



Даниил ЖИТОМИРСКИЙ

Шостакович

После довольно долгого перерыва я пытаюсь вновь приблизиться к тому, что было источником моих сильнейших впечатлений и переживаний. Переживаний гораздо более многозначительных и животрепещущих, чем обычное восприятие искусства, даже самого высокого. Ибо здесь мы ощущаем наше время, нашу неискаженную реальность, по «кругам» которой он, подобно Вергилию, водил нас, его современников. Каким-то чудом это оказалось возможным даже в ситуации 30–40-х годов; оказалось возможным только в музыке и только потому, что был Шостакович.

Я не знаю другого русского художника, кто мог бы в те же десятилетия сделать нечто аналогичное. А если и был такой, то его голос, как правило, не доходил до нас. Солженицына мы читали уже позднее, но и это было чудом!

Сегодня о Шостаковиче многое существенное уже известно. Многие полускрыты, закамуфлированы или просто искажены (прежде всего им самим — в комментариях к своим произведениям и в других выступлениях). По-видимому, еще не пришла пора для того, чтобы сказать о нем публично в с ю п р а в д у . Но я в своих «Материалах» ставлю перед собой очень ограниченную задачу, потому что не осталось у меня ни времени, ни сил написать все то, что хотелось бы.

«Верный сын»

В отношении директивных инстанций к Шостаковичу долгое время боролись два несовместимых фактора. Первый — раздражение против трудно улавливаемой формы духовной независимости, против недостаточной подконтрольности, против мощного очага иных

влиятий, формировавших свою среду, которая сильно отличалась от «жизнерадостных миллионов».

Второй — полезность Шостаковича для международных связей, для престижа советской культуры, для разного рода обличений и контрпропагандных деклараций (что, как скоро выяснилось, Дмитрий Дмитриевич делал вполне исправно). В годы после 1948-го окончательно возобладал именно этот стимул. Исчезла необходимость в лавировании, в поношении и в признании с различного рода оговорками. Для признания и прославления сразу же мобилизованы были самые высокие эпитеты. Все пошло в полном согласии с мудрейшими советами Макиавелли: князь не должен связывать себя никакими обещаниями, никакими решениями или мнениями; сила и перспективность власти в значительной мере держится на том, что народ с удивительной легкостью забывает сказанное вчера и очень быстро адаптируется к сказанному сегодня.

Кто такой Шостакович? «Верный сын коммунистической партии, видный общественный и государственный деятель, художник-гражданин», он « всю свою жизнь посвятил развитию советской музыки, утверждению идеалов социалистического гуманизма и международной борьбы за мир и дружбу народов ». Это из некролога, подписанного руководителями партии и правительства*.

Местоположение этого абзаца в тексте некролога и порядок обозначения ролей Шостаковича вполне определенно указывают на основные акценты официального признания. Каково место Шостаковича в истории музыки? Оказывается, он вместе с Прокофьевым «определили магистральные пути современного музыкального искусства». Это из надгробной речи Т. Хренникова. В 1975 году это было такой же неправдой, как и то, что тот же Хренников и другие сторонники официальной версии утверждали в предшествующие годы. Теперь «магистральные пути» оккупированы новым авангардом (на Западе — полностью).

Характерная черта официального признания Шостаковича — пышнословие, торжественность, категорически утверждаемая однозначность при полном равнодушии к сложной и трагической сущности этого художника и человека. Впрочем, равнодушие в данном случае — отнюдь не безразличие. Признавая и прославляя, нужно было прочно отгородиться от этой сущности, заставить забыть о ней. Нужно было уложить неоднозначное явление в прокрустово ложе официальной добродетели. (Не потому ли у нас

* Цит. по сб.: «Д. Шостакович. Статьи и материалы», 1976, с. 6.

с такой яростью обрушились на изданные за границей С. Волковым мемуары Шостаковича? Они в значительной мере опровергали нашу официальную концепцию «верного сына».)

Однако под поверхностным слоем официального признания в нашей музыкантской среде складывалось нечто иное. Я отчетливо почувствовал это еще при жизни Шостаковича, в первой половине 60-х годов. Особенно — в процессе подготовки сборника к его 60-летию (я был одним из редакторов и авторов этого сборника). Почувствовал, например, в беседах и спорах с Э. Денисовым и понял, что его позиция вовсе не только личная. Это была позиция (поначалу, может, только некоторые настроения или мотивы, постепенно складывавшиеся в осознанное отношение) композиторского поколения, выступившего именно в это десятилетие. Шостакович еще некоторое время импонировал им как г о н и м ы й : ведь и они вступали на путь г о н и м о г о н о в а т о р с т в а . Но цель, ради которой стоило быть гордо гонимым, стала уже существенно иной: они могли порадоваться тому, что Шостакович наконец признан, но сам автор Восьмой уже казался им днем вчерашним, на их горизонте появлялись другие боги: из недавнего прошлого — нововенцы, из настоящего — Штокхаузен и Булез.

К новому течению примыкали или тяготели люди во многом разные, с разным уровнем дарований, с различной структурой побудительных сил (деловых, карьерных, духовных, зависимых от моды, от личных связей, от групповой принадлежности и т. п.). Но было у всех нечто общее: оппозиция к нормативам — как и на Западе в те же годы. У нас же — к нормативам, слившимся с казенными идеологическими штампами. Стремление обособиться от «стада», образовать новую элиту — как некое самоутверждение инакомыслия. Инакость же легко переходила во фрондерство...

Другая общая черта — «духовная недостаточность», хоть иногда и внушавшая себе самой и другим, будто здесь сокрыта радикальными средствами воплощенная высокая идея. Последнее могло быть и приспособлением к неперемennomу требованию: «должна быть идея». Западный авангард демонстративно плевал на подобного рода требования, он изобретал структуры!¹

Переоценка того, чем жил Шостакович в лучших своих произведениях, соединялась с желанием специфически истолковать его эволюцию. Ведь Шостакович из антагониста мог при желании стать союзником, притом незыблемо прочным, стать как бы цитатой и знаменем побеждающего новаторства. Как это сделать? Присмотреться, не направился ли он сам в сторону Шёнберга

и Веберна. Присмотрелись и — о, радость! — обнаружили цифру 12. Да, появились двенадцатитоновые темы! В Тринадцатом квартете, в Четырнадцатой симфонии, потом еще кое-где. Обнаружили и истолковали как нечто весьма многозначительное. Мол, 12 — это нечто принципиально иное, чем, например, 11 или 19! Композитор наконец-то прозрел!

Вспоминаю доклад М. Тараканова² в СК о прекрасном Тринадцатом квартете. Пафос докладчика был сосредоточен главным образом на цифре 12, хотя выразительная и вполне тональная тема этого сочинения ничего общего со звуковыми структурами шёнберговских серий не имеет. Вспоминаю милого и очень чуткого к смыслу музыки Виктора Петровича Бобровского³ — чуткого, но также внушаемого. Как настойчиво в конце жизни он стремился сблизить Шостаковича с совершенно чуждыми ему нововенцами! Я спорил этой позицией и устно, и в печати*.

Конечно, все эти ухищрения могли интересовать только самый узкий слой композиторской и музыковедческой среды. Широкая масса людей (даже и тех, кто формально принадлежал к интеллигенции, читал газеты, слушал радио), людей с малой культурой, но готовых высказываться, судить-рядить о чем угодно, — ни к музыке, ни к судьбе Шостаковича была внутренне непричастна. В этой отчужденности, которая часто проявлялась в откровенной неприязни, сказывались по крайней мере две причины. Первая, самая общая — невосприимчивость к музыке того ранга, той степени духовной сложности, какую создавали композиторы-классики; и особенно к этой повышенной сложности, которой отмечено искусство XX века.

Вспоминаю бакинскую гастроль Шостаковича в феврале-марте 1952 года. В программах двух концертов — Первый квартет, Квintет, Трио и исполнявшиеся автором фортепианные фуги. В местной газетной рецензии, подписанной Султаном Гаджибековым⁴, сказано было: «Авторские концерты Д. Шостаковича — большое и радостное событие в художественной жизни нашей республики. Теплая встреча бакинцев с Шостаковичем лишний раз свидетельствует о том, как высоко советские люди ценят творческую деятельность художников» и т. п. Но дело обстояло совсем иначе. Накануне первого концерта продано было ничтожное число билетов. К. Караев⁵ прислал записку с просьбой выступить со вступительным словом («думаю, это необходимо сделать во что бы то ни стало»). И Караев,

* См.: Из размышлений о стиле Шостаковича — «Советская музыка», 1976, № 9.

и филармония пытались хоть как-нибудь спасти положение. Какое-то высокое начальство приняло крайние меры, дабы не позорить гастрологи пустым залом. В частности, отрядили на концерт едва ли не целое подразделение военных. Я сейчас не помню точно, что я говорил перед началом концерта, но помню, что мучился, боялся затянуть, видя перед собой множество униформ и начищенных сапог. Но это ничто по сравнению с муками гастролера, игравшего в конце первого отделения фуги (gis-moll, Fis-dur, H-dur, e-moll). 29 февраля я писал об этом концерте в Москву жене:

«Спешу отрапортовать, что все прошло вполне гладко. В одном отношении знаю, что пришелся публике по вкусу, — был предельно краток: и характеристику, “творческий путь”, и пояснения к исполняемым вещам уложил в 18 минут. Но я об этом даже не вспоминал, так как душа моя скрежетала и обливалась горькими слезами за Дм. Дм. Кучка более или менее подходящих слушателей растворилась в совершенно чужой массе, которую нагнали из боязни пустого зала. Не прекращался глухой и упорный шум, скрип рассохшихся кресел, который мешал не столько как шум, сколько как откровенное противодействие и неприятие. Вообрази же, что испытывал Дм. Дм., играя фуги! Он был судорожно скован, глаза никуда не смотрели. Чувствовалось одно лишь истерическое желание — поскорее доиграть и — вон отсюда!! Он с этим и выбежал за кулисы, весь в холодном поту: “Скорее антракт, скорее Квинтет и давайте кончать”. (К этим строкам добавлю: играл он плохо, суетливо.)

Таким замученным и старым я его никогда не видел. Отведя меня в уголок, почти с отчаянием зашептал: “Это выше моих сил, я этого переносить не могу...”»

Затем я писал Ольге:

«На втором концерте Д. Д. уже не шумели, так как было пусто. В первом отделении он сыграл шесть прелюдий и фуг (c-moll, A-dur, D-dur, H-dur, F-dur, d-moll), во втором игрались Квартет и Трио. Вступительного слова уже не понадобилось. Весь вечер я изо всех сил обрабатывал Д. Д., чтобы уклониться от назначенной на утро “встречи” со студентами и педагогами. Атмосфера в кулуарах дряннейшая (в антракте второго концерта прислали, например, каверзную записку, чтобы автор разъяснил, “что изображают” фуги, и директор всерьез просил Д. Д. или меня поговорить на эту тему с публикой), поэтому “встреча” принесла бы одни пакости и огорчения. Караев понял меня и занял позицию дипломатически тонкого нейтралитета. Д. Д. немного поколебался. На мои доводы пытался

возразить: мол, огорчения вообще обязательны, “положены”, что, мол, уже не впервой и т. д. И все-таки моя взяла: “встречались” только с квинтетом (я заглянул, понял, что “самого” нет и ушел восвояси» (3 февраля 1952 года).

...На «историческом» совещании у Жданова в январе 48-го А. Гольденвейзер⁶, по-стариковски не вполне осведомленный, как и о чем следует рассуждать, сказал между прочим следующее: «Не подлежит сомнению, что если человеку, который никогда не слышал симфонического оркестра или сложной фортепианной музыки, сыграть симфонию Чайковского или самую ясную сонату Бетховена, он останется к ней глух <...>. Для неподготовленного слушателя симфония Бетховена или Чайковского может, пожалуй, показаться не более понятной, чем самое формалистическое произведение»*.

Повторю: это проблема общая, относящаяся к нашему столетию так же, как и к столетиям прошедшим, несмотря на то, что в наше время соприкосновение массы людей с классической музыкой происходит гораздо чаще. А сколько демагогических громов и молний обрушивалось по поводу истины: «Искусство принадлежит народу» — истины, бессовестно упрощаемой. И в глупо упрощенном виде предлагаемой и «народу», народу в о о б щ е , понимаемому абстрактно!

...У Чехова в пасмурное осеннее утро встречаются в поле два старика — хуторской приказчик и пастух со своим стадом, «тощий, в рваной сермяге и без шапки». Пастух играл на свирели. Разговорились о серьезном и горестном: в природе все ухудшается, «и звери тоже, и скотина, и пчелы, и рыбы», и реки сохнут. И «сами плошаем из года в год». И жизнь свою оба прожили в скудости и вроде бы совсем напрасно. И весь этот горестный итог жизни обобщает и комментирует музыка пастушьей свирели. Некоторые звуки («не больше пяти-шести нот») «казалось, неутешно плакали, точно свирель была больна и испугана, а самые нижние ноты почему-то напоминали туман, унылые деревья и серое небо» («Свирель»). И вот это тоже было «искусство, принадлежащее народу». Но не «народу» вообще, а именно вот таким старикам. Искусство, которое органически связано с их жизнью, с нормами и рамками их восприятия. Искусство вполне серьезное, но все же не симфония, а только «пять-шесть нот»!

Другая причина отчужденности, легко переходившая в неприязнь к Шостаковичу, обычно формулировалась как «непонятность» его

* См.: Материалы совещания. Стенографический отчет, 1948, с. 53.

музыки: все в ней шло «куда-то не туда», не так, как в привычной музыке. Это истолкование было во многих случаях самообманом, возможно, даже неосознаваемым. «Непонятное» оказывалось таковым не просто из-за непривычных мелодий и гармоний, но из-за выраженного ими содержания — слишком напряженного, драматического, слишком интенсивного для среднего восприятия. Это содержание отторгалось мироощущением вполне лояльным, притерпевшимся ко всему, что нас окружает.

Популярность имени Шостаковича возникла и все время усиливалась прежде всего благодаря исключительности его гениального дарования. Популярности постоянно сопутствовали какие-нибудь сенсации. И это понятно: в общественной структуре, столь напоминающей картину, нарисованную в «Великом инквизиторе», — диктатор и стадо, которому все разрешается в строго умеренной дозировке, — сенсацией была уже сама по себе гениальность. Крепкий орешек для «верхов» и вечно раздражающий фактор для «стада». Популярность подогревалась стимулами, ничего общего не имевшими с истинным призванием художника. Ее питала и подозрительность, и зависть, и «раздраженность» цензуры. Ее оскорбляли и тут же пышно рекламировали самые высокие инстанции. Славу Шостаковича пытались использовать в самых разнообразных целях. Но было, конечно, и настоящее признание! В среде не широкой, но сумевшей сохранить относительную независимость. В среде, способной оценить ту силу и богатство духовной жизни, услышать тот гудящий колокол нравственной встревоженности, какие исходили от творений Шостаковича.

«Наше дело ликовать!»

Я на всю жизнь запомнил и этот афоризм, и момент, когда он прозвучал. Год 1945. «Иваново»⁷. Лето. 8 августа вместе с Ниной Васильевной, которая на несколько дней уезжала в Москву, приехал Дмитрий Дмитриевич. Я встречал всю семью вместе с детьми Галей и Максимом. По пути с вокзала, в машине Д. Д. впервые поведал мне об «урановой бомбе», сброшенной на Хиросиму. Рассказывал короткими, быстрыми фразами, без комментариев (комментировала, как образованный физик, Нина Васильевна — «что такое расщепление атома»). Взволнованность ощущалась в какой-то хрипловатой сдавленности голоса, в отсутствующем взгляде, в бледности. Потом молча шли от машины к хилой дачке, где тогда сочинялась Девятая симфония. Я под впечатлением новости растерянно думал и произнес

нечто очень мрачное. Д. Д., устремив взгляд куда-то в пространство, быстро и автоматически пресек меня: «Наше дело ликовать!».

Он жил двойной жизнью: официально-публичной и внутренней. Только вторая была истинной, органичной и была протестом против тех сил, которым подчинялась первая. Можно ли удивляться этому, порицать его? Многие жили такой же странной жизнью, но ощущали ее и перед судом совести сводили концы с концами совсем неодинаково. Жизнь первая (если речь идет не о делателях карьеры) шла по принципу: «необходимо и достаточно». Ограничиваясь минимальными знаками лояльности, не давая себя втягивать в дела и сделки, не необходимые для того, чтобы выжить, она сводилась, в сущности, к пустому ритуалу, который придавал жизни внутренней некую независимость. У Шостаковича было иначе. Он, казалось, намеренно отдавал себя на растерзание, готов был не к минимуму, но к максимуму. Вот почему, как я думаю, его вариант двойной жизни был трагедией — частью той самой трагической реальности без прикрас, которая открывается в его симфониях.

Почему он избрал именно этот вариант? Было ли это неизбежным? Многие тягостно недоумевали. Доброжелателей шокировало его усердие в жизни «первой». Другие готовы были усмотреть в этом карьерное угодничество. Я часто размышлял над всем этим, но мои выводы до сих пор остаются гипотезой, и они таковы. Он не отделял себя от того, что было во-вне. Он сознательно принимал на себя те же муки, то же отчаяние, какие концентрировал в музыке. Добровольно причиняемая самому себе острота мук была адекватна драматизму его сочинений. И в этом была его цельность: двойная жизнь в определенном смысле становилась единой.

Об этом же говорит дневниковая запись Оксаны Леонтьевой⁸ 1958 года. После прослушивания Восьмой симфонии она пишет:

«Шостакович абсолютно современный, небрезгливый, не мелочный художник, реалист, не избегающий и черной работы (кино, оперетта). Отсутствие эстетства, человеческая простота, “приятие” действительности. Ничем Шостакович не отгородил себя от всей пестроты и безвкусицы нашей жизни, кроме “охранной грамоты” таланта. <...> Как музыкант, он мог вслух сказать для своих современников всё, о чем по необходимости промолчит писатель. Звуки до сих пор еще бесконтрольны и неуловимы на земле. Страшно создавать роман на 800 страниц для себя и двух друзей. В музыке Шостаковича этот роман <...>».

Страна, погруженная в пьянство и безразличие ко всему, и главным образом к самой себе. Скрежет и шорох везде. И тоска, тоска

неодушевленных предметов: полей, дорог, телеграфных столбов под дождем, ночных огней и самой черной ночи. Тоска без слов, ужасающая, от первого крика ребенка до последнего хрипа... Быть может, Шостакович ни разу в своей жизни не видел этих столбов, этих ночей, дорог. Но его интуиция чувствовала и воссоздавала все, до самого дна».

А вот два списка. Выбираю лишь самое типичное.

Список первый

- 1930–1956. «Леди Макбет» — «Катерина Измайлова».
- 1934. Симфония № 4⁹.
- 1937. Симфония № 5.
- 1941. Симфония № 7.
- 1943. Симфония № 8.
- 1944. Трио.
- 1945. Симфония № 9.
- 1949. «Из еврейской народной поэзии»¹⁰.
- 1953. Симфония № 10.
- 1960. Квартет № 8.
- 1962. Симфония № 13.
- 1964. «Казнь Степана Разина».
- 1969. Симфония № 14.

Список второй

- 1935. Балет «Светлый ручей».
- 1947. «Поэма о Родине».
- 1949. «Песнь о лесах».
- 1952. «Над Родиной нашей солнце сияет».
- 1956. «Праздничная увертюра»¹¹.
- 1961. Симфония № 12 — «1917 год».
- 1967. «Октябрь», симфоническая поэма.

РАЗДВОЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ? Но с произведениями второго списка дело обстоит сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Конечно, искусственность, заданность творческого процесса не остается бесследной: в очень многих случаях в музыке чувствуется «сделанность». Но к чему бы ни прикоснулась рука Шостаковича, всюду дают о себе знать его творческий дар, его вкус, его мастерство, а нередко музыка поднимается до уровня лучших произведений композитора (например, в кантате «Над Родиной...» наивно-поэтичный хор мальчиков). Сказанное относится и к киномузыке. И все-таки невозможно воспринимать все эти произведения и судить о них в отрыве от их названий, литературных текстов, сю-

жетов. А главное — в отрыве от ситуации, в которой они возникли. Благородство музыкальных образов не спасает дела. Когда чертами высокой поэзии наделяются, по существу, обман, демагогия, «потемкинские деревни», благородство становится фальшью. И оно, и талант, и мечта о прекрасном отдаются во власть аморализму!

* * *

Шостакович много раз выступал в печати со статьями, давал интервью, произносил речи. Все это чаще всего «готовили» профессиональные журналисты, особенно статьи и речи чисто политические. Конечно, без его участия не могли обойтись тексты автобиографические, а также характеристики его новых произведений. О том, что писать он мог вполне самостоятельно, и притом писать содержательно, метко, артистично, я сужу по тому, что несомненно создал он сам. Это воспоминания о Соллертинском и большая рецензия на кинофильм о Римском-Корсакове. Но он явно не хотел сочинять какие-либо тексты. Более того, он старался по мере возможности не участвовать в их сочинении.

В этом я убедился прежде всего на собственном опыте. На мою долю выпало четыре случая «сотрудничества» с Шостаковичем: сочинение речи по случаю 200-летия со дня смерти Баха (Лейпциг, 1950), аналогично — в связи с торжествами памяти Бетховена (Берлин, 1952), статьи «О некоторых насущных вопросах музыкального творчества. Заметки композитора»* и речи на II съезде Союза композиторов**. Ни одной мысли, ни одного предложения я от Д. Д. не услышал ни до, ни после работы над текстами.

Правда, в связи со статьей Д. Д. приехал ко мне на Огарева — послушать, что получилось. Только в одном месте он прервал мое чтение. Я писал: «Музыкальные догматики чрезвычайно подозрительны к каждой, даже самой скромной попытке такого расширения и обогащения. Множество сомнений и подозрений вызывает в них каждый не совсем обычный поэтический штрих...». И дальше: «...Каждый такой штрих раздражает их как гвоздь в стуле». Деликатно остановив меня, Д. Д. сказал: «Прошу вас, Даниил Владимирович, зачеркните эти слова насчет гвоздя». Вот и всё! У меня сохранились черновики и варианты статьи. Вижу, что это была попытка высказать нечто

* «Правда», 1956, 17 июня, а также в сб.: «Дмитрий Шостакович», 1967.

** «Правда», 1957, 27 марта.

существенное, соответствующее уровню и критериям такого художника, как Д. Д. Но об этом он не проронил ни слова.

Случались курьезы. В одной из статей, подписанных Шостаковичем, но написанной не им, известный немецкий музыковед и критик Х. Х. Штуккеншмидт был назван композитором-авангардистом. Штуккеншмидт немало удивился (в молодости он действительно писал кое-какую «авангардную» музыку) и обратился за разъяснениями, а потом и за опровержениями в советское посольство. Никакого ответа он не получил. И случай был «исчерпан» лишь много лет спустя, когда в «Советской музыке» напечатали статью о книге мемуаров Штуккеншмидта. Тут уж стало ясно, что в Советском Союзе его больше не будут упоминать как «композитора-авангардиста» в одном ряду с Штокхаузеном.

Вспоминаю еще, например, как готовилась его речь о Бетховене. Я приехал к нему с машинописным текстом. И сразу же вслед за мной появились важные дяди из Комитета по делам искусств. Я читал «Речь Шостаковича», потом они глубокомысленно обсуждали. Оказалось, что в этой речи не хватало очень многого. Не о самом Бетховене, но об отношении к Бетховену в СССР, о преемственных связях и, конечно же, на тему «Бетховен и революция». Я все записывал. Д. Д. сидел в самом дальнем и темном углу и все время молчал. Его речь «творило государство»! Дело происходило вечером, а рано утром он должен был вылетать в ГДР. Имело ли смысл вмешиваться? Потом я сидел за машинкой (ужасной, неупотребляемой машинкой). Делал какие-то вставки по памяти и кое-как — до трех ночи. На заботливо постеленном Ниной Васильевной диване задремал часа на три-четыре. Проснулся, когда Д. Д. вошел уже одетый. Для приличия перелистал мою машинопись, смешно почесал затылок, попрощался: «Спасибо, спасибо, отлично!» Вот и все «сотрудничество».

Конечно же, у Д. Д. были и мысли, и слова, он не был скуп на время и на усилия. Он мог бы и в самом деле сотрудничать в газетах и журналах, выступать как публицист. В том, что он явно уклонялся от реальной внутренней ответственности за публикуемое от его имени, я усматриваю причину весьма серьезную: он очень грустно и скептически относился ко всей официальной печатной продукции и предпочитал «стоять в стороне»: пусть, мол, думают, что хотят, я-то знаю, чего это стоит. Но имени своего не щадил, не оберегал...

В частном общении Д. Д. говорил удивительно живо, выразительно. У него был свой речевой стиль: короткие фразы, почти всегда афористически емкие, где отжато все лишнее — фразы, снайперски

бьющие в цель: в артикуляции — подчеркнутая отчетливость, каждое слово и даже отдельные звуки (в том числе и согласные) наделялись смысловой выразительностью. Специфическая экспрессивность его речи заключалась в том, что юмор и сарказм излучались сквозь невозмутимую серьезность. Это была блестящая артистичность.

Совсем иначе говорил Д. Д. на официальных трибунах. Вот одна из моих дневниковых записей 50-х годов: «Слушал выступление Д. Д. с возрастающим раздражением, но и с сочувствием к нему. Каким чужеродным, искусственным для него был произносимый текст: банальные газетные штампы, многословие, хрестоматийные цитаты. И как же он все это читал! Скороговорка, никаких знаков препинания, никаких цезур, полное отсутствие смыслового интонирования... Подобие малограмотного школьника, который отвечает по шпаргалке нечто ему совершенно непонятное. Но в этом было также и что-то артистически пародийное. Он как бы разоблачал и самого себя в качестве официального оратора, и всю вообще практику пропагандных речей “по бумажке”».

Сейчас, тридцать лет спустя, я еще лучше понимаю внутренний психологический смысл этих ораторских лицедейств Д. Д. Не знаю, были ли они стопроцентно преднамеренными или возникали как неизбежная мгновенная реакция на идиотскую принудительную ситуацию. Почему, в самом деле, он должен был произносить бездарные тексты, представляя их как свои собственные? Вероятно, все в нем ощетинилось против этого насилия, и он делал все возможное, чтобы, читая, в то же время отъединить себя от читаемого, намекнуть на свою непричастность к газетной банальности. И это получалось у него а своем роде очень выразительно!

На протяжении многих лет жизнь Шостаковича протекала на фоне лихорадочно меняющихся оценок его творчества. Вот, например, кривая этих оценок в 30-е и 40-е годы. Первая половина 30-х — огромный успех постановок «Леди Макбет» в Ленинграде и в Москве, поток хвалебных рецензий. 28 января 1936 года — знаменитая статья в «Правде» «Сумбур вместо музыки». Новый поток уничтожающих статей, обсуждений, пересматривающих отнюдь не только оперу, но и все вообще творчество Шостаковича. 1937: Пятая симфония — опять огромный успех и волна общественного признания. 1941: Седьмая симфония — еще более высокая волна признания, на этот раз уже всемирного. 1943: Восьмая симфония — разноречивые отклики в печати до и после премьеры, неофициальная рекомендация «сверху» воздержаться от повторных исполнений. 1945: Девятая симфония —

преобладающие сомнения: «не та симфония, которую мы ждали после победы». 1948: Постановление ЦК. «Шостакович-формалист». 1949: Шостаковичу звонит по телефону Иосиф Виссарионович Сталин, предлагает поездку в США на конгресс деятелей культуры и науки в защиту мира.

В пересказе Нины Васильевны разговор был приблизительно такой:

- Здравствуйте, Дмитрий Дмитриевич. Говорит Сталин.
- Здравствуйте, я вас слушаю.
- Хотелось бы прежде всего узнать, как вы себя чувствуете, как здоровье?
- Спасибо, спасибо, чувствую себя хорошо.
- У нас есть просьба к вам.
- Рад буду выполнить, если будет мне по силам.

— Конечно, будет по силам, речь идет о поездке в Америку на конгресс деятелей науки и искусства. Есть ли у вас какие-нибудь трудности?

— Должен признаться, что есть одна трудность. Меня несомненно будут спрашивать о Восьмой симфонии, почему ее осуждают у нас и не исполняют. Что я могу ответить?

— Ну, то, что не исполняют, я думаю, — это недоразумение. И я думаю, это дело исправимое. Думаю, товарищи учтут мое мнение.

— Спасибо, спасибо, Иосиф Виссарионович. Вероятно, это действительно дело исправимое.

— Пожелаю вам успехов и доброго здоровья! Если возникнут трудности, дайте мне знать.

Март того же года — Д. Д. произносит речь на конгрессе, и ее публикует вся центральная печать.

Все критические атаки против Шостаковича, поскольку они шли «сверху», оседали в различных периодических изданиях, в программах музыкального образования и просвещения. Все они быстро усваивались и становились тем директивным элементом, о котором «нельзя не упоминать». Это порождало великую путаницу. Ведь даже в «исправленном» постановлении ЦК от 26 мая 1958 года дважды формулировалось полное одобрение предшествующего постановления. Но в чем различие между «неверными тенденциями в отдельных произведениях» осужденных ранее советских композиторов и вновь осужденным «формализмом» — об этом можно было только гадать. Путаница и противоречия нередко ставили и самого Д. Д. в положение сложное, порою трагикомическое. Оксана Леонтьева вспоминает о своем государственном экзамене при окончании консерватории

в 1959 году: «Председателем госкомиссии был Д. Д., а мне достался билет с вопросом “Постановление 1948 года и исправление его в 1958 году”. И я должна была, глядя Д. Д. в лицо, рассказывать, как его ругали, травили, а потом “простили” ...».

До Пятой симфонии

Первый раз в жизни я услышал музыку Шостаковича в 1926 году. Это была Первая симфония, исполненная в Харькове под управлением Н. Малько. Лучше всего понял и оценил Скерцо. Вероятно, потому, что здесь возникали прямые связи с Прокофьевым, которого я уже немного знал. Очень понравилась и первая часть: интригующее вступление, первая и особенно вторая темы. Вторая была совершенно понятна и вместе с тем в своем сочетании лиричности и «надчувственной» холодноватости в высшей степени оригинальна. Третья и четвертая части, несмотря на явные ассоциации со знакомой и очень хорошей музыкой (от Вагнера до Скрябина), оставили меня почтительно равнодушным.

Через год или два я впервые увидел юного Шостаковича в тесной комнатке у Н. С. Жилиева¹² на Чистых прудах. Я трудился над задачей в «строгом стиле». Где-то в противоположном конце большой коммунальной квартиры прозвучали «четыре коротких звонка», и Николай Сергеевич зашаркал домашними туфлями к парадному ходу. Появился ленинградский гость — совсем мальчик, но взгляд за стеклами в толстой черной оправе более чем взрослый. Немногословен. Очень скоро по просьбе Николая Сергеевича сел за рояль, чтобы показать свою Первую сонату. Я почти ничего не понял, но испытал сильное впечатление от всего, что было перед глазами. Автор сонаты был необычайно строг, предельно сосредоточен. Властный в своем артистизме и художественной убежденности, он как бы гипнотизировал своей серьезностью. Он не просто играл, но как будто колдовал, внушая слушателям свою творческую волю. А Николай Сергеевич стоял за его спиной, от возбуждения переминаясь с ноги на ногу, и на лице его сложно смешивались любопытство, удивление, радость.

На протяжении десятилетий в моей памяти оставалось то первое впечатление полной невнятицы, которое возникло в комнате у Жилиева. Ни разу не пришлось мне услышать эту сонату в более позднее время. Теперь, не веря тем впечатлениям, нашел у себя на полке старый, чудом сохранившийся экземпляр издания 1927 года. Кое-как поиграл. Оказалось — никакой невнятицы!

Своя, вполне определенная логика и удивительная для начинающего композитора уверенность. Но что это такое по существу? Неистовая энергия, пробивающаяся сквозь сплошную колючую среду. Неослабевающая динамика. Все, кроме эпизода *Lento* (перед заключением), кипит и бурлит. По аналогии с этюдами на заданную форму движения (например, у Шопена — двойными терциями или секстами) сонату можно было бы назвать «этюдом на диссонансы». И все же это не тот Шостакович, который повел меня за собой, начиная с Первой симфонии. Энергия сонаты гиперболически жесткая, бездушная. Понимаю: так в 20-е годы мыслился радикальный антиромантизм. Шостакович здесь сделал «рывок», чтобы безжалостно оторваться от старого романтизма, включая Скрябина: он шел в сторону нового, более сурового стиля — без размягчающих «красот». Стиль Первой сонаты тенденциозен. Он отражает характерный акцент в понимании своего времени, сужая не только понимание времени, но и внутренний мир самого композитора, отодвигая то, что уже проявилось в Первой симфонии, в Фантастических танцах и потом, лет через пять, так ярко — в фортепианных прелюдиях и в «Леди Макбет».

Вторая симфония («Октябрю», 1927) меня отталкивала, даже раздражала. Почему именно — плохо понимал, так же как и неприязнь к Первой сонате. Многие годы я не вспоминал об этой симфонии. Сейчас снова послушал ее в грамзаписи, посмотрел партитуру, почитал о ней в новых книгах. Увы, она и теперь в полной мере чужда мне. В чисто музыкальном отношении отталкивает — почти всюду, то есть до вступления хора, — противоестественное сочетание строгой конструктивности и музыкальной бессмыслицы. Симфония возникла не из реальности, а из с х е м ы . Эта схема удачно сформулирована М. Сабининой: «Темный хаос, символизирующий беспросветное прошлое трудящихся, созревание революционной сознательности и, наконец, прославление Октября»*.

Идея, подобная плакатам и агиткам 20-х годов, сегодня осознается не как победившая сознательность, но, наоборот, как торжествующая демагогия и как порожденная ею слепота. Стихотворение А. Безыменского, на основе которого написан заключительный хор, М. Сабина справедливо называет «лозунговым, высокопарно-риторическим». Слова о «народной скорби», о «молчании, страдании и гнете» втиснуты в стихи, полные патетического самодовольства. Социальный конфликт предстает как торжество

* Сабина М., Шостакович — симфонист, 1976, с. 59.

и ликование. Поэт из себя выходит от льстивого пышнословия, он могучий трибун, ему все ясно, он возглашает и прославляет! Композитор старается быть суровым и аскетичным. В сумрачно-волевых интонациях басов (начало хора) что-то напоминает ораторские «плакаты» А. Давиденко. И все же симфония начисто лишена реально-человеческого драматизма, так же как и реально-человеческой стихийности, с которыми столь тесно связаны были события прошлого. Теперь я лучше понимаю и чисто музыкальную слабость симфонии: динамичность и деловая конструктивность при полной бездушности интонационного содержания неотделима от радикально «левых» идей времени; энергия, динамизм понимались как антитеза реально-человеческому, в котором слишком много ненадежного, размышляющего, гамлетизирующего. Именно отсюда возникало большее доверие к человеческому механизму, нежели к организму и психологии. Отсюда и мейерхольдовская идея биомеханики. На страницах журнала «Зрелища» она разъяснялась так: «Современный человек, живущий в условиях механизации, не может не механизировать двигательных элементов своего организма... Современный актер должен быть показываемым со сцены как совершенный авиамотор»*.

Известно, что огромное дарование самого Мейерхольда, при всей его упрямой и задиристой полемичности, вынуждало его постепенно, «на тормозах», уходить от этих принципов. То же самое происходило и в музыке, в частности в эволюции Шостаковича. По мнению М. Сабининой, «не следует подходить к оценке образного строя Второй симфонии с позиций эстетики сегодняшнего дня»**. С этим трудно согласиться. Одно дело — понять замысел композитора, а для этого, конечно же, необходимо представить себе идейные и эстетические позиции той эпохи; другое дело — оценить сам замысел. Здесь историческая дистанция и точка зрения другого времени не только естественна, но и необходима. И Сабинина, судя по критическим элементам ее анализа, исходит из нового, современного отношения к эстетике 20-х годов. Ведь художники, да и все вообще люди, очень редко понимают все стороны своего времени, редко умеют отличить кажущееся от реального.

Восприятие оперы Шостаковича «Нос» отразилось в моей статье 1929 года, которую я неосторожно опубликовал до того, как увидел спектакль¹³. Статья эта тенденциозная и несправедливая,

* Цит. по: Рудницкий К., Режиссер Мейерхольд, 1969, с. 265.

** Сабинина М., Шостакович — симфонист, цит. изд., с. 68.

со множеством ошибок. С некоторыми проблемами я просто не в состоянии был справиться. Например, гротеск в искусстве я почему-то связал с декадентством, не учитывая и, вероятно, даже не зная тогда, где и как проявляли себя черты гротеска в творчестве очень разных художников в разные эпохи. Особенно стыжусь пассажа в начале статьи. Известные заключительные строки Гоголя («Но что страннее, что непонятнее всего — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты... Во-первых, пользы отечеству решительно никакой... и т. д.») я понял в п р я м у ю, не уловив иронии писателя — иронии, которая направлена именно против таких простофиль, как я — тогдашний читатель повести.

Как хотелось бы мне теперь «прозреть» и ощутить в опере «Нос» то, что мне более всего дорого в Шостаковиче! Но увы, и это произведение несимпатично мне. Конечно, я вижу здесь поразительный размах и оригинальность его таланта, виртуозную технику; вижу его темпераментный сарказм, зарождение многого, что потом стало неотразимо впечатляющим в его симфониях. Так что же несимпатично, что отталкивает? До конца убеждающий меня ответ пока не найден, продолжаю размышлять. И вот по какому пути.

Сатира повести Гоголя основана на том, что фантастически-абсурдное воспринимается действующими лицами как возмутительное, но и в п о л н е в о з м о ж н о е. Майор Ковалев несколько не сомневается в том, что случайно увиденный им «господин в мундире» — это его, Ковалева, исчезнувший нос. В Казанском соборе майора озадачивает только трудность знакомства — как заговорить с этим важным чиновником, да еще призвать его к порядку? Но и советник не столько удивлен идиотским предположением Ковалева, сколько важничает в соответствии со своим более высоким рангом, не желая допустить «никаких тесных отношений» с чиновником из «другого ведомства». Не меньший абсурд — попытка Ковалева пожаловаться на пропажу носа обер-полицмейстеру, а потом объявить о ней через газету. Таким образом, фантастически-абсурдное включается в ряд обыденных неприятностей: плутней, обманов, мошенничества, интриг, полицейского произвола, чванства «вышестоящих лиц» — точь-в-точь как в обыденной жизни. Из совмещения причудливости ситуации и обыденности реакций как раз и рождается гоголевский сарказм.

Лексика повести максимально приближена к бытовой. Лексика же оперы почти сплошь пародийна. И пародийность эта столь радикальна, что теряет всякую связь с характерно-примитивными стандартами, которые так метко схвачены Гоголем. Эффект абсурда

сказывается в самих интонациях действующих лиц, не являющихся сатирической интерпретацией реальных речевых прототипов гоголевского мира. Чаще всего это придуманные самим композитором музыкальные «идиотизмы», что, как ему казалось, должно наилучшим образом передать абсурдность персонажей. Но это очень меняет сатирический акцент. «Странные» интонации в партиях Ковалева, Носа и др. — главным образом сатира на музыку, оттесняющая более существенное, идущее от повести Гоголя. Такая перемена акцента особенно видна в знаменитом октете дворников (пятая картина). Ведь здесь у Гоголя опять-таки важнее всего сопоставление повседневного, очень характерного (сбежала собачонка, отпускаются в услужение кучер, дворовая девка, продаются дрожки без одной рессоры и т. д.) и совершенно необычайного (пропал нос). Но полифонический октет исключает возможность услышать тексты этих объявлений. Здесь, так же как в фугато Второй симфонии, конструктивность соединена с интонационной произвольностью. Пожалуй, только в двух эпизодах — в песне лакея Ивана (шестая картина) и в сцене гадания на картах дочери Подточиной (восьмая картина) — композитор берет за основу нечто характерно-бытовое и его-то и пародирует. Впоследствии Шостакович (учитывая опыт Стравинского) шел именно этим путем. Выражая средствами музыки тупое, абсурдное, пошлое, он находил музыкальные эквиваленты тех психологических примет и, не теряя связи с первоисточками, пародировал их. В опере «Нос» эта необходимая связь чаще всего нарушена. Фантазия музыканта-сатирика ни с чем себя не связывает и потому не достигает художественной убедительности...

После мерзкой статьи в «Правде» («Сумбур вместо музыки») ни один порядочный человек не мог, по велению совести не в состоянии был публично высказать хоть какое-нибудь критическое суждение о «Леди Макбет». Когда во второй половине 50-х годов официальные нападки на Шостаковича подошли к концу, когда 8 января 1963 года в Москве состоялась новая премьера «Катерины Измайловой» (вторая редакция), ответственный аналитический подход к этой опере опять-таки оказался неуместным, несвоевременным. Укрепить оборону от дальнейших оскорблений композитора, от новой травли — вот что мы ощущали как самое главное. Шостакович уже был автором своих лучших, поистине великих симфоний. Хотелось прежде всего отстоять авторитет художника, не только музыкальный, но и моральный. Но, конечно, одно неразрывно связано с другим: только эти мимолетными словами, с помощью именно этой дерзкой новизны речи можно было сказать то, что он

сказал. Сказанное не так было бы уже не тем. Нет добра без худа! Справедливое почитание Шостаковича, благодарная любовь к нему нивелировали в сознании современников его сложность, что заметно отразилось на оценках и раннего творчества.

Причины — в более широком процессе, который и сам по себе был не простым, не однозначным. Как ответ на критику справа (в том числе и «сверху») шаг за шагом укреплялась «оборонная» активность слева, с 60-х годов уже и наступательная. Начавшись как справедливая защита подлинного новаторства, она постепенно превратилась в агрессию новаторства западно-авангардного. Причем демагогически ловко присвоила себе гражданский авторитет той, прежней обороны от консерваторов. Как я уже писал выше, Шостаковича охотно «заприходовали», как своего брата — гонимого. А тех, кто его защищал, но не принимал новейшей моды (во многом дискредитирующей подвиг Шостаковича), аттестовали как консерваторов. Другая сторона процесса — нараставшее безразличие, беспечное равнодушие к с а м о й с у т и того, что исторически связалось с именем Шостаковича.

Уже при его жизни к нему начали липнуть люди, привлекаемые соблазнительной целью, говоря словами из «Катерины Измайловой», «где бы, как бы пожить нам бы в мутной бы водичке». Д. Д. со всех сторон был окружен «мутной водичкой», считая это трагической нормой своего бытия. Когда его не стало, «мутная водичка» опрокинула последние преграды...

Новые статьи и исследования о Шостаковиче ни в какое сравнение не идут с прежними. Даже самые пустые из них не лишены интереса — благодаря обилию фактов и документов. Есть и очень серьезные, содержательные. Но, как правило, сложность эволюции Шостаковича упрощается. А порою тенденциозно преувеличивается значение его ранних радикально «левых» опытов.

По отношению к «Катерине...» упрощение остается почти скрытым, во всяком случае, не так бросается в глаза, как, например, в восхвалении «Носа». Помогает особое местоположение второй оперы Шостаковича в его творчестве. Опера возникла в годы, когда композитор еще только начал осваиваться в том мире высокой человечности, где лишь через пять-шесть лет стал неограниченным властелином. Еще дразнило и соблазняло его многое из недавнего прошлого, из экстравагантностей и сногшибательных эффектов «левого» фронта 20-х годов. Еще не преодолена была зависимость от схем и акцентов «истинно революционного» искусства, которые царили в критике того времени.

...Перечитываю свою коллекцию газетных вырезок, брошюр, относящихся к «Катерине». Боже мой, как много путаницы, сколько глупостей, самоуверенной категоричности! И одновременно мелькают соображения, отразившие нечто существенное. Ведь еще шел спор; потом, после 1936-го, произведение не обсуждалось — только осуждалось, а еще позднее только превозносилось.

Требования и критерии рубежа 20–30-х годов отразились прежде всего в либретто «Катерины...» (А. Прейса). Но также и в замысле композитора: ведь он — во всяком случае, теоретически — старательно придерживался этих диктуемых на каждой газетной и журнальной полосе требований. В статье Д. Д. «О моей опере» мы читали: «...Роль моя как советского композитора заключалась в том, чтобы, сохранив всю силу лесковской повести, подойти к ней критически и дать объяснение разворачивающимся в ней событиям с нашей советской точки зрения»*. Что означали тогда эти слова? Прежде всего про па г а н д н ы й у т и л и т а р и з м . Яростный, бичующий, уничтожающий сарказм по отношению к «старому миру». Согласно общепризнанному принципу «партийности» искусства, только высокий коэффициент пропагандности, иначе говоря, максимально острая художественная иллюстрация политических лозунгов — только это и оправдывает существование художника. И либреттист, и композитор старались как могли; бичевали всеми доступными им средствами. Но все же Шостакович сделал и нечто иное: он заговорил о любви — о трагедии любви, о любовной мечте, страдании и жертвенности. И бдительные критики сразу же поставили ему «на вид».

Один из них писал: «Лесковская “Катерина Измайлова” не могла стать обобщенным образом русской женщины. Ее трагедия — трагедия любовной страсти — оставляет нас достаточно бесстрастными**». «Любовные интересы заслоняют людям в опере Шостаковича все другие житейские интересы. Тема любви отодвинула, обкарнала в “Катерине Измайловой” тему социальной трагедии***. Характерное для того времени противопоставление человеческого и социального! Другой критик тоже думает, что Лескова нужно

* Шостакович Д., О моей опере. — В сб. «Катерина Измайлова», 1934, с. 11.

** Сокольский М., «Катерина Измайлова». — «Советское искусство», 1934, №№ 4–5.

*** Гринберг М., «Катерина Измайлова». Опера и спектакль. — «Советское искусство», 1934, февраль.

исправить, осовременить. Но по поводу того, что композитор «беспощадно издевается, клеймит» старую Россию, вынужден признать: «Иногда сатиричность приводит даже к гипертрофированному шаржу, почти к фарсу, низводя героев до обезличенности и обобщенности типизированных “злодейских масок”»*.

Поп в конце четвертой картины, вся седьмая картина с исправниками и городовыми, которые сами себя «социально» разоблачают, с «местным нигилистом» (добавлен во второй редакции) — как напоминают мне все эти плакатно-балаганные сцены мои живые газеты и Синие блузы! Всего этого и в помине нет у Лескова, нет даже и у Салтыкова-Щедрина, всегда остававшегося на высоте тонкой психологической портретности. «Осовременивание» повести Лескова шло от тенденций молодого советского театра, и это уже тогда, в начале 30-х годов, отмечалось в критике. «Есть в “Катерине Измайловой”, так же, как и в “Носе”, отдельные моменты сценической трактовки, где совершенно ясно чувствуется воздействие мейерхольдовских приемов»**.

Шостаковичу казалось, что «Лесков не мог дать правильного истолкования событий, которые разворачиваются в его повести», что именно ему, человеку новой эпохи, нужно компенсировать неполноту литературного первоисточника и «вызвать сочувствие к героине повести»***. Это была характерная для времени ошибка. Всем лучшим, что есть в опере, композитор — кроме своего творческого гения и своей душевной отзывчивости — обязан именно Лескову, точно так же, как и Островскому, Толстому, Чехову. Обязан всему духу русской классики, который как зеницу ока нужно оберегать от «осовременивания».

Попыткой «вступить за Лескова» была статья литературного критика Д. Тальникова. Повесть, писал он, рисует не «женщину-убийцу»; это на самом деле «поэма сверкающей и в крови и в грязи исключительной силы любви, поднятой на гребень мрачного торжества ее, мрачного трагизма»****. И Тальников цитирует Лескова:

* Богданов-Березовский В., «Леди Макбет Мценского уезда». Премьера в ленинградском Малом оперном театре. — «Советское искусство», 1934, 11 февраля.

** Браудо Е., Победа советской музыки. — «Литературная газета», 1934, 30 января.

*** Шостакович Д., О моей опере, цит. изд., с. 11.

**** Тальников Д., «Катерина Измайлова». — «Вечерняя Москва», 1934, 26 января.

«— Да мне нешто это нужно? — говорит несчастная женщина любовнику, соблазняющему ее на убийство ребенка мыслью о наследстве.

— Оно, точно, вам, может быть, это и совсем не в интересах, ну только для меня... — и т. д. И пошел, и пошел играть на эту ноту... А достанется ей весь капитал, и тогда счастьем их конца не будет».

И автор статьи продолжает: «В пожаре страсти, в огне страданий любви, на ее “кресте” нет уже психологически для Лескова категорий преступлений, зла... Все оправдано в человеке, он сам — жертва бессильного этого огня...»*.

Но не только это присутствует в повести Лескова. Что втянуло Катерину в пожар страсти чувственной, звериной, ослепляющей? Скука? Рабство? Замки на дверях? Не на что силы истратить? Оперная Катерина с этого и начинается. Писатель обращается к психологическим истокам, показывает Катерину еще не искажившую самой себя до бунтующей плоти и до слепой мести. Мечта о любви, мечта, которую сама природа дарит натурам цельным и сильным, — вот действительное начало внутренней жизни лесковской героини. И это о многом говорит, многое объясняет в том, чтостряслось с Катериной за воротами дома Измайловых. Так нужно ли было ее «улучшать»?

Помню, что в связи с одной своей статьей об опере Шостаковича тогда же, в середине 30-х годов, я много размышлял об этом. Вчитывался в повесть Лескова. Старался понять, чего в ней «недобрали» авторы оперы. В одной из старых тетрадей вижу несколько своих выписок из Лескова. Вот одна из них:

«Катерина Львовна приподнялась на локоть и глянула на высокую садовую траву: а трава так и играет лунным блеском, дробящимся о цветы и листья деревьев. Всю ее позолотили эти прихотливые светлые пятнышки и так на ней и мелькают, так и трепещутся, словно живые огненные бабочки, или как будто вот вся трава под деревьями взялась лунной сеткой и ходит из стороны в сторону.

— Ах, Сережечка, прелесть-то какая! — воскликнула, оглядевшись, Катерина Львовна».

Вот каков он, изначально дарованный Катерине поэтический мир. Эти лесковские строки — уже как бы сочиненная музыка. В опере их отзвуки — в картинах третьей и пятой — в музыке сильной,

* Там же.

вдохновенной, но по психологическому настрою уже совсем иной. И не заметим мы в опере ни «лунной сетки», ни мелькающих, «словно огненные бабочки», световых пятен, не заметим всей этой воздушной прелести ночной природы; не почувствуем души, еще верящей в эту общую, слитную красоту, еще беспечально восторгающейся. Между тем лирические строки из Лескова — исходная точка трагедии Катерины: иллюзия, будто не только она сама, но и «ах, Сережечка» все это понимает и будто вместе с «золотой ночью» началась у них обоих настоящая любовь.

Нет! Не «осовременивать» следовало Лескова, но еще глубже зачерпнуть его поэзии. Еще глубже — чтобы понять, с каких высот упала Катерина на дно купеческой спальни, чтобы понять ее бунт, ее месть и ее крах.

Сейчас, более полувека спустя, я снова просматриваю клавир, проверяю себя. Очень боюсь ошибиться! И еще лучше, еще отчетливее, чем тогда, вижу, что по своему духовному уровню опера многослойна. Высший слой уже принадлежит миру подлинного Шостаковича: весь финальный акт, особенно монолог и хор каторжников, ариозо Катерины «В лесу, в самой чаще есть озеро»; некоторые страницы из третьей и пятой картин. А ниже — мастерство, приложенное к задачам все более и более примитивным, вплоть до предложенной либреттистом явной безвкусицы (паясничавший поп, кукольные кретины полицейские). И все, что ниже финального акта, несет на себе печать экспрессионистской жесткости, свинцовой тяжести и беспросветности. Это был дух времени, он увлекал в «Воццеке» Альбана Берга, казался самым радикальным, а радикализм заключался в натурально обнаженном, кричащем показе мерзости — и в жизни, и в человеке. Шостакович уже выходил из этого беспросветного мрака, и полнота трагического чувства уже вела его в мир истинной человечности. В этом, конечно, — главное значение «Катерины Измайловой».

Три вершины

Как абсолютные вершины остались в моем сознании симфонии Пятая, Седьмая и Восьмая. Другие лучшие партитуры Шостаковича — как их спутники. Вспоминая сейчас о них, я хотел бы избежать м у з ы к о в е д е н и я . Нет, я не против музыковедения высокого ранга, но, даже и таковое, слишком часто оно уравнивает в своем значении разные аспекты. А мне здесь <...> не нужны аспекты слишком специальные. Я выбираю то, что имеет

непосредственное отношение к жизни вокруг меня и во мне — выбираю то, что увлекало меня в музыке Шостаковича, начиная с Пятой симфонии. Что же это было? В самых общих словах — «трагическое искусство и его место в контексте жизни» (так я написал в дневнике о «Диалогах о Мусоргском» Асафьева, 14 марта 1947 года).

«Контекст жизни». Пятая симфония создана и впервые прозвучала в Ленинграде в 1937 году. И эта дата уже говорит о многом. Как я понимал и ощущал этот контекст тогда? С очень недостаточной зрелостью, с недостаточной решимостью. На переднем плане, как и у многих, были страхи, тягостное недоумение, растерянность. Еще я пытался свести концы с концами, пытался совмещать несовместимое и мысленно строил всякие концепции. Тщетно! Ведь и тогда уже позор вышел на поверхность, бросался в глаза. Попутно замечу: это обманное совмещение несовместимого мы наблюдаем вплоть до сегодняшнего дня: мол, были тяжелые времена, но дело двигалось вперед. Чушь! Теперь это уже вполне прояснилось. Корпуса индустриальных новостроек, гигантские планы для «тружеников полей», «Марш энтузиастов»... Многое в том же роде и одновременно — неуклонный и ускоряющийся процесс деградации. Ошибочно думать, что этот климат был губительным только для души. Нет, он был одной из главных причин деградации «дела» — разносторонней, всеохватывающей. Деградации технической, научной, правовой, художественно-творческой, культуры труда и всякой другой. И «дело», подгоняемое страхами, пропагандой, жестокой дисциплиной, хоть и делалось, но одновременно разваливалось. Это тщательно скрывалось, но в конце концов обнажилось.

Жалею, что тогда, в 30–40-е годы почти ничего не записывал о самом главном. Не записывал по многим причинам. Из-за страхов и неполного понимания того, что происходит. Потом, в годы войны, из-за перемены главных повседневных интересов и забот. Потом, в 50-е, — из-за настроений «оттепели», иллюзорных надежд. Попытку абстрактно описать некоторые свойства «климата» нахожу в одной из записей более поздних. «Ранам не дано дышать и излечивать себя; их замазывают, покрывают штукатуркой и лаком; они вечно болят и гноятся. Живое тело тысячами нитей (как у Гулливера, попавшего к лиллипутам) притянута к колышкам; ему не дано встать, оглядеться, увидеть горизонт. Переродившиеся или угнетенные клетки все время давят на живые; живые уже заражены мертвечиной, обречены, их ждет пустота, энтропия...» (15 августа 1960 года).

Переписал эти строки, видя отчетливо, что они очень слабо передают атмосферу прошедших десятилетий, трагизм тех лет, их оскорбительность и жестокость, их лживость и тупую, автоматизированную бесчеловечность, их коварную двуличность. Сейчас появилась надежда (может быть, опять иллюзорная?), что эти чудовищные годы будут документально воссозданы, предстанут будущему как законченная картина, по сравнению с которой все так называемые антиутопии покажутся невинными забавами. Впрочем, хотя сегодня об этом уже пишут открыто, но в любой день процессу осознания может быть положен предел.

Потребность высказать то, что наболело, неистоцима. Даже в одиночных камерах, даже в ожидании казни люди сочиняли стихи и мемуары. Почему так отозвалась в душе именно Пятая симфония, а потом вскоре Квинтет Шостаковича? Сильно пошатнулась вера в силу души, в ее права и возможности. Любой проблеск надежды, любой порыв уже с самого начала окутаны были скептической горечью. Менялось поэтому отношение к «открытой лирике», которой так богат век XIX. Для выражения духовных и душевных потребностей уже недостаточно просто искренности, активности чувства. Эмоциональное «половодье» ощущалось как излишек доверчивости; в безбрежной лирической полноте таилась опасность прекраснотушия. В красоте не должно было оставаться никаких признаков любования или самолюбования.

Открытие Шостаковича заключалось, как я думаю, в том, что для выражения трагедии и порожденной ею лютой тоски он создал тесные гранитные берега. Пружина сжата по-новому и сильнее дает почувствовать изнутри идущую «энергию высвобождения» и одновременно, в тесной взаимосвязи, — силу внешнего давления, то, что навечно запечатлено в классическом Лаокооне, но в искусстве недавнего прошлого так часто забывалось. <...>

В трагических страницах Пятой симфонии ритмы упорны, неумолимо настойчивы. Мелодия сумрачна, то и дело пробивается как бы сквозь колючую проволоку; есть в ней тот самый стон души подавляемой, проникнутой терпкой горечью, но еще не погубленной, сопротивляющейся. А все то, что противостоит неумолимо трагическому, — лирика совсем иная, без романтически-чувственного восторга, мудро-высокая, «парящая» и вместе с тем трогательно простая, детская или ангельская. Незабываемое впечатление в первой части — тема побочной партии, кода этой же части с ее тихим, каким-то волшебным «прощанием»; а в Largo — удивительная по своей проникновенности, по совмещению простоты и наивысшей сердечности мелодия гобоя.

Пишу и чувствую какую-то неловкость. Кажется, вот-вот соскользну на тропу, уводящую от непередаваемых, жгучих впечатлений тех далеких лет. На тропу, уже для меня инерционную, на которую легла тень моих профессиональных будничных занятий.

Можно описать роман, пьесу, кинофильм с довольно сильным приближением к оригиналу. Такого рода описание почти беспомощно, если речь идет о стихотворении. Еще беспомощнее описание музыки. Правда, хороший анализ структуры, стилистических особенностей помогает лучше услышать музыку. Но не нужно тешить себе напрасными надеждами: все образные характеристики, структурные анализы в большей своей части — умозрения, мысли «по поводу», но не настоящее сопереживание, сотворчество. Хотя бы по причине, отмеченной выше: из-за перемешивания разных аспектов. А это совершенно невозможно и не нужно, если душа и сознание вовлечены в процесс самой музыки, и включены музыкально, но не вербально и не научно-познавательльно. Не очень помогают даже меткие наблюдения, эпитеты и ассоциации, рожденные самой тонкой художественной впечатлительностью. Все эти тонкие находки быстро делаются ходовыми, штампуются во многих бездарных популяризаторских комментариях; и уже становится стыдно их повторять.

* * *

Как известно, Седьмая и Восьмая симфонии — родные сестры. Обе вместили в себя трагедию, связанную со временем войны и более широкую. Именно потому, что война не только легализовала, но даже сделала пропагандистски актуальной и поощряемой тему «обличения зла» (а зло, «само собой разумеется», — гитлеровский фашизм), стало возможным сказать о чем-то более широком — о судьбе страны и людей. Этот второй план военных симфоний Шостаковича многие (думаю — подавляющее большинство) даже и вовсе не улавливали, другие ощущали подсознательно. Ведь непосредственных каждодневных впечатлений было вполне достаточно, чтобы наполнить сердца ужасом, болью, негодованием. Но так или иначе открылся шлюз, и в него с огромным напором хлынули потоки скорби и гнева, накопившиеся на протяжении десятилетий. Публично это осуществимо было только в музыке.

Шостакович хотел или понимал как единственно возможное (так оно и было в то время, да и долго после потрясений войны) —

истолковать Седьмую симфонию только локально, в прямой связи с событиями войны. В октябре 1941 года (еще до завершения работы над финалом) композитор разъяснял:

«Экспозиция первой части повествует о счастливой мирной жизни людей, уверенных в себе и в своем будущем. Это простая мирная жизнь, какой до войны жили тысячи ленинградских ополченцев, весь город, вся наша страна... В разработке в мирную жизнь этих людей врывается война... Реприза — траурный марш или, вернее, реквием о жертвах войны. Простые люди чтут память своих героев... После реквиема идет еще более трагический эпизод. Я не знаю, как охарактеризовать эту музыку. Может быть, в ней — слезы матери или даже чувство, когда скорбь так велика, что слез уже не остается». Этот фрагмент приводит, по словам автора, к заключению, «к апофеозу жизни, солнца»*. В другом авторском комментарии заключение названо просто «светлым, лирическим» (из аннотации к премьере симфонии в Куйбышеве)**.

Несомненно, композитору хотелось избежать некоторых тенденциозных преувеличений. Финал симфонии охарактеризован словом «победа». В действительности его содержание намного сложнее, особенно в среднем эпизоде (Сарабанда). Есть еще одно высказывание Шостаковича — о ряде произведений военных лет. Оно отличается большей широтой и позволяет уловить «второй план»:

«Мне хотелось в художественно-образной форме воссоздать картину душевной жизни человека, оглушенного гигантским молотом войны. Мне хотелось рассказать о его тревогах, о его мужестве и о его радости <...>. Мне казалось весьма заманчивым изобразить человека, любящего жизнь и свободу и поэтому смело восставшего, выражаясь словами Шекспира, против моря бедствий. Этот человек, являющийся героем моей музыки, идет к победе через мучительные испытания и катастрофы. <...> Само собой разумеется, что его путь не усеян розами и ему не сопутствуют веселые барабанчики <...>. Оптимистические финалы моих вещей... соответствуют объективной логике событий и моему восприятию хода истории, который должен неизбежно привести к гибели тирании и зла, к торжеству свободы и человечности»***.

* Шостакович Д., В дни обороны Ленинграда. — «Советское искусство», 1941, 8 октября.

** Цит. по: Сабина М., Шостакович — симфонист, цит. изд., с. 165.

*** Шостакович Д., Наша работа в годы Отечественной войны. — В кн.: «Работы композиторов и музыковедов Ленинграда в годы Великой Отечественной войны», 1946.

В 1981 году в Геттингене мне удалось на одну ночь получить те самые ошелюмованные у нас воспоминания Шостаковича, которые после его смерти издал за рубежом С. Волков. Книга была на немецком языке. Читал до полного изнеможения, старался быстро, на охват усвоить содержание разных глав. Успел переписать очень немного. Вот строки, относящиеся к симфониям военных лет:

«О Седьмой в Восьмой мне довелось услышать больше глупостей, чем о других моих работах. Просто удивительно, сколь живучи подобные глупости. Все, что было написано об этих симфониях в первые дни, повторяется поныне без изменений. Между тем было ведь достаточно времени для размышлений. Война давно закончилась. Позади почти тридцать лет... Мысль о Седьмой симфонии занимала меня уже до войны. Она, стало быть, не являлась простым откликом на вторжение Гитлера. Тема “нашествия” не имеет никакого отношения к нападению фашистов. Сочиняя эту тему, я думал о совсем другом враге человечества. Разумеется, я ненавидел фашизм. Но не только немецкий — ненавидел всякий фашизм.

Ныне предвоенное время охотно изображают как идиллию¹⁴. Все было прекрасно и хорошо, покуда не явился Гитлер. Гитлер был преступником, в этом нет никакого сомнения. Но преступником был также и Сталин. Я испытываю неутихающую боль за всех, кого убили по приказу Сталина. Я скорблю обо всех замученных, истерзанных пытками, расстрелянных. Их были уже миллионы в нашей стране, прежде чем началась война против Гитлера. Эта война принесла бесконечно много новых страданий, новых разрушений. Но я все же не забыл об ужасных предвоенных годах. Об этом говорят все мои симфонии, начиная с Четвертой. К этим свидетельствам принадлежат также Седьмая и Восьмая.

У меня нет никаких возражений против того, что Седьмую называют “Ленинградской симфонией”. Но в ней речь не идет о блокаде. Речь идет о Ленинграде, который Сталин обрек на гибель. Гитлер предпринимал лишь завершающие усилия.

Большая часть моих симфоний является надгробными памятниками. Слишком много наших соотечественников погибло в неизвестных местах. Где следует поставить памятник Мейерхольду? Где Тухачевскому? Можно воздвигнуть такие памятники в музыке. Я бы охотно написал пьесу для каждого из погибших. Но это невозможно. Поэтому я посвящаю им всю мою музыку».

Первые сведения о Седьмой симфонии я получил из писем Д. Рабиновича¹⁵, адресованных мне из Москвы в Свердловск. Он писал мне (по-видимому, в начале марта 1942 года): «Два месяца я провел

в Куйбышеве, где в моем присутствии была закончена 7-я Шостаковича. Может быть, Вы читали во втором номере “Литературы и искусства” мою со Шлифштейном¹⁶ статью об этом гениальном сочинении?» Думаю, речь здесь идет об отклике на какое-то предварительное, возможно, авторское исполнение (на фортепиано), так как публикация датирована 13 января («Седьмая симфония»)*, а куйбышевская премьера состоялась 5 марта 1942 года.

В другом письме (от 17 марта) мой друг сообщал: «Из Куйбышева пожаловал сюда Самосуд. Начались репетиции 7-й Шостаковича. Самосуд — великий кунктатор¹⁷ и уже перенес концерт с 22 на 29 марта». 29-го в Колонном зале и состоялась московская премьера симфонии. О небывало сильных впечатлениях я пока узнавал только из писем и газетных рецензий. Сам же услышал Седьмую позднее, после возвращения в Москву.

На первом исполнении Восьмой симфонии под управлением Е. Мравинского (Москва, 4 ноября 1943 года, Большой зал консерватории) я уже, слава Богу, присутствовал. Сидел на всех репетициях. Впечатление становилось все более и более сильным. Оно было одинаково мощным почти у всех. Друзья переглядывались удивленные, растроганные и возбужденные. Казалось, это была не просто симфоническая музыка, не просто репетиция; казалось, что музыка сообщала о чем-то реально происходящем, о каких-то волнующих открытиях и переменах. И это уже была не иллюзия! «Сообщение», необычайное по силе и откровенности, вызывало столь же необычайную общность чувств, солидарное тяготение к правде, по которой мы тогда особенно изголодались.

На репетициях Восьмой вел подробные записи. Готовил рецензию, которая должна была появиться «Комсомольской правде» наутро после московской премьеры, то есть 5 ноября 1943 года.

Помню, особенно сильное воздействие (тогда, при первых слушаниях) произвела на меня третья часть — Токката. Уже самое ее начало — неумолимо-регулярная повторность басового остинато и на этом фоне вскрики высоких духовых — словно последние, отчаянные зовы о помощи. И ее средний эпизод с солирующей трубой. О нем я потом долго думал, размышлял о его загадочности. Никак он не укладывался в привычную антитезу «добра — зла». Он страшен, до жути страшен. Он демоничен — но одновременно прекрасен, ув-

* Вторая статья тех же авторов о Седьмой симфонии (Поэма о наших днях. — «Литература и искусство», 1942, 4 апреля) несомненно была реакцией на московскую премьеру.

лекателен, дразнит и манит своей чувственной роскошью. Хочется, чтобы тема повторилась. Но нет! Композитор-драматург не идет навстречу этому естественному, но вместе с тем и сомнительному увлечению. Только один раз тема эпизода проходит во всей полноте. Потом уводится куда-то вниз, в сумеречную глубину, в «преисподнюю», и только угадывается... Тайна музыки — она же тайна жизни, многозначности побуждений и страстей человеческих.

Из Большого зала я сразу же поехал в редакцию «Комсомольской правды». Мою рецензию правили, перепечатывали, отправили в набор. В то же время редактор созванивался с какой-то высокой инстанцией и — странным образом — ждал особого разрешения на публикацию моей статьи. Почему требовалось такое разрешение? Ведь так недавно, после премьеры Седьмой, патриотическая слава Шостаковича дошла до неслыханной широты. И ведь еще в сентябре в центральных газетах («Правда», «Известия», «Ленинградская правда») появились первые информации и вполне благожелательные отзывы о Восьмой. Часы показывали двенадцать, потом час и два ночи, ответа все не было. По настроению редактора я понял, что возникли серьезные препятствия. Кто-то наверху засомневался или возмутился. В третьем часу отправился домой. Транспорта уже не было, и еще действовал комендантский час, а при мне никаких документов. Очень ярко светили луна, и у стен домов чернела резкая тень, В этой черноте, порою заходя в подворотни (когда слышались чьи-то шаги), я пробирался до Брюсовского.

Шел долго и, несмотря на напряженное всматривание и вслушивание — не идет ли патруль, — размышлял. Странно, необъяснимо? Нет, в сущности, не так уж странно. В военных действиях уже совершился поворот к победе. Сообщения «От советского Информбюро» становились все более могущественными и самоуверенными; в газетах преобладали фанфары, в вечернем небе вспыхивали все более нарядные фонтаны салютных огней. А в музыке Восьмой симфонии вовсе не та реальность, другая ее сторона: драматизм, тяжелое единоборство с чудовищем, скорбь, ужас; Пассакалья вовлекала в углубленную мысль и углубленное чувство; главное настроение финала — приобщение к царству вечной красоты, к гармонии личного и общего — нисколько не соответствовало громыхавшему вокруг победному ликованию. Могло ли не заметить этого какое-нибудь бдительное око — тем более, что было кому подсказать: «Поберегись, это совсем не то, потом за все будешь отвечать».

Я осторожно пробирался по улицам ночной Москвы, думал, охваченный сложной тревогой. Я еще не знал, что задержка моей

рецензии — симптом надвигавшегося 48 года. На совещании деятелей советской музыки в ЦК, потом на I съезде композиторов опасения «бдительного ока» вышли на поверхность, хотя и замаскированные демагогическими ссылками на «народ». Камуфляж был грубым, примитивным, но срабатывал отлично: многих его истинная сущность вполне устраивала, другие хорошо понимали, что и эту истинную сущность, и ее обличье можно только приветствовать, иначе — каюк!

По мановению дирижерской палочки сверху оказалось делом очень простым по-иному взглянуть даже и на прославленную Седьмую. Как «выяснилось» на съезде, она обнаружила, что «музыкальное мышление Шостаковича оказалось более действенным для выражения зловещных образов фашизма и мира субъективных рефлексий, чем для воплощения положительных героических образов нашей современности». По поводу Восьмой говорилось об «ослепении художника» и о его «отрыве от окружающей действительности». Симптоматичны и следующие слова: «Довольно симфоний-дневников, псевдофилософствующих симфоний, скрывающих за внешним глубокомыслием интеллигентское самокопание»*.

На одном из моих очерков, предназначенных для популярного американского журнала, цензор написал примерно так: «Автор пишет, о чем ему хочется, и хвалит то, что ему нравится. Очерк в таком виде не пригоден». Позднее, уже после войны, когда я ездил в Цвиккау, мой начальник-цензор (руководитель делегации) Н. Жиганов¹⁸ распекал меня: «Выступая на собрании, вы все время говорили “я” (“я благодарю”, “я очень рад” и т. п.). Следует говорить “мы”. Ведь вы здесь не частное лицо, вы представитель государства!» И симфонии, и романсы, и стихи следовало теперь писать не от себя, но «от государства». Вот что крылось за словечками «довольно симфоний-дневников».

...Статья в «Комсомольской правде» так и не появилась**. Не откликнулись на премьеру Восьмой и другие, наиболее важные центральные газеты. По какому-то недосмотру или странному своеволию 5 ноября появились рецензия И. Мартынова¹⁹ в «Вечерней Москве» и информационная заметка в газете «Труд». Потом, 7 ноября — два отклика в «Литературе и искусстве»: Л. Леонова²⁰ и Жана Ришара Блока²¹.

<...>

* Хренников Т., Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет, 1948, с. 40, 43.

** Позднее она была напечатана, вернее, литографирована в «Информационном сборнике Союза композиторов», 1944, №№ 5–6.

Из воспоминаний, дневников и писем

Нижеследующее — уже только разрозненные штрихи. Вероятно, многие из них очень субъективны; некоторые — не более чем регистрация фактов. Но, написанные по свежим следам или закрепившиеся в памяти, они приобретают значение документов <...>.

Лето 1945. Девятая симфония. В «Иваново», в июле — августе того года было много впечатлений и наблюдений. Здесь, среди прочих, жили тогда С. Прокофьев, Д. Кабалевский. Н. Чемберджи, В. Яковлев, Р. Глиэр, Д. Шостакович с Ниной Васильевной и детьми. «Здесь, — писал я домой, — смесь благополучия, комфорта и самой элементарной неустроенности. В господском доме несколько прилично отделанных комнат, в том числе общая столовая с грандиозной тахтой, роскошными стульями и пр. “Ведущие” живут здесь же, в комнате господского дома. Кое-кто в отдельных, наскоро и бездарно построенных “дачах”. За их обладателей немного обидно». Особенно жалкое впечатление производил «особняк» Шостаковича — «издали не то сторожка или курятник, да и внутри немногим лучше, несмотря на мягкие кресла, отличные кровати и т. п. <...> Вокруг же грязные, запущенные, видимо постоянно ремонтируемые и перестраиваемые сараи-амбары. Тут же неумело сооруженные клумбы с зелеными загородками, старые заштопаные домишки служащих и много всякой неопределенной хозяйственной рухляди. Конечно, подальше поля, рощицы и еще дальше настоящий лес. Но ближний ансамбль настолько хаотичен, что трудно разглядеть природу» (25 VII). Еще было время карточек, «отоваривания», и в «Иванове» не в последнюю очередь привлекала еда: обильная, вкусная, чаще всего «натуральная», без эрзацев. По вечерам в большой столовой играли в китайские кости — главным образом композиторские жены (ма джонг). Я даже не пытался приобщиться, так как и более простые игры мне всю жизнь были непонятны и недоступны.

«Особняк» Шостаковича, помимо всего прочего, имел наиглупейшее местоположение: торчал на открытой площадке, со всех сторон обозреваемый, не имеющий даже скромного зеленого укрытия. Около домика мы с Гришей Шнеерсоном²² устроили рабочий стол с ножками, врытыми в землю. Здесь Д. Д. на протяжении всего августа работал над Девятой симфонией. Присаживался обычно по утрам на два-три часа. Я с удивлением замечал, что перед ним все время лежат все те же немногие листы нотной бумаги. Потом увидел,

что на этих листах фиксировались только темы, иногда «намек» на развитие, во многих случаях — на одной строчке. Насколько я знаю, никакого другого черновика он не писал; на основе упомянутых эскизных набросков Д. Д. сразу же набело писал партитуру. Ювелирно отточенное произведение создавалось с удивительной легкостью и быстротой. Первая часть закончена (по-видимому, еще в Москве) 5 августа, вторая — 12, третья — 20, четвертая — 21, финал — 30. Несмотря на интенсивность, с которой он сочинял эту партитуру, работа над ней — по крайней мере для постороннего взгляда — шла как бы между прочим; не заметно было у автора ни особой озабоченности, ни погруженности в себя.

Не было, однако, и заметной общительности. В прогулки он не втягивался. Проявлял явную антипатию к любым видам пассивной созерцательности, вообще к незаполненному, «нейтральному» препровождению времени. Уклонялся от столь обычных для большинства медлительных хождений по тропинкам с разглядыванием облаков, пейзажей, с досужими, совершенно случайными разговорами «о том — о сем». Чувствовалось, что для него единственная необходимая форма существования — участие в каком-нибудь процессе. Отсюда, как я думаю, его интерес к спортивной азартности, особенно к футболу (к тому, что мне в нем наиболее чуждо).

В разговорах он, как я уже отмечал, предельно лаконичен; реплики отрывисты, часто с ироническим подтекстом; общераспространенную привычку к стандартам, к общим словам, к чесанию языка он внешне не отвергает, поскольку его правило — вежливая лояльность, но если вынужден участвовать, то в его беглых репликах можно уловить самопародию (мол, если хотите видеть портрет собственной дурости, так вот я ее вам представляю в виде лицедейства).

Иногда Д. Д. не прочь поиграть в четыре руки. Сильнейший четырехручный ансамбль Шостакович — Кабалевский. Играли Гайдна. Д. Д. очень нравилась Симфония с-moll. Первую часть повторяли.

Играли также Восьмую симфонию Брукнера, в которой Д. Д. нравилось Скерцо, многое из материала первой части, начало финала.

Бывало и так, что Д. Д. сживал с нами, то есть чаще всего в компании с собственной семьей, со Шнеерсонами, со мной, в ближнем поле, на сене. Но ему не сиделось. Один раз — я помню — устроил бег на короткую дистанцию. Участвовали он и Максимка: кто раньше добежит до отмеченной границы. Эти сидения на сене запечатлелись на фотографиях, которые, увы, очень выпцвели.

Мне, естественно, интересно было узнать, получится ли у Д. Д. контакт с Прокофьевым. Об их первой встрече в «Иваново» мне почти текстуально рассказал Гриша Шнеерсон.

Прокофьев. Вы знаете, я здесь усиленно вожусь со своей Шестой симфонией. Написал первую часть (следовало подробное описание формы), пишу вторую, с тремя темами, а третья будет, вероятно, в сонатной форме. Хочется компенсировать отсутствие сонатности в предшествующих частях.

Шостакович. А что, здесь все время такая погода?

Никакого взаимного интереса я и в дальнейшем не заметил, хотя как композиторы они друг друга высоко ценили. Психологически они люди очень разные. Совершенно очевидно, что Прокофьев — из другой эпохи, из другой среды и с другими личными свойствами. Д. Д. остро чувствителен, весь до последней клеточки «обожжен» своим временем. Прокофьев барственно независим, от многих впечатлений забронирован, поэтому, наверное, и более простодушен. Его любимое развлечение — кормление собачки Змейки. Весело и вместе с тем по-отечески серьезно несет для нее кости и кусочки мяса, кладет все это в расщелины огромной двуствольной липы перед террасой. Наслаждается суетой и усердием Змейки при раздобывании лакомых кусочков... В другое время долго и внимательно рассматривает академическое издание Пушкина. С веселым лукавством описывает и цитирует черновики известных сочинений, в частности варианты начала «Онегина» и письмо Татьяны. Увлечен лабиринтом исканий и технической работы Пушкина. Я писал по этому поводу: «Он вообще очень простодушен и очаровательно весел, никакой кабинетности, никакой важности “всемирно известной” личности, любознательный, немного наивный, но блестяще способный “мальчик” с уклоном к точным знаниям и фактам». И в другом письме (3 августа): Прокофьев «страшно любит задавать фактологические вопросы (к которым испытывает любопытство коллекционера), а я этих вопросов побаиваюсь. Вообще же он чрезвычайно общителен...»

У Д. Д. все совсем иначе. Он раскрывается только в немногие счастливые часы, когда наплыв впечатлений или ситуация перевозмогают скованность и когда он видит около себя близких людей. Вспоминаю, например, его иронический, блестящий по наблюдательности рассказ о банкете в городе Иваново, о местной элите во главе с «губернатором» города.

В прогулки, в дальний лес за грибами и земляникой Нина Васильевна часто отпраплялась со мной. Или вместе с детьми

и Женей Ш. Мы сживали на сене, и я читал вслух Мериме и Фейхтвангера, «сам почти ничего не понимая» (из дневника). Потому что слишком любовался Ниной и тихо влюблялся в нее; сознавал, что это совершенно неуместно, нехорошо, но ничего не мог поделать с собой. Нина Васильевна была умна и рассказывала много интересного. Среди ее рассказов была, между прочим, трагикомическая история о чуть было не погибшей партитуре Седьмой симфонии. Как известно, эту рукопись Шостакович вез из Ленинграда в Москву, потом из Москвы в Куйбышев, где симфония дописывалась. Посадка в поезд Москва — Куйбышев оказалась ужасно трудной. Все проходы в вагоне были плотно забиты людьми, едва втиснулись, а вещи передавали из рук в руки. Рукопись Седьмой была надежно запакована в ватное одеяло, но кто-то по небрежности швырнул эту громоздкую упаковку... в туалет. «Мы с Д. Д. на протяжении нескольких часов об этом одеяле не вспоминали; устраивали детей и разыскивали чемоданы. Между тем место, где валялась злосчастная упаковка, усиленно посещалось. Легко представить себе, что мы увидели, когда по неизбежности добрались туда. К одеялу, лежавшему в луже, страшно было прикоснуться. Не буду рассказывать дальнейших подробностей... Ведь только случайно его не вышвырнули куда-нибудь. И так же случайно, что мы обнаружили этот ужас до того, как пронцаемость упаковки успела повредить нотные листы».

* * *

После Седьмой и Восьмой ждали торжественной Симфонии Победы. Ждали, повинувшись прямолинейному и однозначному пониманию ситуации. Впрочем, и сам Шостакович повинен в том, что ждали именно этого. Зимой 1944–45 годов он дважды начинал работать над симфонией в торжественно-победном духе. Начинал и бросал. Подробности приведены в книге Г. Орлова*. Здесь процитировано, в частности, высказывание композитора в беседе с Д. Рабиновичем: «Я хотел бы использовать в ней (в Девятой) не только оркестр, но и хор, и певцов-солистов»; его затрудняет отсутствие подходящего текста; кроме того, он опасается, что кое-кто заподозрит его в желании вызвать «некоторые аналогии» (с Девятой Бетховена). И то, что он прервал начатую работу и спустя несколько месяцев создал совершенно новую и совсем иную Девятую, — факт

* См.: Орлов Г., Симфонии Шостаковича, Л., 1961, с. 221.

очень примечательный. На этот раз Шостакович вполне остался самим собой — со своей гениальной способностью улавливать в жизни сложное, многозначное, причудливо спутанное и обманчивое. Он о с м е л и л с я сделать это, идя явно наперекос официальной концепции, нажиму пропаганды, которая стремилась быстро на-верстать упущенное или, во всяком случае, расшатанное в годы войны мироощущение «жизнерадостных миллионов».

Но как раз самым сильным, увлекательным в Девятой симфонии стала ее парадоксальная разносторонность. Многое само по себе уже не ново, уже ослепительно блистало в прежних партитурах Шостаковича. И непринужденная «классическая» веселость в духе Гайдна, и изысканно-одухотворенная лиричность, и суета, вихревые галопы, и разухабистая бойкость с налетом едкого сарказма. Но в сжатом пространстве Девятой симфонии особенно сильно ощущалась взаимосвязанность всех этих элементов, их неразделимость, точно такая же, какую мы на каждом шагу чувствуем в реальной жизни. Каждый элемент этого комплекса таил в себе свою противоположность. Идиотская беспечность, наглая пошлость вдруг окрашивались драматическим ощущением насилия, отчаяния. Сосредоточенная скорбь соседствовала с площадным, хитро подмигивающим, подчас хамским весельем, но это хамское «веселье» как бы запутывалось в собственной бессмыслице, в движении «никуда». И этим «никуда», вопросительным знаком, непредсказуемой судьбой бурлящих жизненных сил все и заканчивалось, вернее — обрывалось.

«...Некоторые критические замечания о Девятой симфонии связаны, как мне кажется, с прямолинейным подходом к ее содержанию. Между тем “психологический состав” этой музыки не терпит такого подхода. Я много раз наблюдал, как сказывается подобная прямолинейность, например, на восприятии искусства Чаплина. Замечая лишь то, что лежит на поверхности, многие убеждены, что Чаплин занимается чистым трюкачеством. Но мы отлично знаем, как психологически сложны и емки чаплинские “смешные” ситуации и как тесно связаны их внутренний глубокий смысл, их выразительность с той формой, которую гениально нашел для них художник. Сказанное во многом относится и к Шостаковичу, ибо стилистическое родство этих художников, несмотря на огромные различия, несомненно. В “смешных” песенках Девятой симфонии я все время чувствую несколько эмоциональных слоев. Нелегко словесно расшифровать это ощущение». Это я говорил в своем выступлении на дискуссии о Девятой симфонии 4 декабря 1945 года. Говорил,

естественно, с определенными ограничениями. Невосприимчивость массы людей к сложному в искусстве — общая проблема, вовсе не специфическая по отношению к этому произведению. В данном случае, как, впрочем, и в других, в связи со многими произведениями Шостаковича, еще более важным было другое — неприятие как трагедийности, так и сарказма Шостаковича, так как и то и другое, если вдуматься, только усложняло жизнь, наталкивало на трудные, неразрешимые проблемы. Так думали и те, кто догадывался о глубинных смыслах произведений, но превыше всего ценил хорошо отлаженное русло собственной жизни, перспективы, гарантируемые лояльностью.

Дискуссии о Девятой симфонии вначале разворачивались нерешительно: еще сдерживал огромный успех и престиж Седьмой. Шлюзы для критики открылись в середине 1946-го, после первого из «ждановских» постановлений (14 августа, «О журналах “Звезда” и “Ленинград”»). Строки о том, что Зоценко занимается «злостным, хулиганским изображением нашей действительности», несомненно, навели кое-кого и на мысли о Шостаковиче. После постановления 1948 года особенно активно набросился на Девятую симфонию М. Коваль. Он писал: «Каким же карликом показал себя Шостакович среди величия победных дней <...> На что рассчитывал Шостакович, создав в Девятой симфонии вместо образа победившего человека — образ беспечного янки, бесшабашно насвистывающего веселый мотивчик? На очередной заграничный триумф? На хвалебные песнопения наших критических разинь?»* В №№ 2, 3, 4 «Советской музыки» тот же автор (вот уж кто проявил свое ничтожество) опубликовал огромный и грубый памфлет на Шостаковича²³. Потом неоднократно пытался смыть с себя это грязное пятно. Уже в статье 1951 года называл Д. Д. «нашим замечательным композитором», который наконец-то «перестроился», «вышел на широкую дорогу искусства социалистического реализма»**. О том, как Коваль пригласил к себе домой Д. Д. и назидательно подарил ему партитуру «Камаринской» Глинки, я уже писал (Д. Д., как всегда кротко, претерпел этот унижительный визит; не сомневаюсь, был безупречно вежлив и «благодарен»). Другие выражались менее резко, но проявляли ту же тенденциозность (провоцируемую, конечно же, идущей сверху подозрительностью ко всему, что не укладывается в простейшую схему). «Девятая симфония вызывает опасения в том,

* «Советское искусство», 1948, 28 февраля.

** «Известия», 1951, 8 декабря.

что в творчестве Шостаковича глубокий мыслитель-гуманист еще не переборол в себе иронического скептика и стилизатора»*.

Чужая душа — потемки. Даже не очень чужая. Вполне возможно, что субъективно композитор ощущал свою миниатюрную, камерную, большей частью светлую симфонию как разрядку после таких «трудных» концепционных вещей, как Седьмая и Восьмая, как Трио. Но не его стихией были беспечность, бездумность, «просто веселость».

Толстой писал когда-то о «вечной тревоге» как об условии, из которого «не должен сметь думать выйти хоть на секунду ни один человек». «Мне смешно вспоминать, — писал Толстой в том же письме (к тетке, А. Толстой), — как я думывал... что можно устроить счастливый и честный мирок, в котором спокойно, без ошибок, без раскаянья, без путаницы жить себе потихоньку <...>. Смешно! <...> Чтобы жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять начинать и вечно бороться и лишаться. А спокойствие — душевная подлость»**.

Строки эти хорошо комментируют историю создания Девятой. После тщетных попыток создать нечто торжественное, ликующее («Наше дело ликовать!») появилась «веселая» симфоническая миниатюра, но в ней «путалась» и «билась», искала выхода та самая вечная тревога, о которой писал Толстой.

Первые исполнения Девятой симфонии я слушал и в Ленинграде — 1 ноября 1945 года, и в Москве — 20 ноября того же года (дирижировал Е. Мравинский). Успех был внешним. Все здесь было как будто понятно, даже доходчивее, чем в других произведениях Шостаковича: много популярно-классического, много бойкого. Но одновременно и слишком много тонкого, нерасшифрованного. И это тормозило восприятие, озадачивало. Профессионалы же, точнее те из них, кто боялся рисковать, косились: как бы снова не проворонить криминальный «уклон». Зато в более узкой среде чувствовался подъем. Прозвучало что-то сокровенное, очень нужное. И сам Д. Д. был в своей лучшей форме: весел, блестящ, артистичен.

Хорошо запомнились часы после ленинградской премьеры в номере гостиницы у Д. Д. Нас было немного: Нина Васильевна, кое-кто из ленинградцев и я. Д. Д. был на редкость общителен. Вот когда я в полной мере почувствовал блеск его речи, полной

* Нестьев И., Заметки о творчестве Шостаковича. Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией. — «Культура и жизнь», 1946, 30 сентября.

** Толстой Л. Н., Собр. соч., т. 12, 1948, с. 237–238.

совершенно своеобразного юмора, коротких молний сарказма! Вдруг ему захотелось рассказать анекдотическую историю. О том, как один московский музыковед — из самых бездарных — обнаружил в тумбочке около супружеской постели пропажу сугубо интимного резинового изделия. И как после тщательного расследования он нашел пропавшее изделие в ящичке письменного стола сына. И как он распекал сына за недостойный поступок и внушал ему правила высокой морали, касающейся уже самого похищенного предмета, интерес к которому совершенно предосудителен в данном возрасте и указывает на избранный сыном совершенно ложный жизненный путь, ведущий его... и т. д. и т. п. Но дело заключалось не в сюжете рассказа. Д. Д. экспромтом сочинил ошеломляющее остроумное «скерцо»! И когда он кончил, все попросили рассказать то же самое «на бис». И он выполнил эту просьбу — рассказал все с самого начала, но с виртуозными вариациями.

* * *

Д. Д. очень не любил говорить о себе, о своих произведениях. На разного рода предварительных показах ограничивался самыми скудными комментариями, главным образом о форме, о тональностях. Думаю, что появлявшиеся в печати более обстоятельные комментарии у него, как правило, выуживали или писали за него с учетом конъюнктуры и с применением всех ходовых аргументов и слов, но когда он публично говорил что-то о себе, его лояльность, кротость становилась порой карикатурой, пародией на лояльность, о чем я уже писал. В этих случаях, если даже кто-то подготавливал для него тезисы или полный текст, он нередко давал почувствовать нелепость произносимого.

Так, например, на I съезде СК в 1948 году он заявил: «Говоря о себе, я должен сказать, что работа главным образом в сфере симфонической и камерно-инструментальной музыки отразилась на мне отрицательно»*. В устах Шостаковича — явная чушь, откровенное ехидство. Все это, конечно, понимали. Сам Д. Д., наоборот, гордился влиянием своего симфонического мастерства на вокальные циклы; об этом в очень скромной форме он намекнул во время первого показа «еврейского» цикла у себя дома.

* Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет, цит. изд., с. 345.

Искусственные, навязанные ситуации иногда вызывали у него совершенно неожиданные акценты, повороты, как бы уклоняющиеся от ожидаемого. В повестке дня открытого партийного собрания в СК 14 сентября 1960 года только один вопрос: «Прием в партию Д. Д. Шостаковича». По воспоминаниям очевидцев, это было довольно-таки пародийное представление. Между прочим Д. Д. сказал: «Всем самым лучшим во мне я обязан...» — тут все ждут: — «партии», а он говорит: «моим родителям». И это запомнилось, и его жалкий вид...

В том, как он сам понимает или ощущает свою музыку, он при всей своей сдержанности и скрытности все же иногда проговаривается. В одной из брошюр Московской филармонии была напечатана моя аннотация о Втором квартете (премьера состоялась в Малом зале консерватории 14 ноября 1944 года). О третьей части, Вальсе, у меня сказано: «Новый вальс Шостаковича — потомок многих и многих лирических задушевных вальсов русских классиков, но как своеобразен его колорит, полный какой-то манящей, волнующей таинственности, какая высокая одухотворенность и женственность наполняют этот образ»*. Перед началом какого-то другого концерта, в Большом зале, Д. Д. вдруг говорит «Это вообще не в моих правилах, каждый может писать о моей музыке то, что думает, но... в Ваших строках о Вальсе из Второго квартета совсем не подходит эпитет *женственность*. Это скорее всего вальс-макабр. Если сравнивать с классическими образцами, то с такими, например, как Вальс из Третьей сюиты Чайковского» (дневник, 14.III.1945).

Пятая симфония. «Первое после постановления (от 10.II.48) исполнение Пятой симфонии. Афиш не было, ограничились плакатом у входа. Помещение для такого рода концертов — не лучшее, второго ранга. Неизвестный рижский дирижер Вагнер. Публики, естественно, маловато. Молодежь, студенты консерватории. П. Ламм²⁴, Нина Васильевна, рядом с ней М. Вайнберг²⁵ и М. Литвинов²⁶; затем Ю. Левитин²⁷, Лева Лебединский²⁸ с Ирой, Б. Майзель²⁹, Пава Рыбакова (пишу и думаю: скольких уже нет на свете!). Исполнение сырое, несобранное, в экспрессивных местах — слишком правильно-ритмичное и причесанное; в лирических — красивое, но немного вялое. Зал ужасно рассеивает и обескровливает звучность. После второй части (лучшей по исполнению) — аплодисменты. После окончания продолжительные

* «Московская государственная филармония, 1944–45», М., 1945, с. 15.

аплодисменты. Несколько одиночных вызовов автора. В общем — чувство досады (вероятно, от всеобщей вялости, приниженности). Ведь могли же хоть оркестранты быть на высоте. Но они почти халтурили!» (дневник, 27.III.1948).

«16 апреля — примечательный концерт. Мравинский с Пятой симфонией Шостаковича (в первом отделении Четвертая Бетховена). Ситуация: 1. Недавняя кампания против “космополитизма”. 2. В самое последнее время поездка Д. Д. в Америку на конгресс деятелей культуры. Таким образом, “с одной стороны” и “с другой стороны”. Кроме того, из “настоящего” Шостаковича чуть ли не год ничего не исполнялось. Зал был переполнен. Публика самая отборная. Исполнение не безукоризненное (не все дотянуто в отношении динамики и “подходов”, кляксы у медных). Но — с настроением. Настроение шло и с эстрады, и, еще в большей мере, из зала. После каждой части аплодисменты. В конце буря аплодисментов с выкриками восторга. Д. Д. с трудом протискивается через толпу в проходе и идет на эстраду. Непрерывное крещендо. Все встают. После третьего вызова весь зал хлопает ритмично (тогда это было новостью). Четвертый, пятый и шестой (уже при полусвете в зале) вызовы. Много праздничных лиц и горячих рукопожатий. В артистическую не пошел. По рассказам, там было очень оживленно. Много фальшивых друзей» (дневник, 17.IV.1949).

Встреча у Г. Нейгауза. «Около месяца тому назад. В гостях у Г. Г. Нейгауза. Слава (Рихтер) играл свою ближайшую баховскую программу. Кроме Нейгаузов были Александр Георгиевич (Габричевский³⁰), Толя Ведерников³¹. Позднее пришли Д. Д. и Нина Дорлиак³² (они были у Нины, работали над «еврейскими песнями»). Д. Д. — серый, отсутствующий. За ужином пытался оживиться. Рассказывал о том, как он получал последнюю консерваторскую зарплату. С удивлением — о выходе партитуры его Третьего квартета. Скоро увял. Раньше всех заторопился. Вышли вместе. На улице немного спрашивал меня о моих делах. Я — стандартно — “наладится!”» (Здесь в дневнике вырезана одна строка, именно в ы р е з а н а , а не зачеркнута. Страхи! Осталось окончание ответа Д. Д. «...дет хуже!» Видимо, он «утешал» меня, что было еще не самое плохое, «будет хуже») (дневник, 12.XII.1948).

«Из еврейской народной поэзии». «Позавчера — неожиданный звонок Нины Дорлиак, приглашение послушать репетицию “еврейских песен”. Помчались с Ольгушей. Тесные две комнаты, захламленный коридорчик. Нина Д., Слава и два партнера (Т. Янко и тенор Белугин из Театра имени Станиславского)».

Далее первоначальные варианты названий всего цикла и отдельных песен, а также некоторые даты сочинения. Поэтому приведу все записанное в дневнике.

«Из народной еврейской поэзии». Опус 79. Для сопрано, контральто и тенора (Келломяки, VII, 1948).

После необозримой музыкальной мути этого года — все засверкало, умылось. Настоящее! Тонкие, наивные, задушевные (гораздо теплее, чем в прежних «детских» вещах) мелодии, при этом все время свежие по «поворотам», по неожиданным отклонениям от ожидаемой квадратности или повтора. Особенно выразительны гармонии, модуляции. Это — «Бай, бай», «Мой сынок» и др.

Трагические — с изумительными — живыми, как вздох и жест отчаяния, речитативами, с остро-психологическими штрихами, с общим сильным настроением. Это «Ой, Абрам», «Лежит Шейндл». Удивительное слияние родственного: Мусоргский, Прокофьев (типа трагических сцен в «Семене Котко») и Шостакович.

И еще юмористические с какой-то грустной подкладкой, а иногда и вызывающие своим скрытым трагизмом. 11-я песня. Вспоминаю особенное впечатление от этой заключительной песни цикла при исполнении в середине 50-х годов в Малом зале консерватории (вероятно, это была московская премьера, ленинградская состоялась 15 января 1955 года). Еще свежо в памяти было «дело врачей» — лебединая песня сталинского террора. А в песне ликующее окончание: «Врачами, врачами будут наши сыновья» — слова, музыкально подчеркнутые с помощью совершенно изумительной, неожиданной модуляции в самом конце в основную тональность. «А в общем все то же, самое главное о самом главном и ни единого признака застоя или компромиссной мешанины» (дневник, 12.XII.1948).

Вернусь немного назад. Генеральная репетиция «еврейских песен» у Д. Д. дома (18.XII.48).

Нина Васильевна с детьми, Ю. Левитин, К. Караев, Л. Атовмян, какой-то неизвестный молодой дядя в военном. Перед началом Д. Д. просит заметить все недостатки исполнения. Подробно обсуждает, где и как должны стоять исполнители, Атовмян быстро соображает и тацит стулья.

Весь цикл исполняется дважды. Певцы увлечены и автор — при всей его скрытности — также. Блестяще звучит финал. Особенно юбилеи на «а» и сдвиг в D-dur перед концом. Замечательно получаются песни 1-я, 2-я, 4-я, 6-я, 8-я, 9-я. Один из самых внимательных слушателей — Максим. На любопытно-удивленно-насмешливой мордочке отражаются все проплывающие впечатления.

Слова: «Ты без меня, я без тебя, как без ручки дверь» — вызывают быструю улыбку. После исполнения общий оживленный разговор и коллективное придумывание новых названий песен. По предложению Д. Д. решено назвать: 4-ю — «Прощание», 7-ю — «Песня бедняка», 8-ю — «Зима», 10-ю — «Дудочка». Д. Д. показывает сборник, из которого взяты тексты песен, — «Еврейские народные песни» (Огиз, 1947). Составители И. Добрушин и А. Юдицкий, под редакцией Ю. Соколова. Очень хвалит тексты. «Я прямо всем композиторам советую поискать здесь... так хорошо, что я написал их одну за другой». «Потом было небольшое гостевание за столом».

«Предполагавшееся 20 (XII.1948) исполнение песен в ССК отменено. Таким образом до пленума правления ССК (21–30) исполнения не будет. И очень хорошо...» (дневник, 18.XII.1948). Почему «очень хорошо» — не припомню: может быть, я опасался, что возникнут новые нападки. Антисемитизм наверху уже нарастал, и не случайно премьера цикла состоялась только через шесть с лишним лет...

