



Альфред ШНИТКЕ

<О Шостаковиче>

<Из бесед с Александром Ивашкиным>

[Александр Ивашкин] — Поговорим о Шостаковиче. Многие считают тебя его последователем. Геннадий Рождественский говорил мне о том, что для него твоя музыка является прямым продолжением шостаковической нити, шостаковической духовной традиции, заполнением той пропасти, которая открылась в русской культуре с физической смертью Шостаковича. Действительно, атмосфера на твоих концертах очень во многом напоминает обстановку шостаковических премьер шестидесятых — семидесятых годов, с их «наэлектризованным», едва уловимым магическим подтекстом. Считаешь ли ты сам себя его последователем?

Альфред Шнитке. Безусловно, я — независимо от своего желания — этим последователем являюсь. Но я не являюсь его *о з н а т е л ь н ы м* последователем (как, например, Борис Тищенко¹).

А. И. То есть ты считаешь, что это неизбежно — быть последователем Шостаковича?

А. Ш. Ну, возьмем феномен его формы — первое, что приходит в голову. Долгие развития, длинные кульминации — все это присутствует у меня не потому, что я *п о д р а ж а ю* Шостаковичу, но потому что я вырос в среде, в атмосфере, связанной с его музыкой. И даже не вдаваясь в окончательную ценность этой среды — у меня не было выбора, когда я складывался!

А. И. Но потом ведь выбор появился — Стравинский, нововенцы...

А. Ш. Да, но *т о* как бы осталось. И через Шостаковича я пришел к Малеру.

В свое время сильнейшее впечатление на меня произвел и *Первый скрипичный концерт*, и *Десятая симфония*. Все мои скрипичные концерты, включая *Четвертый*, написаны под воздействием концерта Шостаковича. Особенно *Первый*, который создан как

раз в те годы. Вспоминаю, как критиковали *Десятую симфонию*. Только Андрей Волконский² (тогда еще студент) выступил «за»³. Лишь позже, после *Одиннадцатой симфонии*, Шостакович мог беспрепятственно делать то, что хотел.

А. И. Наверное, тебе более близки его поздние произведения, чем такие, как *Седьмая симфония* или *Пятая симфония*.

А. Ш. Нет, мне и *Седьмая*, и *Пятая*, и *Четвертая* симфонии очень интересны. Более ранние симфонии — менее близки, хотя это феноменально по талантливости. По-настоящему Шостакович для меня начинает становиться серьезным с *Четвертой симфонии*. Причем я еще не отношу к этому «серьезному» *Катерину Измайлову*, а уже отношу — *Нос*, хотя он написан раньше.

А. И. А почему *Катерину Измайлову* не относишь?

А. Ш. Потому что там проявилось, к сожалению, то, что дало отрицательный результат в его же работе. Это демократизм и общедоступный «трагизм». По-моему, он вольно или невольно зашел за тот край, который диктовался его натурой.

А. И. Но то же самое есть и в *Пятой*, и в *Восьмой* симфониях...

А. Ш. Конечно. Кстати, за этот край заходил и Прокофьев, толкаемый туда реальностью.

А. И. Что же все-таки, по-твоему, заставило Шостаковича отойти от этих клише в последние годы жизни — только лишь сознание приближающегося конца?

А. Ш. Конечно, и сознание конца... У меня есть одно впечатление, которое уже несколько раз устанавливалось после смерти человека. Непроизвольно, помимо своего сознания, человек «знает», что умрет, и поэтому в какой-то момент понимает, что должен поступить так, только так, а не иначе — он просто не имеет права выбирать. Хотя он реально и не знает, что это — последние годы.

У меня был разговор с Соломоном Волковым, который доказал (в то время, когда я еще был довольно критично настроен к Шостаковичу), что благодаря Шостаковичу возникает контакт с уже ушедшим миром и ушедшими людьми, еще продолжающими существовать в нем. Так оно и есть.

А. И. Кого ты имеешь в виду под ушедшими людьми?

А. Ш. Кого угодно: Соллертинского, Ахматову — всю эту среду, которая уходила и уже ушла. Это и двадцатые, и тридцатые, и сороковые, и пятидесятые, и шестидесятые годы — все это продолжало существовать у него — в отражении. И мы это чувствовали.

Потому и возникло некоторое охлаждение, спад интереса к Шостаковичу. Я никогда не забуду своего присутствия на по-

следнем концерте, где он был «живьем», — весной 1975 года, премьеры *Стихотворений капитана Лебядкина*. Зал был неполным. Шостакович, первое исполнение, и неполный Малый зал консерватории! Было какое-то общее впечатление усталости от Шостаковича. Он как бы холодно объективно продолжал нас всех интересовать. Но горячего интереса в то время не было. Было у меня, например, ощущение, что все это — усталое, написанное человеком, который весь — в прошлом, весь относится к другому времени. И мне казалось, что то же ощущали и многие другие. Немногим более половины Малого зала на премьере сочинения — это ужасно! Я помню, после того, как Евгений Нестеренко спел, Шостакович встал, но не поднялся на сцену, а снизу из зала кланялся, — а потом повернулся и пошел к выходу. И хотя программа еще не закончилась, ушел с концерта. За ним шла Ирина Антоновна, оглядываясь и виновато улыбаясь. Это было довольно странное впечатление.

Но я думаю, что настоящая оценка наступает после того, как интерес удовлетворен, казалось, окончательно. Сейчас ясно, что и Прокофьев — остался, и Шостакович — остался. С Шостаковичем это абсолютно бесспорно — я не говорю, конечно, о *Двенадцатой симфонии* и *Песни о лесах*. Возьмем, с одной стороны, *Альтовую сонату* и, с другой — *Две пьесы для октета*. Такие разные сочинения в крайних точках творчества! Шостакович остается огромной и рационально не объяснимой фигурой.

А. И. Сохранились ли воспоминания о встречах с Шостаковичем? Нравилась ли ему твоя музыка?

А. Ш. Мне нечем похвастаться, я не могу назвать каких-то случаев, которыми бы мог сейчас «козырять».

Когда в Союзе композиторов, году в 1958–59 обсуждалась оратория *Нагасаки*⁴, были разные мнения. Свиридов выступил в *Советской музыке*, ему вроде бы понравилось. Разнос же был опубликован как материалы пленума Союза композиторов.

А. И. А что, собственно, вменялось тебе на этом разносе?

А. Ш. Экспрессионизм, подражание, забвение реализма, и так далее. Ну, такие демагогические были доводы. Потому что ругать это, конечно, можно было и всерьез, но совершенно с других позиций. Это было типично незрелое сочинение. Но вместе с тем оно было абсолютно честным, и поэтому я все равно отношусь к нему как к важному.

Я показывал *Нагасаки* Шостаковичу. Это была одна из немногих наших встреч с ним. Дело в том, что радио (музыкальная редакция

вещания на зарубежные страны, которой долгие годы руководила Екатерина Андреева) хотело записать это как материал для своей японской редакции. Было решено, что нужен отзыв Шостаковича. Было это после того, как *Нагасаки* «разнесли» на пленуме Союза композиторов, и при моем поступлении в аспирантуру. Поэтому, чтобы перестраховаться, иновещание послало партитуру на отзыв Шостаковичу.

Я переделал финал *Нагасаки* по совету, который был мне дан Евгением Кирилловичем Голубевым⁵. У меня все заканчивалось возвращением к теме начала. А по совету Голубева я сделал другое, более «оптимистическое» окончание, другую коду, на новой, специально сочиненной теме. И явился для показа Шостаковичу в кабинет Хренникова, где играл, по-моему, вдвоем с Алемдаром Карамановым⁶. Реакция Шостаковича была краткой и точной — как все, что он делал. Само сочинение ему понравилось. Но он понял, что первоначальный вариант был с другим окончанием, и это окончание его заинтересовало. Он сказал, что надо было оставить так, как раньше. И добавил, что завтра будет в консерватории на экзамене (он был в тот год председателем комиссии) и принесет письмо, отзыв. Просил меня зайти.

И вот что произошло. Как нарочно. Я прихожу поздно домой и узнаю, что была... милиция. В то время в консерватории происходила кампания против педерастов. И меня привлекли в качестве свидетеля по этому поводу (подозревался один из моих учителей). Я был вызван для допроса на следующий день, причем в то же самое время, которое мне назначил Шостакович. Я был вынужден пойти туда и не явиться к Шостаковичу. Когда же пришел, он был оскорблен. А я не мог ему сказать, где я был. Я бы смог предупредить его по телефону, если бы знал его лучше. Но в час ночи звонить было слишком поздно, и я уже ничего не мог поделать. Когда я явился в консерваторию, Шостакович высказал мне недовольство и дал свой письменный отзыв.

А. И. А что там было написано?

А. Ш. Это была такая типичная шостаковическая бумажка, в которой ничего, кроме иносказания пустого, не было. И было, как во множестве других случаев, слово, которое он придумал: примечательно. *Нагасаки* тоже было примечательным сочинением, как и десятки других.

А. И. А он это сам написал?

А. Ш. Да. Это его почерк. Все! Это был единственный письменный отзыв Д. Д. обо мне.

После его письменного отзыва была сделана запись *Нагасаки* с участием хора Клавдия Птицы. Дирижировал Альгис Жюрайтис. Запись по тем временам неплохая. Один раз сочинение было дано по вещанию на Японию, и все.

Союз композиторов включил *Нагасаки* в программу своего очередного пленума. И устроили новый разнос, но уже разнос, частично попавший в печать. Специальной, персональной дубины, правда, не удостоили. В компании тех, кого ругали, были Ян Ряэтс, Арво Пярт и Джон Тер-Татевосян, у того был тогда краткосрочный роман с Союзом. Его *Первую симфонию* очень похвалили, и он возник со *Второй*. *Вторую* сыграли и дико разнесли.

Так что в эту компанию я попал не первой фигурой, а уж совсем какой-то жалкой. У Пярта обошлось более благополучно — его похвалили за ораторию *Поступь мира*. Там есть часть *Нагасаки*. Тоже Нагасаки (а не Хиросима), где хор произносит: «Нагасаки, Нагасаки». И это в принципе выполняло ту же задачу, что и добро-совестно расписанная мной партитура, — результат был тот же. На эти прослушивания ходил Д. Д. И я помню, что когда «разнос» закончился, Д. Д. подсел к кому-то за мной, и при мне произошел — якобы между ними — разговор. Д. Д. быстро проговорил: «Вот еще очень хорошее сочинение Шнитке, очень хорошее сочинение». Это все, что он сказал, но это была его демонстративная реакция.

Я соприкасался с ним и после этого. Он был секретарем Союза композиторов РСФСР, а я в то время поступал в московский Союз.

Возглавлял московский Союз Ваню Мурадели. И когда я показывался, то присутствовал и Д. Д. Мурадели как обычно произносил демагогически пышную речь. Он похвалил меня и посоветовал писать про космос, и Д. Д. слышал, как он это посоветовал. Мурадели стал еще вспоминать, как они вместе с Д. Д. на футбол ходили, от чего Шостакович сразу же с досадой отмахнулся. Ясно одно: когда я возник в 1962 году с написанной *Поэмой о Космосе* для оркестра, Д. Д. уже знал, что это подсказано Мурадели. И поэтому был изначально против. И когда я показывал партитуру в секретариате РСФСР, Д. Д. сразу резко-резко все это разругал и осудил — за какой-то «старомодный модернизм». И я очень благодарен ему: слава Богу, сочинение до сих пор нигде не сыграно. Оно не содержало простодушной наивности, как *Нагасаки*, но вместе с тем там было много такого, что дало бы впоследствии плохой результат. Это была вторая наша встреча.

При поступлении в Союз композиторов я был то в хорошем, то в плохом положении. Меня разнесли с *Нагасаки* и после этого,

почувствовав, что надо как-то задобрить, улучшить впечатление, погладить по головке, решили тут же дать заказ. И дали: написать что-нибудь на народные темы. Я пошел в кабинет народного творчества Московской консерватории и выбрал темы, которые мне показались интересными. И написал сочинение без текста — *Песни войны и мира*.

А. И. А эти темы — какого времени, современные? Записанные в деревнях?

А. Ш. Да, подлинные. Причем одна мне очень понравилась. Это тема в третьей части, длинная хроматическая тема. Плач, записывался в конце пятидесятых годов.

А. И. Без слов?

А. Ш. Нет, эта странная песня была со словами, но я их уже не помню. И если правда, что песни отражают характер пейзажа, который окружал людей, то это была, видимо, очень мрачная местность. Я написал сначала просто оркестровую сюиту. И принес ее разнесшему меня ранее за *Нагасаки* Сергею Аксюку, музыковеду, занимавшему тогда пост заместителя генерального секретаря Союза, заместителя Хренникова. Аксюк отнесся покровительственно и посоветовал приложить к этому хор, исходя из характера самих песен. Я присочинил к оркестровой партитуре (оставшейся нетронутой) хоровую партию, и в таком виде это и было записано.

Решался вопрос об исполнении, и опять через Д. Д. Был какой-то очередной пленум Союза композиторов РСФСР, и я еще раз попался ему в руки — теперь уже с этим сочинением, к которому он отнесся вполне одобрительно, формально хорошо. После исполнения в Большом зале консерватории — это было в 1961 году — поздравлял меня. Поздравлял он автоматически: подходил, говоря: «Замечательное сочинение» и уходил. Я понимал, что так он поздравляет десятки людей и что я просто попал в их список. Я чувствовал, что *Нагасаки* все-таки было для него самым лучшим моим сочинением.

В течение многих лет, разруганный Шостаковичем за *Поэму о космосе*, я не знал как поступить. И вдруг — генеральная репетиция *Четырнадцатой симфонии*, и Шостакович (обычно никогда никого никуда не приглашавший) сам приглашает студентов, аспирантов и преподавателей консерватории (меня в том числе) на эту репетицию.

Перед началом вышел Шостакович и произнес вступительную речь. Эта речь просто потрясла меня. Она была несколько странной. Вначале он перечислил тексты всех одиннадцати частей и потом

сказал примерно следующее: «Вы спросите, почему я использовал эти тексты — наверное, потому, что я не молод и боюсь смерти? Нет, дело здесь в другом. Отношение к смерти всегда было как к чему-то просветляющему: у Мусоргского, когда умирает Борис, — это просветление в момент смерти. Вот я бы хотел выступить против такого понимания смерти, потому что смерть — это самое ужасное, что ожидает человека в жизни». И потом он сказал почему-то, что никогда не забудет каких-то слов Николая Островского о смерти, причем он произнес абсолютно казенные и советские слова, приведя эту странную цитату из Островского. Но, в общем, в этом вступительном слове было свидетельство его негативного восприятия смерти, как страшного, окончательно непонятного самого факта смерти.

Началась генеральная репетиция. И здесь произошел мистический случай. После четвертого номера (я сейчас забыл текст) поднялся и вышел из зала Апостолов⁷. Это был секретарь партбюро Союза композиторов, многократно выступавший с «партийной» критикой Шостаковича. Все решили, что он вышел, как обычно выходят, протестуя. Но когда сочинение закончилось и публика вышла из зала, то Апостолов лежал на диване в фойе Малого зала, а около него стоял врач, значит, ему стало плохо. Потом Апостолова понесли вниз, он был еще жив и закрывал лицо шляпой. Шостакович несколько виновато шел сзади, хотя он ни в чем виноват не был. Получилось, что Апостолов почти умер во время этого цикла о смертях — и он таки умер по дороге в больницу. Это был как бы мистический факт, который произошел на глазах у множества людей. Мне долго вообще казалось, что все это, включая речь Шостаковича, мне приснилось, — до тех пор, пока не вышел недавно альбом с записями выступлений Шостаковича, и там эта речь оказалась.

В 1970 году я был летом в Репино, под Ленинградом, с Ириной и Андреем. Там же были Шостакович и Боря Тищенко, который как-то попытался нас сблизить. И в какой-то день состоялась совместная автомобильная поездка на двух машинах на озеро. Одна машина Дмитрия Дмитриевича, где за рулем сидела Ирина Антоновна. А другая машина — Борова, где сидел он с женой и сыном, и взял нас с Ириной и Андреем. А в машине Шостаковича был еще Лев Арнштам⁸, предполагалось, что вечером будет какое-то совместное просматривание киноматериалов. Но до этого не дошло. Потому что сама поездка, как я понял, прошла неудачно для Дмитрия Дмитриевича. Психологически я, мы ему мешали.

На нервы Д. Д. действовало то, что были дети. В какой-то момент они выскочили вперед, стали изображать каких-то чертей, что заставило Шостаковича вздрогнуть, это было ему неприятно. Все неумелые попытки Бори Тищенко найти какой-то контакт были неудачными, и намеченная вечером встреча прошла без нас. Я что-то помню из разговора Д. Д. с Арнштамом, кое-что было интересно. В тот день Д. Д. мне показался совсем другим, незакомплексованным, едким по своим фразам. Он говорил очень остро и точно.

А.И. И у тебя нет сведений, знал ли он более поздние твои сочинения?

А.Ш. У меня нет сведений. Я не знаю, как он относился ко мне. В 1974 году в Москве впервые исполнялся мой *Концерт для гобоя и арфы со струнными*, в зале Дома композиторов. Помню, когда я выходил кланяться, весь зал хлопал; был только один человек, который сидел сложа руки и не аплодировал. Это был Дмитрий Дмитриевич...

Ирина Антоновна всегда старалась свести нас с ним. А дело было в том, что не только он сам не очень шел навстречу, но и я безумно боялся его. Я понимал, что лучше буду среди тех, кто прячется, избегает его.

