



Левон АКОПЯН

Шостакович, Пролеткульт и РАПМ

На музыкальной сцене Советской России 1920-х годов действовали две крупные организованные силы, противостоявшие друг другу. Одну из них представляли более или менее аполитичные профессионалы дореволюционной формации — осколки так называемого Серебряного века русской культуры — и наиболее просвещенные из их учеников, сформировавшихся уже после революции. Представители этой группы, согласно классификации, установленной в 1923 году Львом Троцким, считались «попутчиками»: будучи солидарны с целями революции, они тем не менее подлежали идейному перевоспитанию в ортодоксальном большевистском духе. В качестве второй силы выступили поборники пролетарской музыки — начетчики и карьеристы, лишённые сколько-нибудь широкого кругозора и профессиональной квалификации, но зато твердые в своих истинно-пролетарских, большевистских убеждениях. В рамках первой группы культивировалось «старорежимное» личное творчество, тогда как вторая группа признавала только классовый интерес, не оставляя личности никакого права на самовыражение.

Первая из двух упомянутых групп в 1923 году организационно оформилась в виде Ассоциации современной музыки (АСМ). Видную роль в ней с самого начала играли «модернисты», ориентированные на Запад, увлеченные поиском новых форм и работавшие преимущественно в изысканных формах камерной музыки.

Что касается пролетарского направления, то его главным очагом поначалу выступил так называемый Пролеткульт — организация, основанная летом 1917 года, то есть незадолго до Октябрьской революции, марксистом-теоретиком старой формации Александром Богдановым (1873–1928) и ставившая своей целью создание со-

вершенно новой, подлинно пролетарской культуры, свободной от буржуазных влияний. Поначалу Пролеткульт функционировал независимо от исполнительной власти. После того, как Ленин в 1920 году подверг теоретические постулаты Пролеткульта критике и призвал коммунистов и комсомольцев овладеть всем культурным багажом человечества, структуры Пролеткульта были интегрированы в систему Народного комиссариата просвещения и к середине 1920-х перестали играть самостоятельную роль в культурном процессе. Знамя пролетарского культуртрегерства было подхвачено более динамичными, ориентированными на практическую деятельность организациями типа Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), Ассоциации художников революционной России (АХРР) и их музыкального аналога — Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), со временем переименованной во Всесоюзную. Хотя РАПМовцы отмежевывались от связей с Пролеткультом, считая эту организацию недостаточно боевой, преимущественно кабинетно-интеллигентской*, идеология обеих организаций строилась на единой основе, которая включала по меньшей мере два принципиальных момента. Во-первых, в качестве единственного безусловно подходящего строительного материала для здания будущей советской музыки признавались «боевые революционные песни», рожденные классовым сознанием пролетариата и противопоставленные «буржуазному искусству»**, то есть всему классическому музыкальному наследию (исключение делалось в основном для Бетховена и Мусоргского, отчасти также для Даргомыжского, Шуберта и немногих других***). Во-вторых, история мира рассматривалась сквозь призму непримиримой борьбы между мрачным прошлым пролетариата и его светлым будущим; соответственно, огромное внимание уделялось прославлению мучеников, отдавших жизнь в этой борьбе.

Ясно, что молодой Шостакович должен был всей душой тяготеть к АСМ и сторониться «пролетарского» направления. Действительно, Шостакович участвовал в деятельности Ленинградского

* См., напр.: *Лебединский Л.* Отчет о деятельности совета Ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМ'а // Пролетарский музыкант. 1931. № 3–4. С. 7–9.

** *Келдыш Ю.* О творческих принципах пролетарской музыки // Пролетарский музыкант. 1931. № 3–4. С. 29.

*** Ср.: *Лебединский Л.* Концертная работа в рабочей аудитории // Пролетарский музыкант. 1929. № 2. С. 9; *Келдыш Ю.* Указ. соч. С. 39.

отделения АСМ (ЛАСМ) практически со дня его основания в начале 1926 года*. Напомним, что к тому времени он успел завершить свою консерваторскую дипломную работу — Первую симфонию, — но она все еще оставалась неисполненной. Впервые симфония прозвучала в мае того же года на первом концерте, организованном ЛАСМ в Большом зале филармонии. В письме, написанном старшему коллеге и наставнику, авторитетнейшему музыковеду Болеславу Яворскому (1877–1942) на следующий день после премьеры симфонии, 13 мая 1926 года**, Шостакович, между прочим, упоминает о том, что в публике присутствовали Виктор Белый и Александр Давиденко — в то время студенты Московской консерватории, участники Производственного коллектива студентов-композиторов (ПРОКОЛЛ), впоследствии ведущие активисты РАПМ. Очевидно, факт присутствия на концерте двух заезжих студентов не оставил Шостаковича безразличным. Можно предполагать, что уже тогда они были достаточно известны как представители некоей перспективной группы, с которой следовало считаться.

Сочинив в 1927 году свою Вторую симфонию, посвященную десятилетию Октябрьской революции, Шостакович до известной степени сблизился с пролетарской линией. Речь идет, конечно, не о стилистике симфонии — это смелое, экспериментальное, можно сказать авангардное произведение имеет мало общего с незамысловатыми опытами пролетарской молодежи, — а о ее идейной направленности. Как Вторая симфония Шостаковича, так и созданное по тому же юбилейному поводу главное творение ПРОКОЛЛовцев, коллективная оратория «Путь Октября»***, построены по одной и той же сюжетной схеме, ранее неоднократно испытанной в театрализованных пролеткультовских «мистериях», которые широко разыгрывались во время Первомайских, октябрьских и прочих

* Об участии Шостаковича в деятельности ленинградского отделения АСМ см.: *Фэй Л.* Шостакович, ЛАСМ и Асафьев // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 29–47; *Ковнацкая Л.* Шостакович в протоколах ЛАСМ. Там же. С. 48–67.

** Опубликовано в сб.: Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М.: Гос. центральный музей музыкальной культуры им. Глинки, 2000. С. 65.

*** Об этой оратории и ее авторах — Давиденко, Белом, а также Борисе Шехтере, Сергее Рязове, Заре Левиной, Мариане Ковале и др., — см., в частности: *Веприк А.* Путь Октября // Музыкальное образование. 1929. № 1. С. 35–36; *Рязов С.* Как создавалась оратория «Путь Октября» // Советская музыка. 1978. № 1. С. 94–101.

официальных торжеств первых лет революции*: вначале картина беспросветного прошлого, затем — пробуждение протеста, созревание революционной сознательности, решающий бой, оплакивание павших героев и, наконец, прославление наступившей новой эры**.

Для торжественного заключительного хорового гимна Октябрю, Коммуне и Ленину Шостакович использовал слова Александра Безыменского (1898–1973) — поэта-комсомольца из РАПП, автора поэмы «Феликс» (о Дзержинском), несгибаемого большевика-догматика и литературного доносчика. Шостакович прекрасно знал цену безликим виршам Безыменского (в частной переписке он отзывался о них с неодобрением или прямой неприязнью***), но без колебаний взялся за этот материал, поскольку с точки зрения дальнейшей карьеры он выглядел многообещающе. И действительно, надежды Шостаковича осуществились. Во-первых, ленинградская премьера симфонии, приуроченная к торжественной дате 7 ноября 1927 года, удостоилась благосклонных откликов Сергея Кирова и других присутствовавших в зале высокопоставленных партийцев. Во-вторых, в декабре 1927 года симфония прозвучала в Москве, в рамках организованного АСМ знаменитого праздничного смотра новорожденной советской симфонической школы. В-третьих, тогда же она была удостоена премии на юбилейном композиторском конкурсе****. Успех Второй симфонии обеспечил Шостаковичу заметное место в обеих главных музыкальных «субкультурах» тогдашнего Советского Союза — «пролетарской» и «модернистской» — и принес ему репутацию «идеологически наиболее советского» из всех композиторов своего времени*****. Эта репутация дорогого стоила, и в 1929–1931 годах, после завершения работы над явно «несоветской» оперой «Нос», Шостакович постарался подтвердить ее в Третьей симфонии («Первомайской») и в двух балетах на пропагандистские сюжеты — «Золотой век» и «Болт». Хотя эти опусы были восприняты

* О драматургии и музыке этих представлений см.: Лензон В. Музыка советских массовых революционных праздников. М.: Музыка, 1987.

** Ср.: Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стиль. М.: Музыка, 1976. С. 59.

*** См., напр., его письмо Болеславу Яворскому от 12 июня 1927 г. и особенно письмо Сергею Протопопову от 20 апреля того же года, опубликованные в сб.: Дмитрий Шостакович в письмах и документах // Указ. соч. С. 115 и 137.

**** Об этом конкурсе и об участии в нем Шостаковича см. воспоминания Николая Малько в настоящей антологии.

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

неоднозначно, музыка Шостаковича сама по себе не подверглась сколько-нибудь серьезной критике. Его позиции оставались прочными, он выглядел перспективным кандидатом на высокое место в складывавшейся советской музыкальной иерархии. Неслучайно корреспондент газеты «Нью-Йорк таймс» Роза Ли, встретившаяся с ним для интервью в конце 1931 года*, в своем комментарии отметила: «Этому бледному юноше с трепещущими губами и руками и манерами робкого школяра уготовано место придворного композитора** советского государства»***.

Между тем влияние РАПМ в музыкальной жизни страны достигло своего пика. Официально ее верховенство было оформлено на Первой всероссийской музыкальной конференции, состоявшейся в Ленинграде в июне 1929 года. Примерно тогда же были упразднены последние «непролетарские» периодические издания по музыке. Главным специальным музыкальным изданием стал орган РАПМ/ВАПМ «Пролетарский музыкант», выходявший с 1929 до весны 1932 года. Кульминация РАПМовского торжества была ознаменована двумя событиями: захватом власти в Московской консерватории, которую в 1929 году возглавил Болеслав Пшибышевский**** (при нем консерватория была реорганизована в Высшую музыкальную школу имени Феликса Кона*****), и выходом из АСМ группы ведущих композиторов во главе с авторитетным Николаем Мясковским. Летом 1931 года эта группа (в которую входили, среди прочих, Виссарион Шебалин и Дмитрий Кабалевский) реорганизовалась в «Новое творческое объединение», призванное дополнить основное, песенно-хоровое направление де-

* Lee Rose. D. Szostakovitch. Young Russian Composer Tells of Linking Politics with Creative Work // New York Times. 1931. December 20.

** В оригинале: composer-laureate, по аналогии с «поэтом-лауреатом» — придворным поэтом в Великобритании.

*** Цитируется по: *Roseberry Eric. Shostakovich. His Life and Times.* New York: Midas Books, 1982. P. 79.

**** Болеслав Пшибышевский (1892–1937) — музыковед и публицист, сын польского писателя Станислава Пшибышевского. Исторический интерес представляет его книга о Бетховене — поистине классический образец «пролетарского» догматизма в оценке явлений искусства и культуры прошлого: *Пшибышевский Б. Бетховен. Опыт исследования.* М.: Гос. музыкальное издательство, 1932. Подобно многим большевикам-догматикам своего поколения, Пшибышевский стал жертвой ежовщины.

***** Феликс Кон (1864–1941) был одним из активистов Коминтерна, во второй половине 1920-х гг. редактировал «Красную звезду» и «Рабочую газету», а в 1930–1931 гг. руководил сектором искусств Наркомпроса РСФСР.

тельности РАПМ созданием оперной и симфонической музыки. Таким образом, цвет композиторов-«попутчиков» перековался и сдался на милость победителям; те же, кто пытался хоть как-то противостоять «пролетарскому» диктату (Владимир Щербачев, Александр Мосолов, Николай Рославец), подвергались гонениям. Эта по видимости окончательная победа на музыкальном фронте стала началом конца РАПМ, которую не могла не постигнуть обычная судьба штурмовых отрядов, приспособленных к существованию только в условиях непримиримой борьбы. Тем не менее до весны 1932 года РАПМ сохраняла завоеванные позиции.

Отношение Шостаковича к «пролетарскому» направлению в музыке было презрительным, о чем свидетельствуют, в частности, его письма Шебалину. Александр Давиденко (1899–1934), слышший самым способным и перспективным из молодых «пролетарских» композиторов, неоднократно оказывался мишенью его насмешек; так, ретроспективно оценив собственную музыку к «Болту» как «г...», он не преминул добавить: «По сравнению с Давиденко это, конечно, бетховенская музыка»*. Между тем нельзя сказать, чтобы РАПМовская критика отвечала ему полной взаимностью. Правда, на страницах «Пролетарского музыканта» «Нос» удостоился отрицательной оценки**, а имя Шостаковича упоминалось в более или менее осуждающих контекстах. С другой стороны, в одной из установочных статей того же журнала за 1930 год Шостакович был назван одним из «передовых и активных попутчиков»***; «пролетарские» критики явно выделяли автора симфонии «Октябрю» из массы тех, кого они считали осколками прошлого, чуждыми истинно советскому направлению в музыке. Можно предполагать, что дополнительные «очки» Шостаковичу принесло сотрудничество с близким РАПМовскому направлению и вместе с тем не чуждавшимся экспериментов Ленинградским театром рабочей молодежи (ТРАМ), где он с 1929 года фактически заведовал музыкальной частью. По всей видимости, Шостакович завоевал расположение РАПМовцев и своими выпадами против «нэпманской» музыки (то есть музыки легких, эстрадных жанров). Своеобразен его ответ на анкету журнала «Пролетарский музыкант» о «легком

* В мире Шостаковича. Составление и комментарии С. Хентовой. М.: Композитор, 1996. С. 129.

** Житомирский Д. «Нос» — опера Д. Шостаковича // Пролетарский музыкант. 1930. № 7–8. С. 33–39 (этот текст воспроизведен в настоящей антологии. — *Сост.*).

*** Воинствующий эклектизм // Пролетарский музыкант. 1930. № 9–10. С. 3–4.

жанре», выдержанный в агрессивной лексике РАПМовских штурмовиков. Анкета, о которой идет речь, была в 1930 году предложена журналом целому ряду лиц, в том числе уже упомянутым Ф. Кону и Б. Пшибышевскому, председателю уголовной коллегии Верховного суда СССР В. Антонову-Саратовскому, композитору Р. Глиэру, пианистам К. Игумнову, Г. Нейгаузу, Г. Когану, певцу А. Доливо. Излишне говорить, что все опрошенные отозвались о музыке легкого жанра (на языке того времени — «фокстротчине» и «цыганщине») резко отрицательно. Никто из них, однако, не предъявлял обвинений конкретным «виновникам». К сожалению, Шостакович оказался единственным, кто позволил себе прямо назвать деятельность авторов легкой музыки — «господ Хайтов, Мессманов, Липатовых и иже с ними»* — вредительской. Зная, чем было чревато обвинение во вредительстве после так называемого Шахтинского дела и в преддверии процесса Промпартии, трудно оценить высказывание Шостаковича иначе как морально предосудительное, граничащее с прямым политическим доносом. Зато оно подтвердило лояльность Шостаковича по отношению к РАПМ и лишний раз показало, что в лице Шостаковича ассоциация имеет ценного потенциального союзника.

В апреле 1932 года, в результате известного постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературных и художественных организаций», РАПМ перестала существовать. Шостакович, как и подавляющее большинство его коллег, воспринял ее ликвидацию с облегчением. На этом история его взаимоотношений с «пролетарской» линией в советской музыке могла бы закончиться, если бы четверть века спустя не последовало ее неожиданное и в своем роде симптоматическое продолжение.

Начало «оттепели», ознаменованное шумным успехом Десятой симфонии, казалось бы, открывало перед Шостаковичем блестящие новые перспективы. Однако годы с 1954-го по 1956-й оказались наименее плодотворными во всей его творческой жизни. Кризис продуктивности был не столько количественным, сколько качественным. Впрочем, определенный упадок переживала в эти годы вся советская музыка. Наступившая вместе с «оттепелью» ситуация идеологической неопределенности явно оказала на нее расслабляющее воздействие.

Наконец, в 1957 году, к сорокалетию Октябрьской революции, из-под пера Шостаковича вышел первый, после четырехлетнего перерыва, значительный опус — Одиннадцатая симфония «1905 год»,

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

тематизм которой складывается главным образом из популярных, преимущественно анонимных песен времен первой русской революции. На первый взгляд, симфония продолжает батально-программную линию, наиболее ярко представленную в русской музыке увертюрой Чайковского «1812 год»; сюда же можно добавить и знаменитую музыкальную картину «Франко-прусская война», подробно описанную в пятой главе второй части «Бесов» Достоевского задолго до того, как появился названный опус Чайковского. Но более близким аналогом следовало бы признать пролеткультовско-РАПМовскую парадигму классового, плакатного и «боевого», наступательного социалистического искусства, отодвинутый далеко в тень за годы сталинизма, поощрявшего так называемую эстетику бесконфликтности. К пролеткультовским мистериям двадцатых годов возвращает программа или, лучше сказать, сюжетная канва симфонии: от вселенского «доисторического» мрака, через фазы роста напряженности, пробуждения протеста, решающей схватки и оплакивания павших героев — к завершающему апофеозу. Идея построить весь тематизм симфонии на материале революционных песен самым очевидным образом восходит к постулатам РАПМ. Нормам РАПМовской эстетики вполне соответствует и элементарность форм развития тематизма. Симфония выглядит как серия иллюстраций к каким-то воображаемым живым картинам или как гигантски разросшаяся версия тех «кинопартитур», которые Шостакович импровизировал в юности, когда работал пианистом в ленинградских кинотеатрах. Единственный эпизод, выписанный в более или менее сложной симфонической форме, — фугато из второй части, — также обусловлен программными соображениями, поскольку правдоподобно иллюстрирует столкновение толпы с полицией.

Итак, Одиннадцатая симфония по всем существенным параметрам отвечает требованиям, которые почти за три десятилетия до ее создания предъявлялись советской музыке в передовых статьях журнала «Пролетарский музыкант». В то время, как уже было сказано, Шостакович относился к творчеству представителей РАПМ с пренебрежительной иронией. Возможно, со временем эта ирония уступила место другим, более сложным чувствам. Хорошо известно, что многие интеллигенты, пережившие сталинизм, идеализировали двадцатые годы как яркую, романтическую эпоху, когда страной управляли люди убежденные, неподкупные и относительно просвещенные, вера в возможность построить новый мир на руинах отжившего прошлого была всеобщей и искренней, а «энтузиазм» был не просто лицемерным пропагандистским штампом, а широко распространенным состоянием

умов и душ. «Прочь от Сталина, назад (или вперед?) к Ленину» — этот невысказанный лозунг «оттепели» разделялся не только либеральной прослойкой в советском руководстве, но и многими подлинно свободомыслящими людьми. В пустоте, возникшей после внезапного крушения идеологической надстройки сталинизма, идеологема эпохи «бури и натиска» большевизма зазвучали неожиданно свежо и даже, можно сказать, романтично. Пропитанная ими Одиннадцатая симфония появилась точно вовремя — подобно тому, как вовремя появились Пятая, Седьмая и Десятая симфонии, также ответившие на весьма важные и глубинные потребности аудитории и высоко оцененные не только властями предрержащими (за Одиннадцатую Шостакович получил высшую награду СССР — Ленинскую премию), но и просвещенной частью советской публики.

«Роман» Шостаковича с идейным наследием двадцатых годов имел продолжение. Ему обязан своим возникновением один из самых странных опусов Шостаковича: аранжировка двух хоровых фресок Александра Давиденко из упомянутой юбилейной оратории «Путь Октября» для смешанного хора и большого симфонического оркестра (соч. 124, 1962). Шостакович явно придавал этой работе определенное значение, поскольку снабдил ее номером опуса (при том, что выполненная тогда же оркестровка «Песен и плясок смерти» Мусоргского осталась непрономерованной). Понятно, что за работу над хорами Давиденко Шостакович взялся не по принуждению, а по свободному выбору. Простые конъюнктурные соображения в данном случае не могли играть роли, ибо в 1962 году воскрешение Давиденко не обещало сколько-нибудь заметной выгоды. Между тем спустя еще несколько лет Шостакович написал (или, во всяком случае, подписал) предисловие к сборнику статей о Давиденко*, где дал творчеству главного композитора РАПМ следующую оценку: «В искусстве Давиденко нет аккуратно выписанных деталей, как нет и изображения отдельных людей и характеров или же раскрытия <...> личных, интимных переживаний; главное в нем другое — образ народной массы, ее устремленность, подъем, порыв. <...> Давиденко был первым создателем хоровых и песенных плакатов, первым и, пожалуй, единственным представителем этого искусства, родившегося вместе с Революцией»**. Все сказанное (за исключением определения «хоровых») в полной мере относится к Одиннадцатой

* Шостакович Д. Вместо предисловия // Александр Давиденко: воспоминания, статьи, материалы. Составитель Н. Мартынов. Л.: Музыка, 1968. С. 3–5.

** Там же. С. 3.

симфонии, автор которой, нарушив монополию Давиденко, стал вторым в истории видным мастером жанра «песенного плаката».

Обращение маститого, увенчанного всеми возможными лаврами Шостаковича к творчеству композитора, которого он в молодости презирал, — факт, вписывающийся, как мне кажется, в некую вполне логичную систему. Со стороны Шостаковича это был жест достаточно демонстративный и отнюдь не конформистский. Позволю себе предположить, что эволюция Шостаковича в сторону забытой РАПМовской веры так или иначе связана с тем, что в годы войны или вскоре после нее он подружился или, во всяком случае, установил тесные личные отношения с бывшим виднейшим РАПМовским публицистом и теоретиком Даниэлем Житомирским и номинальным лидером этой организации Львом Лебединским. В свое время оба они по разным поводам подвергали Шостаковича критике в характерном РАПМовском стиле, но со временем, очевидно, переквалифицировались в его горячих приверженцев; в «перестроечные» годы и позднее они опубликовали о нем мемуары*, которые нередко цитируются в современной западной литературе как источники, заслуживающие безусловного доверия. Особенно примечательна фигура Лебединского — члена партии с 1919 года (тогда ему было 15 лет!) и бывшего чекиста (о том, что Лебединский служил в ЧК во время гражданской войны, черным по белому написано в его *curriculum vitae* 1924 года**). Именно Лебединский написал первую биографию Давиденко***. В воспоминаниях вдовы Лебединского, опубликованных в год его смерти (1992), он изображается как бескорыстный борец за революционные идеалы и ненавистник Сталина****. Между тем его тексты РАПМовского периода оставляют впечатление злобных и безграмотных политических доносов*****. Своей агрессивностью

* *Лебединский Л.* О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Новый мир. 1990. № 3; *Житомирский Д.* Шостакович // Музыкальная академия. 1993. № 3. Оба текста воспроизводятся в настоящей антологии с комментариями. — *Сост.*

** Ш. Композитор-комсомолец // Музыкальная новь. 1924. № 8. С. 21.

*** *Лебединский Л. А.* Давиденко. Материалы для творческой биографии // Советская музыка. 1935. № 4.

**** Конисская М. Злые годы // Новый мир. 1992. № 6. С. 101–102.

***** См. в особенности: *Лебединский Л.* 1) Беглым огнем // Музыкальная новь. 1924. № 8. С. 13–18; 2) О врагах и друзьях пролетарской музыки // Пролетарский музыкант. 1931. № 1. С. 2–13; 3) Отчет о деятельности совета Ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМ'а // Пролетарский музыкант». 1931. № 3–4, 5, 6.

они заметно выделяются на фоне прочей, в том числе РАПМовской, музыкально-критической продукции того времени.

Известно, что бóльшая часть идеологических штурмовиков поколения Лебединского была выкошена в годы Большого террора; те же, кто выжил, составили после 1953 передовой отряд противников сталинизма, а позднее и его «ревизионистской», брежневской версии. В своей ненависти к умершему диктатору они оказались неожиданными союзниками либеральных интеллигентов, но если в мировоззренческом багаже последних все еще царил некоторый беспорядок, то у первых не было сомнений относительно того, где нужно искать положительную альтернативу сталинскому наследию. Маловероятно, чтобы Шостакович воспринимал эту альтернативу абсолютно всерьез, зато вполне можно предположить, что опыт 1936-го и 1948 годов научил его по-иному смотреть на время, когда люди еще во что-то верили, и то, во что они верили, еще чего-то стоило. Вспоминаются подходящие к случаю — впрочем, довольно кощунственные — строки Гейне из стихотворения «Боги Греции»:

Я никогда не любил вас, боги,
 Потому что не любил я греков,
 И даже римляне мне ненавистны.
 Но жалость и святая боль состраданья
 Наполнили сердце,
 Когда я увидел вас там, наверху,
 Забытые боги. <...>
 Когда я вспоминаю, как трусливы и лживы
 Вас победившие боги —
 Власть захватившие ныне, унылые боги,
 Злорадные боги в смиренных овечьих шкурах, —
 Я сдержать не могу угрюмую злобу,
 Я готов разрушать новые храмы
 И бороться за вас, старых богов, <...>
 Я сам готов упасть на колени
 И молитвенно руки сложить*.



* Перевод Поэля Карпа.