



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 стилевой 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 «одемянивания» 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 природы 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 Дзержинского, 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 Дзержинскому, дирижеру Самуилу Самосуду и режиссеру Максиму Терешковичу. Судя по сообщению Дзержинского, 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 Дзержинский 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» Дзержинского вождь 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 Дзержинском см. в книге: *Томпакова О. Иван Иванович Дзержинский. Очерк жизни и творчества.* Л.: Музыка, 1964. Заметим, что в продвижении «Тихого Дона» на оперную сцену Дзержинскому 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. Дзержинского // *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, щадящих 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. Эпилог. 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 не лишённого саркастических интонаций, насыщенного смутными аллюзиями и искажёнными 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, написанных 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 произошёл 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 орацию — демонстративную на всю ту травлю, которой подвергся бедный Митя» (*Шапорина Л.* Дневник. Т. I. М.: НЛО, 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 «Аппassionату» 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.

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

Можно сказать, что «сама себя написала» вся Пятая симфония³⁷, чья 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 Ковалея, 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 Кусевицкий 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 Квинтет 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 околонушной 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» Лямшина — 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-союзницах, вызвав исключительный интерес. Ее британской и американской премьеры 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 «гайдновской» из всех симфоний Шостаковича⁵¹ и тем самым ставят ее в один ряд с «Классической симфонией» Прокофьева, задуманной как опыт «модернизации» венского классицизма вообще и гайдновского 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 гусей»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.

ности тематической работы — Девятая симфония ничуть не уступает Восьмой. Представив подобный опус в качестве приношения на окончание войны, Шостакович вольно или невольно дразнил не 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 западного, 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 Ваню 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.

Ваню 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-здравица» 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 ознакомились, 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 услышали «ни одной запоминающейся мелодии»; опера Мурадели даже удостоилась сравнения с другим образцом какофонии в советской музыке — «Леди Макбет Мценского уезда»⁵⁷. Опровергать 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 срочно приструнить. Мясковский, Прокофьев, Хачатурян, Попов,

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

Шебалин — 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 неблагополучное 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 заклеямен «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 неловкими 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. Внимания 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.

ния 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 доброжелательную 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 шагреневой 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 создали 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 воспеваются «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 сороковых она выработала своеобразный, непростой для восприятия стиль — чрезвычайно экспрессивный, резко диссонантный суровый, 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 — премьера 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]) или, 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 оживленную 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 небожителей 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 DSCH 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 «культы личности» и восстановить «ленинские нормы» жизни. Малоудачное, явно конъюнктурное произведение ненискало 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 Арнштама «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 («Октябрю» и «Первомайская») и были впервые исполнены изысканный вокальный цикл на слова японских поэтов (1928–1932) и Пять фрагментов для оркестра — своего 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 саждался 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 пришлась 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 демонстративный 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 исполнений⁹⁶, 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, но они и сами великолепны своим обобщением и своей меткостью. Рассказать это немислимо... 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 строками 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).

ства, 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 проникательные 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 Бриттону (1913–1976), чье творчество Шостакович ценил очень высоко, и выглядит polemическим, богоборческим ответом на «утешающую» религиозную концепцию бриттоновского «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 Баршая) 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 человечества». 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 со 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), вокальная Сюита на слова Микеланджело Буонарроти и Соната для альта 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 свои симфонии. Все такие цитаты и реминисценции содержат некий смутный, 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 испускает 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.

шестидесятидевятилетию. 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 висится 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 Паунэлла «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 относиться 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.