



Николай МАЛЬКО

Дмитрий Шостакович

ЧАСТЬ I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

** Отец Шостаковича скончался 24 февраля 1922 года.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЧАСТЬ II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Это ты, Митя?
- Да, я.
- Смотри, чтобы больше этого не было.

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

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

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

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

— Правда, Митя?

— Правда, правда.

— Митя, я так счастлив!

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

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

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

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

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

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

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

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

ЧАСТЬ III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Совершенно верно.

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

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

— Почему?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Звонок. Тревожный голос:

- Митя хочет жениться!..
- Ну так что? Пусть женится!
- Что вы, что вы! Ведь он совсем еще ребенок! Как можно!

На другой день звонок:

- Это не так опасно!
- Что не так опасно?
- Митина женитьба.
- Почему не опасно?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЧАСТЬ IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*** Panzerwagen — броневик (*нем.*).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

** Госиздат находился в ведении Наркомпроса.

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

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

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

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

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

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

* Конкурс состоялся 26 октября 1927 года.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— В чем дело? О чём вы?

— А вот по поводу моего разговора с Луначарским.

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

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

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

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

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

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

ЧАСТЬ V

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

** Премьера состоялась 14 марта 1929 года.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

