. Тут передо мной, как у С. Гедройца, «появляется и ползет через страницу так называемый червь сомнения»***: не объясняется ли подобная «амнезия» нежеланием сравнения текста С. Волкова с используемыми им материалами****. Ведь в избранной теме «художник и власть» С. Волков не первооткрыватель, о чем

* «Организованная Сталиным пушкинская вакханалия захватила и 30-летнего Шостаковича...» (79) [а так бы он пушкинский юбилей не заметил?]. «Творческий процесс резко затормозился. ...Композитор запаниковал...» (162). «Шостакович, что называется, заметал следы» (237). «Сталин... закусил удила, и его понесло...» (с. 271). «...Могу хорошо представить себе, как этот здоровенный и громогласный тип кричал...» (о Б. Ярустовском с. 356) и т. п.

** В немецком издании, которое мне удалось посмотреть, все это имеется. Сравнение показало, что цитируемый материал в русскоязычном варианте часто дается в сокращении, отчего, естественно, искажается. Например, цитата о «Леди Макбет Мценского уезда» из работы Р. Тарускина (с. 12 в немецком издании, с. 32 — в русском) не только сокращена, но даже лишена имени цитируемого, превращенного в «одного профессора».

*** Цит. изд. С. 228.

**** Зарубежные читатели с русскими источниками сравнивать не будут. А в научной недобросовестности С. Волков был уличен не раз (см. отзывы на «Testimony» и «Историю культуры С.-Петербурга»). Не потому ли «экскермановские» работы С. Волкова выходят в свет лишь после смерти его собеседников? Елена Касаткина свою рецензию заканчивает так: «Будь поэт жив, он наверняка захотел бы что-то в этой книге изменить; но скорей всего при его жизни она вряд ли увидела бы свет...» (Новый мир. 1999. № 3).

он скромно умалчивает. Он работает на хорошо возделанной почве. И дело не только в том, что этот вечный (едва ли не со времен Еврипида) конфликт давно питает исследовательскую мысль, причем в том же векторе, что у Волкова, — как основанный *«не на подавлении царем — поэта, а на соперничестве двух властей, царской и поэтической»*, как *«конфликт между двумя формами власти»*, *«в мифологизирующем аспекте их взаимного тяготения»**. Дело и в разработанности этой проблемы на примере персонажей книги С. Волкова: *Пушкин — Николай Первый* (можно вспомнить хотя бы *«Поэт и Николай Первый»* П. Е. Щеголева, *«Литература и власть»* В. Ходасевича)**, *Сталин — и...* (тут длинный перечень: ...и Пастернак, ...и Мандельштам, ...и Булгаков, и т. д.)***, уподобление Сталина Николаю Первому****.

* Мейлах М. «Водились Пушкины с царями...» // Звезда. 2005. № 6. С. 176, 177, 180.

** А еще — работы С. Абрамович, Ю. Лотмана, Н. Эйдельмана, Э. Герштейн, И. Немировского и многих других из неизмеримого моря пушкинистики. Можно вспомнить и сборник *«Поэт, Россия и цари»* (М., 1999), с названием которого перекликается название *«Пролога»* книги С. Волкова — *«Цари и Поэты»*.

*** Назову лишь некоторые из публикаций последнего времени: Наталья Иванова. Пастернак и другие. М., 2003 («другие» — это Фадеев, Катаев, Симонов, Ахматова; до выхода книги все публиковалось в «Знамени»); Мейлах М. Поэзия и власть // Лотмановский сб., 3. М., 2004; «Мемуары» Эммы Герштейн (М., 2002, здесь Мандельштам, Ахматова, Пастернак. И тоже все появлялось в журнальных публикациях); книга А. Белинкова *«Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М., 1997; цикл статей Александра Горбовского «Магия и власть» (с разработанным образом Сталина) (Знамя. 1998. № 10, 11); книга Е. Добренко «Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении» (Мюнхен, 1993); масса публикаций о Булгакове — и т. д. и т. п.*

Наталья Иванова пишет: *«...Сталин не исчезает из исторического, культурологического и литературоведческого обихода. Что-то есть беспрецедентно завораживающее в том, как вождь даже через десятилетия после своей смерти продолжает встраиваться в модели мира, созданные художниками, в их творческие и поведенческие стратегии. Или — вдруг высывываться из них. Булгаков и Сталин, Сталин и Мандельштам, Сталин и Ахматова, Платонов и Сталин. Из замечательных русских писателей XX века, пожалуй, только Набоков, да и то благодаря своему исключительному эмигрантскому положению, избег вероятности появления в литературоведческих работах и исследованиях союза «и» в связке с вождем»* (подчеркнуто Н. Ивановой) // Наталья Иванова. Пастернак и другие, с. 398.

**** Имя Сталина при рассмотрении тандема Пушкин — Николай Первый встречается в пушкинистике не раз. См., например, *«Дуэль с пушкинистами»* Ю. Дружникова ([Электронный ресурс.] URL: <http://www.druzhnikov.com/text/rass/duel/10.html>).

Наконец, когда журналисты, вторя Волкову, пишут, что он *«вслед за Пушкиным»* рассматривает *«три миссии художника — самозванец, юродивый и летописец»** (здесь Волков, как гоголевский Хлестаков, «с Пушкиным на дружеской ноге»), то, во-первых, почему-то забывается при этом, что Пушкин не просто «рассматривал» этот вопрос, а все три маски «примеривал» на себя**, а во-вторых — что эти метафоры уже были опробованы исследователями, в частности, Абрамом Терцем в «Прогулках с Пушкиным» (особенно идея «самозванства»). Не оттуда ли Волков позаимствовал этот «рабочий инструмент», нигде об этом не упоминая?

*«Характерными признаками паранауки, — пишет С. Яржембовский, — является преследование научными методами вне-научных целей»***.* Но не только в этом ее порочность. Претендуя на обладание истиной, парамузыкознание всеми способами стремится внедриться и внедряется в массовое сознание, и тогда, как писал Дж. Оруэлл, *«ложь становится историей и превращается в правду»* («1984»).

5

Какой же вывод можно сделать из всех этих «всенародных гуляний», обрекающих Шостаковича на самые невероятные метаморфозы? Самое легкое — списать на «эпоху постмодернизма» с его диффузностью, стирающей все границы (между классическим, авангардным и массовым, между высоким и низким, культурой и субкультурой). Но, думается, здесь нужно говорить о другом феномене.

Столь обширное поле рефлексии, в котором оказалось творчество Шостаковича (добавим сюда научно-музыковедческую зону, сознательно не затронутую в статье), можно, на мой взгляд, сопоставить

С. Волков пишет, что параллель Сталин — Николай Первый он заимствовал у Георгия Федотова, эссе которого было опубликовано в 1936 году в Париже в эмигрантском журнале (но, верный себе, не пишет — в каком журнале и когда именно). Это, пожалуй, единственное упоминание об источниках в русскоязычном издании его книги (см. с. 59–60).

* Novaya gazeta Ex libris. 2004. 2.XII.2004, 346.

** И не Юродивый говорил с Борисом в пушкинской трагедии, а Пушкин, «в “Борисе Годунове” скрывавшийся, чтобы говорить о царе, под маской Юродивого» (Мейлах М. «Водились Пушкины с царями...». С. 181).

*** Звезда. 2006. № 1. С. 213.

в русской культуре лишь с **пушкинским мифом***. В том, как (на наших глазах!) формируется в национальном сознании «культурный концепт» Шостаковича, прослеживается удивительное типологическое подобие с Пушкиным**. Выделяемые исследователями черты прижизненного пушкинского мифа полностью соответствуют ситуации, складывающейся вокруг творчества Шостаковича:

— **«редукционизм, связанный с приятием одних и неприятием других произведений...»**;

— **биографизм** — с отчетливыми попытками расшифровать произведения... как опыт биографии и обнаружить конкретные адресаты и прототипы... обращений и посвящений...;

— **идеологизм** — стремление истолковать произведения ...как отражение определенных идеологем... времени»***.

При этом код культурной коммуникации вокруг «текста Шостаковича» начинает претерпевать те же изменения, которые отмечают исследователи «пушкинского мифа», прослеживая его жизнь во времени. У Пушкина:

— **«преодоление редукционизма и постепенная замена его универсализмом»** (формула Аполлона Григорьева: «Пушкин — это наше всё»);

— затем **«универсализм сменяется феноменологизмом. Альтернативой тезису: “Пушкин — это наше всё” — становится тезис: “Мой Пушкин”. Своего Пушкина конструируют Брюсов, Цветаева, Ахматова. Вересаев пишет “Пушкина в жизни”, а Ф.Г. Раневская видит сны о Пушкине и записывает их**. Все это «сопровождается возрастанием спроса на биографические мелочи из жизни Пушкина», а понимание его значения «всё больше сопро-

* Пушкинским мифом исследователи называют «совокупность реакций национального масштаба на творчество и личность» Пушкина (см.: Загидуллина М.В. Пушкинский миф в конце XX столетия. Челябинск, 2001. С. 9).

** Напоминаю, что речь не идет о личностных или стилевых пересечениях, хотя и здесь еще много неоткрытого. В частности, можно вспомнить по-пушкински дерзкую смеховую грань таланта молодого Шостаковича, его умение «дразнить традицию», «щедрость на безделки» (Абрам Терц). О музыке молодого Шостаковиче вполне можно говорить словами Терца: «повороты, быстрота, натиск, прыгучесть, умение гарцевать, галопировать, брать препятствия, делать шпагат...» (Вопросы литературы. 1990. № 7. С. 157).

*** Шатин Ю.В. Пушкинский текст как объект культурной коммуникации. [Электронный ресурс.] URL: prometeus.nsc.ru/museum/texts/sibpush/shatin.ssi. См. также: Australian Slavonic & East European Studies. Vol. 13, No. 1. Melbourne, 1999.

воздается указанием на идеологический плюрализм пушкинского мышления («певец империи и свободы»). ...При этом пушкинский текст сохраняет значение эталона, переосмысливается лишь значение этого эталона: он перестает быть универсальным измерителем всевозможных чужих текстов».

— Затем «наряду с феноменологическим типом культурной коммуникации... начинает формироваться иной тип... связанный с теорией и практикой постмодернизма»*.

Интерпретация «текста Шостаковича» (как мы могли наблюдать) подчиняется тем же коммуникативным стратегиям. Но их проявления не растянуты во времени, как в случае с «пушкинским текстом», а осуществляются в стреттном наложении. Здесь и универсализм с его агиографическим пафосом (особенно ощутимым в официально-юбилейных славословиях); и феноменологизм — и не только «Мой Шостакович», «Шостакович в моей жизни» и записанные сны (вспомните сны Ольги Седаковой), но и «Опыт феноменологии творчества», как обозначил свой труд Л. Акопян — явный оппонент универсалистской научно-интерпретационной стратегии; и, наконец, выходы в постмодернистскую зону трансляции (наиболее полно явленную в «профанном пространстве» шостаковичеведения).

Совпадают с пушкинским и механизмы мифотворческого процесса, в который вовлечено творчество Шостаковича:

— мистификация — появление апокрифических «свидетельств», аналогичных пушкинским сфальсифицированным «тайным запискам, «дневникам» и «воспоминаниям»**;

* Там же. Одна из самых скандальных постмодернистских акций — журнал «Дантес» Маруси Климовой как «приношение» к 200-летнему юбилею Пушкина. В постмодернистский дискурс вписываются всевозможные продолжения неоконченных (или неосуществленных) произведений Пушкина (например, «Похищенный шедевр» Анатолия Королева // Знамя. 2005. № 11) или произведения о нем (например, пьеса Глеба Шульпякова «Пушкин в Америке» (Новый мир. 2005. № 12)).

** Шостакович в этом плане, конечно, проигрывает Пушкину. Апокрифический пласт пушкинистики огромен и имеет столь же обширную зону научного осмысления (см., например, сборник «Легенды и мифы о Пушкине» (СПб., 1999)). Но возникают (совсем по Пушкину!) «странные сближения»: эмигрировавший в 1976 г. в США писатель Михаил Армалинский якобы вывез, а затем издал в 1986 г. «Тайные записки Пушкина». Скандальная фальсификация переведена на все языки («записки» Пушкин «вел» на французском), кроме русского. Но апокриф этот ходит во фрагментах (на русском) по Интернету, и попадает в разные издания (естественно, не научные), продолжая оставаться сенсацией (в параллель к волковскому «Свидетельству»).

— **фамильяризация** — рассмотренное выше «присвоение» Шостаковича массовой культурой*;

— **глобальные дискуссии**, охватывающие самые разные общественные слои — с **поляризацией мнений**, повышающей градус споров: либо «иконизация» («наше всё»), либо поношение (Лидия Гинзбург писала о свойственных нашему обществу двух формах обращения с ценностями прошлого: «оплевывание и облизывание»**);

— **нарастание виртуальных** (самых невероятных) смыслов и прочтений, извлекаемых из произведений Шостаковича;

— появление **«православного акцента»** в мифе***.

Словом, Шостакович (как и Пушкин) обрел статус **«культурного героя»** эпохи. Так именоваться может далеко не каждый выдающийся (с мировым именем!) художник (в русской музыке, пожалуй, только Чайковский соответствовал этому статусу****).

Позиционирование Шостаковича как «культурного героя» соответствует и **современной научной трактовке** этого понятия («...культурный герой приносит в мир новость... Но совершение того, “чего раньше не было”, — не единственное требование к культурному герою. Другое, не менее настоятельное, заключается в том, что принесенная им новость должна остаться в мире как норма. В соединении этих двух требований и находится точка пересечения мифа и истории»*****), и **признакам его архаического прародителя** («защитника, добытчика культурных благ, борца с силами зла и хаоса»^{6*}),

* Здесь тоже никто не сравнится с Пушкиным. «Кто заплатит? — Пушкин» — это еще не самое «сильное» проявление «окичевления» поэта, который удостоился набора водок («Пушкин», «Болдинская осень»), конфет «Ай да Пушкин!» и куклы Натали Николаевны с набором белья. А уж по части анекдотов он просто народный герой.

** В pendant к балаянам и рубенчикам можно вспомнить книгу Анатолия Мадорского «Сатанинские зигзаги Пушкина» (1998).

*** Пушкин «умер христианином», а в различных размышлениях о Шостаковиче все чаще встречаются утверждения о его безусловной религиозности. Вот мнение Игоря Блажкова: «робко и чересчур косвенно затрагивается вопрос “Шостакович и вера”. Мне кажется, что задачей будущих поколений и станет посмотреть на Шостаковича с этой стороны» (из письма автору статьи от 21.07.03).

**** Причем, как и у Пушкина, в создании мифа Чайковского большую роль сыграли обстоятельства его смерти. Из «культурных героев» мирового масштаба — это Шекспир, Бетховен, Моцарт.

***** Виролайнен М. Речь и молчание. СПб., 2003. С. 117.

^{6*} Апинян Т.А. Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма. [Электронный ресурс.] URL: http://anthropology.ru/ru/texts/apinyan/aestt_03.html.

и реальному месту, занимаемому в жизни общества*. Более того, у Шостаковича, как положено «культурному герою», есть и **трикстер**. По Юнгу, трикстер соответствует фигуре тени, а в мифологиях это пародийный спутник/дублер культурного героя: нарушитель запретов и низвергатель канонов, жертва и злодей одновременно. Он провоцирует, и сам страдает (иногда даже гибнет). Феномен этот проявляется у Шостаковича необычно: трикстером по отношению к себе выступает он сам.

Мифологическое пространство, в котором существует «культурный герой», не может оградить его от новых трансформаций: оно само подвижно, вариативно. В свете новых мифологем будут выстраиваться новые дискурсы внутри творчества Шостаковича. Но многообразие толкований (этого — по словам В. Ходасевича — «профессионального риска гениев»**) не стеснит «тайную свободу» искусства Шостаковича. Как писал Абрам Терц, всякий раз, когда что-то «принимают за окончательный курс, называют каким-нибудь термином, течением и говорят: искусство служит, ведет, отражает и просвещает. Оно все это делает — до первого столба, поворачивает и — ищи ветра в поле» («Прогулки с Пушкиным»)**.*.



* Не касаясь такого вопроса, как жизнь *музыки* Шостаковича (исполнение, воздействие на музыкально творческие процессы и т. п.), вспомним, что никто из русских современных композиторов так широко не отрефлексирован в самых разных жанрах (оставляем в стороне научное музыкознание): мемуарах, интервью, произведениях художественной литературы, «научных» опытах дилетантов, изобразительном искусстве (скульптуры, картины), кинематографе (документальные фильмы в России и за рубежом — например, телефильм Бруно Монсенжона «Запрещенные ноты», о событиях 1948-го года), не говоря о фольклорных байках и т. п.

** Ходасевич В. Колеблемый треножник // Владислав Ходасевич. По бульварам. М., 1996. С. 210.

*** Терц А. Прогулки с Пушкиным // Вопросы литературы. 1990. № 9. С. 175.



Георгий ГАЧЕВ

В жанре философских вариаций

Гипотеза

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

Пушкин

Хотя у нас в советской культуре не было большой личной философии, но свято место и дело Мышления не осталось праздно: его занял-делал музыкант! Шостакович — самый значительный мыслитель XX века*.

И это не только потому, что, как говорил еще Бетховен в годы меттерниховской реакции: «Слова окованы, но звуки, славу Богу, — еще свободны». Нет, Молох-Левиафан Государства в веке нашем и звуки музыки пытался оковать и цензуровать-руководить (как и в «Государстве» Платона особое попечение полагалось о том, чтобы звучали мужественно-гражданские лады: дорийский, ну эолийский, более строгий; а ионийский, миксолидийский и фригийский, как азианско**-еретические и разнеживающие, чувственные, чтобы изгонялись), дабы бодрая маршеобразная музыка и ликование заглушали, как барабанный бой, стенания мучимых и вопли казнимых, и только песни Дунаевского на слова Лебедева-Кумача выступали полномочным представителем Психеи советского человека. А тут — Шостакович, в котором «морально-политическое единство» — враздрызг: предстает в диких реальных диссонансах, в гротеске и в титанических усилиях разработок, где Дух пытается свести концы с концами; да так и повисают нити оборванными, нерешенными... — в сомнениях, вопрошениях, в затаенном чаянии избавления...

* О том, как Музыка осуществляет философию, как делается, так сказать, *philosophia per musica*, — см. мое эссе «Музыка и световая цивилизация» (Музыкальная жизнь. 1988. № 10; 1989. № 8).

** *Азианское красноречие* — изукрашенное: например, у Цицерона оно.

Нет, не только по внешним обстоятельствам (цензура Власти, для которой слово литературы и философии понятнее и податливее на проверку и запрет) музыка симфоническая, серьезная, «классическая» со своим «элитарным», эзотерическим языком, не столь доступным непосвященным, выскальзывала из-под контроля и все же могла делать свое дело Духа и выражения Души эпохи, народа и личности, — но и по существу Бытия в XX веке.

В XIX веке Слово России было могущественнее ее Музыки в исповедании Бытия. Действительность была проще и рационалистичнее и податлива на слово — правда, не на рассудочную мысль-слово философии и науки, а на образное слово художественной мысли. Не то в XX веке: действительность стала столь сложна и парадоксальна, трудно исповедима, что на какие только ухищрения ни пускалась абстрактная мысль науки и философии (теория относительности, квантовая — с ее принципом дополнительности: что равно правильны два противоположных суждения; феноменология, фрейдизм, экзистенциализм, религиозная русская философия: Софиология* и проч. ...), дабы вытащить суть на свет и тут ее понять (про-свет-ить), — все равно Бытие проскакивало сквозь улавливатели и локаторы этих категорий и построений, так что словесникам приходилось уныло оставаться при своих козырях, зря улетевшую жар-птицу Бытия. Нет! Свет мешает понять мать-ю, которая мать-тьма. Так постигнем ее прямо со-сердием — ак-кордикой!..

И вот тут-то суверенно выступает язык Музыки: не рассуждая о Бытии, он дает-выражает его непосредственно: его ток, его ритм, гудение, биение сердца, дыхание, дрожь, скач. Это и джаз, и рок ныне (на уровне понизовом, кишечно-полостном). Это и брутальная моторика Прокофьева; это и аэмоциональная интеллектуальная, головная музыка «чистых» экспериментаторов; это и страстный интеллект Шостаковича.

В нем именно **ТОЖДЕСТВО БЫТИЯ И МЫШЛЕНИЯ**: напряженно живущая музыкальная мысль в своем токе и поиске пронзает и осваивает всё в бытии, всё ее лучу податливо, так что дыхание этой музыкальной мысли и ее развертывание — оказывается собственным голосом наличного Бытия — в нынешней его ипостаси: действительности XX века и устройства нашего советского.

* *Софиология* — религиозно-философское учение, предложенное впервые Вл. Соловьевым и развитое затем С. Булгаковым. В дополнение к Святой Троице (Бог-Отец, Бог-Сын, Бог-Святой Дух) выдвигается женственное начало — София (Премудрость Господня).

Никто его внутренний склад и истину не выразил так, как музыка Шостаковича.

А истина насчет нас оказалась так закрыта-зашифрована, что мы только сейчас продираем на нее глаза — и дивимся: как долго мы могли под гипнозом затвержденных «понятий» и слов быть и не видеть реальности!

Да, видеть было неимоверно трудно. А вот СЛЫШАТЬ — было можно, особенно имеющим уши гениально-чутчайшие, как у Шостаковича.

Особо трудно было нам себя понимать в сфере Слова оттого, что оно, как никогда было завалено-заболтано непрерывным говорением: передовицы газет, собрания, митинги, заседания, чистки, политпросвещение — лишь бы свято место Слова не было пусто, не было представлено тишине и сосредоточению, где бы людям могло прийти на ум очухаться и взвидеть Истину... Нет, состоялось варварски-трубное торжество той самой «изреченной мысли», которая — «ложь», как прощально в XIX веке предупреждал Тютчев, пророка крах Слова России. Пришел поругатель Слов — в лице идеологического Навуходоносора: разливы казенной словесности и серятина «литературы» — будто возмездие за золотой век Слова классической русской литературы XIX века. Слово же, изгоняемое с поверхности Социума и из печати, науки и литературы, панически бежит укрыться в сердце Бытия, в Со-весть с ним, где ВЕДЫ обитают-залетают, чтоб оттуда, из рудников вдохновения (а их замутить, по пророчеству Блока, посягнула чиновничья власть) и из колодезя Психеи возглаголать — звук подать. Но повести мышление и его работу — уже не словесно (ибо загажена сфера и язык слова), а музыкально-гармонически: плотничанье Бытия в сей век являя. Ведь «гармодзо» — *harmodzo*, по-гречески, — «плотничаю», «мастерю».

Шостакович и выдает в своей музыке квинтэссенцию Творения, которое совершалось — у нас прежде всего, в советской жизни: и Пре-творения, и Противо-творения. А натворялось Бог знает что. Именно: не понять, а вот передать — можно, сотворив некий параллельно времени и его делам шествующий мир образов — как дыханий, интонаций, вскриков, всмехов, подавленностей и самочувствий.

Я задумался, спросил себя: а есть ли Бог у Шостаковича, к Нему обращение?.. И, подумав, решил, что — нет, не нужны ему Бог и к Нему обращение как к предмету. А почему? Потому, что он сам — бог. Бог-Творец-демиург-работяга, непрерывно сотворяющий мир день за днем, — и вот уже 15 симфоний, как 15 дней Творения. Богу некогда самосознаваться — успевай творить мир!

И если уж кто подлинно рабочий в стране советов (ателей: другим, как жить и работать) — так это композитор Шостакович, сей «антинародный интеллигент», как шипел на него идеологический бес Жданов, сотворитель как раз никчемной руководящей словесности, изрекатель тех плоских псевдомыслей, которые — ложь.

Это и в облике Шостаковича дивно: нет в нем ничего от романтического типикона* музыканта-гения, кто бежит, «дикий и суровый, на берега пустынных волн в широкошумные дубровы» с нимбом-ореолом вдохновения на челе. А у этого — никакого «чела» в копне волос: просто чистые лобик и челка на нем, не мешающая. Надел окуляры-инструменты рабочие (очки — роба глаз, как микроскоп-бинокль иль еще что у ювелира или часовых дел мастера) — и востреньким носиком, как дятел, знай себе тукает бодренько по древу пюпитра, клювиком ручечки значки быстро-быстро нанося. Вечный чистый мальчик, отрок Варфоломей. И никаких «дубров» и «волн», а стул тапера, киностудия и папиросный дым, музыка по заказу: к театру, к кино — не чистоплюйничал, отвергая приклад музыки; умел и в приклад — ЛАД вносить-осуществлять: настолько могуч-державен в нем Лад, собственное звучание Бытия, — что любому составному его явлению (в том числе и конвейеру на заводе, и Встречному плану) — легко свой тон и тембр и образ находит — и оно звучит-голосит, немое прежде.

Но главное — не эти вылазки на периферию, но вворачиванье в сердце Бытия — и там, в сублимации симфонизма, подслушивание его первошевелений, потоков будущей истории — рожденье и «первое грозных обвалов движенье».

И за что неимоверно (так! — *Сост.*) благодарно Шостаковичу наше и отцов поколение — это за то, что как часто из заводов и учреждений, где на собраниях-заседаниях-митингах-чистках бряцало лживое слово и изгваздана становилась душа, измызгана совесть, — мы могли входить в храмину концертного зала на медитацию, на литургию — и предаваться Молчанию, вслушиваясь в ту душевную глубину, где первосути дышат, живут истинно и совестно — «и роют и взрывают в ней порой неистовые звуки»; и вот, очищенный потрясениями и слезами, катарсис познав, выходишь ты снова наружу и в день — с зарядом Правды, Красоты и Любви и сострадания к бедным ближним, любя и мир весь сей — жгуче-прекрасный, при всем его трагизме — именно: при динамике страдания и радости.

* Типикон (*греч.*) — образ поведения, модель, статус, амплуа...

Да, на правах литургии симфония Шостаковича! Литургия — «народное действо», по-гречески. Именно: душевно-человечье-народное переживание, а не казенное «деланье Ничего» (как наш стиль работать означил Уко Мазинг, эстонский поэт и философ).

Вот именно: кажется, так мощно-материально-увесисто то, что делалось и строилось эти 70 лет: электростанции, мелиорации, перевод рек, химизация, коллективизация, конституция, борьба с «врагами народа», асфальтизация земли и проч. — и так в сравнении с этим эфемерно делание звуков, разработка мотивов, пространства-времени Восьмой, например, симфонии. Более часа сидения — нет чтобы целлюлозный завод по комсомольской путевке строить на Байкале!

Ан, оказывается, то твердое и материальное делание вышло деланием не только Ничего, но и Зла — и лучше бы многого и не делать вовсе, ибо переделывать-перестраивать приходится. А вот тончайшее плетение кружева симфонии — переделывать не надо: остается на века и есть истинная ценность и надобное делание — и его писать, и его слушать.

Быть может, все в мире лишь средство
для звонко-певучих стихов, —

сказал поэт¹. И — звуков музыки, — добавим. И — кощунственную мысль выскажу — но она правдоподобна: весь гром и треск, визг и лязг наших строителств, сопровождавшихся такими заблуждениями ума и свихиваньем понятий, потрясениями жизней и душ, — вся эта эссенция, существование — получают удостоверение в своей бытийственности (а не мнимости): что это не «маяя» (= иллюзии) лишь и ложь, но значимо положительно, — тем, что на этой основе возникнет великое усилие Духа: мышление. А его первое слово — музыка — уже возникло, сказалось — сия квинт-эссенция нашей истории.

Вот мы сейчас стонем: нет у нас истории истинной, не знаем ее последовательности и движущих сил... Да, ее нет в слове науки и даже литературы. Но вслушайтесь в музыку Шостаковича с середины 20-х по середину 70-х годов: тут то, чем дышала-жила Душа народа и личности все эти 50 лет, на каждом этапе-витке, зафиксировано, как честно-совестное табло и рентген-диагноз эмоциональной жизни и самочувствия и дум: что не на языке, а на уме.

Молодая энергия 20-х годов, когда «страна-подросток», — озорство буйных сил в Первой симфонии. Гротески многоукладно-ка-

кофонной, пестрой и живой России нэпа — в балете «Золотой век», в голосистой базарности «Носа», где все ярмарочно орут-пере-крикивают друг друга, как в эпоху первоначального накопления на «карнавале» Бахтина. Упоение городской-шальной-шампанской жизни, в том числе и темпо-ритм пятилетки, когда «Время, вперед!» — та жизнерадостная моторика, что в песнях Дунаевского, при иллюзии, что всем «и жизнь хороша, и жить хорошо!» — она и Шостаковичем пропета — в «Песне о Встречном»: утренняя заводская, как новый «Рассвет над Москвою» — только не рекою², а фабрично-заводскою.

И вдруг — ужасное прозрение и протрезвление: «Леди Макбет Мценского уезда» — 1932–33 годы. Да это же — трагедия коллективизации и голода 30-х годов, умерщвление крестьянства, свихнутость матери-сырой земли, эмансипация и казнь женщины: как спуталась душа и все понятия от соблазна фабричного блатного Сергея: повел за собой ее, бабу Россию — «руководитель!» — на легкую жизнь!³ Ему-то ничего, призраку, бесу, мороку, а ей, настоящей, — грех и совесть, и погибель, и самоказнь...

И недаром перемыслил совсем иначе Шостакович очерк Лескова: там, в антинигилистическом запале почвенника, сильно — сатирически и внешне — дана героиня-преступница, отчего и названа повесть западным знаком, через гротескное смешение французского с нижегородским. Для Шостаковича же органичнее название итоговое: «Катерина Измайлова» — она героиня, ЧИСТАЯ — по-гречески, и в грехе-преступлении своем, как и Катерина из «Грозы» Островского. И нам приносит опера катарсис-очищение, давая потрясающее проведение ее жизни-судьбы и мира вокруг. Эти народные там голошения-причитания, вторы и хоры — в поэтике и крестьянской песни и городского романса; а на этом фоне хор потешных-опричников-начальничков: «Чем бы, как бы по-живиться?»

И общий мрачный колорит, знак беды знаменуя... Ясно, что возопила газета и идеология: не просто «сумбур вместо музыки» тут унюхал Малюта-Жданов в культуре⁴, но «контру»: что в стране молчания — заголосил кто-то, завыла бабонька Русь, полупотрошенная, — и верно: диким, не своим голосом.

Единственно простительно это преступление против господствующей ВИДеологии было тем, что все ж темен-элитарен казался язык Музыки, где-то на глубине Бытия... Пусть себе — живет еще...

И вот 1937 год — под вой демонстрирующих масс, маршируя, требующих казни «врагам народа», ворочается-ухает машина-гильотина

Государства — и это в финале Пятой симфонии*: СССР на стройке — только неизвестно чего, счастливого будущего или Гулага?.. (Прямо как «Каменщик» Брюсова.) Предельное противостояние Личности — и Державы: длительные одинокие медитации и вопрошания в пустом пространстве без отзыва и в то же время экзистенциальный героизм сопротивления — пусть и без результата в виде «удачи», но зато — утвердив самоуважение-достоинство. Это сразу в главной теме: тут сцепление-клинч** Левиафана — и Гражданина: tutti власти, героические скачки — и они же потом в обращении в одиноком голосе гобоя в третьей части.

Далее Ленинградская симфония — война; Освенцим — Восьмая; космополитизм — цикл «Из еврейской народной поэзии». Борьба за мир — «Родина слышит...». Хрущевская оттепель — Тринадцатая симфония. «Застой» — и заглубление в метафизику личности, жизни-смерти: Четырнадцатая — Пятнадцатая симфонии, Соната для альта, на стихи Микеланджело цикл...

Я это перечислил грубо, но чтоб явить историю души советского человека, Психею народную: ее история в музыкальном пути Шостаковича истинною передана; шаги его музыки можно подставить, как табло, под научные, имеющие быть написанными, труды историков — и проверять, как по камертону: не лгут ли?.. не фальшивят?..

И, конечно, совершенно советский он человек и композитор: не даром и членом партии был, и близко к сердцу и всерьез принимал наши судьбы. Все позитивное и прекрасное, что есть в советской истории и человеке: порыв к идеалу, духовность высокая, бессребреничество, жертвенность, Разум восхищенный, готовность уж лучше уверовать лишнее, обольститься высоким, нежели унылый и импотентный скептицизм, — все это в Шостаковиче. И наша история (Одиннадцатая симфония «1905 год») всерьез и лично им через душу пропущена. Только его точка архимедовой опоры — в сердце Бытия, оттуда он все видит: весь и театр, и цирк, и спектр событий внешних и состояний души — зацепляет и полифонию звучностей передает. То, к чему звал Блок: «Всем сердцем слушайте музыку революции!» — Шостакович в высшей степени исполнил. Палитра «Двенадцати»: и марш, и романс, и плакат, и частушка, и плач — вся

* Это одно из многовозможных толкований-выпрямлений поливалентного музыкального образа.

** Клинч (термин из бокса) — вцепленность борцов друг в друга, короткое замыкание.

эта разноголосица, которою «гремит разорванный ветром воздух», им слышима — и более того: и кирпичики, и фонарики, и блатные напевы, и скифство... И та же Катька загребистая: «Эх, эх, попляши, больно ножки хороши!» — Катерина Измайлова...

Но легко было слушать музыку революции поначалу, в полосу очарования. А когда потом иной оскал явился? Как сочетать высокое, которое не перестало быть в душах, — с издевательским шаржем свершения наличного? Ухмылка Судьбы над Историей и нашей игрой в ее колесо, катание обруча — по головам.

И вот вырабатывается катастрофальная поэтика Шостаковича: это не просто «критика и публицистика» нашего пути, но — глубокая диалектика вообще Бытия, разрез его глубинного штрека. Величие и падение такой амплитуды у нас было, что разверзло многие тайны и прежде невидали в человеке и обществе и ценностях вообще. Потому советский композитор Шостакович — мировой и вечный: создал особую музыкальную систему и ею мир сотворил.

Прежде чем заглублюсь в рассмотрение, с ходу — вот такая деталь. Шостаковича укоряли за будто пристрастие нарочитое к гротеску и шаржу... Но ведь это в каждом явлении есть: и трагедия, и фарс. Сама история наша — такой явила переплет: шли в комнату — попали в другую. Строили социализм-коммунизм — и учиняли самоубийство: народу, земле, партии... Да, любую вещь и слово возьми: если разъять — и смех, и грех обнаружишь*. Так что inferнальна и его эстетика.

Но и гротеск у Шостаковича — не мрак и издевка, а веселость и радость преобращений карнавальных меж всем и всем. И вообще — НЕТ ЗЛА, раз стало Музыкой! В этом Шостакович — как Августин и другие: у Зла нет своей субстанции, оно — тень добра. Так ведь и наши «злы»-перевороты наших усилий ко Благу! И нашествие — раз стало потрясающей музыкой (в Седьмой симфонии) — превозмозжено и впитано Бытием: зло — в добро, ему послужило и потенциал добра в себе обнаружило, залегавший.

Вот почему оптимистичен Шостакович — бодренность и трезвение вызывает его музыка, охоту жить и делать — после всех сотрясений

* Например: «МА-ТЬ» из тех же слогов-фонем, что и «ТЬ-МА» (мысль, датированная 1970 годом; см. мою книгу «Национальные образы мира», М., 1988), так что материализм — философия от женского начала, земли, а идеализм от мужского, Неба, Света. А «Сталин» — у, имя-кремень. Но подходит к пролетариату и его диктатуре и к делу индустриализации: закалять сталь! Но ведь и сталь дамаская оттуда дышит, кинжал под грудь, финка, которую сей пахан народу под грудь и партии воткнул...

и катарсисов. **ВЕЛИКОДУШИЕ** — вот музыка музыки Шостаковича. Благородство мироотношения и миропонимания — широчайшим образом: не судя, хотя и страдая и сострадая жесточайше. И потому, вышед из литургии его симфоний или квартетов и проч., чувствуешь себя — в приращении благородства: и совестливости, и достоинства, не тварью дрожащей, но личностью.

«Я жить хочу, чтобы мыслить и страдать», — так исповедовал свой запрос пожить бы еще, обосновывал перед строгим следователем Смертию — Пушкин. И это же — основное дело Шостаковича. А точнее — тут даже разделение труда: народ, все человеки в нашей истории страдают безмерно и безразмерно; но зачем мыслить?.. — это запрещено: кляп на мысль — и оттого тягче страдание, без продыху уразумения, зачем и что значит все?.. Тупится душа без веяния Духа. И в слове не дано ей сказаться, перетечь в мысли, трансформируясь — из страдания.

Шостакович же — химический всезавод, что за всех нас страдания, их гекатомбы — в мышление симфоническое превращал: оттого и радость в нем — творческая, неистощимая; шутка ли: переплавить страшнейшие страдания — в прекраснейшие и гармоничнейшие построения, осилить кричащие дисгармонии?! А их накал у нас страшнейший — и не сравнимый с той реальностью, с какой имели дело западные в нашем веке композиторы. Бытие ревет у Шостаковича, и стонет, и ликует, всеми пластами и фибрами за живое затронутое — нашей историей и идеями; и потому, при, допустим, равной талантливости и мастерстве Шостаковича и его современников за рубежом, — его содержание мощнее неизмеримо — и, соответственно, усилие и единоборство Формы с ним. Потому-то он — крупнейший симфонист нашего века.

В «перл создания» претворил — самую раскровь, ужас и скрежет. Превозмог. Да и сам — такие удары — дважды вынес: лично был почтен высочайшим недоброжелательством! Но — **ГЕНИЙ** вёз-выручал-помогал, и ощущение своей **МИССИИ**: я должен сказать — ибо никто не скажет, и: я могу — ибо никто так не может!.. Он чувствовал себя — на золоте, на кладе Бытия и музыкальных сюжетов — и потому так неистощимо творил.

В самом деле: посчитайте то **ВРЕМЯ**, какое он вдвинул протяженностью своих сочинений. Если подряд (не в буквальности, конечно) слушать — сколько — не часов и дней, а месяцев, а, может, и лет — это займет? Ибо писал — как жил-дышал: как Бах и Моцарт, без черновиков-вариантов почти. Он не выбирал: его Бытие выбирало в секретари своего голошения. Его музыка — как

секреция организма Бытия. Его Логос — на свой голос он переводил и так слышал. Тожество Бытия и мышления (музыкального) тут совершилось-открылось.

«Будто это не музыка, а нервный ток мощной напряженности», — сказал Асафьев про Шостаковича. Но это не метафора, а так и есть: струение, перекаты, пульсацию первосил, энергий и субстанций, идей и первоформ сути Бытия, их сплетения, и диалоги, и борения, и сами по себе и в их отзывах на глубине души и личности человеческой — это прослушивание и передает. Будто решает формальные задачи: как шахматист разыгрывает варианты экспозиции, гамбиты *tutti* — и эндшпили то с конем, то с двумя ладьями, так этот — с тромбоном и английским рожком, с челестой и скрипкой — бесконечные абстрактные комбинации (как философ с категориями: субъект — объект, гносеология — онтология и т. п.); но через это — идет сказ об устройении всего во Времени и ритме, некие всепронизывающие инварианты и априорные модели, структуры и их сочетания, комбинаторика, как в математике. Симфонист роет на уровне сущностей и ими орудует, как мастеровой-заведующий ритмами движений и тембрами-плотию вещей: как они звучат-пахнут. И так как сути всех касаются, то столь остро воспринимается всякое музыкальное нововведение — как риск сокрушения Космоса. А Шостакович — весь в фигурах высшего пилотажа в музыке и такие виражи с ладами и интервалами выделяет, что дух захватывает непрерывно у нас от невероятностей и невозможностей, которые он делает возможными и утверждает — как правило — после себя уже. Так Марина Цветаева, столь же рьяная и героическая в поэзии, своим божеством имела «Невозможно!» — на него посягать...

Кстати, у обоих вольное заступание за такт и строку (*enjambement*): дыхание мотива и стиха переплескивается за отпущенно-положенную временную черту, как личность выпирает из закона Социума.

Вообще, линейность мелодии (горизонталь) — личность выражает, свободное излияние души, ее дрожь и ток-нерв мысли; а вертикаль (толща, гармония, ее многоэтажность-сословность, надстроечность над басом) — представляет Общество, Державу*. И вот у Шостаковича гомофонно-гармоническая вертикаль затрещала,

* Это очень упрощенное уравнение, отдаю себе в том отчет. Но и оно смысл имеет, некую часть Истины собой подцепляет...

закривилась, перекосилась — под натиском распирающих линий полифонической организации голосов, которая — и его гармонии мать. Это отразило усложнение и динамизацию внутреннего мира личности; а понижения ступеней (например, второй и даже четвертой в миноре — что излюблено у Шостаковича) — это как проникновение в ПОДсознание, загляд и подслух в подполье «нормального» тона, казенно-привычно-рационалистического. Долгое же виение-кружение в малоинтервальной мелодике (тема Десятой симфонии, например) — будто сосредоточенно ползает, ощупывает одну точку, и мы заворожены-напряжены в исследовании-познании, пока вдруг не прорвет — и развернется — неожиданный звук и интервал: выбьет дно и выйдет вон. И после той волновой округлости — угловатые скачки в одном направлении: мало октавы — еще септима вверх (как в побочной партии первой части Пятой симфонии)*!

Так хочется продлить вдумывание и толковать наблюдения музыковеда: например, о том, как «свободная», подвижная и гибкая одноголосная линия «впитала» в себя то содержание, которое прежде требовало для своего выявления многоголосного изложения, как баховские мелодии представляют собой как бы «одноголосную проекцию многоголосия»**. Так личность нового времени становится сама хором-собором прежних, более простых, патриархальных. А то, что у Шостаковича мелодическая линия впитывает и сложные гармонические последования, — это знамение дальнейшего развития человека, который не просто член Общества, но весь пронизан и из себя порождает общественную норму как свою, естественную эманацию, есть до мозга костей непосредственно общественный человек, порождение Истории и Культуры (то, что Гегель обозначал как единство объективного и субъективного Духа, реальность идеального...).

Но на такую неуправляемую «личность-горизонталь» соответственно вынуждена реагировать «вертикаль Социума»: чтоб вступить с нею в диалог и впитать-по(н)ять, и ей приходится перестраивать свой склад и структуру. И столь же мощные у Шостаковича, органично выступают нововведения в гармонии, инструментовке, метроритме, форме, — так что новый Космос выстраивается, — «Дмитратворенье», как Петра...

* В медитации над Шостаковичем моим поводырем-помощником было глубокое исследование Л. Мазеля «Заметки о музыкальном языке Шостаковича» (в кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967).

** Там же, с. 323.

Шостакович — петербуржец, как и Достоевский: здесь их точка миронаблюдения. Прокофьев, как и Толстой, — это Москва, средняя Россия, волнисто-холмистая и здоровая плавность фразы у них. А у тех — нервность и угольчатость, аскетизм некий, графичность. Если у Шостаковича изобретательность в оркестровке, то она имеет не красочно-живописный, а нервно-эмоциональный, не чувственный, а чувствительный характер.

Нет и ночи бархатной со звездами: романтической — духовной иль полной неги чувственной; но — ночи белые, что — не день, не ночь, а напряженность вечно бодрствующего сознания, без покоя-продыху-передыху. Шостакович принципиально дневен, ну — сумеречен, рассветен, но не станет страстно звать «Ночь, ночь, где твои покровы, где тихий сумрак и роса?» — как Тютчев.

Правда, под конец в цикле Микеланджело это есть: тут италианство присказало своё...

Задумался я: географически — чей же Шостакович? Композиторы русские себя евразийцами чувствовали: Восток и его мотивы — Глинка, Бородин, Римский... Кавказ и у Толстого... Нет, как и Достоевский (и Чайковский), Шостакович ориентирован на Запад, где «дорогие покойнички», германско-лютеранский мир северный, серый, холодноватый насчет чувственности, зато страстный, пылкий насчет думы, въедающийся в недро.

А где же национальность, русскость? А она — и у Достоевского: не во внешних приметах-словечках (как у Островского иль Лескова) или предметах («сарафан» иль «гармонь»), но в сгибе-складе мышления и интонации. Душа выпевает себя в той ладовой системе и плавной ритмике, которою отмечен народный русский распев. И в этом — народность исповеданий одинокой мыслящей личности, ее борений с миром за свое право и достоинство, за свою мысль и голос. Когда все кругом требует отдать их — отдать единодушно свой голос (и остаться, значит, без голоса — «я» своего и личного миропонимания?), Шостакович как бы вместе с Есениным говорит:

Все отдам я Октябрю и Маю,
Только лиры милой не отдам.

И Шостакович развивает такую интонационно гибкую мелодику, в которой так привольно голосу-Логосу, что мы, после единодушных голосований, ныряем в купель его музыки — за своим голосом: его снова обрести и правомочие обо всем мыслить-рядить по-своему, нестандартно и оригинально. И в этом неменьшая

правота (по крайней мере), нежели в наружно-казенном царствующем миропонимании.

А голошение интеллигентной мыслящей личности горожанина у Шостаковича — в той же интонационно-ладовой шкале, что и крестьянски-землевладельческое пение; это и показывает их глубинное тождество: личности и народа у Шостаковича, их шкалы ценностей, они на одном языке говорят, тогда как речистость идеологического чиновника, пересыпающего-щелкающего «социалистически-реалистической» лексикой в защиту народности и партийности музыки против «абстрактно-формалистических ухищрений», вся глуха, чужда слуху народному и именно отчуждение бюрократического государства от народа выражает.

А этот «очкарик» — самый рабочий класс и есть: работяга, чей предок — Шостак, потом Шостаков сын, а за ним и Шостаков-ич, как ласково в народе прямо по отчеству именуют того, кто — свой, народный человек.

И в то же время он — орган и щуп мировой Культуры, на ее самой вершине. Это так и есть — не просто по его личной образованности, но все нараставшая за тысячелетия волна, а особенно гуманистическая традиция Европы и России XIX века, своего высшего гребня достигла в первой четверти XX века, пока не стала сокрушаться могучими извержениями варварства и упрости́тельства. Но Митя Шостакович еще застал-успел перехватить-напитаться волною и стать последним могикинином высшей Культуры — в век ее пропасти: ее трагедию именно ему выразить приспело во всеоружии всех постижений мирового Духа! Как Пастернак в это же время переводил-прививал нам Шекспира, так Шостакович — Баха: как музыковед-исследователь *de facto*: просто сам став Бахом, реализовав принципы его музыкального мышления в сплаве с последующими методами — в деле освоения небывалого Космоса XX века.

Не просто музыкоВЕД — Шостакович, но музыкоВОД, вождь Музыки — как дела истинного, в противовес многим вождям на зло, что так обильно развелись, как саранча гнусная, в нашем же веке. Потрясающее зрелище доставляла нам наша «культурная» политика: Шостаковича музыке дважды брался учить Жданов, музыкант-недоучка, умевший даже брякать на фортепианах, чем восхитил «компетентностью» доверенных лиц, собравшихся на памятное совещание по музыке в ЦК в 1948-м, походном на Дух, году. Тут некий инвариант проявился: ведь и Гитлер — несостоявшийся живописец Шикльгрубер, и Сталин писал стихи, и Мао, и журналист Муссолини — все нюхали эстетики — и тем ревнивее относились

к истинным мастерам в этих областях. Неудачники в искусстве — удачники в политике⁵ (кому не везет в любви — везет в картах...).

Музыка — не даст соврать: если пытаются — она не получается. Просто не приспособлена для этого, в отличие от слова, на котором и правда, и ложь равно могут высказываться. И потому слово в литературе — колебливо туда-сюда:

Поэт сначала говорит: «Вперед!»,
Потом назад с волнением зовет.
А скромные ваятели долбают свой гранит...

Б. Слуцкий

И музыканты так подобно. Ну да: они держат слух на пульсе-нере Центра Бытия, а рассудок и слово — на периферии: разумеют-схватывают часть по части, щупом-опытом, вне обязательности закона гармонии, что требует соотнесения всякого отдельного со складом Целого.

И, возвращаясь к исходному тезису, с которого мы начали размышление о Шостаковиче: что он наш крупнейший мыслитель-философ посредством музыки, — хочу поставить его в связь с исканиями мировой и русской мысли в нашем веке. Главное тут — персонализм: Бытие как Личность (а не просто Космос, Разум и Идея-вид). Это развито и Карсавиным («О личности» — трактат), и Бердяевым: нравственный императив свободы — не как права только, но как именно ДОЛГА человека: быть свободным, всем соблазнам покорства противостоя. И это же в музыке Шостаковича — нестигаемость личности, как ее мнут-гнут и кляпом кнута, и пряником демагогии затыкают глас совести... А он все равно пропирает все стены и, не имея в нашей немоте возможность сказать свою мысль и душу прямым рационалистическим словом науки, печати и литературы, — высказывает ее, как собака, — воем. Снаружи — война, а внутри — вой. Ноет сердце Бытия-личности. (Та же хрипота надсадная, как потом в тембре голоса Высоцкого с его потрясающим длением согласных — не гласных! Вот где прорвалась гласность до эпохи Гласности!)

Это все неисповедимо светом ясного рассудка*. Это все — юридиво... Как у Андрея Платонова чокнутые-свихнутые персонажи,

* Опять возвращаю к фундаментальной моей мысли: язык Музыки находится в отношении дополнительности к языку и ценностям световой цивилизации, где все хорошее метафорами «света» обозначается. Так что данное выражение музыке именно похвала, ее специфическое дело означает.

болезненные правдой и взысканием ее тут же, самим, доморощенно всю понять и учредить, столь «юродивы» и темы-мелодии Шостаковича и их встречи с установлениями-правилами мира сего, правилами сочинения музыки...

Тому тоже, Платонову, его гений и абсолютный слух на совесть не дают соврать, и, вглядываясь в то, что строят с лозунгами коммунизма, они обнаруживают, что — Котлован, общую братскую могилу. Такой вот гротеск и парадокс. Подобно и в симфониях Шостаковича: когда пытаются рационалистически трактовать его «победные» финалы, где превалируют закон и голос «объективного мира» и его шум и день, недоумевают, то ли это «марш строителей», то ли — «парад адских сил», ухмылка бесовщины... И это точно соответствует трагикофарсовой «противоречивости» того, что у нас (да и вообще в жизни) делается. Как ласково-любяще казнят буржуев в «Чевенгуре», заботясь о них же. Как любовный акт и жест милосердия. (И «Приглашение на казнь» Набокова вспоминается тут же.) Но так же и мы: как плягер и «Санту Лючию», напеваем тему «нашествия» из Седьмой: полюбила же музычка, заразила уши, вопреки отрицательности своего «содержания»... А она, верно, совсем не в этом ярлыке: «злая сила», что мы, на периферии Бытия находясь, наклеили. Там же, при сути его, где наш нерационализируемый слух и гений композитора свое вместилище имеют, сие совсем иное может означать...

Вот этим Шостакович — нам архимыслитель: сообщает нашим душам и слуху ума готовность на преворот наших мер привычных, творя критику разума, сознания, ценностей: что они все — бабушка надвое сказала, и обороты-обормоты содержат, ими чреватые: и вот в чем он — как аналог Революции, которая тоже — переворот в Бытии, во всех понятиях и шкалах-системах гладких-стройных будто. На уровне фундаментальных динамических стереотипов он работает: сами блоки-формулы наших действий и поведений в мире устроая, развивая и уточняя.

И, конечно, такая же буффонада метафизическая со всем — как у Булгакова в «Мастере и Маргарите»: иные заведующими событиями и происшествиями оказываются, нежели мнят «руководители», полагающие себя устроителями и организаторами «всех наших побед»... И в то же время высокая и тихая линия Иисуса и Пилата, что как органнй пункт на истине (на вопросе: «Что есть Истина?» — точнее) сопровождает все действо.

Эти два плана — основные и у Шостаковича, и меж ними грандиозный диалог на фресках его сочинений. Тут еще и Бахтин припо-

минается, который нам необычайно раздвинул слух мысли на чужой голос: его надо встретить-понять как тоже «я», по модусу вызывающего к личности «ты-мышление» (как это в диалоге сознаний), а не как «оно», объективно, как бездушную вещь-предмет, объект обработки и перевоспитания. Шостакович и развил мощно эту «яйность» каждого голоса в полифонии Бытия (= неслиянность сознаний), так что ни один не отменяет другого, и каждый еще не сказал своего последнего слова. В принципе полагается незавершенность личности и Бытия — и это бы соответствовало финалам его симфоний, которые он все же завершает, следуя классической традиции и закону гармонии формы. Но и при этом у него все же повисают в воздухе неразрешенные вопрошения и сомнения и антиномии, как он ни закликает их и себя мощными каденциями-волнениями объективного мира и рационалистической, световой, дневной «логики вещей».

Правда, в последних произведениях себе стал более позволять: в Пятнадцатой симфонии и Сонате для альты — как бы принципиальную незавершенность, открытость, вопрошаемость...

Еще к динамическим стереотипам соображение. Как дирижер задает темпоритм исполнению, так композитор выдвигает темпоритм дыханию людей, эпохе, фактуру и моторику движений, по чему, уже далее, люди, вобрав в слух и душу, сверяются и организуют темпоритм своего шага, труда, дыхания, мышления... Как априорные формы Разума в Пространстве Кант уловил, так тут — во Времени и Движении.

А полифония имеет гражданскую учительность: правила голосоведения — это права человека, сожителства людей, друг другу не мешая, а, напротив, любя и в согласии и красоте. И когда Шостакович бесконечно расширил мелодизм — расширил степени свободы личности (как в квантовой механике — степени свободы частиц в атоме), ее непредсказуемое поведение, — и в то же время и эти свободные ходы нашел способ согласовать с такими же непредсказуемыми свободными ходами — поведением и понятиями других личностей-умов-голосов, так что стала выходить все равно красота и гармония: при разноголосице и разнохарактерности — согласная симфония, как город-государство звучности, Космос, — разве это не урок и укор строению нашего общества и государства, которое могло работать лишь опираясь на единомыслие-единодушие — такой примитив? Вместо симфонического оркестра Общества оно у нас — как ансамбль скрипачей Большого театра: одна скрипка,

только очень большая и громкая («вал музыки» *). Недаром так обласкивали этот коллектив Хрущев да Брежнев! Вот это — народ! Таким — как легко и приятно беспомéшно управлять!

Так что, если правовое государство демократий Запада построилось как аналог симфонизму венской классики (который современен устройствам-конституциям и Франции, и США), то сколь опередил гражданско-правовые модели социума Шостакович! На территории его симфоний — подлинный коммунизм был осуществлен: где свободное развитие (голосоведение и мелодия) каждого (инструмента) является залогом свободного развития всех в Обществе (=симфонии красота). Это я слегка Маркса перефразировал...

...В качестве коды сей фантазии — приношу покаяние: дерзнул световым рассудочком «объяснить»-упростить-выпрямить, в несколько идеек уложить тот живой, многоцветный мир, который являет собой музыка Шостаковича. При этом нарушил исходный свой же тезис: что Музыка есть такое самомышление Бытия, толща целого, которое неосуществимо в идеях и явлениях, в свете, на поверхности.

Я же посягнул дать некую проекцию, перевод сего на язык Истории, и в общественно-публицистических понятиях рассуждать. Поэтому каждое мое частичное утверждение уязвимо — осознаю это.

И все же бессмысленным мне видится это дело — предложить некую гипотезу в жанре философских вариаций на темы Шостаковича. Только на это и претендую в развернутом выше размышлении.



* Это мое, субъективное, вкусовое суждение. Или автор не имеет права его иметь?



Иосиф РАЙСКИН

Симфонии общей судьбы

Пару лет назад я участвовал в XXVIII Шостаковических чтениях, которые проводились Санкт-Петербургской консерваторией совместно с Союзом композиторов Санкт-Петербурга.

Мне захотелось выступить на этих чтениях с рассказом о том, что значила музыка нашего великого современника для меня, для моих сверстников, для нескольких поколений моих старших и младших друзей. Я намеренно не касался профессиональных аспектов анализа и восприятия творчества Шостаковича. Я говорил о своей слушательской биографии — биографии одного из множества людей, потрясенных и в прямых музыкой Шостаковича. Свой рассказ я озаглавил «Жизнь с Шостаковичем». Звучит пафосно, наверное скажут некоторые мои молодые коллеги, — они язвительны и беспощадно ироничны — «пафосность» в их глазах едва ли не самый большой грех. А, по-моему, сухие глаза при слушании музыки — грех куда более тяжкий!

В голове почему-то вертится строчка поэта: «Оставьте, это спор... славян между собою». И верно, я не стал бы ворошить прошлогодний снег и полувековые воспоминания, если бы не попалась на глаза небольшая газетная статейка, названная как-то уж очень вызывающе: «Без Шостаковича». И я понял, что надо отвечать («не могу молчать», знаете ли, «я обвиняю» и т. п. — видите, я тоже научился издеваться над пафосностью!).

Но шутки в сторону, я обязан прежде поднять камень, брошенный в нас, и познакомить читателей со статейкой, напечатанной в выходящей в Петербурге «Хронике» (еженедельном обзоре прессы) от 24 июня 2005 года.

Итак, вот она:

...БЕЗ ШОСТАКОВИЧА

Недавно ЮНЕСКО отказалась объявить 2006-й — год столетия Шостаковича — годом Шостаковича. В нашей стране свято верят в миссию художника. Причем не просто в миссию как объективное историческое значение, а в миссию как сознательно явленное откровение. Во всемирно-историческом значении Шостаковича в России убеждены особо. Примерно так мы верим в победу СССР в войне — и не в саму победу, а в то, что и другие народы относятся к ней так же истоно. Победа — действительно святое, но вот если спросить адептов великого композитора, почему именно Шостакович так важен для музыки планеты Земля, ответы будут тоже почти религиозные. Шостакович — наше всё, и пока что это государственная культурная политика. Понемногу она охватывает и Шнитке — но дело не в именах, а в том, что государство здесь ведет отчетливую монотеистическую политику. Культурой управляют типологические монотеисты. Державное величие они предпочитают развитию инфраструктуры, поклонение святым мощам — воспитанию и поддержке новых имен, вывоз ходкой культвалюты — оживлению отечественной атмосферы.

В контексте этого монотеизма нетрудно понять, почему для его жрецов Шостакович поныне актуален, и главное — почему его актуальность вовсе не ограничивается историческими и нравственными аспектами — скажем, трагедией художника в лживом обществе. В конце концов, сегодняшнее общество почти столь же лживо, как и то, в котором жил Шостакович, хоть его лживость и иного свойства.

Воздействие Шостаковича на русскую музыку было и остается колоссальным. Оно идет не только по линии филармонического культа. Шостакович становится частью слуха не потому только, что он великий композитор. Его идиомы доросли до идеом, а их создатель — до символа ушедшей эпохи. Поскольку русским не до всякой там семиотики, символ они принимают за икон, от которого до иконы одна буква. А икону не трожь, ДСЧН ее писал и нам завещал. Якобы. Шостакович — священная корова, которой поклоняются при обучении композиторов. Почему не слышно новых имен? Потому что по всей стране в консерваториях сидят ученики Шостаковича, очные и заочные. Им сейчас по 70–80 лет, и у них весь чердак зарос ДСЧН. Сколько молодых да ранних они перепортили, преподавая по 30 лет! А ведь всякому коллеге Дмитрия Дмитриевича по роду занятий положено сомневаться в чьем бы то ни было мессианстве и крушить иконы, хотя бы у себя на чердаке.

Скажите, это все специальные вещи, которые не должны волновать обывателя? Да, но вот проблемы архитектурного, например, образования не касаются обывателя ровно до того момента, пока он не вышел на улицу. Конечно, «вопросы архитектуры» социально насущнее «вопросов музыки» — тропа в обитель звуков неземных или даже в магазин паленых дисков по 70 рэ вьется, как правило, меж продуктов зодчества. Музыка

вообще отстает от смежных искусств — исторически и социально, везде и всегда. Кстати, отчасти поэтому, в современной серьезной музыке еще сохраняется понятие о мастерстве, образовательный ценз и прочие модернистские пережитки. Другое дело, что у нас эти безусловно достойные вещи не просто сохраняются. Они охраняются. Причем снизу, монотеистами-шестидесятниками. Нет, пора заканчивать с культом Шостаковича — в отличие от его музыки, по большей части нетленной, он давно уже сгнил. Убей в себе DSCH. Молодцы они там в ЮНЕСКО.

БОРИС ФИЛАНОВСКИЙ¹

Что ж, это пожалуй, больше, чем статья в газете — перед нами кредо композитора и критика в одном лице. Решаюсь ответить, так сказать, контрманифестом на манифест (опять эта пафосность, будь она неладна!). И даю в сокращении свой однажды опубликованный текст.

...С ШОСТАКОВИЧЕМ

Шостакович... за всех нас страдания, их гекатомбы — в мышление симфоническое превращал... Потому что он — крупнейший симфонист нашего века. В «перл создания» претворил — самую раскованность, ужас и скрежет. Превозмог...

Георгий Гачев

«Искусство — это вопль, который издают люди, переживающие на собственной шкуре судьбу человечества». Сегодня это высказывание Арнольда Шёнберга кому-то покажется анахронизмом.

«Музыка — молитва, музыка — медитация. Музыка не должна удваивать драму жизни. Шостакович занимался этим вынужденно; тогда это было нужно» — так полагает Валентин Сильвестров, один из талантливейших современных композиторов.

Но нам, жившим именно тогда, по слову Анны Ахматовой, «в эпоху Шостаковича», это нужно по-прежнему. На протяжении полувека мы старались не пропускать ни одной премьеры — в Малом ли, Большом ли зале филармонии — а если удавалось, мчались в Москву на первое исполнение таинственной Четвертой или заранее предвкушаемой как гражданский подвиг Тринадцатой...

Мы готовились тогда к возобновлению поруганной «Леди Макбет Мценского уезда», пусть и во второй редакции, как к первому участию — да простится мне высокий слог — мы действительно

ощущали себя «внутри» великой музыки, Шостакович был частью нашей жизни, его симфонии осмелюсь назвать симфониями общей судьбы.

Общность судьбы для миллионов возможна только в тоталитарном обществе, в особенности в стране, где существовали многовековые традиции преобладания общинного, соборного сознания над индивидуальным, государства — над личностью, над ее правами.

И потому еще недавно по-настоящему Шостакович был внятен в России более, чем на либеральном Западе. В последние же десятилетия Шостакович-симфонист вырастает вровень с Бетховеном и Чайковским едва ли не во всем культурном мире. Сегодня посрамлены не только советские идеологические цензоры. Несостоятельны оказались и критики на Западе, которые считали, что успех «военных» симфоний — героической Седьмой и трагической Восьмой — не выходит за рамки временной конъюнктурной популярности. Гениальная музыка выдержала самое суровое испытание — испытание временем.

Особую, ни с чем не сравнимую популярность Бетховена и Чайковского выдающийся композитор и проницательный критик Николай Мясковский усматривал в редкой заразительности могучей музыки, в покоряющей силе воздействия их искусства на массы. Почти все симфонии Бетховена, писал он, «вызывают какие-то стройные и определенные образы, какое-то обобщающее впечатление» (Н. Мясковский. «Чайковский и Бетховен», 1912). Спустя шесть лет немецкий музыковед Пауль Беккер в брошюре под названием «Симфония от Бетховена до Малера» (1918) формулирует понятие «обобществляющей функции», присущей бетховенской симфонии, прямо говорит об «объединяющем массовом переживании», рождаемом музыкой Бетховена. А вот похожее резюме Бориса Асафьева: «Жизнеспособность музыки Чайковского в заложенной в ней общительности».

А что же Шостакович? Изведав в юности соблазны обобществления, но не в бетховенском смысле, а в духе большевистской коллективизации, коснувшейся не только имущества, но и прав суверенной личности (Вторая симфония «Октябрю», Третья симфония «Первомайская»), Шостакович ужаснулся открывшейся перед ним бездне в Четвертой симфонии.

Симфония, в которой Шостакович провидел Апокалипсис XX века, двадцать пять лет тайлась в архиве композитора. Год рождения Четвертой — 1936-й; он же — год ареста и гражданской казни «Леди Макбет Мценского уезда». После редакционной

статьи «Правды» (28 января 1936 г., «Сумбур вместо музыки») Шостакович под давлением «сверху» вынужден был отменить премьеру Четвертой симфонии, которую осенью 1936-го уже репетировал в Ленинградской филармонии Фриц Штидри².

Опальные симфония и опера вышли из заточения почти одновременно.

30 декабря 1961 года состоялась премьера Четвертой симфонии; оркестром Московской филармонии дирижировал Кирилл Кондрашин.

Год спустя на сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко возродилась «Леди» (разумеется, в новой «высочайше дозволенной» редакции под титулом «Катерина Измайлова»).

В Четвертой, которую исследователи справедливо считают самой малеровской симфонией Шостаковича, композитор пророчил и оплакивал свою судьбу — судьбу художника-творца. Как не посетовать, что прозвучала эта великая симфония с опозданием на четверть века!

От нас скрыли показания чуткого сейсмографа, предвещавшего... теперь мы знаем что!

Годом позже, в классически соразмерной Пятой симфонии Шостакович придет к осознанию общей судьбы отдельного человека и человечества в тоталитарную эпоху. Именно это поставит Шостаковича в один ряд с величайшими симфонистами прошлого, а Пятую симфонию рядом с ее прославленными старшими «сестрами» — Пятой Бетховена и Пятой Чайковского.

«В истории России, — заметил бесстрашный мудрец Мераб Мамардашвили³, — много слез, горя, страданий, но мало радости...».

Радость делить общие невзгоды — единственная радость так называемого советского человека. Думается, для Шостаковича, с его столь тонкой, нервной, ранимой, чуткой к чужой боли душой, радость делить общие невзгоды была еще и художнической потребностью, импульсом к творчеству.

«Его творчество и прежде всего его оперы — комментарии к русской жизни» — утверждает английский режиссер Дэвид Паунтни.

Но если это справедливо по отношению к «Носу» и «Леди Макбет», то в еще большей степени относится к симфониям Шостаковича. Он между нами жил, он делил с нами общие невзгоды, он делил с нами нашу общую судьбу (во всяком случае, судьбу советской интеллигенции). Но ведь не просто делил, не покорно шел в общем строю, а посильно и сверх сил противостоял самому бесчеловечному в истории режиму подавления, переделывал, изменял наши души.

Как тут не вспомнить еще раз Мераба: «То, что случится с нацией, станет интегралом того, что стало с каждым из нас. И все в народе, в стране установится по уровню наших душ». Стало быть, переделывая наши души, Шостакович перестраивал к лучшему мир.

Идя порой на компромисс с властью, бросая кость своре псов, Шостакович выстоял, сберег себя как личность, как творца, которому заповедано свыше исполнить свой художнический — а значит в самом высоком смысле и гражданский — долг. И совершил он этот подвиг в эпоху всеобщей духовной энтропии, в страшное время тотального обобществления внутреннего мира человека, приведения его к общему знаменателю.

Слушая сегодня блистательные сочинения, которыми начинали свой творческий путь сверстники Шостаковича Гавриил Попов, Александр Мосолов — возьмем только эти два ярчайших примера — мы понимаем, сколь многих страниц превосходной музыки не досчиталась русская культура. Не у всех достало таланта, не каждому хватило сил и мужества перековать, перелить общую судьбу во всеобщую песнь, как это сделал на века Дмитрий Шостакович.

Надеюсь, я ответил на вопрос, заданный Борисом Филановским: «почему именно Шостакович так важен для музыки планеты Земля», точнее, для всех земель, кому дорога музыка?

Не то чтобы я был готов простить, но могу, по крайней мере, объяснить походя брошенную бестактность по поводу победы в величайшей из войн (трудно от сегодняшних молодых требовать «истовости» в отношении к трагедии пережитой полувека назад). Но к художественным памятникам этой войны — «Гернике» Пикассо, «Разрушению Роттердама» Цадкина, Дневнику Анны Франк, Восьмой симфонии Шостаковича — молодой зритель, читатель, слушатель неужели слеп и глух? Понимаю, вопрос этот риторический, и вовсе не обвиняю Вас в невежестве, но зачем же Вы, Борис — одаренный композитор и музыкальный критик — объясняете «культ Шостаковича» государственной культурной политикой, «монотеизмом жрецов Шостаковича»?

Дался Вам этот культ! Неужели нет других, более серьезных тормозов на пути развития нашей музыкальной культуры и, в частности, композиторской школы? Неужели Вы всерьез верите, что так называемый культ Шостаковича создан его учениками и адептами, а не десятками, может быть, сотнями миллионов слушателей во всех концах планеты Земля?

Заметьте, как отличается сдержанный уважительный тон Валентина Сильвестрова от Вашего. Никто не станет отрицать за сегодняшним композитором право творить в музыке молитву. А вот Шостакович, кстати, рисковал, когда давал в 40–50-е годы своим студентам клавир «Симфонии псалмов» Стравинского; студентов же могли и из комсомола исключить, и из консерватории выгнать! Читали ли Вы об этом? Кто дал Вам право кощунственно рассуждать о «священной корове», о «поклонении святым мощам», и даже о «вывозе ходкой культвалюты»?

С трудом сдерживая закипающий гнев, читаю заключительный слоган Вашей, Борис, антишостаковичской речи: «Убей в себе DSCH». Что, на самом деле, знание музыки Шостаковича, профессиональный авторитет Шостаковича, наконец, школа Шостаковича (пусть из рук его учеников) так сковывают, да что там — губят молодые таланты?

Не убить ли им тогда в себе и BACH, а заодно и Глинку с Моцартом, Бетховена с Чайковским? Чтобы творить новые шедевры совсем уж с чистого листа? На пустом месте? Не прощ ли убить в себе Герострата?!⁴





Дмитрий ЯНОВ-ЯНОВСКИЙ

Вариации на тему

DSCH

...Я все же думаю, что Шостакович — большой талант. Может быть, не его вина, что он позволил политике влиять на его композиторский стиль. И даже если это слабость характера, — что ж, он, возможно, не герой, но талантливый музыкант. Дело обстоит так: есть герои и есть композиторы. Герои могут быть композиторами, и наоборот, но этого нельзя требовать.

*Арнольд Шёнберг**

Писать о Шостаковиче крайне сложно. И не только потому, что о нем написаны горы исследований, воспоминаний, свидетельств, проанализировано и каталогизировано все, что было им создано. А потому, что, когда думаешь об этом человеке и художнике, сами по себе один за другим всплывают навязанные кем-то штампы, банальнейшие эпитеты, избитые сравнения и самые расхожие представления.

Когда думаешь или читаешь, например, про Стравинского, каждая деталь, каждое воспоминание добавляет что-то новое к его творческому и человеческому портрету. Он, как и любой человек, сложен, неоднозначен, парадоксален и противоречив. Во всем этом есть что-то живое и привлекательное, и мы начинаем лучше и глубже понимать не только его поступки, но и его музыку.

* Письмо К. Листу от 17 июля 1944 года // Шёнберг А. Письма. СПб., 2001. С. 307.

Когда изучаешь Шёнберга, с каждой прослушанной нотой, с каждым новым фактом его биографии все полнее и полнее понимаешь, что двигало им как в жизни, так и в творчестве. Его переписка с учениками, его отношения с меценатами, с издателями, его соперничество с Хауэром, его тяжба с Томасом Манном, его учебные пособия и, разумеется, сама его музыка в совокупности рождают сложный, но очень точный образ человека и художника. Точно то же происходит и с Бартоком, и с Равелем, и с Веберном, и с Дебюсси, и с Бергом...

Но не с Шостаковичем. С Шостаковичем все точно наоборот. Можно до последней нотки изучить его партитуры, прочитать все, что написано о нем и им самим — но это вряд ли приблизит к тому, кем в действительности был Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Чем больше узнаешь о нем, тем меньше его понимаешь. В этом одна из причин бесконечных споров вокруг широкоизвестных (но до сих пор не изданных на русском) его мемуаров. Можно с уверенностью заявлять: это мог написать Шостакович, но он этого никогда бы не сделал. Или же утверждать: Шостакович не мог этого сделать, но тем не менее сделал. Интересно, что больше всего споров давно уже вызывает не сама музыка Шостаковича, а его позиция по тому или иному вопросу. Рухнула страна, убраны все памятники славного революционного прошлого, а на Западе (заметьте — не у нас) до сих пор ожесточенно спорят: был ли телефонный разговор Сталина с Шостаковичем или такого разговора не было? Что подтолкнуло Шостаковича на создание Ленинградской симфонии: внешняя агрессия (Адольф Гитлер) или агрессия внутренняя (Иосиф Сталин)? Подписал ли Шостакович письмо против Сахарова или за него это сделали другие? Хорошо, не подписал. Или пусть даже подписал. Как ответ на этот вопрос может повлиять на качество Двенадцатой симфонии или Восьмого квартета, на наше восприятие «Носа», «Леди Макбет» или Скрипичного концерта? Едва ли найдется другой композитор, споры вокруг которого сводились бы к (или по крайней мере сфокусировались бы на) его «программности», его «гражданской позиции». Более того, любой пишущий о Шостаковиче в этой ситуации теперь уже вынужден (да и просто обязан) определиться, как он сам-то считает: должен был или не должен, подписал или не подписал, являлся или не являлся и т. д. Много вопросов вокруг, рядом, подле и возле музыки. Подобных вопросов так много, что до музыки дело может и не дойти. Да это уже и не так важно. Важно другое — дать свою оценку тем или иным его поступкам

или наоборот — отсутствию таковых. Проблема Шостаковича в том и состоит, что музыка (как кажется) столь ясна, а намерения (как представляется) так понятны, что это уже вовсе даже не тема для разговора. Более важное где-то рядом, так сказать, «вокруг да около». И — действительно, всегда есть о чем поговорить. Поэтому не удивительно, что так часто встречаются в книгах о нем пассажи типа: «...когда вышло это постановление, он только что закончил работать над...» или «тогда, когда состоялся этот разговор, Шостакович только приступил к сочинению...». Сама музыка уходит куда-то на второй план как нечто незначительное на фоне важных и существенных политических и иных событий его личной и общественной жизни.

Когда мы думаем о том, что заставило Шёнберга написать иронично-оскорбительные тексты для своих полифонических хоровых «экзерсисов», прямолинейно направленных против таких гениальных композиторов, как Барток и Стравинский («Модернский», по определению Шёнберга), или его письма Томасу Манну (в связи с появлением романа «Доктор Фаустус»), это вызывает легкую ироничную улыбку: мол, и гениям не чужды обычные человеческие эмоции, и даже они порой неспособны справиться с ними. Констатировали, «ухмыльнулись»... и тут же с легкостью вернулись к самой музыке: к бесконечным канонам, транспозициям, ракоходам и инверсиям. Всего лишь второстепенный «штрих» к портрету. И только.

С Шостаковичем не так. Любая брошенная или написанная фраза мгновенно становилась (и становится) подтверждением либо отрицанием его гениальности, его человечности, его трусости, его бескомпромиссности, его конформизма или нонконформизма и т. д. К счастью, мы не способны переводить музыку в слова, иначе большая часть критических работ свелась бы к самому вульгарному цитированию, например: «...в Первой части Третьей симфонии Шостакович высказал свое безоговорочное одобрение тем преобразованиям, которые...», или: «в Седьмой симфонии Шостакович подробно остановился на ужасах блокадного Ленинграда, в частности, в цифре 6 он говорит...», или: «в финале Двенадцатой симфонии Дмитрий Дмитриевич (начиная с 122 такта) еще раз обратил наше внимание на...» В этом отношении был совершенно прав Эдисон Васильевич Денисов, сказавший как-то, что «должно пройти энное количество лет, прежде чем мы сможем взглянуть на музыку Шостаковича, отделив ее от политического контекста».

Возможно, сейчас как раз и пришло это время.

МЫСЛИ ВСЛУХ И ПРО СЕБЯ

Из дома вышел человек
С дубинкой и мешком
И в дальний путь,
И в дальний путь
Отправился пешком.

И вот однажды на заре
Вошел он в темный лес.
И с той поры,
И с той поры,
И с той поры исчез.

Даниил Хармс

Не нужно бояться того, что вдруг обнаружится: инструментовка каких-нибудь сонат Скарлатти самобытнее, оригинальнее некоторых симфоний, небольшой и полупуштливым вокальный цикл глубже иных поэм и кантат, а музыка к мультфильму — значительнее балетов. Следует признать, что Четырнадцатая симфония гениальна не потому, что писалась в то время, когда нельзя был писать о смерти, а потому что музыка прекрасная. Точно так же и «Первомайская симфония» плоха не потому, что радостно рассказывает о Первомае, а просто потому, что неинтересна и поверхностна.

Уже нет необходимости изыскивать психологические оправдания: нет смысла оправдывать то, что в оправдании не нуждается. Шостаковичем создано столько подлинно гениальных сочинений, что не нужно предварительных разъяснений (с неизменной извинительной интонацией) той политической «атмосферы», в которой он вынужден был существовать и работать.

Однако мы читаем Хармса, зачитываемся Цветаевой и Пастернаком, восхищаемся Зощенко и Ахматовой. Чудовищно-трагические судьбы невероятно талантливых людей. Исчезновение Даниила Хармса, самоубийство Цветаевой, травля Зощенко, Пастернака и Ахматовой... Мы знаем и помним об этом. И все это, конечно, не может не влиять на наше восприятие их творчества. Но, тем не менее, оно (творчество) никогда не оказывается, как говорят американцы, background'ом к их судьбам.

Но и здесь с Шостаковичем обстоит по-другому.

Слово — не музыка. Слово конкретнее, а значит, опаснее. И для власти, и — вдвойне — для художника. Стравинский говорил, что музыка (если она не связана со словом) не в состоянии выражать

ничего, кроме самой себя. Музыка сама по себе не в состоянии выражать ни идеологии, ни политических идей. Совсем недавний пример с гимном России: трижды менялся текст. А как отличить фашистский марш от антифашистского, если это просто инструментальный марш? А мелодию любой пионерской песни от мелодий Гитлерюгенда? Не увязывая их с текстом, просто невозможно.

Но Шостакович считал по-другому.

ТАКТИКА СОЗДАННОГО

Чтобы прочесть хорошую лекцию, нужно сначала рассказать, о чем собираешься рассказать, затем собственно о деле и, наконец, о чем только что рассказал.

*Луи Андриссен**¹

Для него музыка — реальный язык. Средство коммуникации. Отсюда и этот постоянный страх — вдруг кто-то еще (рядом, заглядывая через плечо) тоже владеет этим языком. (Это почти столь же опасно, как способность читать по губам.) Спокойней — использовать текст (программу) — словесную защиту. Еще лучше загодя нагородить настоящие «баррикады» из имени автора текста или либретто, детального словесного пересказа, авторского развернутого комментария и т. д. Чтоб ни у кого не возникло и тени сомнения, о чем, собственно, пойдет речь. Вот музыка о том, как фашист наступает, а вот тут мы его начинаем бить, а разбив, со спокойной душой празднуем победу и предвкушаем будущее созидание мирной жизни. («Как складно-то получилось!») Музыка сама по себе — слишком тонка и эфемерна. Нужно конкретнее, еще конкретнее, как можно конкретней! Сочинение подходящей «программы» порой отнимает не меньше времени, чем написание самой музыки. Неважно. Важно конкретизировать и не оставить простора для иных (неверных и чуждых) трактовок и толкований.

Постепенно приходит понимание, что окружение-то языка вроде бы и не понимает. А камерная музыка, судя по всему, вообще не грозит ничем. Первый квартет — никакой реакции, Второй, Третий, Четвертый... («Господи, для них камерная музыка как бы и не существует!») Вот оно — поле деятельности. Говори что хочешь, хоть кричи, как в Восьмом. Никто и не заметит. Квинтеты, трио, сонаты... пиши — не хочу! Но все-таки время от времени им нуж-

* *Андриссен Л.* Украденное время. СПб., 2005. С. 206.

но давать что-то масштабное и глобальное. Ну там «Праздничную увертюру» или «Песнь о лесах». («В лесах ведь ничего плохого нет. Верно? Эх! Если бы не Малер, можно было бы и “Песнь о земле”, но чуть-чуть опоздал. А жаль».) Иначе не продержишься. Еще глобальнее? Еще оптимистичнее? Пожалуйста. Вот вам «Первомайская симфония», вот вам «Марш советской милиции», вот кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» («Это в 1952-то году! О чем это я?»), вот поэма «Октябрь», вот симфония «1911 год».

И наконец, как отвлекающий маневр, позволяющий выжить или по крайней мере выждать, есть еще и киномузыка. Здесь-то уж точно тройная гарантия — не тронут. Действие равно противодействию. «Песня о встречном», одним словом.

В результате — список сочинений, как шахматная доска: черное-белое-черное-черное-белое-белое. «Метаморфозы» Эшера.

NO COMMENT: ШОСТАКОВИЧ О МАЯКОВСКОМ

1956

В начале 1929 года Всеволод Эмильевич Мейерхольд, ставивший «Клопа», предложил мне написать музыку к спектаклю. Я с удовольствием принялся за работу. На репетициях я познакомился с Маяковским. Мое представление об авторе «Облака в штанах» не совпало с реальным человеческим обликом Маяковского. Я ожидал встретить одного человека, а встретил другого. Я наивно думал, что Маяковский в жизни, в повседневном быту оставался таким же, каким он был на трибуне, но на самом деле это было не так. Маяковский поразил меня своей мягкостью, обходительностью, просто очень большой воспитанностью, и мне это очень понравилось. Это был очень мягкий, приятный, внимательный человек. Он любил больше слушать, чем говорить. Казалось бы, что он должен был говорить, а я слушать, но выходило все наоборот.

У меня состоялось несколько бесед с Маяковским по поводу моей музыки к «Клопу». Должен сказать, что первая из них произвела на меня довольно странное впечатление. Маяковский спросил меня: «Вы любите пожарные оркестры?» Я сказал, что иногда люблю, иногда нет. А Маяковский ответил, что он больше любит музыку пожарных и что следует написать к «Клопу» такую музыку, которую играет оркестр пожарников.

Это высказывание меня вначале изрядно огорошило, но потом я понял, что за ним скрыта более сложная мысль. В последующем разговоре выяснилось, что Маяковский любит не только музыку пожарных, что он с большим удовольствием слушает Шопена, Листа, Скрябина. Ему просто казалось, что музыка пожарного оркестра будет наибольшим образом соответствовать содержанию первой части комедии; и для того чтобы долго не распространяться о желаемом характере музыки, Маяковский просто воспользовался кратким термином «пожарный оркестр», и я его понял*.

1974

В начале 1929 года Всеволод Эмильевич Мейерхольд, ставивший «Клопа», предложил мне написать музыку к спектаклю. Я с удовольствием принялся за работу. Я наивно думал, что Маяковский в жизни, повседневном быту такой же, как в своих стихах. Конечно, я не ожидал увидеть его в желтой кофте. И я не думал, что у Маяковского будет нарисован на щеке цветочек. Этот балаган в новых условиях мог бы ему только повредить. Но видеть человека, который на каждую репетицию «Клопа» приходил в новом галстуке, тоже было удивительно. В то время галстук еще считался одним из главных признаков буржуазности. Маяковский, как я понимаю, любил хорошо, сладко пожить. Он одевался во все самое лучшее, иностранное. Он носил немецкий костюм, американские галстуки, французские рубашки, французские ботинки. Любил всем этим хвастаться. Советские изделия Маяковский, как известно, чрезвычайно активно рекламировал в стихах. <...> Но сам Маяковский те предметы, которые рекламировал, ни в грош не ставил. <...> Если бы не Мейерхольд, я бы не стал писать музыку к «Клопу». Потому что и по поводу музыки у меня с Маяковским произошла стычка. Он у меня спрашивает, что я написал. Я ему отвечаю: симфонию, оперу, балет. Он тогда у меня спрашивает, люблю ли я пожарные оркестры. Я сказал, что иногда люблю, иногда нет. Тогда Маяковский мне говорит: а я больше всего люблю пожарные оркестры и хочу, чтобы музыка к «Клопу» была такая, какую играют оркестры пожарных, а симфонии мне не нужны. Я ему, естественно, предложил пригласить оркестр пожарных, а меня

* Литературная газета. 9 октября 1956 г.

от этой работы уволить. Скандал прекратил Мейерхольд. <...> В общем, могу сказать, что в Маяковском сконцентрировались все ненавистные мне черты: позерство, любовь к саморекламе, страсть к роскошной жизни. И, главное, презрение к слабым и подлюбострастие перед сильными*.

ТАПЕР

Мнения автора могут не совпадать с его точкой зрения.

Виктор Пелевин. «Generation П»

«Сейчас я нигде не служу и, как бы мне ни пришлось нуждаться, в кино я служить не пойду, так как это отнимает все вечера, и очень утомляет механическое изображение на рояле «страстей человеческих». В связи со служением в кино у меня пропала масса времени и энергии»**. Это написано совсем молодым Шостаковичем в 1926 году***. И он, действительно, «служить в кино» не пошел. Но его навык «механического» изображения «страстей человеческих» еще как ему пригодился.

Работа тапера такова, что любая сиюминутная ситуация на экране требует мгновенного отклика. И это понятно — все происходит, как сейчас говорят, «в реальном времени». Чем больше навык и опыт, тем меньше затрачиваются душевные силы. Появляются штампы: здесь грозное *tremolando*, там бурный нисходящий пассаж, уменьшенный вводный — и даже слепой понимает, что герои обречены. Где нужно — ностальгический вальсок, требуется нечто жизнерадостное — вот, на выбор: есть бравурный марш, есть полька, мазурка; обличить старорежимное мещанство — никаких проблем: вот вам канкан или какой-нибудь фокстрот. Все на своих местах. Пожалуйста. Похороны? Все подготовлено и притом многократно опробовано: работает — вдохновляет, страшит, печалит, радует, улаживает.

Работа в кино и в дальнейшем (уже с появлением звуковой дорожки) останется постоянной сферой творческой деятельности

* Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as related and edited by Solomon Volkov. London, 1981. P. 190–191

** Д. Шостакович о времени и о себе. М., 1980. С. 11.

*** С 1923-го по 1925 год Шостакович работал в нескольких кинотеатрах: сначала в «Светлой ленте», затем — в «Сплендид Паласе» (позднее переименованном в «Рот Фронт») и, наконец, в «Пикадилли».

Шостаковича. Многие партитуры, написанные для кинофильмов, сегодня уже обрели новую, концертную, жизнь. В большинстве своем музыка действительно замечательная. Среди наиболее известных работ назовем музыку к фильмам Г. Козинцева «Гамлет» и «Король Лир», блестящую партитуру к «Новому Вавилону», оперу-мультфильм по А. Пушкину «Сказка о Попе и работнике его Балде», а также музыку к популярным в свое время фильмам «Трилогия о Максиме», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина», «Подруги». При всех достоинствах самой музыки есть в ней, на мой взгляд, одно качество, препятствующее полному слиянию музыки и изображения, — это ее чисто симфоническая природа. Она совершенно самодостаточна. Особенно это заметно в фильмах «Гамлет» и «Король Лир». Но удивительно другое. Очень часто киномузыка Шостаковича в целом ничем не отличается от его чисто симфонических произведений. Та же энергия, те же приемы развития и инструментовки, та же трактовка формы. Грубо говоря, музыка в кино чаще всего требует исключительно экспозиционного изложения материала, разного рода акцентов, коротких характеристических мелодических построений, разнохарактерных фонов и т. д. И только немногочисленные протяженные (как правило, кульминационные) эпизоды могут нуждаться в подлинно симфоническом напряжении и интенсивном развертывании. Шостакович же почти постоянно использует лишь этот последний тип музыкального развития. И зритель (который в данном случае еще и слушатель) оказывается перед сложной дилеммой: смотреть или слушать. А в случаях с Шекспиром, чей текст уже сам по себе требует от зрителя полного напряжения и сопряжения с действием (это же не мыльная опера!), подобное решение музыкального ряда, на мой взгляд, только отвлекает внимание от происходящего на экране. Но речь не о музыке к фильмам, а о музыке, так сказать, «чистой» — симфонической. Работа пианиста-иллюстратора действительно не прошла для Шостаковича даром. Как писал сам композитор в 1956 году: «Дело это очень утомительное, хотя и не бесполезное, поскольку приходилось много импровизировать, приноравливаясь к событиям, разворачивавшимся на экране»*. Но, кажется, ему приходилось «много импровизировать, приноравливаясь к событиям», разворачивавшимся не только на экране, но и в самой жизни, в его жизни. Когда читаешь подробные авторские пояснения к его

* Д. Шостакович о времени и о себе. С. 194.

симфоническим произведениям, не покидает ощущение, что перед тобой детально проработанная режиссерская «раскадровка» фильма. А дальше опыт, приобретенный не только в «Светлой ленте», «Спленид Паласе» и «Пикадилли», но и в звуковом кино, «берет свое». И происходит то, что сам Шостакович обозначил, как «механическое изображение “страстей человеческих”». Симфония как музыка к воображаемому фильму. Главное точно следовать своей же собственной (или чужой) раскадровке, своему же (или чужому) сценарию и монтажу. И там, где внешний (навязанный извне) сценарий полностью совпадает с внутренним (своим) — результат гениальный, где же они входят в противоречие (а то и вовсе конфликтуют) — «прикладная» музыка так прикладной и остается. А стало быть, не суть важно, о чем пойдет речь: о Великой Отечественной войне, о революции, о завоевании космоса, о смерти Ленина, о грандиозной стройке или об успехах советской деревни, о поднятой целине или о лесонасаждениях.

NONSENSE

Родина слышит, Родина знает...

Е. Долматовский

«Неожиданно композитор спросил меня, был ли я когда-нибудь пионером. Он [Шостакович] читал в газете “Пионерская правда” [sic], что школы и пионерские отряды принимают активное участие в лесопосадках. Появилась в оратории глава (или часть) “Пионеры сажают леса”, кажущаяся мне самой важной в нашем произведении.

Шостакович начал работу над музыкой оратории только тогда, когда я отдал ему полный текст. Он уехал в Комарово под Ленинград и вернулся с готовым клавиром “Песни о лесах”. Мне пришлось досочинить лишь несколько строчек, вернее, скомпоновать их — это была fuga, а ее текст — всего лишь список деревьев и кустарников, которые, согласно Постановлению, надо посадить в лесополосы. Я старался соблюсти очередность, какая была в Постановлении, и не могу считать эту работу своим сочинением. Но Дмитрий Дмитриевич придал перечню деревьев подлинную и удивительную поэтичность»*.

* Долматовский Е. Переполненный музыкой // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М., 1976. С. 75.

СТРАТЕГИЯ НЕНАПИСАННОГО

Не бытие определяет сознание, а неизбежность небытия.

И. Бродский

Когда читаешь заметки, написанные Шостаковичем в разные годы его жизни, удивляет та легкость, с которой он делится своими творческими планами, идеями своих будущих сочинений. Даже когда его никто об этом не спрашивает. Он подробно рассказывает сюжеты будущих опер, общие идеи будущих симфонических сочинений, детально описывает структуру будущих ораторий. Все эти планы из-за значимости замысла и серьезности тематики, по его словам, «потребуют значительного времени для их осуществления». (В скобках заметим: а тем временем он продолжает писать квартеты, камерные произведения, вокальные циклы, инструментальные сонаты...) Вот несколько примеров, взятых из опубликованных высказываний Шостаковича:

Красная газета, 10 февраля 1934:

«...Я хочу написать советское “Кольцо нибелунга”. Это будет оперная тетралогия о женщине, в которой “Леди Макбет” явится как бы “Золотом Рейна”. Магистральным образом следующей оперы будет героиня народовольческого движения. Затем — женщина нашего столетия. И, наконец, я напишу нашу советскую героиню, вобравшую в себя собирательные черты женщин сегодняшнего и завтрашнего дня, от Ларисы Рейснер до лучшей бетонщицы Днепростроя Жени Романько. Эта тема является лейтмотивом моих каждодневных раздумий и моей жизни *на десять лет вперед* (курсив мой. — Д.Я.-Я.)».

Лит. Ленинград, 26 апреля 1935:

«...Уже давно во мне укрепилось сильнейшее желание отобразить в музыке великую социалистическую перестройку нашей деревни. Прекрасная вещь Шолохова натолкнула меня на мысль написать оперу “Поднятая целина”. Я приступаю к работе над этой оперой с большим удовольствием и энергией».

Рабочий и театр, № 11, 1937:

«...Одновременно с этими работами я начинаю подготовительные работы к опере “Волочаевские дни”, либретто для которой пишет

Н. Я. Берсенева. Опера должна показать интервенцию на Дальнем Востоке и взятие Красной Армией волочаевских укреплений <...> Материала много, но работа предстоит большая и очень трудная...»

Лит. газета, 20 ноября 1938:

«...Уже давно зреет у меня мысль написать оперу на текст лермонтовского “Маскарада” <...>. Но я возьмусь за эту оперу не раньше, чем напишу симфонию, посвященную памяти В. И. Ленина».

Ленинградская правда, 28 августа 1939:

«...Недавно я приступил к написанию оперетты “12 стульев” <...>. Давнишняя и страстная моя мечта — написать симфоническое произведение, посвященное Владимиру Ильичу Ленину. <...> Симфония о Ленине задумана... с участием хора, солистов и чтеца. Первая часть — юношеские годы Ильича, вторая — Ленин во главе Октябрьского штурма, третья — смерть Владимира Ильича и четвертая — без Ленина по ленинскому пути. Уже готов ряд музыкальных фрагментов, которые впоследствии войдут в эту самую значительную мою работу последнего времени — 7-ю симфонию (курсив мой. — Д.Я.-Я.)...»

Ленинградская правда, 20 января 1940:

«Написать симфонию, посвященную памяти В. И. Ленина, — мое заветное, давнишнее желание. Мысль об этой симфонии возникла еще в 1924 году, в дни глубокого всенародного траура...»

Это только малая часть подобных высказываний: их в самом деле очень много — напечатанных в разных изданиях, в разные годы. Давайте задумаемся в то, что рассказывает Дмитрий Дмитриевич. После «Леди Макбет» в 1934 году он одержим созданием тетралогии, посвященной женским образам, это его «лейтмотив» на десять лет вперед. Но уже через год (в 1935 г.) он приступает к работе над «Поднятой целиной», через два года (не написав ни то, ни другое) он с той же энергией (и с таким же результатом) принимается за оперу «Волочаевские дни». При этом, естественно, образ бетонщицы Жени Романько перестает быть «лейтмотивом его каждодневных раздумий». И вот возникает мысль об опере на сюжет «Маскарада» Лермонтова, но Шостакович не может позволить себе приступить к написанию музыки, пока он не напишет симфонию памяти Ильича, «мысль о которой возникла [аж!] в 1924 году». Но ровно через девять месяцев, как выясняется, он все-таки позволил себе

приступить к написанию оперетты «Двенадцать стульев», хотя его «давнишняя и страстная мечта» (симфония о Ленине) еще не реализовалась. Однако он уверенно называет номер этой будущей симфонии — Седьмая!

Вдумавшись, начинаешь понимать, что все это лишь «игра», чтобы получить возможную «отсрочку». Во всех этих публичных откровениях есть подтекст: «Дайте мне десять лет, и я напишу яркий образ лучшей бетонщицы, еще несколько лет — и у вас будет опера о волочаевских высотах, подождите немного — и я напишу и о русской социалистической деревне, и оперетту, но, самое главное, дайте мне еще чуть-чуть времени — и получите образ вождя пролетариата. Я весь в работе, я собираю материал. Мною уже много наработано. Мне нужно только время».

И, судя по всему, это сработало. Время дали.

Сов. культура, 22 мая 1965:

«Около года назад я окончательно решил писать оперу по роману “Тихий Дон” (3-я и 4-я книги). Ныне либретто готово, и я приступил к работе».

Веч. Новосибирск, 22 января 1966:

«В настоящее время я работаю над оперой “Тихий Дон” по 3-й и 4-й книгам романа Шолохова. Эта очень трудная работа займет у меня, вероятно, весь 1966 год и, наверное, захватит и 1967».

Известия, 22 января 1966:

«Минувший год был очень насыщенным и, думается, плодотворным. <...> Но самое главное, [я] с увлечением продолжал работать над оперой “Тихий Дон” по одноименному роману...»

И наконец, самое любопытное. В «Свидетельстве» Волкова — Шостаковича есть пассаж, который (независимо от нашего отношения к этим «мемуарам») завершит данную тему:

«...сейчас я, пожалуй, с еще меньшей охотой делаю заявления о своих творческих планах. Что, дескать, задумал на актуальный сюжет — про освоение целинных земель. Или балет о борьбе за мир. Или симфонию про космонавтов. Когда я был моложе, то делал иногда похожие на эти крайне неосмотрительные заявления. И до сих пор у меня интересуются, когда я закончу оперу “Тихий Дон”. А я такую оперу никогда не закончу. Потому что я ее никогда не начинал. Просто

пришлось в трудный момент сказать нечто подобное. Это ведь у нас особый вид самозащиты. Говоришь, что задумал такое сочинение. Обязательно с каким-нибудь убойно звучащим заголовком. Это — чтоб тебя не побивали камнями. А сам пипешь какой-нибудь квартет. И получаешь от этого тихое удовольствие. А руководству сообщаем, что сочиняешь оперу “Карл Маркс”. Или “Молодая гвардия”. Вот и простят тебе квартет. Оставят в покое. Под мощным прикрытием таких “планов” можно иногда прожить год-два спокойно»*.

УЧИТЕЛЬ

Условно убитый.

Другой странный и интригующий аспект проблемы Шостаковича — это его воздействие на несколько поколений композиторов. Композиторы-конформисты, композиторы-традиционалисты, композиторы-фольклористы, композиторы-авангардисты — все они находились под влиянием его музыки. Как могло случиться, что столь разные творческие личности, как, например, Д. Кабалевский, С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Эшпай, Г. Свиридов, Т. Хренников, М. Вайнберг, А. Бабаджанян, Э. Денисов, Р. Щедрин, А. Шнитке, Н. Пейко, Б. Чайковский, Н. Сидельников, Г. Галынин, С. Губайдулина, не говоря уже о разных поколениях композиторов в бывших советских республиках, — все они были в той или иной степени испытали на себе воздействие музыки Шостаковича? И каждый находил в ней то, что хотел найти и чего, скорее всего, в ней и не было. А может быть, и было. Кто-то перенял внешнюю актуальность и масштабность его симфонических замыслов, кто-то яркость, доступность тематических построений его песен и киномузыки, кто-то беспрюирышную броскость оркестровых красок инструментальных концертов, кто-то гротеск и трагический сарказм его опер, кто-то лиризм струнных квартетов, кто-то внутренний психологизм и глубинную обреченность его поздних произведений.

В выборе, так сказать, «точки зрения» на Шостаковича безошибочно распознается талант или его отсутствие. Каждый выбирает по себе. Интересно, например, что такой выдающийся композитор, как Альфред Шнитке, безусловно, находившийся под огромным воздействием музыки и личности Шостаковича, в разные годы

* Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as related and edited by Solomon Volkov. P. 199.

своей творческой деятельности обращался к различным пластам его музыки. Так, если в ранних сочинениях Шнитке (Первом скрипичном концерте, оратории «Нагасаки») явно ощущается влияние Шостаковича еще, так сказать, на «лексическом» уровне — мелодические построения и их развитие, гармония, принципы оркестрового мышления, общая драматургия, то в дальнейшем влияние Шостаковича становится не столь прямолинейным и более глубоким. Отголоски «Носа», музыки к «Сказке о Попе и работнике его Балде», струнных квартетов и других камерных сочинений слышатся повсюду — от «Серенады» до «Ревизской сказки», от Фортепианного квинтета до Четвертого квартета, от балета «Лабиринты» до оперы «Жизнь с идиотом». А в поздних сочинениях Шнитке — в Альтовом концерте, в виолончельных концертах, в Шестой, Седьмой и Восьмой симфониях, в Эпilogue балета «Пер Гюнт» — отчетливо прослеживается связь с поздними же сочинениями Дмитрия Дмитриевича: с Пятнадцатой симфонией, с Пятнадцатым квартетом, с Альтовой сонатой. Любопытно также, что Шнитке и многие другие наиболее талантливые композиторы его поколения «вернулись» к музыке Шостаковича, пройдя через додекафонию Шёнберга, сериальность и алеаторику Булеза, микрополифонию и сверхмногоголосие Лигети, пуантилизм и «момент-форму» Штокхаузена и инструментальный театр Кейджа и Кагеля. Вернулись, чтобы по-новому взглянуть на все истинно ценное, что было создано этим композитором.

Однако, как мне кажется, главным и страшным «уроком» Шостаковича всем тем свободно мыслящим, умным и по-настоящему талантливым музыкантам, кто шел после него, стала сама его жизнь. Жизнь гениально одаренного человека на службе у безжалостной системы, жизнь выдающегося художника, в конце концов, ставшего заложником этой системы, системы, которая не выпускала его всю его жизнь и которая так и не отпустила его даже после смерти. Именно поэтому долго еще будут безрезультатно спорить: был или не был, подписал или не подписал, искренне или нет, за или против, являлся или не являлся...

Но глядя на творческие и человеческие судьбы А. Шнитке, Э. Денисова, В. Сильвестрова, А. Пярта, С. Губайдулиной, Г. Канчели, А. Кнайфеля и многих, многих других, понимаешь, что этот урок не прошел бесследно.



ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА

1906

25 сентября (н.с.). В Санкт-Петербурге, в семье чиновника Главной палаты мер и весов Дмитрия Болеславовича Шостаковича (1875–1922) и его жены Софьи Васильевны, урожденной Кокоулиной (1878–1955), родился сын Дмитрий.

1915

Лето. Начало обучения музыке под руководством матери — Софьи Васильевны.

Осень. Поступление на курсы фортепианной игры известного петроградского педагога Игнатия Гляссера. В течение первого года обучения Шостакович посещает класс его жены Ольги Гляссер.

1916

Осень. Переход Шостаковича в фортепианный класс И. Гляссера. Фортепианные пьесы «Солдат», «Гимн свободе» (не сохранились или не были записаны).

1917

Фортепианная пьеса «Траурный марш памяти жертв революции» (не сохранилась).

1918

Начало занятий фортепиано у профессора Петроградской консерватории Александры Розановой.

Знакомство с художником Борисом Кустодиевым.

Первые крупные произведения: опера «Цыганы» (по Пушкину) и балет «Сказка о дочери морского царя» («Русалочка»). Уничтожены в 1926 году.

1919

Весна-лето. Уроки музыкальной импровизации у Георгия Бруни. Знакомство с директором Петроградской консерватории Александром Глазуновым. По совету Глазунова тринадцатилетний Шостакович начинает готовиться к поступлению в консерваторию, берет уроки теории музыки и сольфеджио у профессора Алексея Петрова.

Осень. Поступление в Петроградскую консерваторию в класс фортепиано профессора Александры Розановой и в класс композиции профессора Максимилиана Штейнберга (ученика и зятя Николая Римского-Корсакова).

Сентябрь-декабрь. Первая студенческая работа: *Скерцо соч. 1* для оркестра, посвященное Штейнбергу (при жизни автора не исполнялось).

В годы учебы в консерватории у Шостаковича завязываются дружеские отношения с соучениками: студентом класса фортепиано, будущим кинорежиссером Лео Арипштамом, будущим известным музыковедом и критиком Валерианом Богдановым-Березовским.

Кустодиев рисует портрет тринадцатилетнего Шостаковича.

1920

Весна. *Восемь прелюдий соч. 2* для фортепиано. Прелюдия № 1 посвящена Кустодиеву, № 3–5 — Марии Шостакович (старшей сестре автора), № 6–8 — Н. К. [Наталье Кубе].

8 мая. В Петроградском Доме искусств, на выставке Кустодиева, Шостакович играет Прелюдии соч. 2 для фортепиано (его первое публичное выступление с исполнением собственной музыки).

Осень. Переход в фортепианный класс профессора Леонида Николаева.

1921

27 сентября. Первый печатный отзыв о Шостаковиче — упоминание в статье Николая Стрельникова «Потенциальное искусство» (о молодых композиторах Петрограда) в журнале «Жизнь искусства».

Знакомство с Иваном Соллертинским.

1921–1922. *Тема с вариациями соч. 3* для оркестра памяти Николая Соколова, консерваторского преподавателя полифонии; *Две басни Крылова соч. 4* для меццо-сопрано, хора альтов и оркестра, посвященные другу Шостаковича композитору Михаилу Квадри. При жизни автора эти произведения не исполнялись.

1922

24 февраля. Смерть отца — Дмитрия Болеславовича Шостаковича.

Три фантастических танца соч. 5 для фортепиано, посвященные другу Шостаковича пианисту Иосифу Шварцу (завершены 4 декабря). С на-

чала 1920-х годов фигурируют в постоянном концертном репертуаре автора.

Сюита соч. 6 для двух фортепиано (Прелюдия — Фантастический танец — Ноктюрн — Финал), посвященная памяти отца.

1922–1924. Посещения ленинградского «Кружка новой музыки», в состав которого входили композитор Владимир Щербачев, композитор и музыковед Борис Асафьев, дирижер Николай Малько, пианист и композитор Лев Оборин.

1923

Весна. Окончание Петроградской консерватории по классу фортепиано. На государственном экзамене Шостакович играет Сонату соч. 106 Бетховена.

Начало работы над симфонией, прерванное болезнью (туберкулезом лимфатической системы).

Лето. Шостакович проходит курс лечения в Гаспре (Крым), где знакомится с Татьяной Гливенко.

Осень. **Первое трио соч. 8** для фортепиано, скрипки и виолончели (одночастное), посвящено Гливенко.

Ноябрь 1923 — февраль 1925. Шостакович работает музыкальным иллюстратором в кинотеатрах Петрограда.

13 декабря. Первое исполнение **Первого трио** для фортепиано, скрипки и виолончели (концерт класса Максимилиана Штейнберга в Петроградской консерватории; исполнители — автор, Вениамин Шер, Григорий Пеккер).

1924

Начало года. Возобновление работы над симфонией[?].

Весна. **Три пьесы соч. 9** для виолончели и фортепиано: Фантазия (посвящается Зое Шостакович, младшей сестре автора), Прелюдия (посвящается Валериану Богданову-Березовскому), Скерцо (посвящается Владимиру Курчавову, поэту, другу Шостаковича).

15 октября. Завершение **Скерцо соч. 7** для оркестра, посвященного композитору Петру Рязанову (при жизни автора не исполнялось).

Осень. Возобновление работы над симфонией (будущей Первой симфонией соч. 10). Завершение второй части, работа над первой частью.

Декабрь. **Прелюдия из соч. 11** для струнного октета.

Декабрь. Знакомство с композитором Виссарионом Шебалиным.

1925

Начало года. Первое исполнение Сюиты для двух фортепиано (Ленинград, автор и Лев Оборин).

Февраль. Завершение третьей, медленной части Первой симфонии.

- 15 февраля. Шостакович выступает в Малом зале Ленинградской филармонии с концертом из произведений Листа.
- 20 марта. Камерный концерт из произведений Шебалина и Шостаковича в Малом зале Московской консерватории (московский дебют Шостаковича). Первое (и, по-видимому, единственное при жизни Шостаковича) исполнение Трех пьес для виолончели и фортепиано (Анатолий Егоров и автор).
- 23 июня. Смерть Владимира Курчавова.
- 1 июля. Завершение **Первой симфонии** соч. 10.
- Июль. **Скерцо** из соч. 11 для струнного октета. Двум пьесам соч. 11 предпосылается посвящение памяти Курчавова.
- Окончание Ленинградской консерватории по классу композиции. Дипломная работа — Первая симфония.
- Знакомство с музыковедом Болеславом Яворским и военачальником, будущим маршалом Михаилом Тухачевским.

1926

- 20 апреля. Шостакович становится аспирантом Ленинградской консерватории по композиции.
- 12 мая. Первое исполнение Первой симфонии (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Николай Малько).
- 3–16 июля. Шостакович в качестве пианиста выступает в Харькове. Программы его концертов включают Первый фортепианный концерт Чайковского, произведения Листа, собственные фортепианные пьесы.
- Лето. Шостакович уничтожает часть своих юношеских произведений.
- Осень. **Первая соната** соч. 12 для фортепиано.
- 2 декабря. Первое исполнение Первой фортепианной сонаты (Малый зал Ленинградской филармонии, автор).
- 12 декабря. Шостакович участвует в российской премьере «Свадебки» Стравинского, исполняя одну из четырех фортепианных партий (Большой зал Ленинградской филармонии, дирижер Михаил Климов).

1927

- 9 января. Авторский концерт Шостаковича в Москве (зал имени Моцарта, в здании нынешнего Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко). Квартеты имени Глиэра и имени Стравинского играют Прелюдию и Скерцо для струнного октета соч. 11 (первое исполнение), сам Шостакович — Первую фортепианную сонату.
- 16 января — начало февраля. Шостакович в Польше. Участвует в конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве, удостоивается почетного

диплома, дает концерты как пианист, в том числе и с исполнением собственных произведений.

6–15 февраля. Шостакович и победитель Шопеновского конкурса Лев Оборин на гастролях в Германии. Знакомство с дирижером Бруно Вальтером, в то время музыкальным руководителем Берлинской городской оперы.

25 февраля — 7 апреля. «Афоризмы» соч. 13, десять пьес для фортепиано.

Конец февраля. Шостакович в Ленинграде знакомится с Всеволодом Мейерхольдом и Сергеем Прокофьевым. Играет в присутствии Прокофьева свою Первую фортепианную сонату.

Март. Музыкальный сектор Государственного издательства заказывает Шостаковичу симфоническое произведение в честь десятилетия Октябрьской революции. В условия заказа входит использование специально написанного стихотворного текста пролетарского поэта Александра Безыменского.

Весна[?]. Начало дружбы с Иваном Соллертинским.

13 июня. Шостакович присутствует на премьере оперы Альбана Берга «Воцтек» в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета.

Лето (до 10 августа). Вторая симфония («Октябрю») соч. 14 с финальным хором на слова Безыменского, написанная по заказу Музсектора Госиздата.

Лето. Начало работы над оперой «Нос».

Осень. Первое исполнение фортепианного цикла «Афоризмы» (Ленинград, концерт Ассоциации современной музыки, автор). Охлаждение отношений со Штейнбергом, не принявшим «Афоризмы» из-за их экстравагантности.

5 ноября. Первое исполнение Второй симфонии («Октябрю») (Большой зал Ленинградской филармонии, праздничный концерт с участием симфонического оркестра Ленинградской филармонии и хора Государственной академической капеллы, дирижер Николай Малько).

22 ноября. Первое исполнение Первой симфонии за рубежом (Берлин, дирижер Бруно Вальтер).

23 ноября. Шостакович и Гавриил Попов играют в Большом зале Ленинградской филармонии Концерт Моцарта для двух фортепиано с оркестром (дирижер Фриц Штидри).

4 декабря. Симфоническое собрание Ассоциации современной музыки в ознаменование десятилетия Октябрьской революции, на котором, наряду с произведениями Леонида Половинкина, Александра Мосолова и Николая Рославца, исполнялась Вторая симфония Шостаковича (дирижер Константин Сараджев).

Шостакович удостоивается одной из двух первых премий на конкурсе, объявленном Ленинградской филармонией в честь десятилетия Октябрьской революции, за Вторую симфонию.

1928

- Январь-февраль.* Шостакович работает пианистом и заведующим музыкальной частью в Государственном театре имени Мейерхольда (Москва).
- Июнь.* Завершение оперы «Нос» соч. 15 на либретто Евгения Замятина, Георгия Ионина, Александра Прейса и Шостаковича по одноименной повести Гоголя.
- 7 октября.* Первые три из **Шести романсов** соч. 21 для тенора с оркестром на слова японских поэтов.
- 2 ноября.* Американская премьера Первой симфонии (Филадельфия, дирижер Леопольд Стоковский).
- 25 ноября.* Первый авторский симфонический концерт Шостаковича в Большом зале Московской консерватории. Первые исполнения сюиты из оперы «Нос» для тенора, баритона и камерного оркестра соч. 15а, оркестровых транскрипций фокстрота «Таити-трот» Винсента Юманса соч. 16 и двух пьес Доменико Скарлатти соч. 17 (оркестр Софила, солисты Никифор Барышев и Иван Бурлак, дирижер Николай Малько).
- Большой театр заказывает Леониду Половинкину, Анатолию Александрову, Шостаковичу и Александру Мосолову сочинение четырехактного балета «Четыре Москвы» (задача Шостаковича заключалась в написании третьего акта балета — о коммунистическом субботнике 1919 года). В 1929 году, под влиянием негативной реакции руководства Российской ассоциации пролетарской музыки (РАПМ) на готовую к тому времени музыку Александрова и Мосолова, идея балета была отвергнута. По-видимому, Шостакович не успел приступить к работе над своей частью заказа.
- Знакомство с Михаилом Зощенко.

1929

- Начало года.* Первые опыты Шостаковича в области прикладной музыки: к фильму Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Новый Вавилон» и к комедии Маяковского «Клоп» в постановке Мейерхольда.
- 13 февраля,* Москва. Премьера феерической комедии Маяковского «Клоп» с музыкой Шостаковича соч. 19 в Государственном театре имени Мейерхольда.
- 14 марта.* Премьера оперы композитора немецкого композитора Эрвина Дреселя «Бедный Колумб» с двумя оркестровыми номерами Шостаковича соч. 23 на сцене Ленинградского государственного академического Малого оперного театра (МАЛЕГОТ).
- 18 марта,* Ленинград. Выход на экран фильма Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Новый Вавилон». Музыка Шостаковича к этому фильму соч. 18 исполнялась только при его первом показе, после чего оркестр отказался ее играть. Следующее исполнение партитуры состоялось только в 1975 году в Париже (дирижер Мариус Констан).

Июнь, Ленинград. Шостакович участвует в работе Первой всероссийской музыкальной конференции, утвердившей ведущее положение РАПМ в системе музыкальной жизни СССР.

Лето. Третья симфония («Первомайская») соч. 20 с финальным хором на слова Семена Кирсанова.

Начало работы над балетом «Динамиада» по заказу Ленинградского государственного академического театра оперы и балета (бывшего Мариинского театра). Вскоре балет будет переименован в «Золотой век».

16 июля. Премьера оперы «Нос» в концертном исполнении (Ленинград, дирижер Самуил Самосуд).

12 августа. Ленинградская «Красная газета» сообщает о намерении Шостаковича написать оперу «Карась» на либретто Николая Олейникова.

Вторая половина года. Окончание аспирантуры Ленинградской консерватории.

14 декабря. Премьера комедии Александра Безыменского «Выстрел» с музыкой Шостаковича соч. 24 на сцене ленинградского Театра рабочей молодежи (ТРАМ) (постановщик Михаил Соколовский).

Декабрь. Завершение балета «Золотой век» соч. 22.

Знакомство с Леоном Атовмьяном.

1929–1932. Шостакович заведует музыкальной частью ТРАМ.

1930

18 января. Премьера оперы «Нос» в МАЛЕГОТ (дирижер Самуил Самосуд, режиссер Николай Смолич, художник Владимир Дмитриев). До начала 1931 года спектакль прошел 16 раз, затем был снят с репертуара.

21 января. Первое исполнение Третьей, Первомайской симфонии (Ленинград, Московско-Нарвский дом культуры, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, хор Государственной академической капеллы имени Глинки, дирижер Александр Гаук).

Февраль–март. Дискуссия об опере «Нос» на страницах ленинградского журнала «Рабочий и театр».

19 марта. Первое исполнение сюиты из балета «Золотой век» соч. 22а (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Александр Гаук).

9 мая. Премьера пьесы Аркадий Горбенко и Николая Львова «Целина» с музыкой Шостаковича соч. 25 на сцене ТРАМ (постановщик Михаил Соколовский).

30 мая. Шостакович отклоняет заказ Большого театра на оперу «Броненосец Потемкин».

Лето. Начало работы над балетом «Болт».

14 октября. Начало работы над оперой «Леди Макбет Мценского уезда».

26 октября. Премьера балета «Золотой век» в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета (дирижер Александр Гаук, режиссеры-постановщики Эммануил Каплан и Василий Вайнонен, балетмейстер В. Вайнонен, художник Валентина Ходасевич).

1931

Январь. Завершение балета «Болт» соч. 27.

8 апреля. Премьера балета «Болт» в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета (дирижер Александр Гаук, режиссер-постановщик и балетмейстер Федор Лопухов). Балет был снят с репертуара после первого же спектакля.

9 мая. Премьера пьесы Адриана Пиотровского «Правь, Британия!» с музыкой Шостаковича соч. 28 на сцене ТРАМ (постановщики Михаил Соколовский, Рафаил Суслович и др.).

Осень. Знакомство с Исааком Гликманом.

Шостакович декларирует в печати свой отказ от дальнейшей работы в области прикладной музыки для театра и кино.

2 октября. Премьера эстрадно-циркового представления «Условно убитый» с текстом Всеволода Воеводина и Евгения Рысса и музыкой Шостаковича соч. 31 на сцене Ленинградского мюзик-холла (постановщик Николай Петров, художники Николай Акимов, Владимир Дмитриев и др., балетмейстеры Федор Лопухов, Наталия Глан, дирижер Исаак Дунаевский, в главных ролях Леонид Утесов и Клавдия Шульженко).

10 октября. Выход на экран фильма Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Одна» с музыкой Шостаковича соч. 26.

5 ноября. Завершение первого акта «Леди Макбет Мценского уезда».

6 ноября. Выход на экран фильма Сергея Юткевича «Златые горы» с музыкой Шостаковича соч. 30.

19 ноября. Начало работы над вторым актом «Леди Макбет Мценского уезда».

29 ноября. Четвертый из **Шести романсов соч. 21** для тенора с оркестром на слова японских поэтов.

1932

15 февраля. Газета «Советское искусство» печатает заявление Шостаковича о том, что он намерен написать программную симфонию «От Карла Маркса до наших дней».

8 марта. Завершение второго акта «Леди Макбет Мценского уезда».

Апрель. Пятый и шестой из **Шести романсов соч. 21** для тенора с оркестром на слова японских поэтов. Цикл, посвященный Нине Варзар, не исполнялся до 1966 года.

5 апреля. Начало работы над третьим актом «Леди Макбет Мценского уезда».

23 апреля. Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», за которым последовало создание Ленинградского отделения Союза советских композиторов и избрание Шостаковича членом его правления.

13 мая. Женитьба Шостаковича на Нине Васильевне Варзар.

- 19 мая. Премьера «Гамлета» Шекспира с музыкой Шостаковича соч. 32 в московском Театре имени Вахтангова (постановка и оформление Николая Акимова).
- Май[?]. Шостакович приступает к работе над сатирической оперой «Оранго» на либретто Алексея Толстого и Александра Старчакова для постановки в Большом театре к 15летию Октябрьской революции. Прекращает работу, набросав черновик Пролога¹.
- 15 августа. Завершение третьего акта «Леди Макбет Мценского уезда».
- 17 октября. Начало работы над четвертым актом «Леди Макбет Мценского уезда».
- 7 ноября. Выход на экран фильма Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича «Встречный» («Турбина 50 000») с музыкой Шостаковича соч. 33, включающей «Песню о встречном» на слова Бориса Корнилова.
- Декабрь. Завершение оперы «Леди Макбет Мценского уезда» соч. 29 на либретто Александра Прейса и Шостаковича по одноименной повести Лескова. Опера посвящена Нине Варзар.
- 30 декабря. Начало работы над циклом 24 прелюдий для фортепиано.

1933

- 17 января. Первое исполнение сюиты из балета «Болт» соч. 27а (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Александр Гаук).
- 2 марта. Завершение цикла 24 прелюдий соч. 34 для фортепиано.
- 6 марта. Начало работы над Первым концертом для фортепиано с оркестром.
- 24 мая. Первое исполнение 24 прелюдий для фортепиано (Малый зал Московской консерватории, автор).
- 20 июля. Завершение Первого концерта соч. 35 для фортепиано с оркестром.
- 15 октября. Первое исполнение Первого концерта для фортепиано с оркестром (Большой зал Ленинградской филармонии, солист автор, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Фриц Штидри, соло на трубе Александр Шмидт).
- Ноябрь. Шостакович избирается депутатом Октябрьского райсовета Ленинграда.
- 1933 — ноябрь 1934. Музыка к мультипликационному фильму Михаила Цехановского «Сказка о Попе и о работнике его Балде» соч. 36. Фильм на экраны не вышел.

1934

- 22 января. Премьера оперы «Леди Макбет Мценского уезда» в МАЛЕГОТ (дирижер Самуил Самосуд, режиссер Николай Смолич, художник Владимир Дмитриев).

¹ Рукопись была обнаружена музыковедом Ольгой Дигонской в 2004 г. Набросок Шостаковича, обработанный для концертного исполнения английским композитором и музыковедом Джерардом Мак-Бёрни, впервые прозвучал 2 декабря 2011 г. в Лос-Анджелесе (солисты, хор, Лос-Анджелесский филармонический оркестр, дирижер Эса-Пекка Салонен).

24 января. Премьера оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (под названием «Катерина Измайлова») в Государственном музыкальном театре имени Немировича-Данченко, Москва, приуроченная к открытию XVII съезда ВКП(б) (дирижер Григорий Столяров, режиссеры Борис Мордвинов, Вера Соколова, художник Владимир Дмитриев).

Февраль. Первая сюита (без номера опуса) для джаз-оркестра.

24 марта[?], Ленинград. Первое исполнение Первой сюиты для джаз-оркестра.

1 апреля. Премьера пьесы Павла Сухотина «Человеческая комедия» (по Бальзаку) с музыкой Шостаковича **соч. 37** в московском Театре имени Вахтангова (постановка Алексея Козловского и Бориса Щукина, художник Исаак Рабинович, дирижер Борис Соколов).

Июнь. Концертная поездка в Баку. Знакомство с Арамом Хачатуряном.

14 августа. Начало работы над Сонатой для виолончели и фортепиано.

19 сентября. Завершение Сонаты **соч. 40** для виолончели и фортепиано, посвященной Виктору Кубацкому.

Ноябрь. Премьера «Леди Макбет Мценского уезда» в Братиславе (Чехословацкая Республика) — первая постановка оперы за рубежом.

25 декабря. Первое исполнение Сонаты для виолончели и фортепиано (Малый зал Ленинградской филармонии, Виктор Кубацкий и автор).

Начало 1934 — начало 1935. Комедийный балет «Светлый ручей» **соч. 39.**

1935

27 января. Выход на экран фильма Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Юность Максима» (первой части киотрилогии о Максиме) с музыкой Шостаковича **соч. 41а.**

31 января. Американская премьера «Леди Макбет Мценского уезда» (Кливленд, дирижер Артур Родзинский).

5 февраля. Кливлендский спектакль «Леди Макбет Мценского уезда» демонстрируется в Нью-Йорке, на сцене Метрополитен-опера.

4–6 февраля. Дискуссия о советском симфонизме в Союзе композиторов. В своем выступлении Шостакович высказывается за активное изучение современной западной музыки, из которой советские композиторы могут, по его мнению, почерпнуть много интересного и поучительного.

3 марта. Выход на экран фильма Альберта Гендельштейна «Любовь и ненависть» с музыкой Шостаковича **соч. 38.**

4 апреля. Премьера балета «Светлый ручей» в Большом театре (дирижер Юрий Файер, постановщик Федор Лопухов, художник Владимир Дмитриев).

13 апреля — 24 мая. Гастроли Шостаковича (в составе большой группы советских музыкантов, среди которых были Лев Оборин и Давид Ойстрах) в Турции.

4 июня. Премьера балета «Светлый ручей» в Ленинградском Государственном академическом Малом оперном театре (дирижер Павел Фельдт, постановщик Федор Лопухов, художник Михаил Бобышов).

- 9 июня. Пять фрагментов соч. 42 для оркестра (не исполнялись до 1965 г.).
13 сентября. Начало работы над Четвертой симфонией.
29 декабря. Премьера оперы «Леди Макбет Мценского уезда» на сцене филиала Большого театра (дирижер Александр Мелик-Пашаев, режиссер Николай Смолич, художник Владимир Дмитриев).

1936

- 26 января. Посещение Сталиным, Андреем Ждановым и Анастасом Микояном спектакля «Леди Макбет Мценского уезда» в филиале Большого театра.
28 января. Орган ЦК ВКП(б) газета «Правда» публикует статью «Сумбур вместо музыки», направленную против оперы «Леди Макбет Мценского уезда».
6 февраля. Статья «Правды» «Балетная фальшь» с критикой балета «Светлый ручей».
5 и 7 февраля. Собрание секции критиков Ленинградского отделения Союза композиторов, посвященное «обсуждению» статей «Правды».
10 февраля. Последний спектакль «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерины Измайловой») в Москве.
10, 13, 15 февраля. Общее собрание Московского отделения Союза композиторов, посвященное «обсуждению» статей «Правды».
19 февраля. Выход на экран фильма Лео Арнштама «Подруги» с музыкой Шостаковича соч. 416.
7 марта. Последний спектакль «Леди Макбет Мценского уезда» в Ленинграде.
Весна. Максим Горький пишет письмо Сталину, в котором, между прочим, призывает предотвратить дальнейшую травлю Шостаковича (которого он называет «наиболее одаренным из всех советских музыкантов») со стороны «стаи бездарных людей, халтуристов»².
20 мая. Завершение Четвертой симфонии соч. 43.
Конец мая. Знакомство Шостаковича с немецким дирижером Отто Клемперером (в то время руководителем Лос-Анджелесского симфонического оркестра), приехавшим в Ленинград на гастроли. Шостакович показывает Клемпереру только что законченную Четвертую симфонию.
30 мая. Рождение дочери Галины.
Осень. Под давлением руководства Ленинградского отделения Союза композиторов и Ленинградской филармонии Шостакович вынужден отменить премьеру Четвертой симфонии, которая готовилась под управлением главного дирижера филармонического оркестра Фрица Штидри. Симфония не исполнялась до 1961 года.
23 ноября. Премьера пьесы Александра Афиногенова «Салют, Испания!» с музыкой Шостаковича соч. 44 в Ленинградском театре драмы имени Пушкина (постановка Николая Петрова и Сергея Радлова, художник Николай Акимов).

² Опубликовано в «Литературной газете» от 10 марта 1993 г. Цит. по: Максимова 1997, с. 155.

Декабрь 1936 — 2 января 1937. Четыре романа соч. 46 для баса и фортепиано на слова Пушкина. Тогда же была осуществлена инструментовка первых трех романсов для баса и камерного оркестра.

1937

Февраль. Авторские концерты Шостаковича в Тбилиси.

Весна. Шостакович назначен исполняющим обязанности профессора Ленинградской консерватории, ведет курс инструментовки.

18 апреля. Начало работы над Пятой симфонией.

23 мая. Выход на экран фильма Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Возвращение Максима» (второй серии кинотрилогии о Максиме) с музыкой Шостаковича соч. 45.

20 июля. Завершение Пятой симфонии соч. 47.

Сентябрь 1937 — июнь 1941. Шостакович ведет класс композиции в Ленинградской консерватории. Среди студентов, поступивших в его класс до начала войны, — Георгий (Юрий) Свиридов, Орест Евлахов, Юрий Левитин, Вениамин Флейшман, Галина Уствольская.

Осень. Начало работы над опереттой «Двенадцать стульев» (остановлена на стадии набросков).

16 ноября. На открытии Декады советской музыки в Ленинграде Шостакович, в сопровождении оркестра под управлением Николая Рабиновича, играет свой Первый фортепианный концерт.

21 ноября. Первое исполнение Пятой симфонии (симфонический концерт в рамках Декады советской музыки, Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Евгений Мравинский).

1938

20 января. Выход на экран фильма Георгия и Сергея Васильевых «Волочаевские дни» с музыкой Шостаковича соч. 48.

10 мая. Рождение сына Максима.

30 мая. Начало работы над Первым струнным квартетом.

1 июля. Завершение Первого струнного квартета соч. 49.

2 июля. Газета «Советское искусство» объявляет о том, что Шостакович приступил к сочинению балета «Лермонтов».

20 сентября. Шостакович заявляет о своем намерении написать симфонию памяти Ленина для солистов, хора и оркестра с текстами из Маяковского, народной поэзии, поэтов союзных республик.

1 октября. Выход на экран фильма Лео Ариштама «Друзья» с музыкой Шостаковича соч. 51.

10 октября. Первое исполнение Первого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет имени Глазунова).

Осень[?]. Вторая сюита (без номера опуса) для джаз-оркестра.

- 1 ноября. Выход на экран фильма Сергея Юткевича «Человек с ружьем» («Ноябрь») с музыкой Шостаковича соч. 53.
- 13 ноября. Выход на экран первой серии фильма Фридриха Эрмлера «Великий гражданин» с музыкой Шостаковича соч. 52.
- 28 ноября. Первое исполнение Второй сюиты для джаз-оркестра (Москва, Государственный джаз-оркестр СССР, дирижер Виктор Кнушевицкий).

1939

- 2 февраля. Выход на экран фильма Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Выборгская сторона» (третьей серии кинотрилогии о Максиме) с музыкой Шостаковича соч. 50.
- Март. Музыка к мультипликационному фильму Михаила Цехановского «Сказка о глупом мышонке» (по Самуилу Маршаку) соч. 56. Фильм на экран не вышел.
- Март-апрель. Шостакович — председатель оргкомитета по празднованию столетия со дня рождения Мусоргского.
- 15 апреля. Начало работы над Шестой симфонией.
- 23 мая. Шостаковичу присвоено звание профессора Ленинградской консерватории.
- Октябрь. Завершение Шестой симфонии соч. 54.
- 5 ноября. Первое исполнение Шестой симфонии (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Евгений Мравинский).
- 27 ноября. Выход на экран второй серии фильма Фридриха Эрмлера «Великий гражданин» с музыкой Шостаковича соч. 55.
- Ноябрь-декабрь. «Сюита на финские темы» (без номера опуса) для сопрано, тенора и камерного оркестра на тексты из финского фольклора (написана по заказу Наркомата обороны в преддверии предполагаемой аннексии Финляндии Советским Союзом, при жизни Шостаковича не исполнялась).
- Декабрь. Шостакович избран депутатом Ленинградского городского совета депутатов трудящихся.
- Декабрь. Начало работы над оркестровкой оперы Мусоргского «Борис Годунов» по заказу Большого театра.

1940

- 20 мая. Орден Трудового Красного знамени за работу в области киномузыки.
- Июль. Завершение оркестровки оперы Мусоргского «Борис Годунов» соч. 58. Из-за войны и других обстоятельств премьера этой редакции была отложена до 1959 года, но отдельные отрывки исполнялись в 1940-х годах³. Начало работы над Квинтетом для фортепиано и струнных.

³ Существует запись отрывков из «Бориса Годунова» в оркестровой редакции Шостаковича, сделанная в 1944 г. с участием Александра Кипниса и Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением Фрица Райнера.

- 14 сентября. Завершение **Квинтета для фортепиано и струнных соч. 57**.
- 14 октября. Заключение договора с Ленинградским театром оперы и балета имени Кирова на оперу «Катюша Маслова» (либретто Анатолия Мариенгофа).
- Осень[?]. Прелюдия, Гавот и Вальс для скрипки соло, первоначально обозначенные как соч. 59 (по-видимому, утеряны).
- 11 ноября. Выход на экран фильма Клементия Минца «**Приключения Корзинкиной**» («**Билет пятой зоны**») с музыкой Шостаковича соч. 59.
- 23 ноября. Первое исполнение **Квинтета (Малый зал Московской консерватории, автор и Квартет имени Бетховена)**.
- 8 декабря. Первое исполнение **Четырех романсов для баса и фортепиано на слова Пушкина, написанных в конце 1936-го — начале 1937 года (Москва, солист Александр Батурин)**.

1941

- 16 марта. Сталинская премия 1-й степени за **Квинтет для фортепиано и струнных**.
- 24 марта. Премьера «**Короля Лира**» Шекспира с музыкой Шостаковича соч. 58а на сцене Ленинградского Большого драматического театра имени Горького (постановка Григория Козинцева, художник Натан Альтман).
- Апрель. Концерты в городах СССР, в программах — Первый фортепианный концерт, **Квинтет (с Квартетом имени Бетховена)**.
- 22 июня. Начало Великой отечественной войны. Шостакович в это время председательствует в экзаменационной комиссии фортепианного факультета Ленинградской консерватории.
- 12–15 июля. Патриотические песни: «**Клятва наркому**», «**Песня гвардейской дивизии**» (без номера опуса); 27 обработок произведений различных композиторов, предназначенные для пополнения репертуара фронтовых ансамблей.
- Середина июля. Начало работы над **Седьмой симфонией**.
- 17 сентября. В своей речи по Ленинградскому радио Шостакович сообщает о завершении первых двух частей новой симфонии.
- 1–2 октября. Эвакуация Шостаковича с семьей из Ленинграда в Москву.
- 11 октября. На встрече с группой музыкантов в редакции газеты «Советское искусство» Шостакович играет три первые части **Седьмой симфонии**.
- 14 октября. Эвакуация с коллективом Большого театра в Куйбышев.
- 22 октября. Прибытие в Куйбышев.
- 27 декабря. Завершение **Седьмой симфонии соч. 60, посвященной городу Ленинграду**.
- Последние дни декабря. Начало работы над оперой «**Игроки**».

1942

- Начало января, Куйбышев.* Камерный концерт из произведений Шостаковича с участием автора и музыкантов, эвакуированных из Москвы: Владимира Матковского (виолончель), Александра Батурина (бас), Квартета Большого театра.
- Февраль.* Оркестр эвакуированного в Куйбышев Большого театра под руководством Самуила Самосуда приступает к репетициям Седьмой симфонии.
- 5 марта.* Первое исполнение Седьмой симфонии (Куйбышев, оркестр Большого театра, дирижер Самуил Самосуд).
- 6 марта.* Отправка фотонегативов Седьмой симфонии через Иран в Великобританию и США.
- 29 марта.* Исполнение Седьмой симфонии в Москве, в присутствии автора (Колонный зал Дома союзов, оркестры Большого театра и Всесоюзного радио, дирижер Самуил Самосуд).
- 4–5 апреля.* Шостакович участвует в работе Второго всеславянского митинга (Москва), выступает с речью «Великая культура славян», в которой подчеркивает свое польское происхождение.
- 11 апреля.* Сталинская премия 1-й степени за Седьмую симфонию.
- 7 мая.* Начало работы над циклом Шести романсов для баса и фортепиано на слова британских поэтов.
- 22 июня.* Первое исполнение Седьмой симфонии за рубежом (Лондон, Ройал-Алберт-холл, дирижер Генри Вуд).
- 9 июля.* Исполнение Седьмой симфонии в Новосибирске, в присутствии автора (симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Евгений Мравинский). Встречи с Иваном Соллертинским, который вместе с Ленинградской филармонией эвакуировался в Новосибирск.
- 19 июля.* Первое исполнение Седьмой симфонии в США (Нью-Йорк, симфонический оркестр Национальной радиокорпорации [NBC], дирижер Артуро Тосканини). Концерт транслировался всеми радиостанциями США.
- 9 августа.* Исполнение Седьмой симфонии в блокадном Ленинграде (Большой зал Ленинградской филармонии, оркестр Ленинградского радиокomiteта, дирижер Карл Элиасберг).
- Октябрь.* Шостаковичу присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.
- 15 октября.* Первое исполнение вокально-симфонической сюиты «Родной Ленинград» (без номера опуса) в составе театрализованной программы «Отчизна» Ансамбля песни и пляски НКВД (Москва, дирижер Юрий Силантьев).
- 25 октября.* Завершение цикла Шести романсов соч. 62 для баса и фортепиано на слова британских поэтов. Посвящения: № 1 — Левону Тадевосовичу Атовмьяну, № 2 — Нине Васильевне Шостакович, № 3 — Исааку Давыдовичу Гликману, № 4 — Юрию Васильевичу Свиридову,

№ 5 — Ивану Ивановичу Соллертинскому, № 6 — Виссариону Яковлевичу Шебалину.

Декабрь. Шостакович прекращает работу над оперой «Игроки» соч. 63 на полный текст одноименной пьесы Гоголя (сцены, написанные к этому времени, при жизни автора не исполнялись⁴). Заболевает брюшным тифом.

1943

18 февраля. Начало работы над Второй сонатой для фортепиано.

Март — начало апреля. Шостакович проходит курс лечения в санатории Архангельское под Москвой.

17 марта. Завершение **Второй сонаты соч. 61** для фортепиано, посвященной памяти Леонида Николаева, консерваторского педагога Шостаковича по фортепиано (1878–1942).

Апрель. Получение ордера на квартиру в Москве.

Май. Инструментовка **восьми британских и американских народных песен (без номера опуса)** для баса с оркестром.

6 июня. Первые исполнения Второй фортепианной сонаты и Шести романсов для баса и фортепиано на слова британских поэтов (Малый зал Московской консерватории, автор, Ефрем Флакс).

2 июля, Иваново (где только что открылся Дом творчества композиторов). Начало работы над Восьмой симфонией.

Вторая половина года. Шостакович участвует в объявленном ЦК ВКП(б) и Совнаркомом конкурсе на создание нового гимна СССР, представляет три песни (из них одну — совместно с Арамом Хачатуряном).

9 сентября. Завершение **Восьмой симфонии соч. 65**, посвященной Евгению Мравинскому.

Сентябрь. Знакомство с композитором Моисеем (Мечиславом) Вайнбергом.

Сентябрь 1943 — весна 1948. Шостакович ведет класс композиции в Московской консерватории. Среди его учеников — Кара Караев, Газарос (Лазарь) Сарьян, Карен Хачатурян, Герман Галынин, Борис Чайковский.

4 ноября. Первое исполнение Восьмой симфонии (Большой зал Московской консерватории, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Евгений Мравинский).

11 декабря. Шостакович избран почетным членом Американского института искусств и литературы.

Декабрь[?]. Начало работы над Вторым трио для фортепиано, скрипки и виолончели (будущим соч. 67[?]).

⁴ Их первое концертное исполнение состоялось в Ленинграде 18 сентября 1978 г. под управлением Геннадия Рождественского. Опыт завершения «Игроков» был предпринят польским композитором, биографом Шостаковича Кшиштофом Мейером. Премьера «Игроков» в версии Мейера состоялась 12 июня 1983 г. в Вуппертале (ФРГ).

1944

Февраль. Оркестровка и редакция неоконченной оперы Вениамина Флейшмана (1913–1941) «Скрипка Ротшильда» по одноименному рассказу Чехова (без номера опуса). Не исполнялась до 1960 года.

11 февраля. Новосибирск. Смерть Ивана Соллертинского.

6 марта. Первое исполнение восьми британских и американских народных песен, инструментованных Шостаковичем для баса с оркестром (Москва, солист М. Решетников).

Конец марта. Выступление на пленуме Оргкомитета Союза композиторов с докладом «Советская музыка в дни войны».

Апрель. Окончательный переезд семьи Шостаковича из эвакуации в Москву.

17 апреля. Первое исполнение театрализованной программы Ансамбля песни и пляски НКВД «Русская река» с музыкой Шостаковича соч. 66 (Москва, дирижер Юрий Силантьев).

13 августа. Завершение Второго трио соч. 67 для фортепиано, скрипки и виолончели, посвященного памяти Ивана Соллертинского.

Август. Начало работы над Вторым струнным квартетом.

20 сентября. Завершение Второго струнного квартета соч. 68, посвященного Виссариону Шебалину.

14 ноября. Первые исполнения Второго трио и Второго струнного квартета (Большой зал Ленинградской филармонии, автор, Квартет имени Бетховена).

22 ноября. Выход на экран фильма Лео-Арништа «Зоя» («Кто она?») с музыкой Шостаковича соч. 64. В партитуру фильма включена оркестровая версия фортепианной Прелюдии соч. 34 № 14.

26 декабря. Первое исполнение Восьмой симфонии в освобожденном от блокады Ленинграде (симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Евгений Мравинский).

1945

26 июля. Начало работы над Девятой симфонией.

30 августа. Завершение Девятой симфонии соч. 70.

Осень. Шостакович возобновляет работу в качестве профессора композиции Ленинградской консерватории.

Сентябрь. Шостакович и Святослав Рихтер показывают на двух фортепиано Девятую симфонию в Московской филармонии, Комитете по делам искусств, Союзе композиторов.

3 ноября. Первое исполнение Девятой симфонии (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Евгений Мравинский).

Ноябрь. Шостакович возглавляет жюри инструментальной секции Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (среди его лауреатов — Святослав Рихтер и Мстислав Ростропович).

Конец года. Музыка к фильму Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Простые люди» соч. 71. Фильм вышел на экран только в 1956 году.

1946

26 января. Начало работы над Третьим струнным квартетом.

8 мая. Первое исполнение театрализованной программы Ансамбля песни и пляски НКВД «Весна победная» с музыкой Шостаковича соч. 72, включающей две песни на слова Михаила Светлова: «Колыбельную» и «Песню о фонарике» (Москва, дирижер Юрий Силантьев).

2 августа. Завершение Третьего струнного квартета соч. 73, посвященного Квартету имени Бетховена: Дмитрию Цыганову, Василию Ширинскому, Вадиму Борисовскому, Сергею Ширинскому.

25 сентября. Орден Ленина.

Октябрь. Расширенный пленум Оргкомитета Союза композиторов, посвященный обсуждению «ждановских» постановлений августа — сентября (о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, о фильме «Большая жизнь»). Выступление Шостаковича в «прениях».

16 декабря. Первое исполнение Третьего струнного квартета (Малый зал Московской консерватории, Квартет имени Бетховена).

21 декабря. Первое исполнение Седьмой симфонии в Германии (Берлин, Берлинский филармонический оркестр, дирижер Серджу Челибидаке). Сталинская премия 2-й степени за Второе трио (1944). Музфонд СССР выпускает стеклографическое издание четырехручного клавира все еще не исполненной Четвертой симфонии.

1947

6 февраля. Избрание Шостаковича председателем правления Ленинградского отделения Союза композиторов.

9 февраля. Избрание Шостаковича депутатом Верховного Совета РСФСР от Ленинграда.

Май. Поездка на музыкальный фестиваль «Пражская весна», участие в работе Международного съезда композиторов и музыковедов, проходившего в рамках фестиваля. В Праге Шостакович вместе с Давидом Ойстрахом и Милошем Садло исполняет и записывает на пластинку Второе трио; оркестр Чешской филармонии под управлением Евгения Мравинского с триумфальным успехом исполняет Восьмую симфонию.

21 июля. Начало работы над Первым концертом для скрипки с оркестром. *Лето[?].* «Праздничная увертюра» для оркестра (будущее соч. 96[?]).

Лето и осень. «Поэма о Родине» соч. 74 для солистов, хора и оркестра, составленная из популярных песен времен революции, гражданской войны, 1930-х и 40-х годов. Не исполнялась до 1956 года.

- 5 ноября.** Присвоение Шостаковичу звания народного артиста РСФСР. Одновременно с ним это звание получили Арам Хачатурян, Сергей Прокофьев, Виссарион Шебалин и Юрий Шапорин.
- Первая половина декабря.** Секретное письмо в ЦК ВКП(б) «О недостатках в развитии советской музыки», подписанное руководителями управления агитации и пропаганды ЦК Дмитрием Шепиловым и Поликарпом Лебедевым. Шостакович, Мясковский, Прокофьев, Хачатурян охарактеризованы в письме как композиторы, склонные к «субъективизму, нарочитой усложненности музыкального языка», «формалистическим трюкам», чуждым художественному мировоззрению советских людей.
- 16 декабря.** Выход на экран фильма Григория Козинцева «Пирогов» с музыкой Шостаковича соч. 76.

1948

- 10, 12, 13 января.** «Совещание деятелей советской музыки» в ЦК ВКП(б) под председательством секретаря ЦК по идеологии Андрея Жданова. В своем выступлении Жданов поименно перечисляет «формалистов», захвативших ведущие роли в Союзе композиторов. Список Жданова открывается фамилией Шостаковича и включает Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Попова, Кабалевского, Шебалина.
- 10 февраля.** Публикация постановления ЦК ВКП(б) «Об опере Вано Мурадели «Великая дружба», осуждающего основных представителей «формалистического» направления в советской музыке — Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Попова, Шебалина, Шапорина, а также Мурадели.
- 14 февраля.** Приказ Главреперткома, запрещающий публичное исполнение ряда произведений Шостаковича, Прокофьева и других «формалистов», подвергнутых критике в постановлении от 10 февраля.
- 17–26 февраля.** Собрание московских музыкальных деятелей, посвященное «обсуждению» постановления от 10 февраля. Шостакович выступил на собрании с покаянной речью.
- 24 марта.** Завершение **Первого концерта соч. 77** для скрипки с оркестром, посвященного Давиду Ойстраху (не исполнялся до 1955 года).
- 19–25 апреля.** Первый всесоюзный съезд советских композиторов, избравший председателем Союза композиторов Бориса Асафьева, генеральным секретарем — Тихона Хренникова. Шостакович выступил на съезде с еще одной покаянной речью.
- 28 июня.** Начало переписки Шостаковича с Эдисоном Денисовым, в то время студентом физико-математического факультета Томского университета, впоследствии известным композитором.
- 1–29 августа.** Первые восемь частей вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» соч. 79 для сопрано, контральто, тенора и фортепиано.
- Осень.** Шостакович отстранен от педагогической работы в Московской и Ленинградской консерваториях (в Ленинградскую консерваторию он вернется только в 1961 году).

- 10–14 октября. Девятая, десятая и одиннадцатая части вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» соч. 79 для сопрано, контральто, тенора и фортепиано. Цикл не исполнялся до 1955 года.
- Октябрь[?]. Оркестровая редакция цикла «Из еврейской народной поэзии» соч. 79а (не исполнялась до 1964 года).
- 11 и 25 октября. Выход на экран первой и второй серий фильма Сергея Герасимова «Молодая гвардия» с музыкой Шостаковича соч. 75.
- 7 декабря. Евгений Мравинский дирижирует в Ленинграде Пятой симфонией (первое после февральского постановления публичное исполнение крупного произведения Шостаковича под управлением видного советского дирижера).

1949

- 1 января. Выход на экран фильма Александра Довженко «Мичурин» с музыкой Шостаковича соч. 78.
- 16 марта. Сталин звонит Шостаковичу домой и предлагает ему отправиться в Нью-Йорк на Всеамериканский конгресс деятелей науки и культуры в защиту мира. После телефонного разговора с Шостаковичем Сталин отменяет приказ Главреперткома от 14 февраля 1948 года.
- 16 марта. Выход на экран фильма Григория Александрова «Встреча на Эльбе» с музыкой Шостаковича соч. 80.
- 25–28 марта. Шостакович в Нью-Йорке. В составе советской делегации участвует в работе Всеамериканского конгресса деятелей науки и культуры в защиту мира, выступает с речью. В день закрытия конференции (27 марта) играет на фортепиано Скерцо из Пятой симфонии для 18 000 слушателей, собравшихся в парке Мэдисон-скуэр.
- 4 мая. Начало работы над Четвертым струнным квартетом.
- Июль. Начало работы над ораторией «Песнь о лесах».
- 15 августа. Завершение оратории «Песнь о лесах» соч. 81 для тенора, баса, детского и смешанного хоров и оркестра на слова Евгения Долматовского.
- Ноябрь–декабрь. Шостакович — член оргкомитета по подготовке 70-летия Сталина.
- 15 декабря. Первое исполнение оратории «Песнь о лесах» (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, хоры Государственной академической капеллы, солисты Иван Титов, Владимир Ивановский, дирижер Евгений Мравинский).
- 27 декабря. Завершение Четвертого струнного квартета соч. 83 (не исполнялся до 1953 г.).

1950

- 21 января. Выход на экран фильма Михаила Чиаурели «Падение Берлина» с музыкой Шостаковича соч. 82.

- Январь-февраль.* Шостакович выступает с исполнением собственных произведений в Ленинграде и республиках Прибалтики (совместно с Квартетами Московской филармонии и имени Бетховена).
- 24–25 июня.* Два романса соч. 84 для голоса и фортепиано на слова Лермонтова: «Баллада» и «Утро на Кавказе».
- Июль.* Поездка в Лейпциг на международные музыкальные торжества в честь 200-летия со дня смерти Баха. Шостакович — глава советской делегации, член жюри конкурса молодых музыкантов-исполнителей (первая премия среди пианистов на этом конкурсе присуждена Татьяне Николаевой, будущей первой исполнительнице 24 прелюдий и фуг).
- Октябрь.* Избрание членом Советского комитета защиты мира (кроме Шостаковича, в комитет вошли еще два композитора — Тихон Хренников и Дмитрий Кабалевский).
- 10 октября.* Начало работы над сборником 24 прелюдий и фуг для фортепиано.
- 21 декабря.* Сталинская премия 1-й степени за ораторию «Песнь о лесах» и музыку к фильму «Падение Берлина».

1951

- 25 февраля.* Завершение 24 прелюдий и фуг соч. 87 для фортепиано.
- Февраль-март.* Шостакович выступает с исполнением собственных произведений в Минске, Вильнюсе, Каунасе, Риге (совместно с Квartetом имени Бетховена).
- 31 марта и 5 апреля.* Шостакович представляет 24 прелюдии и фуги на двух собраниях симфонической секции московского отделения Союза композиторов.
- 16 мая.* Дискуссия о прелюдиях и фугах в Союзе композиторов.
- Март-сентябрь.* Десять поэм соч. 88 для смешанного хора а cappella на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX века (Леонида Ради́на, Евгения Тарасова, Алексея Гмырева, Аркадия Коца, Владимира Тан-Богораз); Десять русских народных песен (без номера опуса) в обработке для смешанного хора, солистов и фортепиано.
- Лето.* Четыре песни соч. 86 для голоса и фортепиано на слова Евгения Долматовского из пьесы «Мир» (в том числе «Родина слышит, Родина знает...»).
- 10 октября.* Первое исполнение Десяти хоровых поэм (Большой зал Московской консерватории, Государственный академический русский хор, хор мальчиков Московского хорового училища, дирижер Александр Свешников).
- 18 ноября.* Первое публичное исполнение четырех прелюдий и фуг из соч. 87 (Ленинград, автор).

1952

- 1–12 марта.* Шостакович выступает с исполнением собственных произведений в Баку, Тбилиси, Ереване (совместно с Квartetом имени Комитаса).

- Конец марта — начало апреля.* Поездка в ГДР на торжества в честь 125-летия со дня смерти Бетховена.
- 3 мая.* Выход на экран фильма Михаила Чиаурели «Незабываемый 1919-й» с музыкой Шостаковича **соч. 89**.
- Июль.* Начало работы над кантатой «Над Родиной нашей солнце сияет» для смешанного и детского хоров и оркестра.
- 7 сентября.* Начало работы над Пятым струнным квартетом.
- 29 сентября.* Завершение кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» **соч. 90** для хора мальчиков, смешанного хора и оркестра на слова Евгения Долматовского.
- 5–8 октября.* **Четыре монолога** **соч. 91** для баса и фортепиано на слова Пушкина.
- 1 ноября.* Завершение **Пятого струнного квартета** **соч. 92**, посвященного Квартету имени Бетховена (в честь 30-летия).
- 6 ноября.* Первое исполнение кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» (Большой зал Московской консерватории, Государственный академический русский хор, хор мальчиков Московского хорового училища, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Константин Иванов).
- 21 декабря.* Сталинская премия 2-й степени за **Десять хоровых поэм** **соч. 88**.
- 23 и 28 декабря.* Первое исполнение полного цикла 24 прелюдий и фуг для фортепиано (Малый зал Ленинградской филармонии, Татьяна Николаева).

1953

- 7 марта.* На панихиде по Прокофьеву в Центральном доме композиторов Шостакович выступает с речью.
- 9 марта.* За подписью Шостаковича в газете «Известия» печатается отклик на смерть Сталина: «Мы сильны и едины».
- 15 марта.* За подписью Шостаковича в газете «Правда» печатается статья «К новым высотам искусства» (еще один отклик на смерть Сталина).
- 4 июня.* Выход на экран фильма Григория Козинцева «Белинский» с музыкой Шостаковича **соч. 85** (1950).
- Июль.* Начало работы над Десятой симфонией.
- 25 октября.* Завершение **Десятой симфонии** **соч. 93**.
- 13 ноября.* Первое исполнение Пятого струнного квартета (Малый зал Московской консерватории, Квартет имени Бетховена).
- 3 декабря.* Первое исполнение Четвертого струнного квартета, написанного в 1949 году (Малый зал Московской консерватории, Квартет имени Бетховена).
- 17 декабря.* Первое исполнение Десятой симфонии (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Евгений Мравинский).
- 28 декабря.* Московская премьера Десятой симфонии (Большой зал Московской консерватории, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Евгений Мравинский).
- Концертино** **соч. 94** для двух фортепиано.

1954

- 20 января. Первое исполнение Концертино для двух фортепиано (Малый зал Московской консерватории, Алла Малолеткова и Максим Шостакович).
- 29–30 марта, 5 апреля. Дискуссия о Десятой симфонии на открытом заседании правления Союза композиторов.
- 3 июля. Начало работы над циклом Пяти романсов для баса и фортепиано на слова Евгения Долматовского.
- 1 сентября. Завершение Пяти романсов соч. 98 для баса и фортепиано на слова Евгения Долматовского (другое название цикла — «Песни о днях»).
- 4 сентября. Международная Сталинская премия за укрепление мира и дружбы между народами.
- 6 ноября. Первое исполнение Праздничной увертюры соч. 96, написанной, возможно, в 1947 году (Москва, Большой театр, Симфонический оркестр Большого театра, дирижер Александр Мелик-Пашаев). Присвоение Шостаковичу звания народного артиста СССР.
- 14 ноября. Первое исполнение Десятой симфонии за рубежом (Нью-Йорк, Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Димитри Митропулос).
- Ноябрь, Восточный Берлин. Выход на экран документального фильма Йориса Ивенса «Единство» («Песня великих рек») с музыкой Шостаковича соч. 95.
- 4 декабря, Ереван. Смерть Нины Васильевны Шостакович, урожденной Варзар, жены композитора.
- 11 декабря. Шостакович избран почетным членом Шведской Королевской музыкальной академии.

1955

- Начало года. Начало работы над второй редакцией оперы «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»).
- 15 января. Первое исполнение вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» для сопрано, меццо-сопрано, тенора и фортепиано, написанного в 1948 году (Малый зал Ленинградской филармонии, Нина Дорлиак, Зара Долуханова, Алексей Масленников, автор).
- 12 апреля. Выход на экран фильма Александра Файнциммера «Овод» с музыкой Шостаковича соч. 97.
- 29 октября. Первое исполнение Первого концерта для скрипки с оркестром, завершенного в 1948 году (Большой зал Ленинградской филармонии, солист Давид Ойстрах, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Евгений Мравинский).
- 9 ноября. Смерть Софьи Васильевны Шостакович, матери композитора.
- Ноябрь. Поездка в Вену на торжества по случаю открытия восстановленного здания Государственной оперы.

Декабрь. Первое исполнение Первого концерта для скрипки с оркестром за рубежом (Нью-Йорк, Карнеги-холл, солист Давид Ойстрах, Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Димитри Митропулос). Огромный успех этой премьеры способствовал оживлению интереса к музыке Шостаковича на Западе⁵.

Шостакович избран членом-корреспондентом Академии искусств ГДР.

1956

Январь. По настоянию дирекции МАЛЕГОТ, выступившей с инициативой возобновления «Леди Макбет Мценского уезда», Шостакович обращается к первому заместителю председателя Совета министров СССР Вячеславу Молотову с просьбой распорядиться о создании комиссии для ознакомления со второй редакцией оперы.

15 января. Шостакович избран почетным членом Академии Санта-Чечилия (Рим).

12 марта. Шостакович на своей квартире исполняет новую редакцию оперы «Леди Макбет Мценского уезда» для созданной по распоряжению Молотова комиссии Министерства культуры СССР. Состав комиссии: композитор Дмитрий Кабалевский (председатель), композитор, директор Большого театра Михаил Чулаки, музыковед, главный редактор журнала «Советская музыка» Георгий Хубов, дирижер, заведующий отделом музыкальных театров Министерства Василий Целиковский. Вердикт комиссии гласит: не рекомендовать оперу к постановке «ввиду ее крупных идейно-художественных дефектов»⁶.

29 апреля. Выход на экран фильма Михаила Калатозова «Первый эшелон» («Целина») с музыкой Шостаковича **соч. 99**.

16 мая. Первое исполнение Пяти романсов для баса и фортепиано на слова Евгения Долматовского (Киев, Колонный зал филармонии, Борис Гмыря и Лев Острин).

Июль. Женитьба на Маргарите Андреевне Кайновой (брак продлился три года).

7 августа. Начало работы над Шестым струнным квартетом.

31 августа. Завершение Шестого струнного квартета **соч. 101**.

Сентябрь. Шостакович назначается председателем оргкомитета Первого международного конкурса музыкантов-исполнителей имени Чайковского, намеченного на 1958 год.

⁵ В «Нью-Йорк таймс» был напечатан отклик влиятельного критика Говарда Таубмэна под заглавием «Шостакович заработал право на небольшую свободу». В советской печати за подписью Шостаковича появилась ритуальная отповедь на эту статью: *Шостакович Д.* Ответ американскому музыкальному критику // Советская музыка. 1956. № 3.

⁶ Подробный рассказ очевидца об этом событии см. в: Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. С. 120–121.

Сентябрь. Торжественное чествование Шостаковича в связи с 50-летним юбилеем. Орден Ленина. В журнале «Советская музыка» печатается автобиографическая заметка Шостаковича «Думы о пройденном пути».

7 октября. Первое исполнение Шестого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет имени Бетховена).

Испанские песни соч. 100, шесть обработок народных песен для меццо-сопрано и фортепиано. Первое исполнение: 1956, Ленинград, Зара Долуханова и автор.

1957

Начало года (до 5 февраля). **Второй концерт соч. 102** для фортепиано с оркестром, посвященный сыну, Максиму Шостаковичу.

28 марта — 5 апреля. Второй съезд Союза композиторов СССР. Шостакович избран секретарем правления Союза.

10 мая. Первое исполнение Второго концерта для фортепиано с оркестром (Большой зал Московской консерватории, солист Максим Шостакович, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Николай Аносов).

Июнь. Начало работы над Одиннадцатой симфонией.

4 августа. Завершение Одиннадцатой симфонии «1905 год» соч. 103.

30 октября. Первое исполнение Одиннадцатой симфонии (Большой зал Московской консерватории, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Натан Рахлин).

24 ноября. Первое исполнение **Двух русских народных песен соч. 104** в обработке для смешанного хора а cappella (Большой зал Московской консерватории, Государственный академический русский хор СССР, дирижер Александр Свешников).

1958

18 марта. В качестве председателя оргкомитета Шостакович открывает Первый международный конкурс музыкантов-исполнителей имени Чайковского в Москве.

22 апреля. Ленинская премия за Одиннадцатую симфонию.

28 мая. Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца»», фактически дезавуирующее постановление от 10 февраля 1948 года.

Май. Шостаковичу присваивается звание Командора французского Ордена искусств и литературы.

Весна. Боли в правой руке (будут преследовать Шостаковича до конца жизни).

25 июля. Шостаковичу присваивается звание почетного доктора музыки Оксфордского университета и члена Британской королевской музыкальной академии.

- 1 августа. Завершение оркестровой редакции оперы Мусоргского «Хованщина» соч. 106.
- 9 сентября. Международная премия имени Сибелиуса (Финляндия).
Осень. Музыкальная комедия «Москва, Черемушки» соч. 105.

1959

- 24 января. Премьера музыкальной комедии «Москва, Черемушки» (Московский театр оперетты, дирижер Григорий Столяров, режиссеры Александр Закс, Владимир Канделаки, Константин Карельских).
- 23 мая. Выход на экран фильма «Хованщина», поставленного по оркестровой редакции одноименной оперы Мусоргского, выполненной Шостаковичем (дирижер Евгений Светланов, режиссер Вера Строева, художник Александр Борисов).
- 20 июля. Начало работы над Первым концертом для виолончели с оркестром.
- 1 сентября. Завершение **Первого концерта** соч. 107 для виолончели с оркестром, посвященного Мстиславу Ростроповичу.
- Сентябрь. Шостакович впервые присутствует на международном фестивале современной музыки «Варшавская осень».
- 4 октября. Первое исполнение Первого концерта для виолончели с оркестром (Большой зал Ленинградской филармонии, солист Мстислав Ростропович, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Евгений Мравинский).
- Октябрь. Поездка в США в составе делегации советских музыкантов. Шостакович избирается членом Американской академии наук и почетным профессором Мексиканской консерватории.
- 4 ноября. Премьера оперы Мусоргского «Борис Годунов» в оркестровой редакции Шостаковича (1940) на сцене Ленинградского Государственного академического театра оперы и балета имени Кирова (дирижер Сергей Ельцин).

1960

- Март. **Седьмой струнный квартет** соч. 108, посвященный памяти Нины Васильевны Шостакович.
- 28 апреля — 8 мая, Москва. Первый (учредительный) съезд Союза композиторов РСФСР. Шостакович избирается первым секретарем Союза. В 1968 году его сменит на этой должности Георгий Свиридов.
- 15 мая. Первое исполнение Седьмого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет имени Бетховена).
- До 19 июня. «Сатиры» («Картинки прошлого») соч. 109, пять романсов для сопрано и фортепиано на слова Саши Черного, посвященные Галине Вишневской.
- 20 июня. Первое концертное исполнение оперы Вениамина Флейшмана «Скрипка Ротшильда» в инструментовке и редакции Шостаковича (1944) (Москва, Всесоюзный дом композиторов).

Июль-август. Шостакович находится в Дрездене, где работает над музыкой к фильму совместного советско-восточногерманского производства «Пять дней, пять ночей» (режиссер Лео Арнштам).

12–14 июля, Дрезден. Восьмой струнный квартет соч. 110 «Памяти жертв фашизма и войны».

14 сентября. Шостакович становится кандидатом в члены КПСС.

Конец сентября. Шостакович присутствует на концертах симфонического оркестра Ленинградской филармонии в Лондоне и Париже. В Лондоне он знакомится с Бенджамином Бриттеном.

2 октября. Первое исполнение Восьмого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет имени Бетховена).

25 ноября. Премьера оперы Мусоргского «Хованщина» в оркестровой редакции Шостаковича (1958) на сцене Ленинградского Государственного академического театра оперы и балета имени Кирова (дирижер Сергей Ельцин). Начало работы над Двенадцатой симфонией.

1961

22 февраля. Первое исполнение вокального цикла «Сатиры» («Картинки прошлого») для сопрано и фортепиано (Малый зал Московской консерватории, Галина Вишневская, Мстислав Ростропович).

Весна. Шостакович становится членом комитета по Ленинским премиям в области литературы и искусства.

22 августа. Завершение Двенадцатой симфонии «1917 год» соч. 112, посвященной памяти Ленина.

Сентябрь. Шостакович становится членом КПСС.

Осень. Шостакович возобновляет педагогическую деятельность в Ленинградской консерватории.

1 октября. Первые исполнения Двенадцатой симфонии, приуроченные к открытию XXII съезда КПСС (Куйбышев, оркестр Куйбышевской филармонии, дирижер Абрам Стасевич; Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Евгений Мравинский).

Ноябрь. Шостакович уничтожает рукопись только что завершенного струнного квартета.

23 ноября. Выход на экран фильма Лео Арнштама «Пять дней — пять ночей» с музыкой Шостаковича соч. 111.

30 декабря. Первое исполнение Четвертой симфонии, написанной в 1935–1936 годах (Большой зал Московской консерватории, симфонический оркестр Московской филармонии, дирижер Кирилл Кондрашин).

1962

Март. Начало работы над Тринадцатой симфонией.

20 июля. Завершение Тринадцатой симфонии соч. 113 для баса, хора басов и оркестра на слова Евгения Евтушенко.

Июль. Транскрипция вокального цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти» для сопрано с оркестром (без номера опуса).
Середина августа — середина сентября. Пребывание в Великобритании, в том числе на Эдинбургском фестивале, посвященном творчеству Шостаковича.

12 ноября. Первое исполнение «Песен и плясок смерти» Мусоргского в оркестровой редакции Шостаковича (концертный зал Горьковской филармонии, солистка Галина Вишневская, симфонический оркестр Горьковской филармонии, дирижер Мстислав Ростропович). В том же концерте Шостакович в первый и последний раз в жизни публично выступил как дирижер, исполнив Праздничную увертюру и Первый концерт для виолончели с оркестром (солист Ростропович).

Ноябрь. Женитьба на Ирине Антоновне Супинской.

18 декабря. Первое исполнение Тринадцатой симфонии (Большой зал Московской консерватории, хоры Республиканской русской хоровой капеллы и Института имени Гнесиных, симфонический оркестр Московской филармонии, солист Виталий Громадский, дирижер Кирилл Кондрашин).

30 декабря. Выход на экран фильма Герберта Раппопорта «Черемушки» по мотивам музыкальной комедии Шостаковича «Москва, Черемушки» (1958).

Завершение оперы «**Катерина Измайлова**» соч. 29/114 — второй редакции «Леди Макбет Мценского уезда» (1930–1932).

Редакция двух хоров Александра Давиденко («**На десятой версте**» и «**Улица волнуется**») из коллективной оратории «Путь Октября» (1927) соч. 124 для смешанного хора и большого симфонического оркестра.

1963

8 января. Премьера оперы «Катерина Измайлова» на сцене Московского Государственного музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко (дирижер Геннадий Проваторов, постановка Льва Михайлова, художник Иосиф Сумбаташвили).

Июль. Новая оркестровая редакция Концерта Шумана для виолончели с оркестром соч. 125.

Сентябрь. Увертюра на русские и киргизские народные темы соч. 115, посвященная «столетию добровольного вхождения Киргизии в состав России».

5 октября. Первое исполнение Концерта для виолончели с оркестром Шумана в оркестровой редакции Шостаковича (Москва, солист Мстислав Ростропович, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Борис Хайкин).

10 октября. Первое исполнение Увертюры на русские и киргизские народные темы (Большой зал Московской консерватории, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Константин Иванов).

1964

- 15–23 февраля. Второй фестиваль современной музыки в Горьком, целиком посвященный творчеству Шостаковича.
- 19 февраля. Первое исполнение вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» в редакции для сопрано, меццо-сопрано, тенора и оркестра соч. 79а, осуществленной осенью 1948 года[?] (концертный зал Горьковской филармонии, солисты Галина Писаренко, Лариса Авдеева, Алексей Масленников, симфонический оркестр Горьковской филармонии, дирижер Геннадий Рождественский).
- 24 февраля. Первое исполнение двух хоров Александра Давиденко в оркестровой редакции Шостаковича, осуществленной в 1962 году (Большой зал Московской консерватории, Республиканская русская хоровая капелла, Государственный симфонический оркестр кинематографии, дирижер Александр Юрлов).
- 19 апреля. Выход на экран фильма Григория Козинцева «Гамлет» с музыкой Шостаковича соч. 116.
- 2–28 мая. Девятый струнный квартет соч. 117, посвященный Ирине Антоновне Шостакович.
- 12 ноября. Первое после 1930 года исполнение Третьей симфонии в СССР (Ленинград, зал Государственной академической капеллы имени Глинки, второй симфонический оркестр Ленинградской филармонии, хор капеллы имени Глинки, дирижер Игорь Блажков).
- 9–20 июля. Десятый струнный квартет соч. 118, посвященный Моисею Вайнбергу.
- Август[?] — 14 октября. «Казнь Степана Разина» соч. 119, поэма для баса, хора и оркестра на слова Евгения Евтушенко.
- 20 ноября. Первое исполнение Девятого и Десятого струнных квартетов (Малый зал Московской консерватории, Квартет имени Бетховена).
- 28 декабря. Первое исполнение поэмы «Казнь Степана Разина» (Большой зал Московской консерватории, симфонический оркестр Московской филармонии, Республиканская русская хоровая капелла, солист Виталий Громадский, дирижер Кирилл Кондрашин).

1965

- 26 апреля. Первое исполнение Пяти фрагментов для оркестра соч. 42, написанных в 1935 году (Большой зал Ленинградской филармонии, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Игорь Блажков).
- 4 сентября. Пять романсов соч. 121 для баса и фортепиано на слова из журнала «Крокодил».
- Шостаковичу присуждается степень доктора искусствоведения.

1966

- 30 января.** Завершение **Одиннадцатого струнного квартета** соч. 122, посвященного памяти Василия Ширинского, второго скрипача Квартета имени Бетховена.
- 2 марта.** «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» соч. 123 для баса и фортепиано на стихи Пушкина и собственные слова.
- 24 марта.** Выход на экран фильма Григория Рошаля «Год, как жизнь» («Карл Маркс») с музыкой Шостаковича соч. 120.
- 24 апреля.** Первое исполнение **Шести романсов** для тенора с оркестром на слова японских поэтов, написанных в 1928–1932 годах (Ленинград, зал академической капеллы имени Глинки, солист Анатолий Манухов, симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Игорь Блажков).
- Весна (до 27 апреля).** **Второй концерт** соч. 126 для виолончели с оркестром, посвященный Мстиславу Ростроповичу.
- 28 мая.** Первые исполнения **Пяти романсов** для баса и фортепиано на слова из журнала «Крокодил», **Одиннадцатого струнного квартета**, «Предисловия к полному собранию моих сочинений...» для баса и фортепиано (Малый зал Ленинградской филармонии, Евгений Нестеренко, автор, Квартет имени Бетховена). Участие в этом авторском концерте — последнее публичное выступление Шостаковича в качестве исполнителя.
- 25 сентября.** Первое исполнение **Второго концерта** для виолончели с оркестром (Большой зал Московской консерватории, солист Мстислав Ростропович, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Евгений Светланов).
- Октябрь.** Выход на экран фильма-оперы «Катерина Измайлова» (дирижер Константин Симеонов, режиссер Михаил Шапиро, художник Евгений Еней, в заглавной роли Галина Вишневская).

1967

- 3 февраля.** Завершение **Семи стихотворений Александра Блока** соч. 127 для сопрано, фортепиано, скрипки и виолончели, посвященных Галине Вишневской.
- 18 мая.** **Второй концерт** соч. 129 для скрипки с оркестром, посвященный Давиду Ойстраху.
- 10 августа.** Завершение симфонической поэмы «**Октябрь**» соч. 131.
- Август.** «**Весна, весна...**» соч. 128, романс для голоса и фортепиано на слова Пушкина.
- 16 сентября.** Первое исполнение симфонической поэмы «**Октябрь**» (Большой зал Московской консерватории, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Максим Шостакович).

- 26 сентября. Первое исполнение Второго концерта для скрипки с оркестром (Большой зал Московской консерватории, солист Давид Ойстрах, симфонический оркестр Московской филармонии, дирижер Кирилл Кондрашин).
- 23 октября. Первое исполнение Семи стихотворений Александра Блока для сопрано, фортепиано, скрипки и виолончели (Большой зал Московской консерватории, Галина Вишневская, Моисей Вайнберг, Давид Ойстрах, Мстислав Ростропович).
- 24 октября. Первое исполнение Траурно-триумфальной прелюдии памяти героев Сталинградской битвы соч. 130 для оркестра (Большой зал Московской консерватории, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Евгений Светланов).

1968

- 11 марта. Завершение Двенадцатого струнного квартета соч. 133, посвященного Дмитрию Цыганову, первому скрипачу Квартета имени Бетховена.
- 6 мая. Выход на экран фильма Лео Арнштама «Софья Перовская» с музыкой Шостаковича соч. 132.
- 28 мая. Первое исполнение Двенадцатого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет имени Бетховена).
- 23 октября. Завершение Сонаты соч. 134 для скрипки и фортепиано, посвященной Давиду Ойстраху (в честь шестидесятилетия). Государственная премия РСФСР имени Глинки за поэму «Казнь Степана Разина» (1964).
- [?] Завершение работы над сатирической кантатой для четырех басов, чтеца, хора и фортепиано «Антиформалистический райк» на слова композитора и, возможно, Льва Лебединского. По-видимому, работа над произведением была начата по следам «антиформалистической» кампании 1948 года и продолжена в 1957 году под впечатление от Второго съезда Союза композиторов. При жизни Шостаковича кантата не исполнялась⁷.

1969

- 2 марта. Завершение Четырнадцатой симфонии соч. 135 для сопрано, баса и камерного оркестра на слова Федерико Гарсиа Лорки, Гийома Аполлинера, Вильгельма Кюхельбекера и Райнера Марии Рильке. Симфония посвящена Бенджамину Бриттену.

⁷ Премьеры — 12 января 1989 г., Вашингтон, дирижер Мстислав Ростропович (неполная версия, на английском языке); 25 сентября 1989 г., Большой зал Московской консерватории, дирижер Валерий Полянский (окончательная авторская редакция). Об этом произведении см.: Савенко С. «Антиформалистический райк». История создания и первых исполнений // Дмитрий Шостакович. Новое собрание сочинений. Серия 6. Произведения для хора и оркестра. Т. 83. М.: DSCH, 2015.

- 3 мая. Первое исполнение Сонаты для скрипки и фортепиано (Большой зал Московской консерватории, Давид Ойстрах и Святослав Рихтер).
- Июнь. Герберт фон Караян, гастрوليрующий в Москве с Берлинским филармоническим оркестром, дирижирует Десятой симфонией.
- 21 июня. Генеральная репетиция (неофициальная премьера) Четырнадцатой симфонии, со вступительным словом автора (Малый зал Московской консерватории, солисты Маргарита Мирошникова и Евгений Владимиров, Московский камерный оркестр, дирижер Рудольф Баршай). Исполнение симфонии предваряется вступительным словом Шостаковича.
- 29 сентября. Первое исполнение Четырнадцатой симфонии (Ленинград, зал Академической капеллы имени Глинки, солисты Галина Вишневская и Евгений Владимиров, Московский камерный оркестр, дирижер Рудольф Баршай).

1970

- Февраль-март. «Верность», восемь баллад соч. 136 для мужского хора а capella на слова Евгения Долматовского. Цикл посвящен Густаву Эрнесаксу.
- 10 августа. Завершение Тринадцатого струнного квартета соч. 138, посвященного Вадиму Борисовскому, альтисту Квартета имени Бетховена.
- 10 ноября. Первое исполнение «Марша советской милиции» соч. 139 для духового оркестра (Москва, Колонный зал Дома союзов, Образцовый духовой оркестр Московского Кремля, дирижер Николай Золотарев). Произведение удостоилось 1-й премии на литературно-художественном конкурсе, объявленном МВД СССР.
- 5 декабря. Первое исполнение хорового цикла «Верность» (Таллин, Государственный академический мужской хор Эстонии, дирижер Густав Эрнесакс).
- 13 декабря. Первое исполнение Тринадцатого струнного квартета (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет имени Бетховена).

1971

- 4 февраля. Выход на экран фильма Григория Козинцева «Король Лир» с музыкой Шостаковича соч. 137 (частично заимствованной из музыки к одноименному спектаклю 1941 г.).
- 29 июля. Завершение Пятнадцатой симфонии соч. 141.
- 18 октября. Первое исполнение Десяти русских народных песен в обработке для смешанного хора, солистов и фортепиано (без номера опуса, 1951) (Магнитогорск, Магнитогорская государственная академическая хоровая капелла).
- Инструментовка Шести романсов на слова британских поэтов (1942) соч. 62/140 для баса и камерного оркестра.

1972

8 января. Первое исполнение Пятнадцатой симфонии (Большой зал Московской консерватории, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения, дирижер Максим Шостакович).

1973

23 марта — 11 апреля. Четырнадцатый струнный квартет соч. 142, посвященный Сергея Ширина, виолончелисту Квартета имени Бетховена.

31 июля — 7 августа. Шесть стихотворений Марины Цветаевой соч. 143 для контральто и фортепиано.

3 сентября. В «Правде» опубликовано коллективное письмо композиторов и музыковедов, осуждающее академика Андрея Сахарова за «антисоветскую деятельность» (часть массовой антисахаровской кампании, августа — сентября). Под письмом фигурируют подписи Дмитрия Кабалевского, Кара Караева, Георгия Свиридова, Арама Хачатуряна, Александра Холминова, Тихона Хренникова, Дмитрия Шостаковича, Родиона Щедрина, Андрея Эшпая, Бориса Ярустовского.

12 ноября. Первые исполнения Четырнадцатого струнного квартета и Шести стихотворений Марины Цветаевой (Малый зал Ленинградской филармонии, Квартет имени Бетховена, Ирина Богачева, Софья Вакман).

30 ноября. Первое исполнение оркестровой версии Шести романсов на слова британских поэтов (Большой зал Московской консерватории, солист Евгений Нестеренко, Московский камерный оркестр, дирижер Рудольф Баршай).

1974

9 января. Завершение инструментовки Шести стихотворений Марины Цветаевой соч. 143а для контральто и камерного оркестра.

6 апреля. Начало работы над циклом Четырех стихотворений капитана Лебядкина на слова из романа Достоевского «Бесы» для баса и фортепиано.

17 мая. Завершение Пятнадцатого струнного квартета соч. 144.

6 июня. Первое исполнение версии Шести стихотворений Марины Цветаевой для контральто с камерным оркестром (Большой зал Московской консерватории, солистка Ирина Богачева, Московский камерный оркестр, дирижер Рудольф Баршай).

Лето. Сюита на слова Микеланджело Буонарроти соч. 145 для баса и фортепиано, посвященная Ирине Антоновне Шостакович.

23 августа. Завершение цикла Четырех стихотворений капитана Лебядкина соч. 146 для баса и фортепиано.

12 сентября. Премьера оперы «Нос» на сцене Московского камерного музыкального театра (дирижер Геннадий Рождественский, режиссер Борис Покровский, художник Владимир Талалай) — первое исполнение этого произведения в СССР с 1931 года.

- 15 октября. Первое исполнение Пятнадцатого струнного квартета (Ленинградский дом композиторов, Квартет имени Танеева).
- 5 ноября. Завершение инструментовки Сюиты на слова Микеланджело Буонарроти соч. 145а для баса и оркестра.
- 23 декабря. Первое исполнение Сюиты на слова Микеланджело Буонарроти для баса и фортепиано (Малый зал Ленинградской филармонии, Евгений Нестеренко и Евгений Шендерович).
Государственная премия РСФСР имени Глинки за хоровой цикл «Верность» (1970) и Четырнадцатый струнный квартет (1973).

1975

- 31 января. Первое исполнение версии Сюиты на слова Микеланджело Буонарроти для баса с оркестром (Большой зал Московской консерватории, солист Евгений Нестеренко, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения, дирижер Максим Шостакович).
- Конец апреля. Начало работы над Сонатой для альты и фортепиано.
- 10 мая. Первое исполнение Четырех стихотворений капитана Лебядкина для баса и фортепиано (Малый зал Московской консерватории, Евгений Нестеренко и Евгений Шендерович).
- 7 июля. Завершение Сонаты соч. 147 для альты и фортепиано, посвященной Федору Дружинину.
- С середины июля Шостакович находится в больнице.
- 9 августа. Смерть Шостаковича.
- 14 августа. Похороны Шостаковича на Новодевичьем кладбище.
- 1 октября. Первое исполнение Сонаты для альты и фортепиано (Малый зал Ленинградской филармонии, Федор Дружинин и Михаил Мунтян).

КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ

I

КЛЮЧЕВЫЕ МОМЕНТЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ: ПОХВАЛЫ И НАПАДКИ, ВПЕЧАТЛЕНИЯ СОВРЕМЕННИКОВ И ВЗГЛЯДЫ ИЗ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ

Николай Малько

Дмитрий Шостакович

Впервые: Шостакович: между мгновением и вечностью. СПб.: Композитор, 2000. С. 149–203. Публикация и комментарии Галины Копытовой. Печатается по этому изданию.

Малько Николай Андреевич (1883–1961) — дирижёр.

Текст воспоминаний Н. Я. Малько воспроизводится с сокращениями: выпущено несколько абзацев, не имеющих прямого отношения к музыке Шостаковича, к характеристике его творческой личности и к культурному контексту.

Из предисловия публикатора (Указ. изд. С. 149–152):

«Дирижер Николай Андреевич Малько (1883–1961) сыграл важную роль в творческой судьбе Шостаковича. Именно под его управлением в середине 1920-х годов состоялись премьеры первых симфонических произведений Шостаковича. Уверовав в творческий потенциал молодого композитора, Малько активно пропагандировал его сочинения, включая их в программы своих концертов в Ленинграде, Москве, Харькове, Кисловодске и Баку. Он познакомил Бруно Вальтера с Первой симфонией, способствуя ее премьере в Берлине, и сам исполнял музыку Шостаковича в своих первых гастрольных поездках в Буэнос-Айрес, Вену и Прагу.

Их тесные творческие контакты продолжались с 1925-го по 1929 год, когда композиторская биография Шостаковича еще только начиналась, а дирижерская карьера Малько уже достигла зенита. За спиной Малько были годы учебы в Петербургской консерватории и университете, предреволюционное десятилетие в Мариинском театре, дирижерская и педагогическая

практика в Витебске, Киеве и Москве. Вернувшись в 1925 году в Ленинград, Малько возглавил дирижерский класс в консерватории, в следующем году стал художественным руководителем Ленинградской филармонии. Его вклад в становление и развитие отечественной музыкальной культуры поистине неocenim. Справедливо будет сказать, что именно он заложил основы советской дирижерской школы, воспитав таких выдающихся дирижеров, как Б. Э. Хайкин, Е. А. Мравинский, А. Ш. Мелик-Пашаев, И. А. Мусин, И. Э. Шерман.

В 1929 году Малько оказался в роли вынужденного эмигранта: находясь в заграничной гастрольной поездке, он узнал, что его уволили с поста директора филармонии, то есть лишили дирижерской работы привычного ему уровня. Малько знал себе цену. Он считал, что дирижер его масштаба должен быть включен в европейскую и мировую концертную жизнь, а значит, должен иметь право на свободу передвижения, и потому не мог смириться с грозившим ему запретом на зарубежную гастрольную деятельность. Человек независимый и решительный, он стал одним из первых «невозвращенцев».

Три последующих десятилетия жизни Малько были творчески плодотворными. Он выступал с ведущими симфоническими коллективами Европы и Америки, руководил созданными им оркестрами в Копенгагене и Сиднее. Но где бы он ни работал, где бы ни гастролировал, дирижер до конца своей жизни оставался убежденным пропагандистом музыки русских и советских композиторов. Он познакомил зарубежных слушателей с авторской версией «Бориса Годунова» Мусоргского, в его симфонических программах постоянно присутствовали Мясковский, Прокофьев, Стравинский, Шостакович, Хачатурян. Он был первым дирижером, исполнявшим музыку советских композиторов в Южной Америке, Австралии, Скандинавии, во многих городах Англии и Чехии. Русская музыка была для него главным приложением духовных и эмоциональных сил. Долгое время, до 1946 года, Малько сохранял советское гражданство, тщетно надеясь на появление возможности работать на родине. До конца дней своих он думал и писал по-русски, мысленно переводил с русского, когда говорил на другом языке.

В конце 1950-х годов контакты Малько с Россией оживились. Возобновилась переписка с его учеником по Ленинградской консерватории дирижером И. Э. Шерманом, завязалась переписка с певцом и оперным драматургом С. Ю. Левиком. Благодаря этим музыкантам была осуществлена работа над русским изданием книги Малько «Основы техники дирижирования» (книга вышла в свет в 1965 году). Левик и Шерман способствовали приезду Малько в Советский Союз: весной 1959 года он дал серию гастрольных концертов в Ленинграде, Москве и Киеве. Под воздействием переписки с Левиком Малько начал работать над воспоминаниями. <...>

Завершить мемуары Малько не успел. После его смерти жена и сын по намеченному им плану составили из написанных глав, набросков и эскизов книгу, вышедшую в 1966 году в Нью-Йорке на английском языке под названием «A Certain Art» («Особое искусство»). Книге предпослан эпиграф — высказывание Цицерона: «Существует не только искусство познания, но и особое

искусство передачи знания». «“Тот, у кого я учился” — понятие растяжимое, — писал Малько. — Для меня каждый ученик — учитель» (Кабинет рукописей Российского института истории искусств, далее — КР РИИИ, ф. 47, оп. 1, № 206, л. 25). Отношения между учителем и учеником значили для него многое. Он считал их исключительной формой общения, в которой взаимообогащаются и ученик и учитель. «Ученики — замечательные учителя, — писал Малько, — редко кто может так подметить вашу ошибку, как это делают ученики; редко кто может натолкнуть вас на новые вопросы, новые проблемы, как это умеют делать ученики; редко кто так не позволяет вам остановиться и замерзнуть в своем развитии, как это делают ученики» (КР РИИИ, ф. 47, оп. 1, № 123, л. 11). Именно в этом ключе рассматривает он свои взаимоотношения с Шостаковичем в главе, посвященной композитору. Написана она много раньше остальных — в 1944 году. Доведись Малько самому готовить книгу к изданию, он бы, вероятно, дополнил эту главу размышлениями о более поздних этапах творчества Шостаковича, но — не успел.

Большая часть мемуаров Малько известна российскому читателю: они включены в состав сборника «Н. А. Малько: Воспоминания, статьи, письма» (Л., 1965), вышедшего в свет благодаря самоотверженным усилиям И. Э. Шермана и О. Л. Данскер. По многим причинам, в том числе и идеологическим, глава о Шостаковиче не могла быть тогда включена в сборник и публикуется только теперь. Важно отметить, что публикация осуществляется не на основе перевода на русский язык главы из американского издания, а на основе русского оригинала — машинописного текста, присланного женой дирижера Бертой Александровной Малько и ныне хранящегося в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (ф. 47, оп. 1, № 203).

Обсуждая в 1960 году перспективу издания воспоминаний в Советском Союзе, Малько писал О. П. Коловскому, исполняющему обязанности директора Ленинградского отделения Музгиза: «Я получаю много книг и журналов из Сов. Союза, внимательно их читаю (всегда делаю пометки), вдумываюсь в то, что читаю. То, что я собираюсь писать и что уже написано, отличается от общего стиля нынешних советских изданий, и я не уверен, говоря просто, подойдет ли мое писание к Вашему издательству. Все люди, о которых я читаю в книгах и журналах (а многих я знал лично или “со стороны”), изображены не совсем такими, какими они были на самом деле. Все они очень “хорошие”, у них нет обычных человеческих недостатков, им иногда приписываются качества, которых у них не было, умалчивается то, что имеет не только личный характер, но влияло на их общественную деятельность. Одним словом, вместо живых людей получают причесанные герои» (КР РИИИ, ф. 47, оп. 1, № 17, л. 1).

Воспоминания Малько о Шостаковиче избежали советской редактуры, потому его Шостакович менее всего похож на «причесанного» героя. Малько подчеркивал, что, создавая мемуары, опирался не на документы, а на свою память. Личная память избирательна: задерживается в ней то, что находит у мемуариста внутренний — положительный или негативный — отклик.

Малько обладал характером активного борца, лидера, — то есть характером достаточно резким и неуживчивым. Он легко создавал себе врагов: его отзывы об окружающих бывали откровенны и нелицеприятны, его острого языка побаивались. При всем глубоком уважении Малько к творчеству Шостаковича в воспоминаниях ощущается налет эмоций, возникших в результате взаимодействия двух этих непростых характеров. Нам интересны оба — и герой воспоминаний, и их автор».

¹ Очевидно, имеется в виду конец 2-й картины 3-го акта.

² *Дрессель Эрвин* (не Дресслер, как у Малько) (1909–1972) — немецкий композитор, чья опера «Бедный Колумб», в сатирическом ключе представляющая открытие Америки, состоялась в Касселе в 1928 г., когда автору исполнилось всего 18 лет. В Ленинграде опера шла под названием «Колумб»; Шостакович написал для этой постановки не только увертюру (постановщики перенесли ее в середину спектакля), но и финал, предназначенный для сопровождения антиамериканского сатирического мультфильма.

³ Имеется в виду венское издательство Universal Edition.

Даниил Житомирский

«Нос» — опера Д. Шостаковича

Впервые: Пролетарский музыкант. 1929. № 7–8. С. 33–39. Печатается (без нотных примеров и пояснений к ним) по тексту первой публикации. В тексте безоговорочно исправлены отдельные моменты несоответствия современным нормам орфографии и пунктуации.

Житомирский Даниил (Даниэль) Владимирович (1906–1992) — музыковед. В молодые годы — активный член РАПМ. Впоследствии подружился с Шостаковичем и оставил воспоминания о нем (см. в настоящей антологии).

¹ Пьеса американского композитора Винсента Юманса была оркестрована Шостаковичем по предложению дирижера Николая Малько (см. его воспоминания в настоящей антологии).

² Под «симфонией», очевидно, имеется в виду Первая симфония (1925). Произведение, упомянутое здесь под названием «Октябрю», — Вторая симфония.

³ Намек на Маяковского.

⁴ «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего» — балет Прокофьева в 6 картинах, созданный для парижской труппы Сергея Дягилева «Русские балеты» и впервые исполненный в Париже в 1921 г.

⁵ Опера Прокофьева в 4 актах по мотивам сказки Карло Готци. Завершена в 1919 г.; премьера (во французском переводе) состоялась в 1921 г. в Чикаго.

⁶ Этот отзыв об опере «Нос» был опубликован в период между ее первым концертным исполнением (июль 1929 г.) и ее сценической премьерой, состоявшейся в январе 1930-го.

Левон Акопян

«Нос» и петербургская литература абсурда

Первая (сокращенная) публикация на польском языке: *Akopjan L. Nos Szostakowicza a tradycje rosyjskiej literatury absurdu. Ruch Muzyczny*. 1990. Nr. 8. S. 1, 7. Печатается с исправлениями и добавлениями, сделанными специально для настоящей антологии.

Матиас Сокольский

Опера и композитор

Впервые: газета «Советское искусство», 1932, 16 октября. Печатается по изданию: *Сокольский М.* Мусоргский. Шостакович. М.: Советский композитор. С. 85–88.

Гринберг Матиас Маркович (псевдоним — Сокольский; 1896–1977) — музыкальный критик, в 1930-е гг. занимал ответственные посты в Радиокомитете и Главреперткоме, заведовал отделом музыки газеты «Советское искусство».

¹ Имеется в виду Вторая симфония «Октябрю» (1927).

² Очевидно, имеется в виду «Первомайская» симфония, Третья по общему счету симфоний Шостаковича (1929).

³ Одноактная опера по мотивам поэмы Пушкина «Домик в Коломне» (преьера — 1922, Париж).

⁴ Несомненно, имеется в виду диалог Катерины и Сергея.

⁵ Опера была завершена в декабре 1932 г.

Вадим Шахов

«Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и Шостаковича

Печатается по изданию: Шостакович: между мгновением и вечностью. СПб.: Композитор, 2000. С. 243–294.

Шахов Вадим Викторович — музыковед, преподаватель Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

<Без подписи>

Сумбур вместо музыки

Печатается по тексту первой публикации: газета «Правда» от 28 января 1936 г.

Статья не подписана. Выдвигались различные версии о ее возможном авторстве. Одним из вероятных «кандидатов» в авторы считался председатель Комитета по делам искусств Платон Керженцев (1881–1940) (см.: *Карбузицкий В.* «Симфонизм», «тематизм» и «вокальность» как тематические категории в творчестве Шостаковича // *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 150, Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposium. Köln, 1985. Regensburg: Gustav Bosse, 1986. С. 187; *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997. С. 88 и далее). Тщательное исследование документов позволило сделать вывод, что автором статьи был одиозный журналист газеты «Правда» Давид Заславский (1880–1965) (см.: *Ефимов Е.* Сумбур вокруг «сумбура» и одного «маленького журналиста». Статья и материалы. М.: Флинта, 2006). Об авторстве «замечательного негодяя» Д. Заславского как о чем-то хорошо известном и не подлежащем сомнению значительно раньше писал Аркадий Белинков (*Белинков А.* Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М.: РИК «Культура», 1997. С. 264–265 (первая публикация — 1976)). В любом случае статья, несомненно, была инициирована Сталиным и отражает его личное отношение к музыке вообще и к опере Шостаковича в частности.

<Без подписи>

Балетная фальшь

Печатается по тексту первой публикации: газета «Правда» от 6 февраля 1936 г. Автор статьи — тот же, что и у «Сумбура вместо музыки», то есть Давид Заславский (см.: *Ефимов Е.* Сумбур вокруг «сумбура» и одного «маленького журналиста». Статья и материалы. М.: Флинта, 2006).

<Юрий Олеша>

<О Шостаковиче>

Впервые: Великое народное искусство. Из речи тов. Ю. Олеши // Литературная газета. 1936. № 17. 20 марта. Печатается по этому изданию.

Талантливый автор романа «Зависть» Юрий Карлович Олеша (1899–1960) до 1936 г. был другом Шостаковича. Цитируемая речь была произнесена в середине марта 1936 г. на собрании московских писателей, посвященном борьбе против формализма. «Речь Юрия Карловича Олеши была одной из самых ранних и одной из самых блестящих моделей предательства образца 1934–1953 годов» (*Белинков А.* Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М.: РИК «Культура», 1997. С. 266).

¹ *Литвинов Максим Максимович* (1876–1951) — советский государственный деятель, нарком (министр) иностранных дел в 1930–1939 гг.

² Беседа Сталина с председателем американского газетного объединения Scripps Howard Newspapers Роем Говардом состоялась 1 марта и была опубликована в «Правде» 5 марта 1936 г.

<Юрий Елагин>

<О премьерe Пятой симфонии>

Печатается по изданию: *Елагин Ю.* Укрощение искусств. М.: Русский путь, 2002. (Первое издание — Нью-Йорк, 1952.)

Елагин Юрий Борисович (1910–1987) — музыкант, историк театра, литератор. В 1934–1939 гг. — скрипач оркестра московского драматического Театра имени Евг. Вахтангова. В годы войны стал невозвращенцем и в книге «Укрощение искусств», основываясь на собственных впечатлениях и воспоминаниях, дал панораму художественной жизни Москвы 1930-х гг. и характеристику культурной политики советского государства.

¹ Драматический Театр имени Евг. Вахтангова.

² В действительности премьерa Пятой симфонии Шостаковича состоялась 21 ноября 1937 г.

³ В действительности Четвертая симфония не была уничтожена композитором. Ее авторское переложение для двух фортепиано было издано малым тиражом в 1946 г., а в 1961-м состоялась ее мировая премьерa (Москва, Симфонический оркестр Московской филармонии, дирижер Кирилл Кондрашин).

Алексей Толстой

На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича

Впервые опубликовано в газете «Правда» за 16 февраля 1942 г. Печатается по изданию: *Толстой А. Н.* Собр. соч. Т. 10. Публицистика. М.: Художественная литература, 1986. С. 372–375.

Толстой Алексей Николаевич (1883–1945) — известный русский советский писатель, лауреат нескольких Сталинских премий, академик АН СССР.

Евгений Петров

Торжество русской музыки (на репетиции Седьмой симфонии)

Впервые опубликовано в газете «Литература и искусство», № 14, 4 апреля 1942 г. Печатается по изданию: *Ильф И., Петров Е.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М.: Гос. издательство художественной литературы, 1961. С. 496–501.

Петров Евгений Петрович (наст. фамилия — Катаев; 1902–1942) — писатель-юморист (соавтор Ильи Ильфа), журналист.

Постановление Политбюро ЦК ВКП(б)
об опере «Великая дружба» В. Мурадели
10 февраля 1948 года

Впервые опубликовано в газете «Правда» за 11 февраля 1948 г. Печатается по изданию: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева. Сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 630–634.

Мариан Коваль

Творческий путь Д. Шостаковича

Впервые: Советская музыка. 1948. № 2. С. 47–61. № 3. С. 31–43. № 4. С. 8–19. Печатается с небольшими сокращениями и без нотных примеров по этому изданию.

Коваль Мариан Викторович (наст. фамилия — Ковалев; 1907–1971) — композитор, ученик М. Гнесина и Н. Мясковского. В молодости — член РАПМ. Его самые значительные произведения — оратория «Емельян Пугачев» на слова Василия Каменского (1939) и одноименная опера на том же музыкальном материале (1942), за которую Коваль удостоился Сталинской премии. Снискал известность также как автор романсов и массовых песен. В 1948 г., на I съезде Союза композиторов, Коваль вошел в правление Союза и в том же году стал главным редактором журнала «Советская музыка» (занимал эту должность до 1952 г.). Пасквиль на Шостаковича ознаменовала начало его деятельности во главе журнала.

¹ Характерно, что автор статьи не только не дает ссылки на источник цитаты, но даже не называет имени «известного западного музыкального критика».

² *Щербачёв Владимир Владимирович* (1889–1952) — в свое время один из виднейших композиторов Ленинграда, многолетний профессор композиции Ленинградской консерватории. Шостакович никогда у него не учился и не находился под его непосредственным влиянием.

³ *Дешевов Владимир Михайлович* (1889–1955) — в 1920-х гг. представлял «модернистское» крыло советской музыки (его главное достижение — опера о Кронштадтском восстании «Лед и сталь», поставленная в 1930 г. в Ленинграде); впоследствии сочинял главным образом прикладную музыку.

⁴ В действительности опус 5.

⁵ Имеются в виду Прелюдия и Скерцо для струнного октета.

⁶ *Беляев Виктор Михайлович* (1888–1968) — видный музыковед, историк и теоретик широкого профиля.

⁷ АХРР (Ассоциация художников революционной России) — организация «пролетарской» направленности, идейно родственная Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП) и Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ).

⁸ *Чемберджи Николай Карпович* (1903–1948) — композитор, автор произведений на армянские, таджикские, башкирские, молдавские темы, массовых и эстрадных песен; в 1920-х гг. примыкал к РАПМ.

⁹ *Попов Гавриил Николаевич* (1904–1972) — композитор, соученик Шостаковича по Ленинградской консерватории. Его Первая симфония, впервые исполненная в 1935 г., подверглась критике за формализм и была запрещена к исполнению. Вторая симфония Попова «Родина» (1943) была удостоена Сталинской премии, но в 1948 г. композитор вновь был объявлен «формалистом», став одним из фигурантов постановления об опере «Великая дружба».

¹⁰ *Инбер Вера Михайловна* (1890–1972) — известна прежде всего как автор написанной в блокадном Ленинграде поэмы «Пулковский меридиан».

¹¹ *Заславский Давид Иосифович* (1880–1965) — журналист, обозреватель газеты «Правда», подлинный автор статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» (см. с. 768 настоящей антологии), активный участник травли художников-формалистов в 1936 г., «безродных космополитов» в 1949м, Б. Пастернака в 1958м и т. п.

¹² Так, совершенно произвольно, автор статьи обозначает жанр третьей части. Авторского подзаголовка у этой части нет, но в литературе ее принято именовать Токкатой.

К обсуждению 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича

Печатается по изданию: Советская музыка. 1951. № 6. С. 55–58.

Дискуссия о прелюдиях и фугах Шостаковича состоялась в московском отделении Союза советских композиторов 16 мая 1951 г., после того как Шостакович 31 марта и 5 апреля сыграл их на заседаниях симфонической секции. Впервые за несколько лет, прошедших после постановления об опере «Великая дружба», серьезный новый опус Шостаковича, написанный, в отличие от недавней «Песни о лесах», без оглядки на идеологическую конъюнктуру, был показан публично. И впервые за все это время критики вчерашнего «формалиста» во главе с музыковедами Сергеем Скребковым, Тамарой Ливановой, Израилем Нестьевым и композиторами, функционерами СК Дмитрием Кабалевским, Владимиром Захаровым и Марианом Ковалем (двое последних — «герои» крестового похода, предпринятого против Шостаковича в 1948 г.), столкнулись с противодействием его защитников — композиторов Николая Пейко, Георгия Фрида, Георгия (Юрия) Свиридова, Юрия Левитина, пианистки Марии Юдиной и других участников, не названных в отчете. Редакционное введение к отчету выдержано в критическом тоне, однако текст отчета свидетельствует о том, что критикам прелюдий и фуг был дан

серьезный отпор. В результате цикл не был запрещен к исполнению — его полная концертная премьера в интерпретации Татьяны Николаевой состоялась в Ленинграде в конце 1952 г. (до этого отдельные прелюдии и фуги звучали в концертах в исполнении автора и других пианистов), — и в том же году опубликован издательством «Музгиз».

¹ *Скребков Сергей Сергеевич* (1905–1967) — музыковед-теоретик, профессор Московской консерватории, видный специалист по полифонии. Свое отрицательное мнение о большинстве прелюдий и фуг Шостаковича он позднее подтвердил и развил в статье: *Скребков С. Прелюдии и фуги Д. Шостаковича* // Советская музыка. 1953. № 9.

² *Ливанова Тамара Николаевна* (1909–1986) — музыковед. Среди ее трудов — книги о зарубежной и русской музыке XVIII в., а также статьи о Мясковском и Хачатуряне, опубликованные вскоре после их осуждения в 1948 г. и отчасти реабилитирующих их творчество (см. Введение, с. 33).

³ *Нестьев Израиль Владимирович* (1911–1993) — музыковед, автор самой фундаментальной советской монографии о Прокофьеве («Жизнь Сергея Прокофьева», 1973), а также трудов о творчестве Бартока, Эйслера, Пуччини и др.

⁴ *Коваль Мариан Викторович* (1907–1971) — композитор, автор статьи «Творческий путь Д. Шостаковича», включенной в настоящую антологию. См. о нем на с. 770.

⁵ *Захаров Владимир Григорьевич* (1901–1956) — композитор-песенник. См. о нем примечание 64 на с. 31.

⁶ *Левитин Юрий Абрамович* (1912–1993) — композитор, ученик Шостаковича.

⁷ *Юдина Мария Вениаминовна* (1899–1970) — выдающаяся пианистка, ученица Леонида Николаева (который был также учителем Шостаковича). Музыкант исключительно твердых этических принципов, сыграла неоценимую роль в просвещении советской аудитории и воспитании новых поколений исполнителей. Пропагандировала музыку XX в., впервые в СССР исполнила множество произведений современных западных композиторов, включая тех, чье творчество долгое время запрещалось коммунистической властью.

Значительное явление советской музыки (дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича)

Печатается с сокращениями по журнальной публикации: Советская музыка. 1954. № 4. С. 119–134.

Ленинградская и московская премьеры Десятой симфонии Шостаковича, состоявшиеся соответственно 17 декабря и 28 декабря 1953 г. (обе — под управлением Евгения Мравинского), явились первыми значительными событиями послесталинской «оттепели» в музыке. Напряженный драматизм новой симфонии, ее монументальная форма, сложный музыкальный язык

и далеко не однозначная, отнюдь не оптимистическая концовка почти вызываяще противоречили требованиям, которые предъявлялись к советской музыке после 1948 г.

В начале 1954 г. музыканты Москвы оживленно обсуждали новый опус Шостаковича. Партия сталинистов подвергла симфонию тому, что на их языке именовалось «острой, принципиальной, нелицеприятной критикой». Но на этот раз им не удалось добиться даже «ничьей», каковой, по существу, явился итог дискуссии 1951 г. о Прелюдиях и фугах (объект дискуссии был признан в лучшем случае полуудачей, но запрета на его публичное исполнение не последовало — см. отчет об этой дискуссии в настоящей антологии, с. 244–250). Впервые за несколько лет борцы с формализмом потерпели поражение.

Публикации в журнале «Советская музыка» за 1954 г. доносят до нас эхо вызванного симфонией шума. В мартовском и апрельском номерах отметились высокопоставленные чиновники, отвечавшие за идеологическую чистоту музыки — сотрудник аппарата ЦК КПСС Павел Апостолов и заведующий сектором культуры ЦК Борис Ярустовский. В статье, озаглавленной «К вопросу о воплощении отрицательного образа в музыке», Апостолов привычно упрекнул Шостаковича в излишнем внимании к мрачным сторонам действительности и в недостаточно развитой способности показывать ее светлые стороны; по Апостолову, «отрицательные образы» Шостаковичу неизменно удаются, тогда как при воплощении положительных образов он, при всей искренности своих намерений, терпит неудачи. Ярустовский, превосходивший Апостолова как по занимаемой должности, так и в профессиональном отношении, посвятил Десятой симфонии обширную статью, в которой уделил значительное внимание разбору ее тематизма и формы; в установочной же части статьи, мягко критикуя композитора за чрезмерно обостренный показ жизненных противоречий и индивидуализм, Ярустовский тем не менее признает за ним (как и за всяким другим советским художником) право на сомнения и колебания, печаль и грусть, на исповедальный тон и т. п. Резюме статьи гласит: Десятая симфония Шостаковича — произведение, «насыщенное большой мыслью, трепетным дыханием жизни». Важно, что эти слова вышли из-под пера одного из генералов идеологического фронта, сыгравшего, по-видимому, не последнюю роль в событиях 1948 г. Можно себе представить, насколько они обескуражили тех, кто предвкушал очередную атаку на неисправимого индивидуалиста и формалиста.

Кульминацией событий вокруг симфонии стала дискуссия, отчет о которой, с сокращениями, перепечатан здесь. Большинство участников прений — а среди них были как ученики Шостаковича и лица, близкие к нему (Юрий Левитин, Моисей Вайнберг, Григорий Фрид, Кара Караев, Георгий Свиридов, Гавриил Юдин), так и ведущие музыкальные «идеологи» (Лев Данилевич, Дмитрий Кабалевский, Израиль Нестьев, Георгий Хубов), — не скупилось на похвалы, пусть с оговорками, которых требовал стандартный ритуал. Речи упомянутых идеологов пропитаны своеобразной

советской казуистикой: ради «оправдания» Шостаковича ораторы то и дело манипулируют той же ждановской терминологией (вплоть до прямых ссылок на Жданова), которая ранее использовалась для критического разгрома его произведений и «формализма» в целом. Враждебная Шостаковичу среда, еще недавно столь могущественная, теперь смогла выдвинуть против него лишь несколько фигур второго ряда (они выступили в начале дискуссии). По итогам дискуссии Шостакович чувствовал себя победителем, о чем свидетельствует лаконичная фраза из письма Исааку Гликману от 7 апреля: «Дискуссия прошла оживленно и закончилась в мою пользу» (Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.: DСH — Санкт-Петербург: Композитор, 1993. С. 107).

¹ Это нарочито самокритичное выступление Шостаковича иногда трактуется как тонко рассчитанное издевательство над аудиторией (см.: *Fanning D. The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth.* London: Royal Musical Association. P. 6). Трудно сказать, действительно ли в намерения композитора входило нечто подобное.

² *Данилевич Лев Васильевич* (1912–1980) — музыковед. См. о нем также в тексте М. Сабининой «Мозаика прошлого» в настоящей антологии.

³ *Кремлев Юрий Анатольевич* (1908–1971) — музыковед. См. также его текст «О Десятой симфонии Д. Шостаковича» в настоящей антологии.

⁴ *Ванслов Виктор Владимирович* (р. 1923) — музыковед, искусствовед, балетовед, эстетик.

⁵ *Дзержинский Иван Иванович* (1909–1978) — автор оперы «Тихий Дон» (1935), в оркестровке которой молодому малоопытному композитору помог Шостакович. Опера привлекла благосклонное внимание Сталина (см. вводную статью к настоящей антологии, с. 14), была объявлена достижением социалистического реализма и за короткое время обошла все сцены СССР. Но слава Дзержинского оказалась недолгой. В жанре неприязательной «песенной» оперы его «Тихий Дон» не смог выдержать долгосрочной конкуренции с оперой Т. Хренникова «В бурю» (1939), также благосклонно воспринятой Сталиным. Его последующие оперы, большей частью по другим произведениям М. Шолохова, не имели успеха. Нетрудно заметить, что в публикуемом отчете о дискуссии 1954 г. выступление Дзержинского комментируется с почти нескрываемой личной неприязнью; очевидно, уже тогда, через год после смерти Сталина, сам факт присутствия Дзержинского на столь солидном собрании воспринимался как досадное недоразумение.

⁶ *Розеншильд Константин Константинович* (1898–1971) — музыковед.

⁷ *Юдин Гавриил Яковлевич* (1905–1991) — дирижёр, педагог и композитор.

⁸ *Нестьев Израиль Владимирович* (1911–1993) — См. примечание 3 на с. 772.

⁹ *Хубов Георгий Никитич* (1902–1981) — музыковед, в то время главный редактор журнала «Советская музыка». Временно замещал на посту генерального секретаря Союза композиторов СССР заболевшего Т. Хренникова.

Юлий Кремлев

О Десятой симфонии Д. Шостаковича

Печатается по изданию: Советская музыка. 1957. № 4. С. 74–84.

Кремлёв Юлий Анатольевич (1908–1971) — музыковед, ученик Б. Асафьева, автор книг о композиторах разных эпох и стран, от Моцарта до Хренникова, и трудов по вопросам музыкальной эстетики.

На дискуссии 1954 г. о Десятой симфонии Шостаковича Кремлев выступил с ее резкой критикой (см. стенограмму дискуссии в настоящей антологии). Публикуемая статья, развивающая положения этого выступления, — фактически последний развернутый отрицательный отклик на музыку Шостаковича в советской печати. В ней рельефно отразились основные «топосы» ортодоксальной советской музыкальной эстетики и критики сталинского периода: требование полной ясности содержания (недоговоренность, эмоциональная и образная неоднозначность, любого рода неопределенность не приветствуются; «субъективизм» Шостаковича, его склонность насыщать музыку «какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями» — склонность, безусловно присущая композитору, — воспринимаются с неодобрением); предпочтение, оказываемое массовому вкусу (о котором у критика, судя по всему, нет сколько-нибудь ясного представления) перед суждениями специалистов; подозрительное отношение к профессиональному мастерству и творческой изобретательности как к качествам, потенциально ведущим к «формализму»; превознесение односторонне трактуемой «бетховенской традиции» и национально ориентированного творчества («Могучая кучка», Шопен, Григ) в противовес старой полифонии и «вагнеризму»; и, конечно, неприятие «психической угнетенности и изломанности» (иными словами, психологической глубины, внутренней противоречивости, серьезности, сложности) как чего-то такого, что категорически несовместимо с радостным мироощущением советского человека. Для 1957 г. весь этот набор оказался уже не актуальным, в связи с чем редакция журнала «Советская музыка» сочла целесообразным предварить статью вступлением, выражающим коллективное несогласие с ее положениями. Обещанный в этом вступлении ответ на статью Кремлева, выдержанный в снисходительно-ироничном тоне, появился в июньском номере журнала: *Николаев А.* По поводу одной статьи // Советская музыка. 1957. № 6. С. 84–89. Последовавший вскоре выпад Кремлева (см: *Кремлев Ю.* По поводу статьи А. Николаева // Советская музыка. 1957. № 10. С. 89–93) подтвердил его упорную приверженность раз и навсегда установившейся системе эстетических взглядов, и на этом дискуссия прекратилась.

¹ См. ее стенограмму в настоящей антологии.

² Эта часть не имеет подзаголовка и называть ее «скерцо» — неточно. Следует заметить, что ни в одной из симфоний Шостаковича нет части,

которая была бы им самим в партитуре обозначена как «скерцо». Такое наименование особенно неуместно по отношению к частям, выдержанным в размере 4/4, 2/2 или 2/4 (именно такова вторая часть Десятой симфонии), тогда как для жанра скерцо традиционно характерен трехдольный размер (3/4 или 3/8).

³ Симфоническая картина из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже».

⁴ Очевидно, автор статьи не догадался, что эта тема — авторская монограмма, выраженная нотами ре — ми-бемоль — до — си, которые в немецкой системе записываются как D—Es—C—H: D[mitrij] Sch[ostakowitsch]. Между тем об «автобиографическом» смысле темы сказано в первой же аналитической статье о симфонии, принадлежащей перу главного официального музыковеда того времени (*Ярустовский Б.* Десятая симфония Д. Шостаковича // Советская музыка. 1954. № 4).

⁵ Это также монограмма, на этот раз — ученицы Шостаковича Эльмиры Назировой, с которой он в то время находился в интенсивной переписке. Она расшифровывается следующим образом: E—L(a)—Mi—R(e)—A. Авторский «ключ» к этой расшифровке содержится в письме Шостаковича от 29 августа 1954 г. См.: *Кравец Н.* Новый взгляд на Десятую Симфонию Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 231.

Левон Акопян

Шостакович, Пролеткульт и РАПМ

Впервые: Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema. A cura di Rosanna Giaquinta. Firenze: Leo S. Olschki, 2008. P. 97–106. Печатается с незначительными изменениями по этому изданию.

Исайя Берлин

Шостакович в Оксфорде

Впервые: *Berlin, Sir Isaiah.* Shostakovich at Oxford // *New York Review of Books.* Vol. 56 (2009). No. 12. P. 22–23. Печатается по этому изданию. Перевод с английского Л. Акопяна.

Берлин Исайя (1909–1997) — выдающийся британский философ, историк идей, идеолог современного либерализма. Родился в Риге, в русскоязычной семье; русская культура была предметом его особого исследовательского интереса. Несколько раз посещал СССР, находился в дружеских отношениях с Анной Ахматовой, Борисом Пастернаком, Иосифом Бродским.

¹ *Тревора-Роупера Хью* (1914–2003) — известный специалист по истории нацизма.

² *Мак-Миллан Гарольд* (1894–1986) — политик-консерватор, премьер-министр Великобритании в 1957–1963 гг.

³ *Гейтскелл Хью* (1906–1963) — политик, лидер лейбористской партии в 1955–1963 гг.

⁴ *Прайс-Джоунс Дэвид* (р. 1936) — английский писатель, журналист и историк.

⁵ *Баронесса Сесиль де Ротшильд* (1913–1995) — подруга семьи.

⁶ *Смит Джеймс Фредерик Артур* (1906–1980) — директор Королевской оперы Ковент-Гарден в 1950–1961 гг.

⁷ *Роан де Сарам* (р. 1939) — впоследствии известный виртуоз и ансамблист.

⁸ *Пятигорский Григорий Павлович* (1903–1976) — знаменитый американский виолончелист родом из Российской империи.

⁹ *Ритчи Маргарет* (1902–1969) — английская певица (сопрано).

¹⁰ «Лани» — одноактный балет Пуленка по мотивам «галантных» картин Ж. А. Ватто (1924).

¹¹ *Филармония (Philharmonia)* — симфонический оркестр, основан в 1945 г., базируется в Лондоне.

¹² Очевидно, имеется в виду Первый скрипичный концерт соч. 77 (1948).

¹³ *Шейв-Тэйлор Десмонд Кристофер* (1907–1995) — главный музыкальный критик газеты «Санди-Таймс» (1958–1983).

¹⁴ *Ходсон Генри Винсент (Гарри)* (1906–1999) — журналист и экономист.

¹⁵ *Беверидж Уильям Генри* (1879–1963) — экономист и политический консультант.

Виталий Катаев

«Умирают в России страхи»

Впервые: Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90летию композитора (1906–1996). М.: Композитор, 1997. С. 169–175. Печатается по этому изданию.

Катаев Виталий Витальевич (1925–1999) — видный симфонический и оперный дирижер, педагог.

Ольга Домбровская

О музыке в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма

Впервые: Музыкальная Академия. 2006. № 6. С. 99–109. Печатается по этому изданию.

Домбровская Ольга Викторовна — музыковед, ведущий научный сотрудник Архива Д. Д. Шостаковича.

¹ Так называли себя участники Фабрики эксцентрического актера (ФЭКС) — творческого объединения, основанного в Петрограде в 1921 г. Г. Козинцевым (1905–1973) и Л. Траубергом (1902–1990). С 1924-го до своего роспуска в 1926 г. мастерская ФЭКС функционировала при кинофабрике Севзапкино (впоследствии Ленфильм). Фильм «Новый Вавилон» с музыкой Шостаковича вышел на экраны в 1928 г.

² Фильм 1945 г.

³ Фильм 1931 г.

⁴ В 1932 г. Шостакович написал музыку к «Гамлету» в постановке Николая Акимова (1901–1968) на сцене Театра имени Вахтангова (Москва). Режиссер существенно переосмыслил пьесу в экстравагантном и гротескном, местами сатирическом ключе, что нашло свое отражение в партитуре Шостаковича.

Данкан Уилсон

<О Четырнадцатой симфонии>

Печатается по изданию: *Wilson Elisabeth. Shostakovich: a Life Remembered. New edition. London: Faber & Faber, 2006. P. 472–473.* Перевод с английского Л. Акопяна.

Сэр (Арчибалд) Данкан Уилсон (1911–1983) — британский дипломат; служил послом в Советском Союзе в 1968–1971 гг.

¹ Аллюзия на то, что симфония состоит из одиннадцати частей (хотя, строго говоря, не все они посвящены теме смерти).

² Автор — музыковед М. Д. Сабинаина (1917–2000).

II

ВОСПОМИНАНИЯ И СУЖДЕНИЯ КОЛЛЕГ, РОДНЫХ, ЗНАКОМЫХ, УЧЕНИКОВ

Марина Сабинаина

Мозаика прошлого

Впервые: Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора (1906–1996). М.: Композитор, 1997. С. 206–220. Печатается по этому изданию.

Сабинаина Марина Дмитриевна (1917–2000) — выдающийся музыковед. Среди ее трудов — книга «Шостакович-симфонист» (М., 1976).

- ¹ Молчанов Кирилл Владимирович (1922–1982) — композитор.
- ² Крейтнер Георгий Густавович (1903–1958).
- ³ Атовмян Левон Тадевосович (1901–1973) — музыкальный функционер и композитор, друг Шостаковича.
- ⁴ Данилевич Лев Васильевич (1912–1980) — музыковед. Его книга о Шостаковиче вышла в 1954 году.
- ⁵ Пейко Николай Иванович (1916–1995) — композитор, педагог.
- ⁶ Вайнберг Моисей (Мечислав) Самуилович (1919–1996) — композитор, друг Шостаковича.
- ⁷ Меерович Михаил Александрович (1920–1993) — композитор.
- ⁸ Ямпольский Владимир Ефимович (1905–1965) — пианист, аккомпаниатор.
- ⁹ Игорь Ойстрах (р. 1931) — сын Давида Ойстраха.
- ¹⁰ Вильямс Петр Владимирович (1902–1947) — живописец, график, театральных художник, автор портрета Шостаковича (1946).
- ¹¹ Ермаков Иван Дмитриевич (1875–1942) — врач-психиатр, один из пионеров психоанализа в России, а также живописец и график. Был репрессирован, умер в тюрьме.
- ¹² Ярустовский Борис Михайлович (1911–1978) — музыковед, партийный функционер.
- ¹³ Мартынов Иван Иванович (1908–2005) — музыковед, автор первой монографии о Шостаковиче (1946).

Было ли два Шостаковича?

Впервые: Музыкальная Академия. 1997. № 4. С. 233–237. Печатается по этому изданию.

¹ Белингов Аркадий Викторович (1921–1970) — литературовед, прозаик; в 1944 г. был репрессирован и до 1956 г. находился в лагерях. В 1968-м, после идеологического скандала, вызванного публикацией глав его книги «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеши», стал невозвращенцем. Книга вышла только в 1976 г. на Западе. Ср. текст Юрия Олеси <О Шостаковиче> в настоящей антологии.

² См. текст Михаила Ардова в настоящей антологии, с. 480–482.

³ Wilson Elisabeth. Shostakovich: a Life Remembered. London: Faber & Faber, 1994. Второе издание — 2006. Русский перевод О. Манулкиной: Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб.: Композитор, 2006.

⁴ Русский перевод: Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1998.

⁵ Шварц Исаак Иосифович (1923–2009) — композитор.

⁶ Из оперы «Борис Годунов».

Лев Лебединский

О некоторых музыкальных цитатах
в произведениях Д. Шостаковича

Впервые: Новый мир. 1990. № 3. С. 262–267. Печатается по этому изданию.

Лебединский Лев Николаевич (1904–1992) — музыковед. Участник Гражданской войны, член партии с 1919 г., чекист, во второй половине 1920-х и в начале 1930-х — один из лидеров и ведущих идеологов РАПМ (см. в настоящей антологии: *Акопян Л. Шостакович, Пролеткульт и РАПМ*). По-видимому, с середины 1940-х вошел в круг близких знакомых Шостаковича; в 1950-х и начале 1960-х много писал о его творчестве. Дружба Шостаковича и Лебединского завершилась в 1969 г.: бывший чекист не принял «антихристианскую» концепцию Четырнадцатой симфонии, о чем сообщил композитору в письме, уведомляя его о разрыве. По словам вдовы композитора, Шостакович отреагировал на письмо Лебединского лаконично: «К сожалению, Лебединский постарел и поглупел» (*Wilson Elisabeth. Shostakovich: a Life Remembered. New edition. London: Faber & Faber, 2006. P. 397*). Публикуемый здесь текст Лебединского — образец «постперестроечного» истолкования музыки Шостаковича.

¹ Данная интерпретация, получившая широкое распространение в относительно недавней западной и «постперестроечной» российской литературе, совершенно произвольна, поскольку основана на поверхностной ассоциации и не подкрепляется ни стилем музыки, ни какими-либо надежными мемуарными свидетельствами.

² Непонятно, почему Лебединский именует один из эпизодов финала Первой симфонии Шостаковича «Казнь героя» (см. в тексте авторскую сноску). Ни музыка Шостаковича, ни какие бы то ни было литературные источники не дают для этого никаких оснований.

³ Эта информация не подтверждается другими мемуаристами.

⁴ Вагнеровская тема («лейтмотив судьбы» из тетралогии «Кольцо нибелунга») звучит не во второй, а в четвертой (последней) части Пятнадцатой симфонии.

⁵ «Официальное» название произведения — «Сатиры (картинки прошлого)».

⁶ *Баринова Галина Всеволодовна* (1910–2006).

⁷ Еще одно абсолютно недостоверное сообщение.

⁸ То же.

⁹ То же.

¹⁰ Прямая дезинформация: «ленинская» симфония Шостаковича не удостоилась ни особых похвал в советской печати (единственным развернутым откликом на нее явилась апологетическая статья, опубликованная вскоре после премьеры: *Данилевич Л. Симфония о Ленине, о Великом Октябре // Советская музыка. 1961. № 11. С. 10–16*), ни официальных советских наград.

Даниил Житомирский

Шостакович

Печатается (с сокращением одного раздела, не имеющего прямого отношения к Шостаковичу) по: Музыкальная Академия. 1993. № 3. С. 15–30.

Житомирский Даниил (Даниэль) Владимир (1906–1992) — музыковед. В молодые годы — активный член РАПМ; его отзыв об опере «Нос», относящийся к РАПМовскому периоду, воспроизведен на с. 95–101 настоящей антологии. Среди наиболее известных работ Житомирского — фундаментальная биография Р. Шумана (1-е издание 1964).

¹ Автор этого текста на протяжении десятилетий неустанно и непримиримо критиковал музыкальный модернизм и авангард (среди его публикаций на эту тему: *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989). Творчество Шостаковича с определенного момента служило ему в качестве аргумента в его борьбе с новыми течениями в современной музыке. То, что он пишет в настоящей статье о западном и советском авангарде, следует воспринимать сквозь призму его догматического неприятия всего, что не укладывается в априорно очерченные эстетические рамки. Конечно же, западный авангард в своих лучших проявлениях не был «духовно недостаточным», никогда не «плевал» на высокие идеи и не ограничивался изобретением структур.

² *Тараканов Михаил Евгеньевич* (1928–1996) — выдающийся музыковед, специалист по музыке XX в.

³ *Бобровский Виктор Петрович* (1906–1979) — также выдающийся музыковед-теоретик. Стремление Житомирского во что бы то ни стало «отлучить» Шостаковича от «нововенцев» — часть его антимодернистской стратегии; в действительности «нововенец» А. Берг оказал некоторое влияние на раннего Шостаковича, а в некоторых его поздних опусах (в частности, в Двенадцатом и Тринадцатом струнных квартетах и в Сонате для скрипки и фортепиано) запечатлелись следы его интереса к творчеству главы «нововенской» школы А. Шёнберга.

⁴ *Гаджибеков Султан (точнее Солтан) Исмаил оглы* (1919–1974) — видный азербайджанский композитор, дирижер и педагог, племянник классика азербайджанской музыки Узеира Гаджибекова.

⁵ *Караев Кара Абульфаз оглы* (1918–1982) — азербайджанский композитор, ученик Шостаковича.

⁶ *Гольденвейзер Александр Борисович* (1875–1961) — пианист, композитор, профессор Московской консерватории, создатель одной из крупнейших пианистических школ СССР.

⁷ Имеется в виду дом творчества композиторов, открывшийся близ города Иваново в 1943 г.

⁸ *Леонтьева Оксана Тимофеевна* (1932–2005) — музыковед, жена Д. Житомирского.

⁹ Так в оригинальной публикации. Правильная датировка — 1935–1936.

¹⁰ Правильная датировка — 1948.

¹¹ Правильная датировка — 1954.

¹² *Жилыев Николай Сергеевич* (1881–1938) — известный музыковед и педагог, профессор Московской консерватории. Оказал влияние на молодого Шостаковича. Пал жертвой сталинского террора.

¹³ Эта статья воспроизведена в настоящей антологии.

¹⁴ Эти слова (если они действительно принадлежат Шостаковичу) говорились в начале 1970-х, когда обсуждение сталинских репрессий в советской печати категорически не допускалось.

¹⁵ *Рабинович Давид Абрамович* (1900–1978) — музыковед, автор книги о Шостаковиче (1959) и трудов о пианистическом искусстве.

¹⁶ *Шлифштейн Семен Исаакович* (1903–1975) — музыковед, специалист по русской классической и советской музыке.

¹⁷ В буквальном переводе с латыни — «медлитель».

¹⁸ *Жиганов Назиб Гаязович* (1911–1988) — татарский композитор, бессменный руководитель Казанской консерватории со дня ее основания в 1945 г., многолетний руководитель Союза композиторов Татарской АССР и секретарь правления Союза композиторов СССР.

¹⁹ *Мартынов Иван Иванович* (1908–2005) — музыковед, автор первой монографии о Шостаковиче (1946).

²⁰ *Леонов Леонид Максимович* (1899–1994) — один из ведущих советских писателей сталинского и послесталинского времени.

²¹ *Блок Жан-Ришар* (1884–1947) — французский писатель-коммунист, в 1941–1944 гг. жил в СССР.

²² *Шнеерсон Григорий Михайлович* (1901–1982) — музыковед. В качестве ответственного работника музыкального «агитпропа» долгие годы отвечал за формирование образа современной зарубежной музыки в СССР.

²³ Обширные фрагменты из него см. в настоящей антологии.

²⁴ *Ламм Павел Александрович* (1882–1951) — музыковед, источниковед, известен прежде всего как исследователь и редактор произведений Мусоргского.

²⁵ *Вайнберг Моисей (Мечислав) Самуилович* (1919–1996) — композитор, друг Шостаковича.

²⁶ Очевидно, *Литвинов Максим Максимович* (1876–1951) — бывший нарком иностранных дел.

²⁷ *Левитин Юрий Абрамович* (1912–1993) — композитор, ученик Шостаковича.

²⁸ Лев Николаевич Лебединский, бывший коллега Житомирского по РАПМ. См. его текст в настоящей антологии.

²⁹ *Майзель Борис Сергеевич* (1907–1986) — композитор.

³⁰ *Габричевский Александр Георгиевич* (1891–1968) — искусствовед, литературовед, переводчик.

³¹ *Ведерников Анатолий Иванович* (1920–1993) — пианист, ученик Генриха Нейгауза.

³² *Дорлиак Нина Львовна* (1908–1998) — камерная певица (сопрано), жена Святослава Рихтера.

Тихон Хренников

<О Шостаковиче>

Публикуемый отрывок взят из воспоминаний Хренникова, надиктованных им уже после отставки, последовавшей в результате распада СССР и ликвидации Союза композиторов: Так это было. Тихон Хренников о времени и о себе. Диалоги вела и тексты обработала В. Рубцова. М.: Музыка, 1994. С. 169–172.

Хренников Тихон Николаевич (1913–2007) — композитор. В 1948 г. был назначен генеральным секретарем Союза советских композиторов (впоследствии Союз композиторов СССР) при номинальном председателе академике Борисе Владимировиче Асафьеве (1884–1949); после смерти Асафьева возглавил Союз единолично. Полномочия Хренникова как главы Союза композиторов подтверждались всеми последующими съездами (последний, 8-й, состоялся в марте 1991 г.). На руководящем посту Хренников проявил себя как защитник так называемого социалистического реализма и противник модернизма и авангарда; в то же время был умелым и гибким чиновником. Заслугой Хренникова следует признать то, что на начальном этапе его правления никто из видных «формалистов» не был исключен из Союза композиторов. Он оградил Союз от юдофобской кампании, связанной в 1949 г. по всей стране под видом борьбы с космополитизмом, а во времена «оттепели» и «застоя» его критика модернистских тенденций в творчестве композиторов — членов Союза носила скорее декларативный характер и, как правило, не влекла за собой серьезных санкций против «провинившихся».

¹ По-видимому, имеются в виду Исаак Гликман, дающий именно такую трактовку в своем комментарии к одному из писем композитора (см.: Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 160–161), и Лев Лебединский (см. с. 371–372 настоящей антологии).

² Поездка делегации советских музыкантов в Северную Америку состоялась в октябре 1959 г. В это время Шостакович был избран членом Американской академии наук и почетным профессором Мексиканской консерватории.

³ Эти события (звонок Сталина Шостаковичу и поездка Шостаковича в США) имели место не в 1950-м, а весной 1949 г., и состав советской делегации был иным. См. вводную статью к настоящей антологии, с. 33–34.

Кшиштоф Мейер

«...Любите людей, делайте им добро своим творчеством...».
Встречи с Д. Д. Шостаковичем

Печатается по изданию: Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. Выпуск 2. Ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. М.: DSCH, 2007. С. 242–283. Перевод с польского Светланы Немогай. В настоящей публикации безоговорочно исправлены незначительные шероховатости перевода.

Мейер Кшиштоф (р. 1943) — польский композитор. Автор монографии о Шостаковиче (русский перевод: *Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время.* СПб.: DSCH, Композитор, 1998). Годы формирования Мейера совпали с периодом авангардистской эйфории в польской музыке. Молодой Мейер активно пробовал свои силы во всевозможных новых и новейших по тем временам манерах и техниках; их элементы сохранились в его арсенале и позднее, хотя и в функции служебных средств. Мейер работает главным образом в традиционных, преимущественно многочастных крупных формах симфонической и камерной музыки и исповедует подход к композиции как к коммуникативному процессу, отражающему современную жизнь во всей ее сложности и конфликтности. В этом отношении композитор близок Шостаковичу, а также Лютославскому, о котором он (в соавторстве) также написал ценную монографию. Мейер завершил неоконченную оперу Шостаковича «Игроки», написал квартет в манере Шостаковича («Шестнадцатый квартет Шостаковича»), оркестровал Сонату Шостаковича для скрипки и фортепиано.

¹ *Вехович Станислав* (1893–1963) — польский композитор, педагог, хоровой дирижер; в послевоенные годы — заведующий кафедрой композиции Краковской консерватории.

² *Марковский Анджей* (1924–1986) — польский дирижер и композитор.

³ «Современный псалом» для чтеца, хора и оркестра (1950–1951, не окончен).

⁴ Пятая симфония — «Симфония трех ре» (1950).

⁵ Первый в Восточной Европе фестиваль современной музыки, основан в 1956 г., принес Варшаве репутацию одного из мировых центров музыкального авангарда.

⁶ Известный музыковед Юрий Всеволодович Келдыш (1907–1995) в 1957–1961 гг. был главным редактором журнала «Советская музыка».

⁷ *Штайнке Вольфганг* (1910–1961) — немецкий музыковед, музыкальный критик и организатор музыкальной жизни. Основанные им в 1946 г. близ Дармштадта (ФРГ) ежегодные летние курсы новой музыки стали одним из главных очагов послевоенного западного музыкального авангарда.

⁸ *Бацевич Гражина* (1909–1969) — польский композитор и скрипачка.

⁹ *Рудзинский Витольд* (1913–2004) — польский композитор, многие годы бессменный член руководства Союза композиторов Польши.

¹⁰ Э. Уминьска (1910–1980) в то время была профессором Краковской консерватории (в которую год спустя поступил Мейер), впоследствии — ее ректором.

¹¹ К. Пендерецкий (р. 1933), Х. М. Гурецкий (1933–2010), В. Кильяр (1932–2013) — лидеры композиторского поколения, дебютировавшего на первых фестивалях «Варшавская осень», виднейшие фигуры польского авангарда 1960-х.

¹² Б. Шабельский (1896–1979) сменил манеру письма и освоил «авангардные» методы композиции, уже будучи признанным мастером, во второй половине 1950-х гг.

¹³ *Буланже Надя* (1887–1979) — выдающийся французский педагог композиции. Среди ее учеников, помимо французов, преобладали американцы и поляки.

¹⁴ *Вильямс Петр Владимирович* (1902–1947) — живописец, график и театральный художник, автор портрета Шостаковича (1946).

¹⁵ *Бжехва Ян* (наст. фамилия — Лесман; 1898–1966) — польский детский поэт и писатель, сатирик, переводчик русской поэзии.

¹⁶ «Страсти по Луке» для чтеца, трех певцов-солистов, четырех хоров и оркестра на латинский евангельский текст и другие тексты из Библии и богослужебных песнопений (1965).

¹⁷ Завершенная в 1968 г., опера Мечислава (Моисея) Вайнберга (1919–1996) по одноименному рассказу польской писательницы Зофии Посмыш о случайной встрече бывшей надзирательницы и бывшей узницы нацистского концлагеря не была допущена к постановке в СССР и впервые прозвучала только в XXI веке.

¹⁸ «Кибериада» по Станиславу Лему.

¹⁹ *Слонимский Сергей Михайлович* (р. 1932) — композитор.

²⁰ *Арутюнян Александр Григорьевич* (1920–2012) — армянский композитор.

²¹ Промах, проступок (фр.).

²² «Молоточковый клави́р» (нем.) — распространенное «неофициальное» название 29-й фортепианной сонаты Бетховена, соч. 106.

²³ Произведение Бетховена для струнного квартета, соч. 133.

²⁴ *Юровский Михаил Владимирович* (р. 1945).

²⁵ «Антиформалистический раёк» — сатирическая кантата Шостаковича на текст, сочиненный им самим (возможно, с участием Л. Лебединского), высмеивающий тупоумие советской идеологии и содержащий прямые выпады против Сталина, Жданова, Хренникова и ряда других деятелей. По видимому, кантата была начата в конце 1940-х, по горячим следам известного Постановления ЦК, и завершена в 1960-х. При жизни композитора не могла быть исполнена по идеологическим причинам.

²⁶ *Meyer K. Szostakowicz. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.*

²⁷ Это произошло в 1973 г.

²⁸ К. Корд (р. 1930).

²⁹ *Крженек (Кшенек) Эрнст* (1900–1991) — австрийский и американский композитор. Самый известный опыт завершения неоконченной Десятой симфонии Малера осуществил английский музыковед Дерик Кук (1919–1976); его версия была впервые исполнена в 1964 г. Очевидно, именно ее имел в виду Шостакович в разговоре с Мейером.

Михаил Ардов

Великая душа. Воспоминания о Шостаковиче
<Фрагменты>

Печатается по изданию: *Ардов М.* Великая душа. Воспоминания о Дмитрие Шостаковиче. М.: Б. С. Г.-пресс. 2008.

Ардов Михаил Викторович (р. 1937) — литератор, священнослужитель (протоиерей).

¹ Речь идет о Виолончельном концерте Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010), созданном в 1963 г., когда автор был аспирантом Шостаковича по композиции в Ленинградской консерватории. Шостакович переинструментировал произведение своего бывшего ученика в 1969 г.

² По информации из авторитетных источников, Восьмой струнный квартет создавался в ГДР (близ Дрездена). См. хотя бы: *Хентова С.* Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. Л.: Советский композитор, 1986. С. 357; *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: DSCH; СПб.: Композитор. 1998. С. 353; *Hulme D.C.* Dmitri Shostakovich Catalogue. The First Hundred Years and Beyond. 4th Edition. Lanham: The Scarecrow Press, 2010. P. 436. См. также приведенное далее письмо Шостаковича Гликману.

³ Действительное название городка и курорта — не Горлиц, а Гориш.

⁴ Правильно — Кёнигштайн.

⁵ *Поспелов Петр Николаевич* (1898–1979) — один из ведущих партийных идеологов сталинского и хрущевского времени, академик АН СССР.

Георгий Свиридов

<О Шостаковиче>

Печатается по изданию: *Свиридов Г.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002.

Свиридов Георгий (Юрий) Васильевич (1915–1998) — композитор, пианист.

Г. В. Свиридов был одним из первых учеников Шостаковича в Ленинградской консерватории. Раннее творчество Свиридова отмечено сильным влиянием Шостаковича, но и Шостакович, возможно, испытал влияние своего ученика: вокальной лирике Свиридова стилистически близок посвященный ему романс «Дженни» (стихи Роберта Бёрнса) из Шести романсов Шостаковича на слова британских поэтов (1942). Шостакович неоднократно в печати и в письмах (в том числе к И. Д. Гликману) высказывался о творчестве Свиридова в самых хвалебных тонах, но не принял его «Патетическую ораторию» на слова Маяковского (1959), охарактеризовав ее в письме Гликману от 26 февраля 1960 г. как «аморальный, лакейский, душевно-лакейский опус» (Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману).

М.; СПб., 1993. С. 154). Позднее Шостакович в письме тому же адресату от 16 июля 1964 г. выразил свое восхищение «неслыханной красотой» «Курских песен» Свиридова (Там же. С. 195).

Сложная история отношений Шостаковича и Свиридова обрисована во вводной статье А. С. Белоненко к посмертному изданию дневников Свиридова (см.: Белоненко А. Из чего рождается гармония // Свиридов Г. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002):

«Шостакович стал для юного Свиридова не просто преподавателем по специальности, а Учителем с большой буквы. Свиридову он служил образцом во всем — в его музыкальных вкусах, в отношениях с людьми, в манере поведения, в ведении своих дел. Не говорю уже о том, что Свиридов прошел шостаковическую школу и был во многом обязан этой школе выучкой, мастерством, воспитанием слуха. <...> Но мало кто знает, что в <...> 1940 году Свиридов уходит из класса Шостаковича, так и не закончив консерваторию. Камнем преткновения стали шесть песен на слова А. Прокофьева, которые Свиридов принес в класс и получил за них не просто плохую оценку, а строгий выговор, что было не совсем обычно для всегда деликатного со своими учениками Дмитрия Дмитриевича. Среди этих песен были вещи, для взыскательного вкуса небезупречные <...> близкие стилю массовой песни. Но были в этом цикле и находки, был в нем поиск новой простоты, а главное, поиск своего собственного стиля. Шостаковичу не понравилось сочинение целиком, он считал, что в нем Свиридов опускается до низменного, впадает в мещанство, простонародность. <...> Свиридов, человек самолюбивый и вспыльчивый, не сдержался, ушел с урока и в класс уже не вернулся.

В годы войны он вновь сблизился с Шостаковичем. <...> Бунт закончился. Учитель, со свойственным ему тактом и жизненной мудростью, как бы и не заметил его. Каждое свое новое сочинение Свиридов показывал Дмитрию Дмитриевичу. Шостакович продолжал следить внимательно за развитием своего ученика. В сущности, 40-е годы получились как бы годами дополнительного, послевузовского обучения Свиридова в классе Шостаковича. <...>

Шостакович явил миру равнодушных работников и «задрипанного мужичонку» в опере «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), которую он сам определил как трагическую сатиру. Проницательный Сталин одним из первых понял, что хотел сказать Шостакович. Он опасался, что у зрителей могут возникнуть исторические аллюзии. Но Шостакович все же думал о другом. Он не изображал старую Россию, не намекал на Гулаг — он писал вечную Россию, как он ее понимал. В отношении Шостаковича к России есть что-то родственное чувствам тех поляков, которых описал Достоевский в «Записках из мертвого дома»: для них вся Россия казалась одним сплошным острогом. Это жизнь в постоянном страхе (вспомним страхи, бродящие по Руси, в шостаковической 13-й симфонии), в ожидании личной беды, смерти («Казнь Степана Разина», 14-я симфония). Единственная, чисто психологическая защита — гиньольный юмор, шутки Макферсона, идущего на казнь. Россия как тюрьма народов. Почти обязательный полицейский участок — в обеих (законченных) операх: столичный — в «Носе», провинциальный — в «Катерине

Измайловой». Необразованный, грязный, вечно пьяный, страшный «задрипанный мужичонка» — таким был для Шостаковича русский крестьянин. Словом, Шостакович писал Россию такой, какой он ее видел. <...>

Свиридов жил в той же послереволюционной России, что и Шостакович. Но он сам — выходец из крестьян. Это он о себе писал: «У меня отец — крестьянин»¹. «Разные записи» говорят о том, что Свиридов не питал никаких иллюзий относительно страны, где Бог судил ему родиться, жить и умереть. В финале «Поэмы памяти Есенина»² он пропел грандиозную, космических масштабов отходную «деревянной Руси». Но, может быть, именно гибель крестьянской России, потрясая сознание Свиридова-художника, привела его к тому, что он прозрел особые, духовные реалии в облике своей любимой Родины.

Он писал «невидимый град Китеж», писал «Отчалившую Русь»³. «Да такой России и не было», — подумает читатель. И будет прав. Действительно, ее не было. Но она была! Только не наяву. У Свиридова, как и у Есенина, — Русь «в сердце светит». «Пишу миф о России», — признается композитор в «Разных записях».

Вспомним слова Кальдерона: «Все на свете — правда». Шостакович и Свиридов видели две разных России, и каждый говорил о России свою правду. Только Шостакович говорил правду о России земной, а Свиридов — о идеальной, небесной... <...> (Свиридов Г. Музыка как судьба. С. 25–30).

После «Патетической оратории» (1959) отношения Свиридова и Шостаковича «охладились до нуля», но к середине 1960-х в них «наметилось некоторое потепление. Шостакович по достоинству оценил “Курские песни”. Он предложил выдвинуть кантату на соискание Государственной премии СССР, и она была ею удостоена. Сближению композиторов способствовало то обстоятельство, что они были солидарны в отрицательной оценке усилившегося в то время увлечения композиторской молодежи додекафонией и достижениями послевоенного авангарда» (Там же. С. 35–36). На смертном одре Свиридов признался: «<...> из всей музыки XX века я по-настоящему любил только музыку Шостаковича» (Там же. С. 37).

¹ Музыка как судьба. С. 119–120.

² Имеется в виду мюзикл «Скрипач на крыше» Джерри Бока и Джозефа Стайна по Шолом-Алейхему (1964).

³ Популярнейший мюзикл английского композитора Эндрю Ллойд-Уэббера (1970).

⁴ Музыка как судьба. С. 151–152.

⁵ Там же. С. 397.

⁶ Там же. С. 501–502.

⁷ Там же. С. 541.

⁸ Сюита на слова Микеланджело для баса и фортепиано (1974).

⁹ Музыка как судьба. С. 576.

¹ Вокальный цикл Свиридова на стихи С. Есенина (1956).

² Произведение для тенора, хора и оркестра на стихи Есенина (1956).

³ Вокальный цикл на стихи Есенина (1977).

Эдисон Денисов

<О Шостаковиче>

Выдержки из записных книжек Денисова печатаются по изданию: Неизвестный Денисов. Из записных книжек (1980/81–1986, 1995) / Публикация и составление В. Ценовой. М.: Композитор, 1997. С. 35–80. Некоторые фрагменты, не включенные в это издание, доступны по адресу: [Электронный ресурс.] URL: [http://wikilivres.ru/Записные_книжки_\(Денисов\)](http://wikilivres.ru/Записные_книжки_(Денисов)) (публикация Дмитрия Смирнова, 2008. Дата обращения 30 мая 2016 г.).

Выдержки из разговоров с Дмитрием Шульгиным печатаются по изданию: Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. М.: Композитор, 2004 (1-е издание 1998).

Денисов Эдисон Васильевич (1929–1996) — композитор, музыковед, общественный деятель, заслуженный деятель искусств РСФСР (1989), народный артист Российской Федерации (1995).

В 1950 г. Э. В. Денисов, будучи студентом физико-математического факультета Томского университета, послал Шостаковичу свои композиторские опыты. Шостакович распознал в Денисове незаурядный талант («Ваши сочинения поразили меня»¹) и посоветовал ему продолжить занятия композицией. В 1956 г. Денисов окончил Московскую консерваторию по классу композиции В. Шебалина. Он рано преодолел влияние Шостаковича и в 1960-х стал одним из лидеров неконформистского, «авангардного» течения в советской музыке. Примечательно, что критика Шостаковича в поздних дневниках «модерниста» и «западника» Денисова по некоторым важным позициям близка тому, что пишет о Шостаковиче в своих поздних дневниках «консерватор» и «русофил» Свиридов.

¹ *Руссель Альбер* (1869–1937) — французский композитор. Очевидно, назван здесь как представитель «объективного» искусства, не отягощенного чрезмерной рефлексией, в известном смысле антипод Шостаковича и самого Денисова.

² Признание Эдисона Денисова. С. 93.

³ Шостакович не подписывал писем за изгнание Солженицына. Его подпись, наряду с подписями Д. Кабалевского, К. Караева, Г. Свиридова, А. Хачатуряна, А. Холминова, Т. Хренникова, Р. Щедрина, А. Эшпая и Б. Ярустовского, фигурирует под коллективным письмом композиторов и музыковедов, осуждающим академика А. Д. Сахарова за «антисоветскую деятельность» (опубликовано в «Правде» 3 сентября 1973 г.).

⁴ *Хенце Ганс Вернер* (1926–2012) — немецкий композитор.

⁵ *Штукеншмидт Ганс Хайнц* (1901–1988) — немецкий музыкальный критик и музыковед. Об этом курьезном случае см. текст М. Сабининой «Было ли два Шостаковича?» в настоящей антологии.

¹ Из письма Шостаковича Денисову от 22 марта 1950 года. См.: Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. С. 173.

⁶ *Медведев Александр Викторович* (1927–2010) — музыковед, либреттист.

⁷ Признание Эдисона Денисова. С. 192–193.

⁸ *Неизвестный Денисов*. С. 37.

⁹ Там же. С. 38.

¹⁰ Там же. С. 45.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 51.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 53.

¹⁵ Там же. С. 57.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 61.

¹⁸ Там же. Справедливости ради следует заметить, что на страницах «Свидетельства» упомянут Борис Тищенко.

¹⁹ Юрий Абрамович Левитин (1912–1993) учился у Шостаковича в Ленинградской консерватории (окончил ее по классу композиции в 1942 г.).

²⁰ Карен Суленович Хачатурян (1920–1911), племянник Арама Хачатуряна, учился у Шостаковича в Московской консерватории (окончил ее в 1949 г., уже после увольнения Шостаковича).

²¹ Кара Абульфаз оглы Караев (1918–1982) окончил Московскую консерваторию по классу Шостаковича в 1946 г. Благожелательное отношение Шостаковича к творчеству Караева документировано не только его письмами к ученику, но и тем, что в 1960 г. Шостакович поддержал кандидатуру Караева на соискание Ленинской премии. См.: *Карагичева Л.* «Пишите как можно больше прекрасной музыки...». Из писем Д. Д. Шостаковича К. А. Караеву // Музыкальная Академия. 1997. № 4. С. 202–211.

²² Вениамин Ефимович Баснер (1925–1996) учился в Ленинградской консерватории в 1944–1949 гг., но официально не состоял в классе Шостаковича.

²³ Борис Иванович Тищенко (1939–2010), выпускник Ленинградской консерватории, был аспирантом Шостаковича в 1962–1965 гг.

²⁴ Приводится по: [Электронный ресурс.] URL: [http://wikilivres.ru/Записные_книжки_\(Денисов\)](http://wikilivres.ru/Записные_книжки_(Денисов)). Можно с уверенностью утверждать, что Шостакович был равнодушен по меньшей мере еще к двум своим ученикам — Г. И. Уствольской и Г. В. Свиридову. См. тексты В. Суслина и Г. Свиридова в настоящей антологии.

²⁵ *Неизвестный Денисов*. С. 67.

²⁶ Там же. С. 74.

²⁷ Александр Александрович Фадеев (1901–1956), глава Союза писателей СССР в 1938–1944 и 1946–1954 гг., любимец Сталина, покончил с собой после разоблачения преступления сталинизма на XX съезде КПСС.

²⁸ *Неизвестный Денисов*. С. 83.

²⁹ Там же. С. 94.

³⁰ Там же. С. 100.

Альфред Шнитке

<О Шостаковиче>

Печатается по изданию: Беседы с Альфредом Шнитке / Составитель, автор вступительной статьи А. В. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. С. 81–89.

Шнитке Альфред Гарриевич (1934–1998) — композитор, педагог и музыковед.

А. Г. Шнитке не был учеником Шостаковича, но нередко воспринимается как его духовный преемник. Собеседник Шнитке, виолончелист и музыковед Александр Васильевич Ивашкин (1948–2014), посвятил вопросу о взаимоотношении творческих принципов обоих композиторов специальную статью: *Ivashkin A. Shostakovich and Schnittke: the erosion of symphonic syntax // Shostakovich Studies. Ed. by David Fanning. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1995. P. 254–270.*

¹ *Тищенко Борис Иванович* (1939–2010) — композитор, выпускник Санкт-Петербургской консерватории, где в 1962–1965 гг. совершенствовался в аспирантуре под руководством Шостаковича. Следуя принципам Шостаковича, Тищенко сочинял музыку «больших идей», насыщенную контрастами и драматическими столкновениями (примерно то же можно сказать и о Шнитке, хотя стилистически он далек от Тищенко). Шостакович высоко ценил талант Тищенко и внимательно следил за его эволюцией; в 1969 г. он переоркестровал ранний (1963 г.) виолончельный концерт своего ученика. О многолетней близости учителя и ученика свидетельствует ценный документальный источник: Письма Д. Д. Шостаковича Б. Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 1997.

² *Волконский Андрей Михайлович* (1933–2008) — композитор, клавишник, дирижер. Инициатор неонконформистского, «авангардного» направления в русской советской музыке второй половины 1950-х — 1960-х гг.

³ Это не совсем так, о чем свидетельствует текст «Значительное явление советской музыки», помещенный в настоящей антологии.

⁴ Раннее антивоенное произведение Шнитке на слова Анатолия Софронова (1958).

⁵ *Голубев Евгений Кириллович* (1910–1988) — композитор, профессор Московской консерватории, учитель А. Шнитке.

⁶ *Караманов Алемдар Сабитович* (1934–2007) — композитор, яркая фигура московской музыкальной жизни конца 1950-х и первой половины 1960-х гг. С 1965 г. жил в Крыму.

⁷ *Апостолов Павел Иванович* (1905–1969) — музыковед, с 1949 г. работал в аппарате ЦК КПСС, неоднократно выступал в печати с нападками на «формализм» и, в частности, на музыку Шостаковича.

⁸ *Арнштам Лео (Лев) Оскарович* (1905–1979) — кинорежиссер, друг Шостаковича.

Виктор Суслин

<О Шостаковиче>

Впервые: *Гладкова О.* Галина Уствольская — музыка как наваждение. СПб.: Музыка, 1999. С. 47–52. Печатается по этому изданию.

Суслин Виктор Евсеевич (1942–2012) — композитор, с 1981 г. жил в Германии.

Уствольская Галина Ивановна (1919–2006) — композитор, ученица Шостаковича (окончила Ленинградскую консерваторию по его классу в 1947 г.). Шостакович высоко ценил ее творчество (по ее словам, в одном из писем к ней он признался: «Не ты находишься под моим влиянием, а я под твоим» — *Гладкова О.* Указ. соч. С. 42) и процитировал ее Трио для фортепиано, кларнета и скрипки (1949, не исполнялось до 1968 года) в двух своих партитурах — Пятом струнном квартете (1952) и «Ночи» из вокальной Сюиты на слова Микеланджело (1974).

Об отношении Уствольской к Шостаковичу свидетельствует помета, собственноручно сделанная ею на воспроизведенном здесь письме В. Суслина: «Я, Галина Уствольская, целиком и полностью подписываюсь под этой статьей В. Суслина. 25. VIII. 1994 г.» (*Гладкова О.* Указ. соч. С. 47).

¹ *Пейко Николай Иванович* (1916–1995) — композитор, ученик Н. Я. Мясковского, многолетний профессор композиции Московской консерватории и Института имени Гнесиных (начинал свою педагогическую карьеру как ассистент Мясковского и Шостаковича).

² *Гершкович Филип Моисеевич* (1906–1989) — композитор, музыковед и педагог родом из Румынии. До войны учился в Вене у А. Веберна и А. Берга. С 1940 г. жил в СССР, с 1946-го — в Москве, где снискал авторитет среди музыкальной молодежи 1950–1970-х гг. как знаток и пропагандист новой венской школы.

III**О «СВИДЕТЕЛЬСТВЕ»****Генрих Орлов**

<О «Свидетельстве»>

Рецензия на рукопись «Свидетельства» — мемуаров Шостаковича, скомпилированных (и, по-видимому, отчасти сфальсифицированных) Соломоном Волковым, написанная по просьбе издательства Harper & Row для издательского пользования. Печатается по изданию: Шостакович: между мгновением и вечностью. СПб.: Композитор, 2000. С. 725–729.

Орлов Генрих Александрович (1926–2007) — музыковед, автор книги о симфониях Шостаковича. В 1976 г. эмигрировал в США.

¹ Орлов Г. Симфонии Шостаковича. Л.: 1961.

Лорел Э. Фэй

Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»?

Статья была опубликована в журнале «The Russian Review», vol. 39, no. 4 (October, 1980), p. 484–493. Печатается по тексту первой публикации русского перевода О. Манулкиной: Шостакович: между мгновением и вечностью. СПб.: Композитор, 2000. С. 739–750.

Фэй Лорел Э. — американский музыковед, автор биографии Шостаковича (*Fay Laurel E. Shostakovich. A Life. Oxford etc.: Oxford University Press, 2000*) и статей о нем, редактор сборников статей, посвященных его творчеству.

Возвращаясь к «Свидетельству»

Печатается (с минимальными сокращениями) по изданию: Шостакович: между мгновением и вечностью. СПб.: Композитор, 2000. С. 762–788. Перевод Ольги Манулкиной.

¹ Рецензия на эту книгу («Очередной новый Шостакович») опубликована в настоящей антологии.

² То же — ныне, спустя почти сорок лет.

Левон Акопян

Очередной «новый Шостакович»

<Рец. на кн.: Shostakovich Reconsidered.

Written and edited by Allan Ho and Dmitry Feofanov.

With an Overture by Vladimir Ashkenazy. London: Toccata Press, 1998 785 p.>

Впервые: Музыкальная Академия. 2000. № 2. С. 133–135. Печатается с незначительными изменениями по этому изданию.

¹ Помимо Шостаковича, Иэн Мак-Доналд (наст. фамилия — Мак-Кормик; 1948–2003) писал о популярной музыке; среди его трудов — книга о творчестве группы «Битлз» (*MacDonald I. Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties. London, 1994, 3rd ed. 2005*).

² Крафт Роберт (1923–2015) — американский дирижер и литератор, ближайший сотрудник Стравинского в последние десятилетия его жизни. Его диалоги со Стравинским выходили в 1959–1969 гг. (неполный русский перевод: *Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971*).

³ Ашкенази Владимир Давидович (р. 1937) — выдающийся пианист и дирижер, эмигрировал из СССР в 1963 г.

⁴ Ср. текст Лебединского «О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича» в настоящей антологии.

⁵ См. об этом текст Л. Акопяна «Шостакович, Пролеткульт и РАПМ» в настоящей антологии.

IV

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЛИЧНОСТИ, ТВОРЧЕСТВЕ, ИСТОРИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ И ОСОБЕННОСТЯХ СОВРЕМЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Игорь Шафаревич

Д. Д. Шостакович

Статья написана в 1973 г., впервые опубликована в журнале «Вестник РХД» (Париж, 1978. № 125). Печатается по этому изданию. Перепечатана в: *Шафаревич И.* Соч.: В 3 томах. Т. I. М.: Феникс, 1994. С. 432–450; *Шафаревич И.* Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. V. Записки русского экстремиста. Статьи, интервью, выступления. М.: Институт русской цивилизации, 2014.

Шафаревич Игорь Ростиславович (р. 1923) — математик, академик РАН, а также публицист и общественный деятель консервативного, националистического и антизападного толка, в советское время — диссидент, близкий А. Солженицыну.

В книге Солженицына «Бодался теленок с дубом» (Четвертое дополнение, июнь 1974) имеется следующий пассаж, имеющий отношение к публикуемому тексту: «Вход в гражданственность для человека не гуманитарного образования — это не только рост мужества, это и поворот всего сознания, всего внимания, вторая специальность в зрелых годах, приложение ума к области, упущенной другими (притом свою основную специальность упуская ли, как иные, или не упуская, как двудюжий Шафаревич, оставшийся посегодняя живым действующим математиком мирового класса). Когда такие случаи бывают поверхностны, мы получаем дилетантство, когда же удачны — наблюдаем сильную свежую хватку самобытных умов: они не загромождены предвзятостями, доведёнными до лозунгов, они критически провеивают полновесное от трухи. (И. Р. эту свою вторую работу начал совсем частным образом, для себя, с музыки, и именно естественнее всего — с гениального, трагического и жалко опустившегося Шостаковича, к которому его всегда тянуло. Он пытался понять, за чем застаёт Шостакович наши души и что обещает им — сама собою просится такая работа, но никем из советских музыковедов не совершена. <...> Исследование о Шостаковиче привело И. Р. к следующему расширению: к общей оценке духовного состояния мира как кризиса безрелигиозности, как порога новой духовной эры.)».

Шафаревичу принадлежат и другие тексты о Шостаковиче: Шостакович и русское сопротивление коммунизму. Выступление по Центральному телевидению // Шафаревич И. Соч.: В 3 т. Т. I. М.: Феникс, 1997. С. 451–458; О вокальном цикле Шостаковича «Из еврейской народной поэзии». К 100-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича // Москва. 2005. № 9. С. 204–210.

¹ Имеется в виду, очевидно, «Кантата к 20-летию Октября» на слова Маркса, Ленина и Сталина, написанная Прокофьевым по заказу Всесоюзного радиокомитета и демонстрирующая развитие идеи пролетарской революции от истоков через напряженные перипетии и трагические потери к окончательному торжеству. Произведение не было принято к исполнению ввиду чрезмерной (с точки зрения советских идеологических инстанций) сложности ее музыкального языка, а также, по-видимому, из-за того, что переложение на музыку канонизированной классики марксизма-ленинизма в конце 1930-х уже казалось недопустимым. Несомненно, Прокофьев не имел ни малейшего намерения иронизировать над классиками марксизма и над советской идеологией — просто в 1937 г. композитор, незадолго до того вернувшийся в СССР из-за границы, еще не в полной мере представлял себе границы допустимого при выполнении подобного заказа и вложил в Кантату слишком большой заряд новаторского энтузиазма и творческой изобретательности. Два года спустя Прокофьев более чем успешно восстановил свое реноме идеологически «надежного» автора, представив к шестидесятилетию Сталина кантату «Здравица».

² 1 Кор 15: 20.

³ *Евсевий Кесарийский* (ок. 263–340) — римский историк, автор «Церковной истории».

⁴ Учитель Церкви, переводчик Библии на латынь (342–319/20).

⁵ Ин 8: 44.

⁶ *Дионисий Ареопагит* — автор корпуса богословских сочинений на греческом языке, живший, по-видимому, в V веке.

⁷ *Максим Исповедник* (580–662) — византийский монах, богослов и философ.

⁸ *Григорий Нисский* (ок. 335–394) — богослов и философ, отец и учитель Церкви.

⁹ Имеется в виду работа В. С. Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1900).

¹⁰ Из стихотворения Пушкина «Возрождение», положенного Шостаковичем на музыку (№ 1 из «Четырех романсов на стихи Пушкина» соч. 46, 1936–1937).

¹¹ «Симфония псалмов» для хора и оркестра на тексты из латинской Псалтири (1930); «Священное песнопение (во славу имени святого Марка)» для двух певцов-солистов, хора, органа и оркестра на латинские тексты из Библии (1955–1956).

¹² Произведение для сопрано, хора и оркестра на канонический латинский текст (1959).

¹³ Произведение для чтеца, трех певцов-солистов, четырех хоров, оркестра и органа на латинские тексты (1965).

Ричард Тарускин**Шостакович и мы**

Впервые: *Taruskin Richard. Shostakovich and Us // Taruskin Richard. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. P. 468–497.* Печатается по изданию: Шостакович: между мгновением и вечностью. СПб.: Композитор, 2000. С.: 789–828. Перевод Ольги Манулкиной.

Тарускин Ричард — известнейший американский музыковед, профессор Калифорнийского университета (Беркли), автор фундаментальных трудов по истории русской музыки и творчеству русских композиторов-классиков, шеститомной Истории музыки западной цивилизации (*Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 6 Vols. Oxford etc.: Oxford University Press, 2005*) и др.

Марк Арановский**Вызов времени и ответ художника**

Впервые: Музыкальная Академия. 1997. № 4. С. 15–27. Печатается (без нотных примеров и отрывков, содержащих специальную музыкально-теоретическую терминологию) по этому изданию.

Арановский Марк Генрихович (1928–2009) — выдающийся музыковед. Среди его трудов — ряд статей, посвященных отдельным произведениям Шостаковича, и книга «Симфонические искания» (М., 1979), в которой рассматриваются, в частности, поздние симфонии композитора.

¹ Имеется в виду «Военный реквием» Бенджамина Бриттена для трех певцов-солистов, двух хоров и двух оркестров на текст латинской мессы по усопшим и стихи английского поэта Уилфреда Оуэна, погибшего в первую мировую войну (1961).

² Гамма, состоящая только из целых тонов, «экзотична» для европейской классической музыки; в опере Глинки «Руслан и Людмила» она выступает в качестве музыкальной характеристики похитителя Людмилы — Черномора.

Елена Зинькевич**«Прогулки» с Шостаковичем**

Печатается по изданию: *Зинькевич Е. Mundus Musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи. Киев: Задруга, 2007. С. 566–598.*

Зинькевич Елена Сергеевна — украинский музыковед, профессор Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, член-корреспондент Академии искусств Украины.

В более поздней статье «Шостакович как культурный герой эпохи» (Современное музыкознание в мировом научном пространстве // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Выпуск 23. Минск, 2010) Е. С. Зинькевич развивает некоторые идеи, изложенные в публикуемом тексте и подкрепляет их новым фактическим материалом. Приведем последние абзацы статьи «Шостакович как культурный герой эпохи».

Возникает вопрос: а существует ли — помимо <...> общностей, обусловленных едиными алгоритмами мифообразования, — нечто, отличающее этих двух культурных героев — Пушкина и Шостаковича — друг от друга?

Конечно, существует. И связано это не столько с разными историко-социальными контекстами, сколько с принадлежностью разным видам искусства, разным «языкам» культуры. Если Пушкин, «перенесенный в другое культурное поле — пропадает»¹, его гений для западного читателя, не внятен, то музыка, в отличие от поэзии, не нуждается в переводе. А потому зарубежная рецепция Шостаковича во много раз превышает пушкинскую. В ней — то же разнообразие, что и у нас (жанров, форматов, оценок), то же столкновение соперничающих исследовательских парадигм и исполнительских интерпретаций, тот же выход Шостаковича за пределы «своего» вида искусства — в кинофильмы, в беллетристику, причем даже без уклонов в entertainment. Один из последних примеров — роман известного американского писателя Уильяма Т. Волмана (William T. Vollman) «Европа-узловая» (английское название «Europe Central»), удостоенного в 2005 году Национальной книжной премии США, с Шостаковичем в качестве одного из главных героев². Роман посвящен событиям Второй мировой войны, эпиграфом к нему служат слова Шостаковича: «Большинство моих симфоний — это надгробия...». Как пишет переводчик романа А. Нестеров, «Европа-узловая» — это «перепутье европейской истории XX века, трагической и жестокой: в романе Крупская разговаривает в тюрьме с актрисой, изображающей по приказу Берии Фанни Каплан, Шостакович тушит зажигалки в блокадном Ленинграде, фельдмаршал Паулюс пишет письма из Сталинграда, от которого остались лишь занесенные снегом руины. ...Поясняя, почему главным героем его книги стал Шостакович, писатель говорит: «Я представил человека, пожираемого страхом и раскаянием, человека, который <...> делал то немногое, что было в его силах, хоть какую-то толику добра — отстаивал свободу творчества и пытался помочь другим в их бедах. Но терпел поражение за поражением, и ему все труднее было отвергнуть зло, сказав «нет», — собственно, именно эта черта позволила ему выжить при Сталине. Несмотря на то что ближе к концу он вступил в партию, он остается для меня героем — трагическим героем, конечно...»³. И в другом интервью Воллман говорит: «Я все время представляю себя на его месте: что стал бы делать я, будь я Шостаковичем.

¹ Аннинский Л. Наше все — наше ничего? // Завтра. 15.01.2002.

² Фрагмент под названием «Последний фельдмаршал» (имеется в виду Паулюс) опубликован в «Иностранной литературе» (2009. № 5).

³ Иностранная литература. 2009. № 5. С. 193–194.

Я бы сдался. А Шостакович остался честен в своей музыке. <...> Так что Шостакович для меня герой»¹.

По той же причине — невербальности (а потому медленному распространению в нижние страты общества) — «омассовление» Шостаковича уступает пушкинскому. Имя Шостаковича не превратилось в нарицательное (по модели «Кто заплатит? — Пушкин»). Хотя процесс «окичевления» идет. <...> Здесь опять лидирует Седьмая: приходилось видеть рекламные ролики на ТВ, где демонстрация бед алкоголизма сопровождается темой нашествия. Подобная профанизация — с полной нестыковкой соединяемых текстов — ярко схвачена в стихотворном «кадре» Глеба Шульпякова:

«...Под квартет Шостаковича баба бранится с ментом, и гуляют вороны, брезгливо по снегу шагая...».

Отличает шостаковичский миф от пушкинского и его медленная деидеологизация. Андрей Битов, размышляя о Пушкине, заметил: «*между нами и Пушкиным всегда кто-то третий: то Дантес, то “памятник нерукотворный”, то иллюстратор...*»².

Между нами и Шостаковичем тоже стоит третий — его Время.

Мы не устаем повторять слова — не вызывающие сомнения в их высокой и горькой справедливости, — что музыка Шостаковича была «голосом века»³, «совестью своего времени» и «глотком свободы» для его людей⁴, что она «навсегда останется музыкальным памятником великой и трагической эпохи»⁵. Интенции и пафос этих слов понятны: это наше недавнее жестокое прошлое, и его лава еще не остыла. И все же... Памятником какой эпохи служит музыка Баха? А Моцарта? Не заслоним ли мы напрочь этим «памятником» музыку Шостаковича?

Правы ли мы, когда считаем, что «только в то время, когда эта музыка питала живое восприятие», и складывалось «единственно верное [ее] понимание», а потому нельзя «обрезать пуповину», связывающую ее с ее временем⁶. Может быть, все же пора ее обрезать? Может, пора перестать

¹ Остап Кармоди. Американская Европа // Ведомости. 19.01.2007. Цит. по: Иностранная литература. 2009. № 5. С. 194.

² Битов А. File на грани фола // Октябрь. 2005. № 10. С. 132.

³ Шварц Б. Шостакович — каким запомнился. СПб., 2006. С. 180.

⁴ Арановский М. Инакомыслящий // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 3.

⁵ Арановский М. Свидетельство // Там же. С. 132.

⁶ Арановский М. Инакомыслящий // Там же. С. 2. Здесь М. Арановский невольно солидаризуется с Д. Горбатовым, считающим, что «у музыки Шостаковича... нет будущего», поскольку он неотрывен от своего времени (советского времени), в котором «идеология стала содержанием искусства». А потому — «...он никогда больше не станет современным композитором. Шостакович уже перестаёт быть современным. Перестаёт на наших глазах. Буквально для ближайшего подрастающего поколения современным он уже точно не будет» (Горбатов Д. Шостакович и «сермяжная правда» музыки // Лебедь. 2002. № 3. 22 декабря. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.lebed.com/2000/art2336.htm>).

воспринимать музыку Шостаковича исключительно в терминах социальной истории, а в поливалентности его музыкальных образов искать не культурно-политические шифры, а эстетическую неисчерпаемость, свойственную большому искусству?¹ Не документ страшного прошлого (это, само собой, останется — в истории), а подвижная, постоянно *становящаяся реальность* — такая музыка выйдет за пределы своего времени: шагнет в будущее, продолжая «вращать» в национальное сознание, рождая «своего» Шостаковича и «свои» мифы у каждого нового поколения, каждой новой эпохи. И тогда о нем, как о Пушкине, можно будет сказать словами Анны Ахматовой, что он *«победил пространство и время»*.

¹ Мазель Лев Абрамович (1907–2000) — виднейший советский музыковед-теоретик, мастер музыкально-теоретического анализа. Жолковский Александр Константинович (р. 1937) — советский и американский лингвист и литератор.

² Правильно — арпеджионе или арпеджоне. Соната для этого инструмента с фортепиано, сочиненная Ф. Шубертом, в версии для виолончели и фортепиано, была в репертуаре Ростроповича.

Георгий Гачев

В жанре философских вариаций. Гипотеза

Печатается по изданию: Советская музыка. 1989. № 9. С. 33–40. С изменениями воспроизведено в книге: Гачев Г. Музыка и световая цивилизация. 2-е издание М., 2006. С. 129–144.

Гачев Георгий Дмитриевич (1929–2008) — видный советский и постсоветский философ, культуролог, литературовед. Среди его трудов — опыты «экзистенциальной культурологии», частично объединенные в цикл «Национальные образы мира».

¹ Константин Бальмонт.

² Аллюзия на симфоническую картину «Рассвет на Москве-реке» — вступление к опере Мусоргского «Хованщина».

³ С этой интерпретацией сути оперы невозможно согласиться: движущей силой драмы является Катерина, тогда как Сергей (до третьего акта включительно) — не более чем пассивное орудие в ее руках.

⁴ Жданов был причастен к кампании 1948 г., но в 1936 г. он еще не руководил идеологией и, соответственно, не мог иметь прямого отношения к известным статьям «Правды».

⁵ Трудно обойти вниманием парадоксальность этой мысли: Гитлер и Муссолини — «удачники» в политике?!

¹ Тем более что в музыковедческой рецепции Шостаковича в этом плане накоплен мощный потенциал.

Иосиф Райскин

Симфонии общей судьбы

Впервые: Санкт-Петербургский Музыкальный вестник. 2005. № 10. Печатается по изданию: Музыкальная Академия. 2006. № 3. С. 95–98.

Райскин Иосиф Генрихович (р. 1935) — петербургский музыковед и музыкальный критик; с 2001 г. — главный редактор газеты «Мариинский театр».

¹ *Филановский Борис* (р. 1968) — композитор, музыкальный критик. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории по композиторскому классу Бориса Тищенко — ученика Шостаковича.

² *Штидри Фриц* (1883–1968) — австрийский дирижер, в 1934–1937 гг. возглавлял Симфонический оркестр Ленинградской филармонии.

³ *Мамардашвили Мераб Константинович* (1930–1990) — советский философ.

⁴ Составитель настоящей антологии воспринимает формулу «убей в себе DSCH» не как проявление «геростратовщины», а как вполне обоснованный призыв не подчиняться давлению «монотеизма», культивируемого учениками и последователями Шостаковича. Речь идет о том, что процесс воспитания современного творческого музыканта уже не может ориентироваться преимущественно на Шостаковича и игнорировать другие явления новой музыки, иногда предельно далекие от Шостаковича и никак не связанные с ним. Для начавшегося XXI в. такая «смена вех» по отношению к Шостаковичу представляется оправданной, а чрезмерная сосредоточенность влиятельных педагогов композиции на его наследии (о чем, не называя имен, пишет Б. Филановский) выглядит проявлением консерватизма, если не сказать реакционности.

Дмитрий Янов-Яновский

Вариации на тему

Впервые: Музыкальная Академия. 2006. № 6. С. 35–40. Печатается по этому изданию.

Янов-Яновский Дмитрий Феликсович (р. 1963) — композитор.

¹ *Андриссен Луи* (р. 1939) — всемирно известный нидерландский композитор.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Акимов Н. П. 319, 736–737, 739, 778
 Акопян Л. О. 7, 16, 45, 102, 284, 552, 556, 567, 662, 687, 767, 776, 778, 780, 793–794
 Аксюк С. В. 514
 Андриссен Л. 718, 800
 Аннинский Л. А. 126, 136, 139, 141, 144, 155–157, 170, 659, 797
 Аполлинер Г. 44, 335, 578, 759
 Апостолов П. И. 515, 773, 791
 Арановский М. Г. 49, 632, 796, 798
 Ардов М. В. 18, 34, 471, 660, 779, 786
 Арнштам Л. О. 40, 453, 493, 515–516, 565, 730, 739–740, 745, 755, 759, 791
 Арутюнян А. Г. 445, 785
 Архангельский А. 669–670
 Асафьев Б. В. (*Глебов Игорь*) 74, 78, 82, 133, 167–169, 216–219, 235–237, 286, 401, 699, 710, 731, 747, 775, 783
 Атовмян Л. Т. 346–347, 419, 735, 743, 779
 Ахматова А. А. 28, 50, 357, 462, 471, 488, 510, 525, 556, 590–591, 630, 671, 674, 684, 686, 709, 717, 776, 799
 Ашкенази В. Д. 547–548, 570, 628, 793
 Бабаджаниян А. А. 727
 Бавильский Д. В. 670–675, 678
 Бальмонт К. Д. 799
 Баринова Г. В. 373–374, 780
 Барнс Дж. 49
 Барсова И. А. 20–21, 655
 Барток Б. 301, 441, 615–616, 715–716, 772
 Баршай Р. Б. 45, 335, 342, 444, 452, 760–761
 Баснер В. Е. 18, 466, 476, 507, 530, 790
 Бах И. С. 74, 200, 202, 225, 245, 247–248, 258, 279, 297, 387, 483, 489, 491, 582, 616, 634, 663, 677–678, 698, 702, 749, 798
 Бахтин М. М. 153, 621, 630, 695, 704
 Бацевич Г. 426, 434, 441–442, 465, 784
 Беверидж У. Г. 298, 777
 Бедный Демьян 10
 Безыменский А. И. 10, 79, 287, 392, 733, 735
 Белинков А. В. 356, 684, 768, 779
 Белинский В. Г. 316–318, 502, 588, 750
 Белый В. 15, 104, 286
 Беляев В. М. 208, 770
 Бендицкий А. 19
 Берг А. 76–77, 86, 106, 150, 199, 202, 207–208, 217, 400, 518, 715, 733, 781, 792
 Берлин И. 295, 776
 Берлиоз Г. 228, 655
 Бернстайн Л. 21
 Берсенев Н. Я. 725
 Беседин А. 304–306
 Бетховен Людвиг ван 26, 32, 47, 78, 200, 231, 234, 252, 259, 285, 288, 372, 383, 387–388, 412, 418, 438, 446–447, 450, 613, 616, 624, 634, 643, 646, 663–664, 669, 672–673, 688, 690, 710–711, 713, 731, 742, 745–746, 749–750, 753–755, 757–761, 785
 Бжехва Я. 441, 785
 Бизе Ж. 76, 280
 Блок А. А. 97, 104, 341, 589, 692, 696, 758–759
 Блок Ж.-Р. 408, 782
 Бобровский В. П. 381, 781

- Богданов А. 168, 284, 730
 Богданов-Березовский В. М. 14, 22, 205, 214-215, 232, 398, 730-731
 Бородин А. П. 59, 252, 502, 526, 701
 Босуэлл Дж. 612
 Брамс И. 463-464, 647
 Браун И. 568, 600, 607
 Браун М. 534, 570
 Брежнев Л. И. 48, 358, 423, 485, 571, 593-594, 676, 706
 Бриттен Б. 45-46, 303, 335, 651-652, 755, 759, 796
 Брюсов В. Я. 686, 696
 Буланже Н. 434, 436, 785
 Булгаков М. А. 587, 590-591, 610, 663, 684, 704
 Булез П. 359, 380, 728
 Бёрдон-Мюллер Р. 295

 Вагнер Р. 47, 61, 127, 181, 197, 225, 256, 274, 372, 391, 417, 450, 493, 608-609
 Вайнберг М. С. 261, 347, 417, 441, 447-448, 458, 467, 489, 530, 601, 727, 744, 757, 759, 773, 779, 782, 785
 Вайнкоп Ю. Я. 211
 Ванслов В. В. 254, 257-259, 261-262, 774
 Ванунц Э. Г. 330
 Варез Э. 103, 626
 Варзар Н. В. 476, 736-737, 751
 Ватто Ж.-А. 777
 Введенский А. И. 105-107, 109
 Ведерников А. И. 418, 783
 Верди Дж. 46, 127
 Вехович С. 424, 434, 436, 447, 465, 784
 Вивальди А. 202
 Вильямс П. В. 350, 439, 779, 785
 Виноградов Л. В. 302
 Вишневская Г. П. 20, 125, 166-167, 335, 444, 531, 547, 566, 628, 754-756, 758-760
 Волков С. 48-50, 356, 358, 380, 405, 507, 510, 523-534, 536-541, 543-544, 546-565, 567-569, 598-599, 603, 618-619, 631, 662, 667, 678, 680-685, 726, 792-793
 Волконский А. М. 510, 791
 Волман У. Т. 797
 Волынский А. Л. 168
 Вуд Г. 23, 743
 Вьенер Ж. 75

 Габричевский А. Г. 418, 783
 Гадамер Х. Г. 606-607
 Гаджибеков С. И. 381, 781
 Гайдн Й. 25, 202, 238, 410, 413, 444
 Галынин Г. Г. 340-341, 727, 744
 Гамсун К. 283
 Гарсиа Лорка Ф. 44, 759
 Гачев Г. Д. 49, 709, 799
 Гейне Г. 104, 294
 Гейтскелл Х. 295, 299, 777
 Гендель Г. Ф. 61, 200, 225, 663
 Герасимов С. А. 33-34, 313, 748
 Гершкович Ф. М. 519, 792
 Гёте И. В. 106, 588
 Гилельс Э. Г. 36
 Гитлер А. 183-186, 190, 405, 619, 702, 715, 799
 Глазунов А. К. 57, 59, 66, 85, 464, 526, 538, 552, 559, 730, 740
 Глезер Р. В. 437, 439, 441, 451-453
 Гликман И. Д. 17, 25-26, 40-41, 43-45, 47, 91, 123, 128, 325, 331-333, 359-360, 364, 471, 474, 481, 484, 493-494, 496, 498, 545, 566, 593-594, 596-597, 602-603, 611-612, 617, 625, 628, 630-631, 651-652, 660, 668, 736, 743, 752, 774, 783, 786
 Глинка М. И. 59, 151, 216-217, 263, 275-276, 286, 414, 502, 507, 654, 701, 713, 735, 757-760, 762, 796
 Глиэр Р. М. 290, 409
 Гляссер И. 729
 Гнесин М. Ф. 770
 Гоголь Н. В. 50, 70, 86, 96-97, 99, 103-107, 109-111, 114, 117, 131, 151-153, 217, 264, 318, 351, 394-395, 474, 587-588, 633, 651, 674, 734, 744
 Гозенпуд А. А. 22
 Голенищев-Кутузов А. А. 595
 Голубев Е. К. 512, 791
 Гольденвейзер А. Б. 383, 781

- Горбатов Д. 679, 798
Горький М. А. 13, 111–112, 155, 326, 739, 742
Григ Э. Х. 219, 274, 280
Григорий Нисский 586, 795
Гринберг М. М. (псевдоним — Соколовский) 79, 214, 302, 397, 767
Губайдулина С. А. 44, 360, 663, 727–728
Гурецкий Х. М. 434, 785
д'Альбер Э. 76
Давиденко А. А. 286, 289, 292–293, 393, 571, 756–757
Данилевич Л. В. 43, 205, 224, 235–237, 253, 347, 773–774, 779–780
Данскер О. Л. 765
Данте 62, 106, 185
Даргомыжский А. С. 208, 285
Денисов Э. В. 37, 41, 366, 380, 443, 463, 489, 663, 716, 727–728, 747, 789–790
Дешевов В. М. 95, 200, 204, 770
Джонсон С. 612–613
Дзержинский И. И. 13–15, 254, 260–262, 266, 774
Димитрин Ю. Г. 128, 130–132, 134, 147, 171
Дионисий Ареопagit 586, 795
Добролюбов Н. А. 157, 588
Добычин Л. И. 16
Довженко А. П. 325, 748
Доливо А. 290
Домбровская О. В. 308, 325, 777
Дорлиак Н. Л. 418, 751, 783
Достоевский Ф. М. 22, 87, 103–104, 108, 139, 155, 157, 168, 217, 264, 283, 291, 365, 474, 527, 576, 587–588, 591, 632–633, 639, 668, 676, 683, 701, 761, 787
Дранишников В. А. 82
Дрессель Э. 86, 734, 766
Дресслер — см. Дрессель
Друскин М. С. 16, 213, 361
Дунаевский И. О. 21, 656, 690, 695, 736
Евсевий Кесарийский 581, 795
Евтушенко Е. А. 42–43, 300–301, 366, 376, 502, 624, 755, 757
Елагин Ю. Б. 18–19, 769
Ельцин С. В. 754–755
Ермаков И. Д. 351, 779
Ерофеев В. В. 116–117, 664, 666
Есенин С. А. 701, 788
Жданов А. А. 14, 27, 30–33, 240, 263, 364, 383, 423, 474, 601, 663, 693, 695, 702, 739, 747, 774, 785, 799
Жеймо Я. Б. 313–314
Желобинский В. В. 16
Жиганов Н. Г. 408, 782
Жилиев Н. С. 18, 362, 391, 782
Житомирский Д. В. 11, 25, 34, 49, 226, 239–241, 289, 293, 546, 555, 566, 599, 602, 612, 766, 781–782
Жолковский А. К. 661, 799
Жуховицкий М. 303
Замятин Е. И. 103, 610, 642, 734
Заславский Д. И. 233, 768, 771
Захаров В. Г. 31, 232, 248–249, 621, 771–772
Зеленкова А. П. 303
Зинькевич Е. С. 796–797
Зоценко М. М. 28, 151–152, 357–358, 414, 473–474, 525, 538, 552, 559, 610, 650–651, 717, 734
Игумнов К. Н. 290
Илизаров Г. А. 449, 562
Ильф И. А. 13, 769
Инбер В. М. 230, 771
Ионин Г. 103, 734
Исаковский М. В. 31
Кабалевский Д. Б. 32, 227, 247, 260–261, 264, 266–267, 288, 356, 409–410, 437, 480–482, 727, 747, 749, 752, 761, 771, 773, 789
Кагель М. 728
Кайнова М. А. 752
Калатозов М. К. 752
Канн Е. 214
Канчели Г. А. 728
Караев К. А. 261, 310, 381–382, 419, 489, 507, 530, 744, 761, 773, 781, 789–790

- Караманов А. С. 512, 791
 Карбузицкий В. 768
 Карлински С. 531, 533
 Катаев В. В. 43, 303, 684, 777
 Кадри М. 730
 Кейдж Дж. 728
 Келдыш Ю. В. 285, 339, 342, 426, 595, 784
 Керженцев П. М. 768
 Килар В. 434, 436, 785
 Кирсанов С. И. 735
 Клеванский И. 304
 Кнайфель А. А. 728
 Кнушевицкий С. Н. 36, 741
 Коваль М. В. 21, 248–249, 286, 414, 621, 770–772
 Коган Г. М. 290, 349
 Козинцев Г. М. 308–327, 329–332, 334, 361, 364, 667–668, 722, 734, 736, 738, 740–742, 746–747, 750, 757, 760, 777–778
 Колонденко А. 304
 Кон Ф. 288, 290
 Кондрашин К. П. 17, 43, 91, 300, 303–305, 424, 497, 546–547, 711, 755–757, 759, 769
 Корд К. 460, 785
 Корнилов Б. П. 18, 737
 Костричкин А. А. 313
 Кравец Н. 776
 Крафт Р. 569, 612, 793
 Крейтнер Г. Г. 345–346, 779
 Кремлев Ю. А. 8, 39, 254–257, 260–262, 269, 774–775
 Крженек (Кшенек) Э. 75, 207, 217, 464, 785
 Кубацкий В. 738
 Кубрик Стэнли 7
 Кузевицкий С. А. 21
 Кустодиев Б. М. 139–140, 152, 438, 460, 729–730
 Кюи Ц. А. 273, 282, 595
 Кюхельбекер В. К. 44, 335, 759
 Ламм П. А. 417, 527, 782
 Латынина А. Н. 680–682
 Лаул Р. Х. 19, 653
 Лебединский Л. Н. 10, 124, 161, 169, 226, 285, 293–294, 361, 417, 545, 555, 565–566, 571, 759, 780, 782–783, 785, 794
 Левая Т. Н. 106
 Левитин Ю. А. 34, 249–250, 261–262, 417, 419, 507, 530, 740, 771–773, 782, 790
 Легар Ф. 615, 619–620
 Ленин В. И. 24, 40, 47, 70, 155, 285, 287, 292, 357, 427, 485, 593–594, 628, 676, 723, 725–726, 740, 746, 753, 755, 780, 795
 Леонов Л. М. 408, 782
 Леонтовская Т. Н. 345–346
 Леонтьева О. Т. 385, 390, 781–782
 Лесков Н. С. 12, 92, 119, 123–130, 132–148, 152–157, 164, 166–171, 173, 211–212, 398–400, 474, 500, 569, 695, 701, 737, 767
 Ли Р. (Lee Rose) 11, 288
 Ливанова Т. Н. 33, 247–248, 771–772
 Лигети Д. 681, 728
 Лист Ф. 62, 203, 441, 647, 720, 732
 Литвинов М. М. 179, 417, 620, 768, 782
 Литвинова Ф. П. 363, 366, 561–562, 566, 620, 660
 Лихачев Д. С. 138, 169
 Ломбарди Л. 49
 Луначарский А. В. 53, 83, 197, 199
 Лютославский В. 434, 436, 441, 450, 453, 468, 645, 784
 Магарилл С. З. 313
 Мазель Л. А. 21, 161, 166, 619–621, 661, 700, 799
 Майзель Б. С. 417, 782
 Мак-Доналд И. 8, 49, 169, 552, 554, 567–570, 572, 609–611, 619, 625, 629–631, 793
 Мак-Миллан Г. 295, 777
 Максименков Л. 622, 739, 768
 Максим Исповедник 586, 795
 Малер Г. 16, 45, 73, 202, 274, 301, 303, 438, 450, 464, 467, 509, 579–580, 626, 646–647, 649, 652, 655, 661, 673, 710, 719, 785

- Малько Н. А. 53, 56, 60–61, 66, 69,
74–75, 80, 84–87, 90–91, 287, 391,
731–734, 763–766
- Малков Н. 10, 106, 205, 215–216, 287
- Мамардашвили М. К. 711, 800
- Мандельштам О. Э. 48, 476, 625, 630, 684
- Марковский А. 424, 449, 784
- Маркс К. 485, 588, 593–594, 676,
706, 727, 736, 758, 795
- Мартынов И. И. 220–222, 225,
228–230, 292, 353, 408, 779, 782
- Маршак С. Я. 327, 331, 353, 741
- Маяковский В. В. 10, 13, 81, 141,
534, 577, 589, 656, 674, 719–721,
734, 740, 766, 786
- Мдивани Г. Д. 28, 191
- Медведев А. В. 505, 790
- Меерович М. А. 347, 779
- Мейер К. 15, 18, 82, 124, 359, 428,
452, 560, 672, 744, 779, 784–786
- Мейерхольд В. Э. 18, 60, 80–81, 85,
97–98, 106, 358, 362, 393, 405,
472, 476, 534, 538, 540, 552, 556,
559, 577, 719–721, 733–734
- Мейлах М. Б. 684–685
- Мелик-Пашаев А. Ш. 739, 751, 764
- Мийо Д. 75
- Микеланджело Буонарроти 47,
358, 469, 500, 502–503, 696, 701,
761–762, 788, 792
- Микоян А. И. 14, 485, 593–594, 739
- Минц К. Б. 742
- Мокроусов А. Б. 518, 666–669
- Молотов В. М. 13–14, 28, 356, 484, 752
- Молчанов К. В. 340, 779
- Мосолов А. В. 95, 289, 712, 733–734
- Моцарт В. А. 179, 202, 280, 463–464,
582, 688, 698, 713, 732–733, 775, 798
- Мравинский Е. А. 18, 30, 38, 91, 181,
348, 406, 415, 418, 424, 740–741,
743–746, 748, 750–751, 754–755,
764, 772
- Мурадели В. 28–33, 191–192, 475,
513, 599, 623, 747, 770
- Мусин И. А. 764
- Мусоргский М. П. 46, 78, 92, 97, 110,
127, 129, 148, 189, 202, 208, 213,
216–217, 245, 259, 264, 273, 285,
292, 345, 366, 401, 419, 438, 491,
502, 507, 515, 526, 534, 587, 595–596,
632, 669–670, 741, 754–756, 764,
767, 782, 799
- Мясковский Н. Я. 28–29, 32–33, 59,
91, 95, 192, 194, 288, 339, 346–347,
350, 422, 506, 623, 634, 710, 747,
764, 770, 772, 792
- Набоков В. В. 104, 117, 684, 704
- Набоков Н. 34
- Назирова Э. 39, 776
- Неизвестный Э. И. 662, 667
- Нейгауз Г. Г. 290, 343, 353, 418, 783
- Некрасов Н. А. 155, 176–177, 212, 588
- Нестьев И. В. 27, 33, 248, 263, 415,
771–774
- Николаев Л. В. 64, 71, 344, 730, 744,
772, 775
- Николаева Т. 249, 363, 749–750, 772
- Ницше Ф. 611
- Ноно Л. 436
- Оборин Л. Н. 66, 731, 733, 738
- Ойстрах Д. Ф. 35–36, 348, 353, 738,
746–747, 751–752, 758–760, 779
- Ойстрах И. Д. 349, 779
- Олеша Ю. К. 356, 610, 684, 768, 779
- Онеггер А. 303, 424
- Опарин А. И. 34
- Орджоникидзе Г. Ш. 43, 158
- Орджоникидзе Серго 29
- Орлов Г. А. 25–26, 49, 113, 159, 412,
523, 792–793
- Оруэлл Дж. 570, 642, 685
- Острцов А. А. 124, 156, 161, 168
- Островский Н. А. 46, 127, 130, 137,
155, 157, 212, 398, 515, 579, 586,
632, 695, 701
- Оуэн У. 45, 796
- Павленко П. А. 34
- Палмер Т. 49, 554
- Пастернак Б. Л. 327–328, 330–331,
366, 471, 590, 659, 675, 684, 702,
717, 771, 776

- Паунэлл Д. 49, 554, 663
 Паустовский К. И. 362
 Пейко Н. И. 249, 261, 347, 518, 727, 771, 779, 792
 Пендерецкий К. 434, 436, 441, 592, 785
 Петров Е. П. 13, 22, 769
 Пикассо П. 298, 366, 636, 667, 712
 Пиотровский А. И. 18, 124, 155, 176, 362, 736
 Платонов А. П. 20, 643, 684, 703–704
 Покровский Б. А. 102, 469, 497, 761
 Попов Г. Н. 16, 33, 192, 225, 712, 733, 747, 771
 Поспелов П. Н. 485, 494–495, 593–594, 786
 Прайс-Джоунс Д. 296, 777
 Прейс А. Г. 103, 123–124, 129, 135–136, 139, 156, 164, 397, 734, 737
 Прокофьев С. С. 25, 29, 32–34, 55, 59, 61, 66, 74, 100, 121, 129, 192, 194, 197–199, 201–202, 206, 219, 266, 339–341, 347, 350, 352–353, 357, 376, 379, 391, 409, 411, 419, 422, 430, 489, 506–508, 510–511, 517, 548–549, 551–552, 577, 612, 634–635, 649, 662–663, 667, 691, 701, 733, 747, 750, 764, 766, 772, 787, 795
 Протопопов С. В. 79, 287
 Пуленк Ф. 295–298, 592, 777
 Пушкин А. С. 50, 104, 106, 151, 153, 212, 218, 220–221, 264, 309–310, 319, 323, 341, 411, 492, 587–588, 654–655, 659, 674, 677, 680, 683–690, 698, 722, 729, 739–740, 742, 750, 758, 767, 795, 797–799
 Пшибышевский Б. С. 288, 290
 Пярт А. 513, 728
 Пятигорский Г. П. 297, 777
 Рабинович А. С. 16
 Рабинович Д. А. 26, 405, 412, 782
 Райскин И. Г. 738
 Рабинович Н. С. 310, 740
 Райф Р. 186
 Рахманинов С. В. 373, 502, 629
 Рензин И. М. 91
 Рестаньо Э. 44
 Рильке Р. М. 44, 580, 759
 Римский-Корсаков Н. А. 55, 59, 122, 197, 202, 244, 264, 271, 273, 275, 277, 387, 527, 632, 730, 767, 776
 Ритчи М. 297, 777
 Рихтер С. Т. 36, 418, 745, 760, 783
 Роан де Сарам 777
 Ровдо В. 304
 Родзинский А. 21
 Рожанский Н. А. 34
 Рождественский Г. Н. 34, 102, 467, 469, 497, 509, 744, 757, 761
 Розеншильд К. К. 259, 774
 Рой Г. 179, 769
 Рославец Н. А. 289, 733
 Россини Дж. 47, 239, 372, 450, 599
 Ростропович М. Л. 359, 548–549, 663–664, 799
 Ротшильд С. де 296, 777
 Рудзинский В. 426, 784
 Руссель А. 504, 789
 Сабина М. Д. 32, 49, 287, 339, 345, 392–393, 404, 774, 778, 789
 Сабинский Ч. 139, 157, 211
 Салтыков-Щедрин М. Е. 152, 155, 157, 398, 474
 Самосуд С. А. 14, 23, 25, 76, 80, 88, 183, 188, 213–214, 406, 735, 737, 743
 Светлов М. А. 746
 Свешников А. В. 339, 749, 753
 Свиридов Г. В. 37, 249, 261, 310, 489, 499–500, 511, 727, 740, 743, 754, 761, 771, 773, 786–790
 Сидельников Н. Н. 727
 Сильвестров В. В. 709, 713, 728
 Скребков С. С. 246–247, 771–772
 Скрыбин А. Н. 197, 206, 260, 266, 278, 391–392, 491, 609, 646, 720
 Слонимский С. М. 444, 727, 785
 Смит Дж. Ф. Артур 296, 777
 Соболевский П. С. 313
 Соколов И. 47
 Соколов Ю. 36, 420
 Соколовский М. 735–736
 Солженицын А. И. 362, 367–369, 378, 504, 590–591, 597, 789, 794

- Соллертинский И. И. 16–17, 69–70, 72–73, 83, 108, 208–209, 211, 213–214, 222–223, 344, 354, 360, 387, 510, 635, 730, 733, 743–745
- Соловьев В. С. 260, 583, 586–588, 591, 691, 795
- Соловьев-Седой В. 260
- Сталин И. В. 8, 13–16, 20, 28–29, 33–36, 50, 90, 102, 163, 179, 238, 292–293, 358, 363, 369, 374, 376, 390, 405, 422–423, 466, 474, 476, 478–480, 485–486, 494, 503, 518, 526, 529, 536, 552, 554, 571, 593–594, 597, 600–601, 610, 619, 621, 652, 663, 665, 675–676, 678, 680–685, 697, 702, 715, 739, 748, 750, 768–769, 774, 783, 785, 787, 790, 795, 797
- Станиславский К. С. 13, 81, 418, 483, 711, 732, 756
- Стоковский Л. 21, 614, 617, 734
- Стравинский И. Ф. 55, 59, 74, 77, 98, 108, 121, 160, 197–198, 201–202, 204, 206, 217, 303, 351, 395, 424, 436, 467, 509, 526, 534, 541, 543–544, 548, 552, 569, 592, 609, 614, 616, 626, 629, 635, 649, 667, 679, 713–714, 716–717, 732, 764, 793
- Страус Л. 606
- Суслин В. Е. 517, 790, 792
- Тараканов М. Е. 163–164, 169, 381, 781
- Тарускин Р. 19, 125–127, 135, 147, 150, 160, 163–164, 168–169, 552, 570, 595, 620, 680, 683, 796
- Таубмэн Г. 752
- Терц Абрам (Синявский А. Д.) 659, 685–686, 689
- Тищенко Б. И. 152, 489–491, 507, 515–516, 530, 539, 555–559, 561–562, 566, 612, 727, 786, 790–791, 800
- Толстой А. Н. 22, 376, 652–653, 737, 769
- Толстой Л. Н. 155, 168, 170, 179, 212, 264, 376, 398, 415, 587–588, 633, 653, 701
- Томсон В. 616–617, 631
- Тосканини А. 23, 56, 93, 467, 526, 551–552, 614, 617, 743
- Трауберг Л. З. 310, 313, 325, 734, 736, 738, 740–741, 746, 778
- Тревор-Роупер Х. 295–296, 776
- Тухачевский М. Н. 18, 362, 369, 405, 465, 476, 732
- Уилсон Д. 335, 778
- Уилсон Э. 18, 22, 34, 45–46, 359–361, 366, 549, 562, 778–780
- Уминьска Э. 451, 785
- Уствольская Г. И. 37, 47, 348, 489, 517, 668, 740, 790, 792
- Фадеев А. А. 20, 33–34, 479–480, 508, 527, 684, 790
- Филановский Б. 712, 800
- Фихер Я. 82, 88
- Фрид Г. 249, 262, 771, 773
- Фэй Л. Э. 49, 123–125, 128, 147, 159, 164–165, 286, 570, 598, 680, 793
- Фэннинг Д. 128, 150, 154, 165, 552, 607, 616, 774, 791
- Хайкин Б. Э. 756, 764
- Хармс Д. И. 105–107, 109, 111–115, 118, 651, 717
- Хачатурян А. И. 29, 31–33, 37–38, 192, 226–227, 260, 347, 422, 444, 447, 475, 487, 489, 738, 744, 747, 761, 764, 772, 789–790
- Хачатурян К. С. 343, 507, 530, 744, 790
- Хентова С. М. 18, 21, 24, 40, 43, 46, 53, 79, 86, 141, 289, 303, 356, 471–473, 483, 490, 492, 497, 571, 786
- Хенце Г. В. 505, 789
- Хиндемит П. 74–75, 86, 199, 202, 217, 219, 301, 518
- Ходасевич В. М. 684, 689, 735
- Ходсон Г. В. 298, 777
- Холопова В. Н. 44, 789
- Хоу А. 544, 549, 552, 559, 567–569, 572
- Хренников Т. Н. 30–31, 33, 260, 315, 352, 379, 408, 429, 437, 512, 514, 530–532, 727, 747, 749, 761, 774–775, 783, 785, 789
- Хрущев Н. С. 102, 485, 494–495, 571, 593–594, 600, 706

- Хубов Г. Н. 19, 21, 225, 267–268, 345, 481, 752, 773–774
 Хэггин Б. Х. 618
- Цветаева М. А. 358, 461, 666, 686, 699, 717, 761
 Цехановский М. М. 737, 741
- Чайковский Б. А. 341, 727, 744
 Чайковский П. И. 59–61, 70, 122, 189, 217, 231, 234, 244, 252–253, 259, 276, 291, 345, 364, 373, 383, 417, 444, 491, 493, 502, 527, 551, 595, 608, 613, 619–620, 632, 634, 646–647, 669–670, 672, 688, 701, 710–711, 713, 732, 752–753, 796
 Чемберджи Н. К. 225, 409, 660, 771
 Черный Саша 44, 365, 372, 494, 754
 Чехов А. П. 47, 130, 151–153, 383, 398, 474, 528, 534, 745
 Чиаурели М. Э. 34, 748, 750
 Чуковский К. И. 362, 675
 Чулаки М. И. 481, 752
- Шабельский Б. 434, 785
 Шапорин Ю. А. 264, 341, 375, 747
 Шафаревич И. Р. 575, 661, 794–795
 Шахов В. В. 12, 123, 767
 Шварц Е. Л. 30
 Шварц И. И. 361, 779
 Шебакин В. Я. 24, 30–33, 192, 194, 200, 288–289, 339, 341, 358, 365, 422, 438, 465, 571, 731–732, 744–745, 747, 789
 Шейв-Тэйлор Д. К. 297, 777
 Шекспир У. 106, 170, 324, 328, 330, 376, 404, 433, 688, 702, 722, 737, 742
 Шиллер Ф. 602, 659, 680
 Шлифштейн С. И. 240, 406, 782
 Шнейерсон Г. М. 152, 409, 411, 612, 782
 Шнитке А. Г. 46, 509, 513, 645, 708, 727–728, 791
 Шопен Ф. 65–66, 197, 266, 276, 392, 441, 464, 720, 732, 775
 Шостакович Г. Д. (дочь) 471–478, 483–489, 492, 497–498, 552–553, 560
 Шостакович Д. Б. (отец) 729–730
- Шостакович М. Д. (сын) 471, 473–480, 482, 487–499, 501, 550–553, 560, 740, 751, 753, 758, 761–762
 Шостакович С. В. (мать) 729
 Штайнеке В. 426, 784
 Штейнберг М. О. 54–55, 80, 202, 271, 465, 730–731, 733
 Штидри Ф. 17, 84, 91, 363, 711, 733, 737, 739, 800
 Штокхаузен К. 355, 380, 388, 436, 728
 Штраус Р. 47, 264, 655
 Штуккеншмидт Г. Х. (Штуккеншмидт Х. Х.) 355, 388, 505, 789
 Шуберт Ф. 74, 276, 285, 799
 Шульгин Д. И. 504, 789
 Шёнберг А. 42, 44, 75, 77, 86, 199–200, 380, 424, 436, 506, 615–616, 618, 709, 714–716, 728, 781
- Щедрин Р. К. 727, 761, 789
 Щербачев В. В. 74, 200, 202, 223, 289, 731, 770
- Элиасберг К. И. 23, 743
 Эмерсон К. 127, 135, 137, 157, 164, 168
 Энгельс Ф. 485, 588, 593–594
 Эрмлер Ф. М. 15, 737, 741
 Эшпай А. Я. 432, 727, 761, 789
- Юдин Г. Я. 262, 773–774
 Юдина М. В. 43, 72, 249–250, 363, 525, 771–772
 Юманс В. 85–86, 734, 766
 Юнг К. Г. 638–639, 689
 Юровский М. В. 453, 785
 Юткевич С. И. 15, 736–737, 741
- Яворский Б. Л. 56, 286–287, 732
 Якубов М. А. 564, 614
 Ямпольский В. Е. 348, 779
 Янов-Яновский Д. Ф. 714, 800
 Ярустовский Б. М. 351, 761, 773, 776, 779, 789
- Radamski S. 15
 Roseberry E. 12, 28

СОДЕРЖАНИЕ

От издателя	5
<i>Л. Акопян</i>	
Шостакович и советская власть: история взаимоотношений.	7

I

КЛЮЧЕВЫЕ МОМЕНТЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ: ПОХВАЛЫ И НАПАДКИ, ВПЕЧАТЛЕНИЯ СОВРЕМЕННИКОВ И ВЗГЛЯДЫ ИЗ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ

<i>Николай Малько</i>	
Дмитрий Шостакович.	53
<i>Даниил Житомирский</i>	
«Нос» — опера Д. Шостаковича.	95
<i>Левон Акопян</i>	
«Нос» и петербургская литература абсурда	102
<i>Матиас Сокольский</i>	
Опера и композитор	119
<i>Вадим Шахов</i>	
«Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и Шостаковича.	123
<Без подписи>	
Сумбур вместо музыки	172
<Без подписи>	
Балетная фальшь	175
<i>Юрий Олеша</i>	
<О Шостаковиче>	178
<Юрий Елагин>	
<О премьере Пятой симфонии>	180
<i>Алексей Толстой</i>	
На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича	183
<i>Евгений Петров</i>	
Торжество русской музыки (на репетиции Седьмой симфонии) ...	186

Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели 10 февраля 1948 года	191
<i>Мариан Коваль</i>	
Творческий путь Д. Шостаковича	197
К обсуждению 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича	244
Значительное явление советской музыки (дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича)	251
<i>Юлий Кремлев</i>	
О Десятой симфонии Д. Шостаковича	269
<i>Левон Акопян</i>	
Шостакович, Пролеткульт и РАПМ	284
<i>Исайя Берлин</i>	
Шостакович в Оксфорде	295
<i>Виталий Катаев</i>	
«Умирают в России страхи»	300
<i>Ольга Домбровская</i>	
О музыке в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма	308
<i>Данкан Уилсон</i>	
<О Четырнадцатой симфонии>	335

II

ВОСПОМИНАНИЯ И СУЖДЕНИЯ КОЛЛЕГ, РОДНЫХ, ЗНАКОМЫХ, УЧЕНИКОВ

<i>Марина Сабина</i>	
Мозаика прошлого	339
Было ли два Шостаковича?	355
<i>Лев Лебединский</i>	
О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича	367
<i>Даниил Житомирский</i>	
Шостакович	378
<i>Тихон Хренников</i>	
<О Шостаковиче>	421
<i>Кшиштоф Мейер</i>	
«...Любите людей, делайте им добро своим творчеством...». Встречи с Д. Д. Шостаковичем	424
<i>Михаил Ардов</i>	
Великая душа. Воспоминания о Шостаковиче <Фрагменты>	471
<i>Георгий Свиридов</i>	
<О Шостаковиче>	500

<i>Эдисон Денисов</i>	
<О Шостаковиче>	504
<i>Альфред Шнитке</i>	
<О Шостаковиче>	509
<i>Виктор Суслин</i>	
<О Шостаковиче>	517

III

О «СВИДЕТЕЛЬСТВЕ»

<i>Генрих Орлов</i>	
<О «Свидетельстве»>	523
<i>Лорел Э. Фэй</i>	
Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»?	529
Возвращаясь к «Свидетельству»	540
<i>Левон Акопян</i>	
Очередной «Новый Шостакович» <Рецензия на книгу: Shostakovich Reconsidered. Written and edited by Allan Ho and Dmitry Feofanov. With an Overture by Vladimir Ashkenazy. London: Toccata Press, 1998 785 p.>	567

IV

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЛИЧНОСТИ, ТВОРЧЕСТВЕ,
ИСТОРИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ
И ОСОБЕННОСТЯХ СОВРЕМЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

<i>Игорь Шафаревич</i>	
Д. Д. Шостакович	575
<i>Ричард Тарускин</i>	
Шостакович и мы	593
<i>Марк Арановский</i>	
Вызов времени и ответ художника	632
<i>Елена Зинькевич</i>	
«Прогулки» с Шостаковичем	659
<i>Георгий Гачев</i>	
В жанре философских вариаций	690
<i>Иосиф Райскин</i>	
Симфонии общей судьбы	707
<i>Дмитрий Янов-Яновский</i>	
Вариации на тему	714
Хронограф жизни и творчества Дмитрия Шостаковича	729
Комментарии и примечания	763
Указатель имен	801

Д. Д. ШОСТАКОВИЧ: PRO ET CONTRA

*Д. Д. Шостакович в оценках современников,
композиторов, публицистов, исследователей,
писателей*

Антология

Составитель

Левон Оганесович Акопян

Директор издательства Р. В. Светлов

Заведующий редакцией В. Н. Подгорбунских

Корректор С. А. Авдеев

Верстка Т. О. Прокофьевой

ISBN 978-5-88812-814-5



9 785888 128145 >

Подписано в печать 13.12.2016. Формат 60×90^{1/16}

Бум. офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 50,75. Тираж 500 экз.

Зак. № 113

191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15,

Издательство Русской христианской гуманитарной академии.

Тел.: (812) 310-79-29; факс: (812) 571-30-75;

email: editor@rhga.ru. URL: <http://www.rhga.ru>

Отпечатано в типографии «ПОЛИКОНА»

190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 199