



Дмитрий ЯНОВ-ЯНОВСКИЙ

Вариации на тему

DSCH

...Я все же думаю, что Шостакович — большой талант. Может быть, не его вина, что он позволил политике влиять на его композиторский стиль. И даже если это слабость характера, — что ж, он, возможно, не герой, но талантливый музыкант. Дело обстоит так: есть герои и есть композиторы. Герои могут быть композиторами, и наоборот, но этого нельзя требовать.

*Арнольд Шёнберг**

Писать о Шостаковиче крайне сложно. И не только потому, что о нем написаны горы исследований, воспоминаний, свидетельств, проанализировано и каталогизировано все, что было им создано. А потому, что, когда думаешь об этом человеке и художнике, сами по себе один за другим всплывают навязанные кем-то штампы, банальнейшие эпитеты, избитые сравнения и самые расхожие представления.

Когда думаешь или читаешь, например, про Стравинского, каждая деталь, каждое воспоминание добавляет что-то новое к его творческому и человеческому портрету. Он, как и любой человек, сложен, неоднозначен, парадоксален и противоречив. Во всем этом есть что-то живое и привлекательное, и мы начинаем лучше и глубже понимать не только его поступки, но и его музыку.

* Письмо К. Листу от 17 июля 1944 года // Шёнберг А. Письма. СПб., 2001. С. 307.

Когда изучаешь Шёнберга, с каждой прослушанной нотой, с каждым новым фактом его биографии все полнее и полнее понимаешь, что двигало им как в жизни, так и в творчестве. Его переписка с учениками, его отношения с меценатами, с издателями, его соперничество с Хауэром, его тяжба с Томасом Манном, его учебные пособия и, разумеется, сама его музыка в совокупности рождают сложный, но очень точный образ человека и художника. Точно то же происходит и с Бартоком, и с Равелем, и с Веберном, и с Дебюсси, и с Бергом...

Но не с Шостаковичем. С Шостаковичем все точно наоборот. Можно до последней нотки изучить его партитуры, прочитать все, что написано о нем и им самим — но это вряд ли приблизит к тому, кем в действительности был Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Чем больше узнаешь о нем, тем меньше его понимаешь. В этом одна из причин бесконечных споров вокруг широкоизвестных (но до сих пор не изданных на русском) его мемуаров. Можно с уверенностью заявлять: это мог написать Шостакович, но он этого никогда бы не сделал. Или же утверждать: Шостакович не мог этого сделать, но тем не менее сделал. Интересно, что больше всего споров давно уже вызывает не сама музыка Шостаковича, а его позиция по тому или иному вопросу. Рухнула страна, убраны все памятники славного революционного прошлого, а на Западе (заметьте — не у нас) до сих пор ожесточенно спорят: был ли телефонный разговор Сталина с Шостаковичем или такого разговора не было? Что подтолкнуло Шостаковича на создание Ленинградской симфонии: внешняя агрессия (Адольф Гитлер) или агрессия внутренняя (Иосиф Сталин)? Подписал ли Шостакович письмо против Сахарова или за него это сделали другие? Хорошо, не подписал. Или пусть даже подписал. Как ответ на этот вопрос может повлиять на качество Двенадцатой симфонии или Восьмого квартета, на наше восприятие «Носа», «Леди Макбет» или Скрипичного концерта? Едва ли найдется другой композитор, споры вокруг которого сводились бы к (или по крайней мере сфокусировались бы на) его «программности», его «гражданской позиции». Более того, любой пишущий о Шостаковиче в этой ситуации теперь уже вынужден (да и просто обязан) определиться, как он сам-то считает: должен был или не должен, подписал или не подписал, являлся или не являлся и т. д. Много вопросов вокруг, рядом, подле и возле музыки. Подобных вопросов так много, что до музыки дело может и не дойти. Да это уже и не так важно. Важно другое — дать свою оценку тем или иным его поступкам

или наоборот — отсутствию таковых. Проблема Шостаковича в том и состоит, что музыка (как кажется) столь ясна, а намерения (как представляется) так понятны, что это уже вовсе даже не тема для разговора. Более важное где-то рядом, так сказать, «вокруг да около». И — действительно, всегда есть о чем поговорить. Поэтому не удивительно, что так часто встречаются в книгах о нем пассажи типа: «...когда вышло это постановление, он только что закончил работать над...» или «тогда, когда состоялся этот разговор, Шостакович только приступил к сочинению...». Сама музыка уходит куда-то на второй план как нечто незначительное на фоне важных и существенных политических и иных событий его личной и общественной жизни.

Когда мы думаем о том, что заставило Шёнберга написать иронично-оскорбительные тексты для своих полифонических хоровых «экзерсисов», прямолинейно направленных против таких гениальных композиторов, как Барток и Стравинский («Модернский», по определению Шёнберга), или его письма Томасу Манну (в связи с появлением романа «Доктор Фаустус»), это вызывает легкую ироничную улыбку: мол, и гениям не чужды обычные человеческие эмоции, и даже они порой неспособны справиться с ними. Констатировали, «ухмыльнулись»... и тут же с легкостью вернулись к самой музыке: к бесконечным канонам, транспозициям, ракоходам и инверсиям. Всего лишь второстепенный «штрих» к портрету. И только.

С Шостаковичем не так. Любая брошенная или написанная фраза мгновенно становилась (и становится) подтверждением либо отрицанием его гениальности, его человечности, его трусости, его бескомпромиссности, его конформизма или нонконформизма и т. д. К счастью, мы не способны переводить музыку в слова, иначе большая часть критических работ свелась бы к самому вульгарному цитированию, например: «...в Первой части Третьей симфонии Шостакович высказал свое безоговорочное одобрение тем преобразованиям, которые...», или: «в Седьмой симфонии Шостакович подробно остановился на ужасах блокадного Ленинграда, в частности, в цифре 6 он говорит...», или: «в финале Двенадцатой симфонии Дмитрий Дмитриевич (начиная с 122 такта) еще раз обратил наше внимание на...» В этом отношении был совершенно прав Эдисон Васильевич Денисов, сказавший как-то, что «должно пройти энное количество лет, прежде чем мы сможем взглянуть на музыку Шостаковича, отделив ее от политического контекста».

Возможно, сейчас как раз и пришло это время.

МЫСЛИ ВСЛУХ И ПРО СЕБЯ

Из дома вышел человек
С дубинкой и мешком
И в дальний путь,
И в дальний путь
Отправился пешком.

И вот однажды на заре
Вошел он в темный лес.
И с той поры,
И с той поры,
И с той поры исчез.

Даниил Хармс

Не нужно бояться того, что вдруг обнаружится: инструментовка каких-нибудь сонат Скарлатти самобытнее, оригинальнее некоторых симфоний, небольшой и полужутливый вокальный цикл глубже иных поэм и кантат, а музыка к мультфильму — значительнее балетов. Следует признать, что Четырнадцатая симфония гениальна не потому, что писалась в то время, когда нельзя был писать о смерти, а потому что музыка прекрасная. Точно так же и «Первомайская симфония» плоха не потому, что радостно рассказывает о Первомае, а просто потому, что неинтересна и поверхностна.

Уже нет необходимости изыскивать психологические оправдания: нет смысла оправдывать то, что в оправдании не нуждается. Шостаковичем создано столько подлинно гениальных сочинений, что не нужно предварительных разъяснений (с неизменной извинительной интонацией) той политической «атмосферы», в которой он вынужден был существовать и работать.

Однако мы читаем Хармса, зачитываемся Цветаевой и Пастернаком, восхищаемся Зощенко и Ахматовой. Чудовищно-трагические судьбы невероятно талантливых людей. Исчезновение Даниила Хармса, самоубийство Цветаевой, травля Зощенко, Пастернака и Ахматовой... Мы знаем и помним об этом. И все это, конечно, не может не влиять на наше восприятие их творчества. Но, тем не менее, оно (творчество) никогда не оказывается, как говорят американцы, background'ом к их судьбам.

Но и здесь с Шостаковичем обстоит по-другому.

Слово — не музыка. Слово конкретнее, а значит, опаснее. И для власти, и — вдвойне — для художника. Стравинский говорил, что музыка (если она не связана со словом) не в состоянии выражать

ничего, кроме самой себя. Музыка сама по себе не в состоянии выражать ни идеологии, ни политических идей. Совсем недавний пример с гимном России: трижды менялся текст. А как отличить фашистский марш от антифашистского, если это просто инструментальный марш? А мелодию любой пионерской песни от мелодий Гитлерюгенда? Не увязывая их с текстом, просто невозможно.

Но Шостакович считал по-другому.

ТАКТИКА СОЗДАННОГО

Чтобы прочесть хорошую лекцию, нужно сначала рассказать, о чем собираешься рассказать, затем собственно о деле и, наконец, о чем только что рассказал.

*Луи Андриссен**¹

Для него музыка — реальный язык. Средство коммуникации. Отсюда и этот постоянный страх — вдруг кто-то еще (рядом, заглядывая через плечо) тоже владеет этим языком. (Это почти столь же опасно, как способность читать по губам.) Спокойней — использовать текст (программу) — словесную защиту. Еще лучше загодя нагородить настоящие «баррикады» из имени автора текста или либретто, детального словесного пересказа, авторского развернутого комментария и т. д. Чтоб ни у кого не возникло и тени сомнения, о чем, собственно, пойдет речь. Вот музыка о том, как фашист наступает, а вот тут мы его начинаем бить, а разбив, со спокойной душой празднуем победу и предвкушаем будущее созидание мирной жизни. («Как складно-то получилось!») Музыка сама по себе — слишком тонка и эфемерна. Нужно конкретнее, еще конкретнее, как можно конкретней! Сочинение подходящей «программы» порой отнимает не меньше времени, чем написание самой музыки. Неважно. Важно конкретизировать и не оставить простора для иных (неверных и чуждых) трактовок и толкований.

Постепенно приходит понимание, что окружение-то языка вроде бы и не понимает. А камерная музыка, судя по всему, вообще не грозит ничем. Первый квартет — никакой реакции, Второй, Третий, Четвертый... («Господи, для них камерная музыка как бы и не существует!») Вот оно — поле деятельности. Говори что хочешь, хоть кричи, как в Восьмом. Никто и не заметит. Квинтеты, трио, сонаты... пиши — не хочу! Но все-таки время от времени им нуж-

* *Андриссен Л.* Украденное время. СПб., 2005. С. 206.

но давать что-то масштабное и глобальное. Ну там «Праздничную увертюру» или «Песнь о лесах». («В лесах ведь ничего плохого нет. Верно? Эх! Если бы не Малер, можно было бы и “Песнь о земле”, но чуть-чуть опоздал. А жаль».) Иначе не продержишься. Еще глобальнее? Еще оптимистичнее? Пожалуйста. Вот вам «Первомайская симфония», вот вам «Марш советской милиции», вот кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» («Это в 1952-то году! О чем это я?»), вот поэма «Октябрь», вот симфония «1911 год».

И наконец, как отвлекающий маневр, позволяющий выжить или по крайней мере выждать, есть еще и киномузыка. Здесь-то уж точно тройная гарантия — не тронут. Действие равно противодействию. «Песня о встречном», одним словом.

В результате — список сочинений, как шахматная доска: черное-белое-черное-черное-белое-белое. «Метаморфозы» Эшпера.

NO COMMENT:
ШОСТАКОВИЧ О МАЯКОВСКОМ

1956

В начале 1929 года Всеволод Эмильевич Мейерхольд, ставивший «Клопа», предложил мне написать музыку к спектаклю. Я с удовольствием принялся за работу. На репетициях я познакомился с Маяковским. Мое представление об авторе «Облака в штанах» не совпало с реальным человеческим обликом Маяковского. Я ожидал встретить одного человека, а встретил другого. Я наивно думал, что Маяковский в жизни, в повседневном быту оставался таким же, каким он был на трибуне, но на самом деле это было не так. Маяковский поразил меня своей мягкостью, обходительностью, просто очень большой воспитанностью, и мне это очень понравилось. Это был очень мягкий, приятный, внимательный человек. Он любил больше слушать, чем говорить. Казалось бы, что он должен был говорить, а я слушать, но вышло все наоборот.

У меня состоялось несколько бесед с Маяковским по поводу моей музыки к «Клопу». Должен сказать, что первая из них произвела на меня довольно странное впечатление. Маяковский спросил меня: «Вы любите пожарные оркестры?» Я сказал, что иногда люблю, иногда нет. А Маяковский ответил, что он больше любит музыку пожарных и что следует написать к «Клопу» такую музыку, которую играет оркестр пожарников.

Это высказывание меня вначале изрядно огорошило, но потом я понял, что за ним скрыта более сложная мысль. В последующем разговоре выяснилось, что Маяковский любит не только музыку пожарных, что он с большим удовольствием слушает Шопена, Листа, Скрябина. Ему просто казалось, что музыка пожарного оркестра будет наибольшим образом соответствовать содержанию первой части комедии; и для того чтобы долго не распространяться о желаемом характере музыки, Маяковский просто воспользовался кратким термином «пожарный оркестр», и я его понял.*

1974

В начале 1929 года Всеволод Эмильевич Мейерхольд, ставивший «Клопа», предложил мне написать музыку к спектаклю. Я с удовольствием принялся за работу. Я наивно думал, что Маяковский в жизни, повседневном быту такой же, как в своих стихах. Конечно, я не ожидал увидеть его в желтой кофте. И я не думал, что у Маяковского будет нарисован на щеке цветочек. Этот балаган в новых условиях мог бы ему только повредить. Но видеть человека, который на каждую репетицию «Клопа» приходил в новом галстуке, тоже было удивительно. В то время галстук еще считался одним из главных признаков буржуазности. Маяковский, как я понимаю, любил хорошо, сладко пожить. Он одевался во все самое лучшее, иностранное. Он носил немецкий костюм, американские галстуки, французские рубашки, французские ботинки. Любил всем этим хвастаться. Советские изделия Маяковский, как известно, чрезвычайно активно рекламировал в стихах. <...> Но сам Маяковский те предметы, которые рекламировал, ни в грош не ставил. <...> Если бы не Мейерхольд, я бы не стал писать музыку к «Клопу». Потому что и по поводу музыки у меня с Маяковским произошла стычка. Он у меня спрашивает, что я написал. Я ему отвечаю: симфонию, оперу, балет. Он тогда у меня спрашивает, люблю ли я пожарные оркестры. Я сказал, что иногда люблю, иногда нет. Тогда Маяковский мне говорит: а я больше всего люблю пожарные оркестры и хочу, чтобы музыка к «Клопу» была такая, какую играют оркестры пожарных, а симфонии мне не нужны. Я ему, естественно, предложил пригласить оркестр пожарных, а меня

* Литературная газета. 9 октября 1956 г.

от этой работы уволить. Скандал прекратил Мейерхольд. <...> В общем, могу сказать, что в Маяковском сконцентрировались все ненавистные мне черты: позерство, любовь к саморекламе, страсть к роскошной жизни. И, главное, презрение к слабым и подбострастие перед сильными.*

ТАПЕР

Мнения автора могут не совпадать с его точкой зрения.

Виктор Пелевин. «Generation П»

«Сейчас я нигде не служу и, как бы мне ни пришлось нуждаться, в кино я служить не пойду, так как это отнимает все вечера, и очень утомляет механическое изображение на рояле “страстей человеческих”. В связи со служением в кино у меня пропала масса времени и энергии»**. Это написано совсем молодым Шостаковичем в 1926 году***. И он, действительно, «служить в кино» не пошел. Но его навык «механического» изображения «страстей человеческих» еще как ему пригодился.

Работа тапера такова, что любая сиюминутная ситуация на экране требует мгновенного отклика. И это понятно — все происходит, как сейчас говорят, «в реальном времени». Чем больше навык и опыт, тем меньше затрачиваются душевные силы. Появляются штампы: здесь грозное *tremolando*, там бурный нисходящий пассаж, уменьшенный вводный — и даже слепой понимает, что герои обречены. Где нужно — ностальгический вальсок, требуется нечто жизнерадостное — вот, на выбор: есть бравурный марш, есть полька, мазурка; обличить старорежимное мещанство — никаких проблем: вот вам канкан или какой-нибудь фокстрот. Все на своих местах. Пожалуйста. Похороны? Все подготовлено и притом многократно опробовано: работает — вдохновляет, страшит, печалит, радует, улаживает.

Работа в кино и в дальнейшем (уже с появлением звуковой дорожки) останется постоянной сферой творческой деятельности

* Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as related and edited by Solomon Volkov. London, 1981. P. 190–191

** Д. Шостакович о времени и о себе. М., 1980. С. 11.

*** С 1923-го по 1925 год Шостакович работал в нескольких кинотеатрах: сначала в «Светлой ленте», затем — в «Сплендид Паласе» (позднее переименованном в «Рот Фронт») и, наконец, в «Пикадилли».

Шостаковича. Многие партитуры, написанные для кинофильмов, сегодня уже обрели новую, концертную, жизнь. В большинстве своем музыка действительно замечательная. Среди наиболее известных работ назовем музыку к фильмам Г. Козинцева «Гамлет» и «Король Лир», блестящую партитуру к «Новому Вавилону», оперу-мультфильм по А. Пушкину «Сказка о Попе и работнике его Балде», а также музыку к популярным в свое время фильмам «Трилогия о Максиме», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина», «Подруги». При всех достоинствах самой музыки есть в ней, на мой взгляд, одно качество, препятствующее полному слиянию музыки и изображения, — это ее чисто симфоническая природа. Она совершенно самодостаточна. Особенно это заметно в фильмах «Гамлет» и «Король Лир». Но удивительно другое. Очень часто киномузыка Шостаковича в целом ничем не отличается от его чисто симфонических произведений. Та же энергия, те же приемы развития и инструментовки, та же трактовка формы. Грубо говоря, музыка в кино чаще всего требует исключительно экспозиционного изложения материала, разного рода акцентов, коротких характеристических мелодических построений, разнохарактерных фонов и т. д. И только немногочисленные протяженные (как правило, кульминационные) эпизоды могут нуждаться в подлинно симфоническом напряжении и интенсивном развертывании. Шостакович же почти постоянно использует лишь этот последний тип музыкального развития. И зритель (который в данном случае еще и слушатель) оказывается перед сложной дилеммой: смотреть или слушать. А в случаях с Шекспиром, чей текст уже сам по себе требует от зрителя полного напряжения и сопряжения с действием (это же не мыльная опера!), подобное решение музыкального ряда, на мой взгляд, только отвлекает внимание от происходящего на экране. Но речь не о музыке к фильмам, а о музыке, так сказать, «чистой» — симфонической. Работа пианиста-иллюстратора действительно не прошла для Шостаковича даром. Как писал сам композитор в 1956 году: «Дело это очень утомительное, хотя и не бесполезное, поскольку приходилось много импровизировать, принаравливаясь к событиям, разворачивавшимся на экране»*. Но, кажется, ему приходилось «много импровизировать, принаравливаясь к событиям», разворачивавшимся не только на экране, но и в самой жизни, в его жизни. Когда читаешь подробные авторские пояснения к его

* Д. Шостакович о времени и о себе. С. 194.

симфоническим произведениям, не покидает ощущение, что перед тобой детально проработанная режиссерская «раскадровка» фильма. А дальше опыт, приобретенный не только в «Светлой ленте», «Сплендид Паласе» и «Пикадилли», но и в звуковом кино, «берет свое». И происходит то, что сам Шостакович обозначил, как «механическое изображение “страстей человеческих”». Симфония как музыка к воображаемому фильму. Главное точно следовать своей же собственной (или чужой) раскадровке, своему же (или чужому) сценарию и монтажу. И там, где внешний (навязанный извне) сценарий полностью совпадает с внутренним (своим) — результат гениальный, где же они входят в противоречие (а то и вовсе конфликтуют) — «прикладная» музыка так прикладной и остается. А стало быть, не суть важно, о чем пойдет речь: о Великой Отечественной войне, о революции, о завоевании космоса, о смерти Ленина, о грандиозной стройке или об успехах советской деревни, о поднятой целине или о лесонасаждениях.

NONSENSE

Родина слышит, Родина знает...

Е. Долматовский

«Неожиданно композитор спросил меня, был ли я когда-нибудь пионером. Он [Шостакович] читал в газете “Пионерская правда” [sic], что школы и пионерские отряды принимают активное участие в лесопосадках. Появилась в оратории глава (или часть) “Пионеры сажают леса”, кажущаяся мне самой важной в нашем произведении.

Шостакович начал работу над музыкой оратории только тогда, когда я отдал ему полный текст. Он уехал в Комарово под Ленинград и вернулся с готовым клавиром “Песни о лесах”. Мне пришлось дописать лишь несколько строчек, вернее, скомпоновать их — это была fuga, а ее текст — всего лишь список деревьев и кустарников, которые, согласно Постановлению, надо посадить в лесополосы. Я старался соблюсти очередность, какая была в Постановлении, и не могу считать эту работу своим сочинением. Но Дмитрий Дмитриевич придал перечню деревьев подлинную и удивительную поэтичность»*.

* *Долматовский Е.* Переполненный музыкой // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М., 1976. С. 75.

СТРАТЕГИЯ НЕНАПИСАННОГО

Не бытие определяет сознание, а неизбежность небытия.

И. Бродский

Когда читаешь заметки, написанные Шостаковичем в разные годы его жизни, удивляет та легкость, с которой он делится своими творческими планами, идеями своих будущих сочинений. Даже когда его никто об этом не спрашивает. Он подробно рассказывает сюжеты будущих опер, общие идеи будущих симфонических сочинений, детально описывает структуру будущих ораторий. Все эти планы из-за значимости замысла и серьезности тематики, по его словам, «потребуется значительного времени для их осуществления». (В скобках заметим: а тем временем он продолжает писать квартеты, камерные произведения, вокальные циклы, инструментальные сонаты...) Вот несколько примеров, взятых из опубликованных высказываний Шостаковича:

Красная газета, 10 февраля 1934:

«...Я хочу написать советское “Кольцо нибелунга”. Это будет оперная тетралогия о женщине, в которой “Леди Макбет” явится как бы “Золотом Рейна”. Магистральным образом следующей оперы будет героиня народовольческого движения. Затем — женщина нашего столетия. И, наконец, я напишу нашу советскую героиню, вобравшую в себя собирательные черты женщин сегодняшнего и завтрашнего дня, от Ларисы Рейснер до лучшей бетонщицы Днепроостроя Жени Романько. Эта тема является лейтмотивом моих каждодневных раздумий и моей жизни *на десять лет вперед* (курсив мой. — Д.Я.-Я.)».

Лит. Ленинград, 26 апреля 1935:

«...Уже давно во мне укрепилось сильнейшее желание отобразить в музыке великую социалистическую перестройку нашей деревни. Прекрасная вещь Шолохова натолкнула меня на мысль написать оперу “Поднятая целина”. Я приступаю к работе над этой оперой с большим удовольствием и энергией».

Рабочий и театр, № 11, 1937:

«...Одновременно с этими работами я начинаю подготовительные работы к опере “Волочаевские дни”, либретто для которой пишет

Н. Я. Берсенев. Опера должна показать интервенцию на Дальнем Востоке и взятие Красной Армией волочаевских укреплений <...> Материала много, но работа предстоит большая и очень трудная...»

Лит. газета, 20 ноября 1938:

«...Уже давно зреет у меня мысль написать оперу на текст лермонтовского “Маскарада” <...>. Но я возьмусь за эту оперу не раньше, чем напишу симфонию, посвященную памяти В. И. Ленина».

Ленинградская правда, 28 августа 1939:

«...Недавно я приступил к написанию оперетты “12 стульев” <...>. Давнишняя и страстная моя мечта — написать симфоническое произведение, посвященное Владимиру Ильичу Ленину. <...> Симфония о Ленине задумана... с участием хора, солистов и чтеца. Первая часть — юношеские годы Ильича, вторая — Ленин во главе Октябрьского штурма, третья — смерть Владимира Ильича и четвертая — без Ленина по ленинскому пути. Уже готов ряд музыкальных фрагментов, которые впоследствии войдут в эту самую значительную мою работу последнего времени — *7-ю симфонию* (курсив мой. — Д.Я.-Я.)...»

Ленинградская правда, 20 января 1940:

«Написать симфонию, посвященную памяти В. И. Ленина, — мое заветное, давнишнее желание. Мысль об этой симфонии возникла еще в 1924 году, в дни глубокого всенародного траура...»

Это только малая часть подобных высказываний: их в самом деле очень много — напечатанных в разных изданиях, в разные годы. Давайте задумаемся в то, что рассказывает Дмитрий Дмитриевич. После «Леди Макбет» в 1934 году он одержим созданием тетралогии, посвященной женским образам, это его «лейтмотив» на десять лет вперед. Но уже через год (в 1935 г.) он приступает к работе над «Поднятой целиной», через два года (не написав ни то, ни другое) он с той же энергией (и с таким же результатом) принимается за оперу «Волочаевские дни». При этом, естественно, образ бетонщицы Жени Романько перестает быть «лейтмотивом его каждодневных раздумий». И вот возникает мысль об опере на сюжет «Маскарада» Лермонтова, но Шостакович не может позволить себе приступить к написанию музыки, пока он не напишет симфонию памяти Ильича, «мысль о которой возникла [аж!] в 1924 году». Но ровно через девять месяцев, как выясняется, он все-таки позволил себе

приступить к написанию оперетты «Двенадцать стульев», хотя его «давнишняя и страстная мечта» (симфония о Ленине) еще не реализовалась. Однако он уверенно называет номер этой будущей симфонии — Седьмая!

Вдумавшись, начинаешь понимать, что все это лишь «игра», чтобы получить возможную «отсрочку». Во всех этих публичных откровениях есть подтекст: «Дайте мне десять лет, и я напишу яркий образ лучшей бетонщицы, еще несколько лет — и у вас будет опера о волочаевских высотах, подождите немного — и я напишу и о русской социалистической деревне, и оперетту, но, самое главное, дайте мне еще чуть-чуть времени — и получите образ вождя пролетариата. Я весь в работе, я собираю материал. Мною уже много наработано. Мне нужно только время».

И, судя по всему, это сработало. Время дали.

Сов. культура, 22 мая 1965:

«Около года назад я окончательно решил писать оперу по роману “Тихий Дон” (3-я и 4-я книги). Ныне либретто готово, и я приступил к работе».

Веч. Новосибирск, 22 января 1966:

«В настоящее время я работаю над оперой “Тихий Дон” по 3-й и 4-й книгам романа Шолохова. Эта очень трудная работа займет у меня, вероятно, весь 1966 год и, наверное, захватит и 1967».

Известия, 22 января 1966:

«Минувший год был очень насыщенным и, думается, плодотворным. <...> Но самое главное, [я] с увлечением продолжал работать над оперой “Тихий Дон” по одноименному роману...»

И наконец, самое любопытное. В «Свидетельстве» Волкова — Шостаковича есть пассаж, который (независимо от нашего отношения к этим «мемуарам») завершит данную тему:

«...сейчас я, пожалуй, с еще меньшей охотой делаю заявления о своих творческих планах. Что, дескать, задумал на актуальный сюжет — про освоение целинных земель. Или балет о борьбе за мир. Или симфонию про космонавтов. Когда я был моложе, то делал иногда похожие на эти крайне неосмотрительные заявления. И до сих пор у меня интересуются, когда я закончу оперу “Тихий Дон”. А я такую оперу никогда не закончу. Потому что я ее никогда не начинал. Просто

пришлось в трудный момент сказать нечто подобное. Это ведь у нас особый вид самозащиты. Говоришь, что задумал такое сочинение. Обязательно с каким-нибудь убойно звучащим заголовком. Это — чтоб тебя не побивали камнями. А сам пишешь какой-нибудь квартет. И получаешь от этого тихое удовольствие. А руководству сообщаем, что сочиняешь оперу “Карл Маркс”. Или “Молодая гвардия”. Вот и простят тебе квартет. Оставят в покое. Под мощным прикрытием таких “планов” можно иногда прожить год-два спокойно*.

УЧИТЕЛЬ

Условно убитый.

Другой странный и интригующий аспект проблемы Шостаковича — это его воздействие на несколько поколений композиторов. Композиторы-конформисты, композиторы-традиционалисты, композиторы-фольклористы, композиторы-авангардисты — все они находились под влиянием его музыки. Как могло случиться, что столь разные творческие личности, как, например, Д. Кабалевский, С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Эшпай, Г. Свиридов, Т. Хренников, М. Вайнберг, А. Бабаджанян, Э. Денисов, Р. Щедрин, А. Шнитке, Н. Пейко, Б. Чайковский, Н. Сидельников, Г. Галынин, С. Губайдулина, не говоря уже о разных поколениях композиторов в бывших советских республиках, — все они были в той или иной степени испытали на себе воздействие музыки Шостаковича? И каждый находил в ней то, что хотел найти и чего, скорее всего, в ней и не было. А может быть, и было. Кто-то перенял внешнюю актуальность и масштабность его симфонических замыслов, кто-то яркость, доступность тематических построений его песен и киномузыки, кто-то беспрюигрышную броскость оркестровых красок инструментальных концертов, кто-то гротеск и трагический сарказм его опер, кто-то лиризм струнных квартетов, кто-то внутренний психологизм и глубинную обреченность его поздних произведений.

В выборе, так сказать, «точки зрения» на Шостаковича безошибочно распознается талант или его отсутствие. Каждый выбирает по себе. Интересно, например, что такой выдающийся композитор, как Альфред Шнитке, безусловно, находившийся под огромным воздействием музыки и личности Шостаковича, в разные годы

* Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as related and edited by Solomon Volkov. P. 199.

своей творческой деятельности обращался к различным пластам его музыки. Так, если в ранних сочинениях Шнитке (Первом скрипичном концерте, оратории «Нагасаки») явно ощущается влияние Шостаковича еще, так сказать, на «лексическом» уровне — мелодические построения и их развитие, гармония, принципы оркестрового мышления, общая драматургия, то в дальнейшем влияние Шостаковича становится не столь прямолинейным и более глубоким. Отголоски «Носа», музыки к «Сказке о Попе и работнике его Балде», струнных квартетов и других камерных сочинений слышатся повсюду — от «Серенады» до «Ревизской сказки», от Фортепианного квинтета до Четвертого квартета, от балета «Лабиринты» до оперы «Жизнь с идиотом». А в поздних сочинениях Шнитке — в Альтовом концерте, в виолончельных концертах, в Шестой, Седьмой и Восьмой симфониях, в Эпilogue балета «Пер Гюнт» — отчетливо прослеживается связь с поздними же сочинениями Дмитрия Дмитриевича: с Пятнадцатой симфонией, с Пятнадцатым квартетом, с Альтовой сонатой. Любопытно также, что Шнитке и многие другие наиболее талантливые композиторы его поколения «вернулись» к музыке Шостаковича, пройдя через додекафонию Шёнберга, сериальность и алеаторику Булеза, микрополифонию и сверхмногоголосие Лигети, пуантилизм и «момент-форму» Штокхаузена и инструментальный театр Кейджа и Кагеля. Вернулись, чтобы по-новому взглянуть на все истинно ценное, что было создано этим композитором.

Однако, как мне кажется, главным и страшным «уроком» Шостаковича всем тем свободно мыслящим, умным и по-настоящему талантливым музыкантам, кто шел после него, стала сама его жизнь. Жизнь гениально одаренного человека на службе у безжалостной системы, жизнь выдающегося художника, в конце концов, ставшего заложником этой системы, системы, которая не выпускала его всю его жизнь и которая так и не отпустила его даже после смерти. Именно поэтому долго еще будут безрезультатно спорить: был или не был, подписал или не подписал, искренне или нет, за или против, являлся или не являлся...

Но глядя на творческие и человеческие судьбы А. Шнитке, Э. Денисова, В. Сильвестрова, А. Пярта, С. Губайдулиной, Г. Канчели, А. Кнайфеля и многих, многих других, понимаешь, что этот урок не прошел бесследно.

