



Ричард ТАРУСКИН

Шостакович и мы

I

Собрание писем Дмитрия Шостаковича театроведу Исааку Гликману*, появившееся в печати на второй год после падения советской империи, было первым крупным вкладом постсоветской эпохи в огромную литературу о величайшем из советских художников. Документальная ценность этой публикации очевидна, как и чисто человеческий интерес, который она представляет. Но она обладает любопытной особенностью — а именно частыми вторжениями редактора с целью объяснить, что Шостакович здесь, видите ли, шутит. Пример тому — комментарий Гликмана к письму, которое Шостакович прислал ему из Одессы 29 декабря 1957 года в качестве новогоднего поздравления. Вот первый абзац:

Приехал я в Одессу в день всенародного праздника 40-летия Советской Украины. Сегодня утром я вышел на улицу. Ты, конечно, сам понимаешь, что усидеть дома в такой день нельзя. Несмотря на пасмурную туманную погоду, вся Одесса вышла на улицу. Всюду портреты Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также гг. А. И. Беляева, Л. И. Брежнева, Н. А. Булганина, К. Е. Ворошилова, Н. Г. Игнатова, А. И. Кириленко, Ф. Р. Козлова, О. В. Куусинена, А. И. Микояна, Н. А. Мухитдинова, М. А. Суслова, Е. А. Фурцевой, Н. С. Хрущева, Н. М. Шверника, А. А. Аристова, П. А. Поспелова, Я. Э. Калнберзина, А. П. Кириченко, А. Н. Косыгина, К. Т. Мазурова, В. П. Мжаванадзе, М. Г. Первухина, Н. Т. Кальченко.

А вот комментарий Гликмана: «Весь абзац, как бы заимствованный из стандартного газетного репортажа тех дней, исполнен

* Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и коммент. И. Д. Гликмана. М.; СПб., 1993.

острой иронии. Вообще все письмо выдержано в сатирическом плане. <...> Дмитрий Дмитриевич с нарочитым комическим педантизмом перечисляет по алфавиту [sic], не опуская инициалы, фамилии этих лиц».

Далее — второй абзац Шостаковича:

Всюду флаги, призывы, транспаранты. Кругом радостные, сияющие русские, украинские, еврейские лица. То тут, то там слышатся приветственные возгласы в честь великого знамени Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также в честь тт. А. И. Беляева, Л. И. Брежнева, Н. А. Булганина, К. Е. Ворошилова, Н. Г. Игнатова, А. И. Кириченко, Ф. Р. Козлова, О. В. Куусинена, А. И. Микояна, Н. А. Мухитдинова, М. А. Суслова, Е. А. Фурцевой, Н. С. Хрущева, Н. М. Шверника, А. А. Аристова, П. А. Поспелова, Я. Э. Калиберзина, А. П. Кириленко, А. Н. Косыгина, К. Т. Мазурова, В. П. Мжаванадзе, М. Г. Первухина, Н. Т. Кальченко, Д. С. Коротченко. Всюду слышна русская, украинская речь. Порой слышится зарубежная речь представителей прогрессивного человечества, приехавших в Одессу поздравить одесситов с великим праздником. Погулял я и, не в силах сдержать свою радость, вернулся в гостиницу и решил описать, как мог, всенародный праздник в Одессе.

И комментарий: «Шостакович высмеивает фальшивое ликование городской толпы, заполнившей улицы Одессы. Повтор, или, в музыкальном искусстве, — реприза, мощно усиливает юмористический эффект изображения»*.

Нуждаемся ли мы в этой помощи? Действительно ли Гликман думает, что мы в ней нуждаемся? Он старается указать на то, что и так невозможно упустить, и в результате проходит мимо или, может быть, не замечает шутки, к которой действительно стоит привлечь внимание. Только потому, что я взял на себя труд переписать всю эту дважды повторяющуюся галиматью слово за словом, я обнаружил, что имена Кириленко и Кириченко во второй раз меняются местами, и эта парочка превращается в украинских номенклатурных Добчинского и Бобчинского, чиновных Труляля и Траляля из гоголевского «Ревизора». Поскольку я могу об этом сообщить, потраченное мною время вознаграждено. Но чем вознагражден Гликман? Какой смысл инструктировать нас, что письмо насквозь иронично, когда ирония здесь столь бесхитростна и легко уловима?

* Письма к другу. С. 135–136 (комментарии мною объединены и даны в сокращении).

Первое возможное предположение — советские привычки умирают с трудом. Всякий, кто работал с советскими изданиями первоисточников (письмами композиторов, например), вспомнит похожие учительские вмешательства — ненужные, назойливые, вызывающие недоверие читателю, они сами по себе часто граничат с комизмом. Один пример врезался мне в память на десятилетия благодаря своей гротесковой типичности — чопорное возражение редактора тома избранных статей Цезаря Кюи на брошенное вскользь замечание последнего в полемике со своим вечным антагонистом Германом Ларошем. Кюи написал, что «разница в достоинстве произведений художников, лишенных критического чутья, как Рубинштейн и Чайковский, может быть поразительна». Редактор, на волне так называемой ждановщины, встал на сторону Лароша, то есть на сторону самого консервативного критика России XIX века, и в примечании уведомил читателя, что «если это утверждение в значительной мере справедливо в отношении А. Рубинштейна, то оно полностью ошибочно в отношении П. Чайковского»*.

Часто случалось, что примечания в советских публикациях источников находились в состоянии непрерывной вражды с текстом. Знаменитый трагикомический пример — издание в 1935 году музыковедом Юрием Келдышем, приверженцем твердой линии, спорных мемуаров графа Арсения Голенищева-Кутузова, друга-аристократа и, возможно, любовника Модеста Мусоргского — официально признанного композитора-народника**. И совсем уже тягостное впечатление производит примечание, где редакторы вышедшего в 1971 году издания писем Мусоргского — с сожалением должен заметить, редакторы-евреи — пытались смягчить впечатление от одного из грубых выпадов композитора против евреев. «Несмотря на, казалось бы, явно антисемитский характер этих строк, — писали они, — зная мировоззрение Мусоргского, а также его личные дружеские связи и творческие интересы, эту бутаду следует объяснить не шовинистскими взглядами композитора, а отвращением к буржуазным, торгашеским элементам

* Кюи Ц.А. Избранные статьи / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И.Л. Гусин. Л., 1952. С. 238, 592.

** Голенищев-Кутузов А.А. Воспоминания о М.П. Мусоргском / Под ред. Ю.В. Келдыша // Музыкальное наследство: Сборник материалов по истории музыкальной культуры России. М., 1935. Т. 1. С. 5–49. Анализ и комментарии см.: Taruskin R. Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue. Princeton, 1993. P. 25–34.

вообще»*. Оставляя в стороне сказанное о «дружеских связях» композитора, хочется спросить: неужели редакторы считали, что приравнять в целях оправдания все еврейское к стяжательскому — инсинуация сколько-нибудь менее антисемитская, чем та, что позволил себе Мусоргский? Конечно, нет; но всем понятна необходимость этого вмешательства и подобных ему. Такова была цена публикации; единственной альтернативой в условиях советской цензуры являлась купюра. (В самом деле, не только в предыдущих, но и в последующих русских изданиях писем Мусоргского антисемитский пассаж был вычеркнут.)

Однако все это не объясняет характера комментариев Гликмана, написанных без какого-либо принуждения. Не помогает понять их в полной мере. Ибо проблема иронии — это палка о двух концах. Людей можно приучить к иронии и даже перестараться в этом — как давным-давно понял греческий пастушок**.

Поэтому столь же часто Гликман чувствует необходимость объяснить, что Шостакович-де *не* шутит. В одном из более ранних писем собрания читаем: «Много работаю, но ничего не сочиняю». Это означает, поясняет Гликман, что Шостакович в тот момент работал над киномузыкой, которую он не принимал всерьез как творческую работу. Затем Шостакович продолжает: «Надеюсь, что это лишь временные неполадки в моем скромном и незначительном даровании». Гликман настаивает на том, что мы должны воспринимать это буквально: «Слова эти сказаны отнюдь не для рисовки, потому что рисоваться он не любил». И все же многое в письме, похоже, противоречит такому прочтению. Во-первых, Шостакович, кажется, сам пародирует данное предложение, немедленно вслед за тем замечая, что «скромность украшает человека». Во-вторых, это предложение само пародирует другой фрагмент того же письма, где выражается сочувствие Гликману в связи с его болезнью: «Надо надеяться, что это... лишь временные неполадки в твоём могучем организме»***.

В любом случае опубликованные Гликманом письма показывают, что скромность Шостаковича никогда не доходит до самоуничиже-

* *Мусоргский М. П.* Литературное наследие: Письма. Биографические материалы и документы / Сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. М., 1971. С. 354. Примечание относится к письму 249, с. 245.

** Имеется в виду басня Эзопа о пастушке, который дважды звал на помощь, как будто увидел волков, и помощь дважды подспевала, однако на третий раз, когда действительно появились волки, никто не пришел. — *Пер.*

*** Письма к другу. С. 72–73.

ния. Одно из самых волнующих писем (если бы потребовалось, я бы выделил его как самое значительное в книге) — то, что заканчивается следующим абзацем:

Во время моей болезни, вернее болезней, я взял партитуру одного моего сочинения. Я просмотрел ее от начала и до конца. Я был поражен достоинствами этого сочинения. Мне показалось, что, сочинивши такое, я могу быть горд и спокоен. Я был потрясен тем, что это сочинение сочинил я*.

Гликман предполагает, что сочинение, о котором идет речь, — Восьмая симфония, одно тех из произведений, которые в момент написания письма были под официальным, хотя и негласным запретом. «И вот в один прекрасный день, — пишет он в комментариях, — в канун Нового года у него возникла потребность в письме ко мне как бы ответить своим гонителям, что он думает об их суде, об их оценках и приговорах и что он думает о самом себе»**. Самым волнующим в этом письме — для меня, как и, рискну предположить, для Гликмана (хотя он об этом умалчивает), — является не столько его содержание, сколько стоящая над ним дата. «Один прекрасный день», когда Шостакович так пронзительно написал о своем сочинении, был на самом деле днем выдающимся: это 21 декабря 1949 года, семидесятилетие Сталина, гранд-апофеоз, которому Солженицын посвятил целую сюрреалистическую главу в «Круге первом», день, раздутый на весь Советский Союз в беспрецедентном выхлопе хвастливой лжи и пропаганды.

Это письмо раскрывается в гораздо более широком и более значимом пространстве интерпретации, нежели особая и сравнительно ограниченная область иронии. Я имею в виду общую территорию «полисемии», территорию подтекстов и множественных значений — пространство трактовок, в котором на протяжении по крайней мере полувека располагалось подавляющее большинство прочтений Шостаковича. Как и в случае с только что цитированным письмом, знание дат нередко оказывается чрезвычайно важным. Например, осведомленность о том, что первое исполнение Пятой симфонии состоялось в ноябре 1937 года, в самый разгар так называемой ежовщины, — вероятно, самого кровавого политического террора, какой до тех пор видел мир, — обеспечивает подтекст, необходимый

* Письма к другу. С. 85.

** Там же. С. 86.

для постижения очевидной траурности медленной части. Даже если окажется, что Шостакович никогда не подразумевал ничего подобного (хотя я не представляю себе, как такой факт может быть установлен), осознание этой связи существенно для понимания того, как симфония была воспринята (по воспоминаниям очевидцев, медленная часть вызвала волну плача в зале) и почему музыка Шостаковича имела такое огромное значение.

Общественная значимость музыки Шостаковича, делавшая его творчество столь же дискуссионным за пределами России, сколь и драгоценным внутри ее границ, как раз и была результатом игры подтекстов. Уточню: неконтролируемой игры подтекстов. Она была одним из немногих явлений, которые тоталитарный режим был не в силах контролировать — если только не запрещать вообще, как время от времени и происходило. И это делало ее бесценной. «Я всегда интуитивно ощущал в ней протест против режима», — говорит Соломон Волков, автор бесстыдного бестселлера «Свидетельство», книги, претендующей на то, чтобы считаться стенографической записью устных воспоминаний Шостаковича*. Однако на сей раз Волков говорит от своего лица, а не устами своей маленькой марионетки по имени Митя, и мы можем ему поверить**. И согласиться: конечно, он ощущал протест в музыке Шостаковича — как и миллионы его соотечественников. Это ощущение было им необходимо; и музыка, с ее благословенной многозначностью, приносила им утешение, какого в условиях советского контроля над умами не могло предложить ни одно другое искусство.

Музыка была чем-то особенным. Музыка и есть нечто особенное. Ничто не могло помешать Волкову и многим другим интеллигентам — как сообщает он в предисловии к «Свидетельству», написанному также от его лица, — ассоциировать яростную вторую часть Одиннадцатой симфонии Шостаковича не с «кровавым воскресеньем» 1905 года, согласно официальной программе симфонии, а с более близкими кровавыми событиями в Будапеште, где советские войска, поправ законы, подавили венгерское восстание 1956 года***. «Не беспокойся, — заверил меня бывший советский музыковед

* Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov. New York, 1979. Уловки, используемые в этой книге, доказательно разоблачила Лорел Фэй в статье «Шостакович против Волкова: чье “Свидетельство”?» (воспроизведена в настоящей антологии. — *Сост.*).

** Волков Соломон. Здесь человек сгорел // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 6.

*** Testimony. P. xi–xii.

поколения Волкова, — мы знали, что это значит». Волкову, как и моему другу, и многим его согражданам, возможность собраться в концертном зале и вместе слушать музыку Шостаковича даровала чувство солидарности в выражении протеста, иным способом недоступного.

Были ли подобные намерения у композитора? Вопрос наивен, не имеет ответа и не относится к делу. Столетием раньше, как мы знаем, радикально настроенные студенты любили собираться на балконе санкт-петербургского Большого (Каменного) театра и рукоплескать итальянским певцам, бравшим высокие ноты на словах вроде *libertà**. Царь Николай ничего не мог с этим поделать. Стоит ли задаваться вопросом, предполагал ли Россини или Беллини что-либо подобное?

Иногда становится совершенно очевидным, что первоначальный замысел композитора не столь важен для понимания смысла его произведения и, настаивая на ограничении этого смысла авторскими намерениями, можно лишь его обеднить. Старейший российский ученый Даниэль Житомирский недавно привлек внимание к яркому примеру, который касается самой сути вопроса, — циклу «Из еврейской народной поэзии», давно рассматриваемому как одно из самых рискованных — и намеренно рискованных — сочинений Шостаковича**.

И вновь знание дат решающим образом влияет не только на интерпретацию, но и на непосредственное восприятие произведения. Цикл «Из еврейской народной поэзии» был написан в черный 1948 год. Это был год ждановского «закручивания гаек» и позорного партийного постановления об опере Мурадели «Великая дружба» — документа, который вверг Шостаковича во второй круг гонений. Это также был год, когда антисемитизм, под личиной кампании против «космополитизма», впервые стал в Советском Союзе официальной политикой правительства. Актер Соломон Михоэлс был убит в Минске. Еврейский антифашистский комитет был ликвидирован, а его члены арестованы. В течение следующих пяти лет репрессии коснулись практически всех видных евреев — деятелей культуры. Цикл Шостаковича был самым демонстративным среди нескольких обращений композитора к еврейскому музыкальному материалу и тематике. Припомнив разнообразные события 1948 года — даже если на другую чашу весов положить циничное признание

* Свобода (ит.). — Пер.

** См.: Житомирский Д. Шостакович // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 29.

Сталиным новорожденного государства Израиль и триумфальное прибытие в СССР израильского посла Голды Меир (тогда Гольди Мейерсон), как раз в Великие праздники*, — кажется более чем убедительным связать это обращение к еврейскому фольклору с желанием композитора завуалированно подтвердить свою солидарность с гонимым народом. То был способ идентифицировать себя и своих коллег, художников сталинской России, с другим притесняемым меньшинством.

Ко времени завершения цикла медовый месяц отношений с Израилем подходил к концу, и сочинение могло быть исполнено не иначе как нелегально (недавно опубликованные воспоминания свидетельствуют о том, что так и случилось несколько раз). Цикл был «спрятан в стол», как тогда говорили, вместе с Первым скрипичным концертом, скерцо которого содержит еще одну еврейскую тему, непосредственно связанную с первым пробным и завуалированным появлением в творчестве Шостаковича его музыкальной монограммы D-Es-C-H (отныне она будет посещать его музыку со все возрастающей частотой). Однако даже для сочинения «в стол» Шостакович предпринял меры предосторожности. Бывший советский, а ныне израильский музыковед Иоахим Браун указал на то, что композитор изменил слова одной из песен, чтобы в качестве силы, стоящей за ссылкой отца в Сибирь, определенно назвать русского царя. И завершил цикл, первые восемь песен которого рисуют однообразную и унылую картину жизни евреев в России, оптимистическим финалом — тремя песнями, живописующими жизнь в Советиш Геймланд (используя имя того откровенно показного журнала на идише, который появился при Хрущеве).

Браун называет эти последние три песни «откупом» и пытается — на мой взгляд, несколько насильственно — представить их как едва прикрытую умышленную пародию на подлинную еврейскую интонацию, звучащую в остальных номерах цикла**. Пародия это или нет, но оптимистические песни определенно смягчают эффект. Последняя из них, ликующая песнь матери-еврейки о будущем ее детей в Стране Советов, даже выполняет роль финала — воодушевляющего, пусть и весьма традиционного.

По крайней мере, такими представляются намерения Шостаковича. Но между 1948 годом, когда песни были написаны, и 1955-м,

* Рош-а-Шана (еврейский Новый год) и Йом-Кипур (Судный день). — *Пер.*

** См.: *Braun Joachim. The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music // Musical Quarterly. 1985. № 71. P. 74–75.*

когда, в первые дни «оттепели», они впервые были публично исполнены, произошло множество событий. Среди них — так называемое «дело врачей», поданный с большим шумом арест шести известных еврейских врачей (и с ними, символически, — двоих русских и одного украинца) по обвинению в убийстве членов Политбюро Жданова и Щербакова, согласно приказу американского еврейского Джойнта* (охарактеризованного в «Правде» на параноидальном жаргоне того времени как «международная еврейская буржуазно-националистическая организация»), и в планах уничтожения «ведущих кадров Советского Союза»**. Многими, и с полным основанием, это было понято как провокация, затеянная для оправдания массовой депортации евреев из европейской части России, от чего их спасла только посланная провидением смерть Сталина через несколько недель. (Среди ненадолго арестованных непосредственно после «дела врачей» был один из близких друзей Шостаковича композитор Моисей Вайнберг, который в 1939 году бежал в СССР из Польши в начале нацистско-советского вторжения***. Вайнберг был арестован не за связь с какой-либо еврейской организацией, но потому, что имел несчастье вступить в родство и с Михоэлсом, и с профессором Мироном Вовси, одним из обвиняемых «врачей-убийц»****.)

Таким образом, к моменту, когда песенный цикл Шостаковича дождался первого публичного прослушивания, его кульминационные слова «Врачами наши стали сыновья, звезда горит над нашей головой» приобрели новый смысл, не предвиденный композитором и заставляющий содрогнуться. Теперь они с мучительной иронией указывали на окончательное крушение надежд, которые угнетенный народ возлагал на русскую революцию. И звезда! Теперь вместо красной звезды на верхушке Кремля мерещились шестиконечные желтые звезды, нашитые на одежду немецких евреев.

Думаю, ясно, что Шостакович не мог вложить в свой цикл именно этот иронический смысл, который ныне, возможно, более всего поражает соответственно настроенного слушателя. Точно так же ясно, надеюсь, что такой смысл столь же законно присутствует в переживании этой музыки, как и всё, что композитор намеревался в ней выразить. И автор мог бы только приветствовать, если можно

* Joint Distribution Committee. — *Пер.*

** Правда. 1953. 13 января.

*** Об аресте Вайнберга см.: Письма к другу. С. 100.

**** Вайнберг женился на Наталье Вовси-Михоэлс — дочери Михоэлса, племяннице Вовси. — *Пер.*

так сказать, этот смысл и то, что он привносит в воздействие произведения на сознание слушателей и в ценность этого сочинения как свидетельства. Со сменой контекстов происходит накопление подтекстов. Тайным дневником всего народа музыку Шостаковича делало не только то, что он в нее вкладывал, но и то, что она позволяла слушателям в ней почерпнуть.

Идея эта вовсе не нова, и дискуссионной она стала совсем недавно, на фоне общего упадка способности к интерпретации, последовавшего за выдвиганием критической категории «музыки как таковой». Еще в 1794 году, когда эстетика была в младенческом возрасте, Шиллер в статье о пейзажной поэзии высказался в том смысле, что реальное и выразительное содержание, которое поэт вкладывает в свое произведение, всегда остается конечным, а возможное содержание, которое он позволяет вкладывать в это произведение нам, обладает свойством бесконечного*. Здесь за полтора столетия до Шостаковича дано наилучшее объяснение его власти над нашим воображением.

Книга Гликмана (как и статья Житомирского) содержит немало волнующих и даже мучительных страниц, в должной мере приправленных висельным юмором, а также богатство биографических откровений, большая часть которых прямо затрагивает восприятие сочинений Шостаковича. И все же в ней ощущается — не скажу изъян, поскольку причины его весьма уважительны, но постоянная неловкость в связи с комментариями, к чему я уже достаточно привлек неблагодарного внимания, но о чем тем не менее считаю необходимым продолжить разговор, ибо это имеет отношение к нашим проблемам — не только как ученых и критиков, но и как представителей огромной аудитории композитора.

Впечатление, которое производит книга, равно как и ее дилемма, резюмируются в признании Гликмана на последней странице: прощаясь с читателем, он говорит, что память о Шостаковиче для него священна. Именно для того, чтобы защитить память о своем самом дорогом друге, защитить то, что *он* считал значением слов Шостаковича, Гликман как редактор чувствовал себя обязанным столь часто вклиниваться между читателем и текстом. Ирония, то есть противоречие между очевидным и скрытым смыслом высказывания, неизбежно должна была стать и стала главным объектом

* См.: Шиллер Иоганн Христофор Фридрих. О стихотворениях Маттисона // Шиллер Иоганн Христофор Фридрих. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М.; Л., 1950. — Пер.

его внимания. Вне зависимости от того, какой уровень смысла он считал нужным подтвердить своим комментарием в каждом конкретном случае, цель его оставалась неизменной: вынести решение и разрешить противоречие.

Подобно рассмотренным выше прочтениям советских комментаторов, прочтение Гликмана является, таким образом, попыткой завладеть значением текста или, как ему представлялось, вернуть права на это «имущество» тому, кому оно должно принадлежать, — попыткой ограничить смысл и предреши́ть интерпретацию. В этом плане его действия, полагаю, являются следствием старого советского обычая или, скорее, попыткой бороться с советскими методами все теми же советскими методами. Гликман попытался нанести своего рода упреждающий удар не только старому, официальному, оппортунистическому взгляду на Шостаковича, к которому выработанные в течение всей жизни рефлексy сделали его весьма восприимчивым, но и равно оппортунистическим привычкам тайной нонконформистской интерпретации, к которой, он знал, его читатели — подобно ему самому, жертвы советской системы — более чем склонны.

Однако попытка разрешить все противоречия и устранить всякую неясность или мультивалентность неизбежно сама порождает непоследовательность и противоречия. А ценой определенности всегда является ограничение — ограничение не только смысла, но и интереса и ценности. В том, как Гликман представляет читателю письма Шостаковича, словно в капле воды, отражаются на сравнительно беспроblemном материале те трудности и те искушения, которые всегда присутствовали в наших отношениях с музыкальными сочинениями Шостаковича — то есть с текстами крайне проблематичными: проблема «Шостакович и мы».

II

На самом деле право определять смысл музыки Шостаковича, которая всегда допускала (более того, приветствовала и даже провоцировала) многочисленные оппортунистические и противоречивые прочтения, никому не принадлежит и не может принадлежать. При старой советской системе на исключительное право интерпретации, конечно, претендовала партия. Попытки Волкова или Гликмана, среди прочих, вернуть исключительное право собственности композитору в лучшем случае тщетны, в худшем — нечестны. «Шостакович», которому возвращаются права собственности, —

творение *ex post facto**, каковым и останется, будь даже доказана аутентичность «Свидетельства». При помощи этого «Шостаковича» современные интерпретаторы (включим в их число и самого композитора) лишь утверждают собственный авторитет. Как если бы кукольник, выдающий свое чревовещание за голос марионетки, попытался примоститься у своей куклы на коленях.

Но огромную общественную значимость, колоссальную эмоциональную силу и стойкость придавала этой музыке именно невозможность конечного арбитража. Никакая другая музыка, говоря без колебаний, ни один другой корпус текстов не связан столь радикально с самыми фундаментальными вопросами интерпретации. Ни один другой корпус текстов не демонстрирует столь убедительно, что смысл никогда не является полностью имманентным, но вырастает из процесса взаимодействия между субъектом и объектом, так что интерпретация никогда не является полностью субъективной либо полностью объективной по принципу «или — или». И ни один другой корпус текстов не убеждает столь полно, что смысл произведения искусства, да и любого сообщения, на самом деле никогда не остается совершенно стабильным, но является продуктом своей собственной истории — истории, которая с его создания только начинается. (В противном случае можно было бы сказать, что государственный гимн США — не патриотическая песня, а просто застольная.)

Ко всему сказанному надо добавить чрезвычайно высокие ставки в творческих и интерпретационных играх, которые разыгрывались в этой стране под гнетом жестокой политической тирании. Сочинения Шостаковича — рассматривать ли их изнутри или снаружи, с точки зрения их содержания или в свете их контекста — заряжены жуткими подтекстами, которые нельзя игнорировать. Вот почему его музыка всегда была и будет объектом яростных споров. Мы никогда не сможем только принимать его послания; мы всегда будем вовлечены в их создание и вследствие этого не сможем оставаться к ним безразличными. Никогда — просто Шостакович. Всегда — Шостакович и мы.

Тот факт, что даже преданному наперснику Шостаковича не удастся достичь полного успеха в определении границ, до которых тексты композитора содержат иронию, и вообще в установлении самого ее присутствия, служит достаточным доказательством тому, что ирония, как и любой другой смысловой аспект, не есть

* Здесь: созданное задним числом (*лат.*). — *Пер.*

нечто просто «содержащееся» в текстах. Ирония, по меткому определению Стэнли Фиша, «не является ни принадлежностью произведения, ни творением свободного воображения, но есть способ прочтения» *. Я цитирую Фиша лишь потому, что его работы — постоянный источник цитирования, а вовсе не потому, что его взгляд на иронию несет нечто новое, и тем более не потому, что это изобретение новейшей литературной теории. Быть может, такая точка зрения нова для формальной теории, но она всегда была и остается стандартным аспектом неформальной критической практики. Я имею в виду практику обычных, непрофессиональных читателей и — в случае с музыкой, где подобный взгляд особенно уместен, — слушателей.

Распространенность такого взгляда удостоверяется многочисленными старыми анекдотами вроде анекдота о двух евреях, встретившихся на железнодорожном вокзале в Варшаве. «Куда ты едешь?» — спрашивает один. «В Минск», — отвечает другой. «Ха! — говорит первый. — Ты говоришь, что едешь в Минск, чтобы я подумал, что ты собираешься в Пинск, но я случайно узнал, что ты действительно едешь в Минск, так к чему же врать?» Или другой анекдот — о двух психоаналитиках. «Привет», — говорит один. «Хм, — думает другой, — что он имеет в виду?» Конечно, то, что в приведенных анекдотах речь идет о евреях и психоаналитиках, не случайное совпадение: это представители известных гностических традиций — двух традиций (или это одна традиция?), которые ясно различают очевидное и скрытое содержание и которые отдают очевидное предпочтение истинности скрытого смысла. В основах современного искусства таится много подобных традиций — мифографическая, символистская, оккультная.

Не забудем и о другой «оккультной» науке, которая практиковалась до недавнего времени, — кремлинологии — и ее ближайшем родственнике — эзоповом языке. В Советском Союзе все тексты, независимо от их происхождения — публичного или частного, официального или подпольного, будь то фотография последней расстановки членов Политбюро на вершине ленинского мавзолея или последняя пленка с нелегальной бардовской песней, — всегда упорно исследовались на предмет их скрытого содержания. Всегда делались предположения, что такое содержание существует, что оно противоречит открытому содержанию и что именно оно является

* *Fish Stanley. Short People Got No Reason to Live: Reading Irony // Fish Stanley. Doing What Comes Naturally. Durham, 1989. P. 194.*

содержанием подлинным. Вооружившись подобными предположениями, невозможно было его не обнаружить. Неслучайно также то, что теоретическая литература об иронии постоянно пересекается с литературой по цензуре и ее сложному взаимодействию с художественной выразительностью. Истинные герменевтики, хотя их часто путают с теми толкователями, которые просто исследуют и защищают «оригинальный замысел», в течение долгого времени вели подрывную деятельность, по необходимости осознавая произвольную природу выбора между открытым и скрытым содержанием. Один из них, Ханс Георг Гадамер, задолго до постструктурализма или теории читательского отклика (*reader-response theory*), в своем классическом трактате об интерпретации «Истина и метод» признал, что скрытые значения являются столько же творением читателя, сколько писателя*.

* Гадамер высказывается по поводу иронии в своей критике книги Лео Страуса «Преследование и искусство писателя» (*Strauss Leo. Persecution and the Art of Writing. New York, 1952; reprint — Chicago, 1988*), которая имеет непосредственное отношение к проблемам интерпретации, окружающим произведения Шостаковича. После пары вступительных глав Страус сосредоточивает внимание на еврейских писателях — Маймониде, Галеви, Спинозе, публиковавших свои сочинения во враждебной обстановке. Страус подчеркивает чуткость интерпретатора к внутренним противоречиям (стиля, тона или сути) и нарушениям стилистических или жанровых норм. Гадамер комментирует:

«Не являются ли сознательное притворство, маскировка и сокрытие собственного мнения лишь редким экстремальным случаем в частой, даже всеобщей нормальной ситуации? Точно так же, как преследование... является лишь экстремальным случаем — по сравнению с сознательным или невольным давлением, которое оказывает и общественность на человеческое мышление. Только в том случае, когда непрерывный переход от одного к другому совершенно осознан, можно рассчитать ту герменевтическую трудность, которую понял Страус. Как же можно иначе прийти от искажения к однозначному истолкованию? Так, например, когда у какого-то писателя находят противоречивое высказывание, которое скрыто и случайно, как считает Страус, то это отнюдь не значит, что мы должны принимать данное высказывание за высказывание его истинного мнения. Всегда также имеет место неосознанный конформизм человеческого духа, который считает очевидное для всех действительно истинным. И есть, наоборот, неосознанное стремление испробовать крайние возможности, хотя их не всегда можно соединить с когерентным целым» (*Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 612*).

Важнейшим моментом здесь является признание того, что ироническое и прямолинейное значения, такие, как свобода и принуждение, не являются противоположными категориями, но находятся в континууме и вследствие этого относительно, а потому вопрос заключается не в простом выборе аль-



Все, о чем шла речь, находится далеко в стороне от специфического статуса и специфических атрибутов музыки, особенно музыки постбетховенской симфонической традиции, великим и, вероятно, последним мастером которой являлся Шостакович. Можно утверждать, что такая музыка была самым мощным из всех когда-либо изобретенных средств художественной выразительности. Она была снабжена изощренной, в высшей степени разветвленной техникой мелодической разработки и функциональной гармонии, которая позволяла одновременно предсказывать и оттягивать точки мелодического и гармонического «назначения» (или кадансирования, как называют это теоретики). Поскольку посредством такой техники

тернативы, но в соизмерении переменных величин, — процессе, который сам по себе подрывает стабильность категорий. Неспособность осознать эти сложности вредит недавнему наиболее солидному исследованию о тропах в литературной иронии. Уэйн К. Бут в «Риторике иронии» (*Booth Wayne C. A Rhetoric of Irony*. Chicago, 1974) постулирует то, что кажется — в свете идей Гадамера — нереалистически категоричным стандартом для теста на присутствие «настоящей иронии» («bona fide irony»), которая (как заявляет Бут) обязательно должна быть: 1) намеренной, 2) завуалированной, 3) устойчивой и 4) ограниченной.

Редкая попытка сформулировать теорию обнаружения или оценки музыкальной иронии у Шостаковича содержится в заключительной главе («Заключение: язык двойного смысла») книги Дэвида Фэннинга «Дыхание симфониста: Десятая симфония Шостаковича» (*Fanning David. The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*. RMA Monographs, no. 4. London, 1989. P. 70–76). Фэннинг, как кажется, принимает некоторые положения Бута — постольку, поскольку он ищет недвусмысленного авторского подтверждения (которое, будучи обнаруженным, устраняет иронию), — но при этом вводит несколько полезных музыкальных аналогий «внутренним противоречиям», которые стремятся найти литературные критики. Одна из них — это несообразная теме трансформация, которую он сравнивает с «трагической речью, произнесенной с веселой интонацией» (знаменитые примеры тому есть в проблематичном финале Десятой симфонии); другая — «разрыв между жестом и его непосредственным окружением», сопоставимый с «улыбкой, которая держится дольше обычного (или, скорее, ожидаемого. — P. T.) и поначалу смутно тревожит, потом беспокоит сильнее и наконец пугает» (с. 71–72). По поводу дискуссии на тему об эзоповом языке в советской музыке см. две перекликающиеся статьи Иоахима Брауна: *Braun Joachim. Shostakovich's Song Cycle «From Jewish Folk Poetry»: Aspects of Style and Meaning // Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*. Ann Arbor, 1984. P. 259–286; *Braun Joachim. The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music // Musical Quarterly*. 1985. No. 71. P. 68–80.

симфоническая музыка всегда предвещала собственное будущее и вспоминала собственное прошлое, она, можно сказать, обладала мощной внутренней знаковой системой (интровертной семиотикой, как сказали бы русские формалисты), которая позволяла ей воплощать гигантское напряжение и катартическую разрядку, добиваясь соответствующего эмоционального отклика у слушателя. Этот отклик предопределялся и контролировался более четко и потому более эффективно, нежели в других видах искусства.

В то же время симфоническая музыка часто нагружалась «экстравертными» символами и предзнаменованиями. В бетховенскую эпоху уже существовало много условных приемов отражения окружающего мира в диапазоне от примитивного звукоподражания до изощренных интертекстуальных аллюзий. Набор таких приемов неизмеримо возрос в течение следующего столетия, и Чайковский, соотечественник и предшественник Шостаковича, внес значительный вклад в его расширение. Но музыка — и это может послужить ключом к сверхъестественной силе ее воздействия — решительно избегала закрепления любого стабильного кода, с помощью которого могли бы быть прочтены ее знаки.

При том что разворачивание музыки во времени могло имитировать драматический или повествовательный жанры литературы и производить схожие эффекты, музыка (даже программная) ускользала от убедительного пересказа. Ее неотвратимая атака на наши чувства и ее динамизм, направляемый властным синтаксисом, но не опосредованный никаким принятым семантическим каноном, казалось, передают и вызывают эмоции в самой примитивной, зачаточной форме. Это побудило Шопенгауэра написать: «Музыка дает предшествующее всякой форме сокровенное ядро, или сердце вещей»*. Очарованный этой мыслью (и Шопенгауэром) Вагнер назвал такую музыку «абсолютной»**, и имя, данное ей, закрепилось. Но, как мы только что увидели, идея абсолютной музыки, какой она представлялась изначально, не подразумевала абстракцию, а тем более формализм. Музыка не называет имен и вследствие этого не привязана к объектам, но крайне предана субъектам — до такой степени, что, кажется, на время вбирает в себя их жизни,

* Цит. по: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. О четверояком корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. М., 1993. Т. 1.: Критика кантовской философии. С. 371.

** См.: Wagner Richard. Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden // Wagner Richard. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd 2. Leipzig, 1871. S. 80.

давая такое знание о реальности, которое превосходит сенсорное и феноменальное, даруя доступ в сферу гнозиса или интуитивного откровения (что лучше всех понимал Скрябин).

Говоря более приземленным языком, открытое содержание музыки переполнено динамически разворачивающимися звуковыми формами с их гомоном интровертного и экстравертного значений. Но их символика требует ссылок на скрытое содержание.

Эти обстоятельства породили упорные, жаркие и бесплодные дебаты, которые все еще то вспыхивают, то затухают в академических кругах и за их пределами.

По одну сторону находятся те, кто предпочли бы упростить дело, отрицая самое существование (или реальность) скрытого содержания и требуя для музыки статуса независимого (по своей природе или в идеале) медиума, не привязанного к окружающему миру и блаженно свободного от его превратностей. В XIX веке глашатаем этих идей был Эдуард Ганслик, с которого Вагнер списал фигуру Бекмессера, бессмертного педанта «Мейстерзингеров». Выдающимся представителем этой позиции в XX веке был Игорь Стравинский, русский дворянин и эмигрант, вырванный с корнем из своей среды и культуры (такая идентификация объясняет мотивацию его эстетической позиции).

По другую сторону находятся те, кто не только признают имманентность скрытого музыкального содержания, но и пытаются его определить, зафиксировать, сделать очевидным, пересказать, заставить его называть имена и выдвигать утверждения, то есть подвергнуть его ограничению и в конце концов — контролю. Нетрудно понять политический подтекст, который питает эти дебаты, как и то, почему позиция сторонников скрытого содержания должна была достигнуть своего пика в тоталитарных государствах — в то самое время, когда автономистская позиция восторжествовала в странах либеральной демократии.

Но обе эти крайности обедняют музыку. Позиция, которая включает целый уровень музыкального смысла, обедняет ее буквально и очевидно. И все же другая крайность едва ли лучше. Скрытое, если оно зафиксировано и пересказано, становится вульгарным. А когда скрытое становится полностью явным, явное становится излишним.

Ошеломляюще изобильно эту вульгарность и избыточность демонстрирует недавняя книга Иэна Мак-Доналда «Новый Шостакович»*. Хотя эта пародия опубликована более чем десятилетие спустя после

* *MacDonald Ian. The New Shostakovich. Boston, 1990.*

смерти ее героя, она получила самую язвительную оценку из его собственных уст: «Когда критик пишет, что в такой-то симфонии со-вслужащие изображаются гобоем и кларнетом, а красноармейцы — группой медных инструментов, хочется крикнуть “неправда!”». Это молодой Шостакович сказал на дискуссии, прошедшей в Союзе советских композиторов в 1933 году. Его выступление под заголовком «Советская музыкальная критика отстает» было опубликовано в официальном органе союза за три года до того, как Шостаковича и его коллег заставили замолчать*.

А вот что Иэн Мак-Доналд пишет по поводу фрагмента Пятой симфонии Шостаковича: «Под монотонный ритм аккомпанемента флейта и валторна беседуют в мажорной транспозиции второй темы: два изумленных делегата соглашаются, что митинг прошел отлично и лидер был великолепен»**.

В этом пассаже, как в капле воды, — вся книга Мак-Доналда. Автор вербует все методы советской музыкальной критики в их самой отсталой, вульгарной и тенденциозной форме, стремясь доказать, что Шостакович был глумливым диссидентом и все его творческие достижения сводились не больше и не меньше как к обличению советского режима и лично Сталина, что он и осуществлял с постоянством и одержимостью.

Знакомые методы. Опошляющий литературный либо живописный парафраз: восходящая к кульминации гамма в первой части Четвертой симфонии рисует воображаемый приход за Шостаковичем сотрудников НКВД: «Явственно слышно, как они поднимаются по ступенькам... и вламываются в дверь на триумфальном *crescendo* [sic]»***. Младенческая «семиотика»: каждый мотив из двух нот (даже ямбический) говорит «СТА-ЛИН», каждый нисходящий анапест означает «измена». Обвинение на основании личных связей: защищая свой тезис о том, что Шостакович был диссидентом чуть ли не с двадцатилетнего возраста, Мак-Доналд называет нескольких авторов антиутопий 20-х годов (Замятин, Олеша, Булгаков, Зощенко) и указывает: «Шостакович лично был знаком с этими писателями... общался с ними»****. Перекладывание

* Шостакович Д. Советская музыкальная критика отстает // Советская музыка. 1933. № 3. С. 121.

** MacDonald Ian. The New Shostakovich. P. 130.

*** Ibidem. P. 112.

**** Letter to the editor // Times Literary Supplement. 1990. 28 September — 4 October. P. 15.

«бремени доказывания»: «Ничто не позволяет предположить, что композитор... противопоставлял себя непартийным писателям». Пристрастность: свидетельства в поддержку предвзятых выводов сортируются, отбираются и вводятся торжественным маршем; противоположные свидетельства замалчиваются или осуждаются. И повсюду — безапелляционность: «Не может быть абсолютно никакого сомнения» в верности прочтения, предлагаемого автором книги; все прочие «просто смехотворны». В своей торжествующей «правоте» толкование Мак-Доналда могло бы служить теми показаниями, которые государственный прокурор Вышинский сует под нос Шостаковичу для подписи.

III

Там, где скрытый смысл не отвергается полностью, но и не навязывается — другими словами, там, где он признается, но вынужден при этом отстаивать свои права, — ценность «сосуда», в котором он содержится, намного увеличивается. Ницше осознал эту истину лучше, чем кто-либо иной, когда писал: «Музыка достигает наибольшей власти между людьми, которые не могут или не смеют высказывать своих суждений»*. Вся история искусства в России (а не только в Советском Союзе) и вся история жизни Шостаковича заключены в этом тезисе. Мало в каких странах искусство было столь значимым, мало в каких странах оно подвергалось более страшному давлению и было объектом столь жестокой борьбы за право обладания им. Будучи выдающимся современным мастером постбетховенской риторики (риторики, пришедшей на Западе в упадок с торжеством автономистской эстетики), Шостакович волей-неволей был самым значительным художником в стране, где искусство обладало огромной значимостью и строжайше охранялось именно потому, что в его распоряжении было средство, позволявшее успешно проскользнуть между открытым и скрытым содержанием. По этой причине Шостакович был единственным советским художником, равно востребованным и официальной, и диссидентской культурой.

Он совершил этот подвиг — разумеется, оставляя всю интерпретацию другим. Не объяснять свою музыку (и любую музыку), кроме как под открытым нажимом и в самых туманных выражениях, стало для него щитом, правилом, которое он соблюдал даже в частной жизни. Как и следовало ожидать, в его письмах к Гликману

* Ницше Ф. Странник и его тень // Ницше Ф. Странник и его тень. М., 1994. С. 333.

мало что говорится о музыке, за исключением того, что Гликман называет «статистикой» — числа частей, темпов, тональностей. В конце концов, в Советском Союзе письма были публичными документами вне зависимости от того, публиковались они или нет. Однако Шостакович был столь же сдержан и в разговорах. Известный анекдот (ценный тем, что в нем сведены вместе два ведущих советских композитора, чьи встречи были весьма редки) воспроизводит диалог Прокофьева и Шостаковича, случайно услышанный музыковедом Григорием Шнеерсоном в Доме творчества композиторов в Иваново сразу после войны.

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?»*.

Ближе к концу книги Гликмана разделы, отданные хронике последних лет жизни Шостаковича в стиле Босвелианы** или Роберта Крафта, показывают, как композитор становился все более и более уклончивым даже в ситуациях, казалось бы благоприятствующих ослаблению бдительности. 24 февраля 1975 года, менее чем за полгода до смерти, прослушав симфонию своего бывшего ученика Бориса Тищенко и мало что сказав по этому поводу, Шостакович произнес нечто вроде оправданий, которые можно считать его эзоповым кредо:

Я вообще молчалив. Делать анализ, пускаться в разговоры о прослушанных произведениях я не хочу и не умею. Я просто слушаю музыку, которую мне предлагают послушать. Или она мне нравится, или не нравится. Вот и все***.

Положим, не совсем все. Здесь есть нечто большее, нежели конфликт между человеком дела и болтуном; большее, нежели знакомое предпочтение, оказываемое художником непосредственному чув-

* *Житомирский Д.* Цит. соч. С. 26–27.

** Босвелиана — по имени Джеймса Босуэлла (1740–1795). Этот английский лексикограф, критик, поэт и языковед получил известность как прилежный и восторженный биограф Сэмюэла Джонсона (1709–1784). — *Пер.*

*** Письма к другу. С. 306.

ственному восприятию перед вторичным, рациональным откликом, хотя в нашу сверханалитическую эпоху этот намек хорошо бы временами принимать к сведению. Просто в инструментальной музыке Шостаковича, как у Бетховена или Чайковского, слишком многое явно напоминает характерные и функциональные жанры, общепринятые знаки эмоций, интертекстуальные аллюзии, жизненные потрясения, чтобы у нас оставались сомнения в том, что в глубине души он разделял веру своего общества в реальность скрытого смысла. И все же, в отличие от соцреалистических критиков, пытавшихся каталогизировать и таким образом ограничить его «образность» и «интонации», в отличие от недавних «парафрастов» (включая того, кто скандальным образом присвоил его имя), Шостакович настаивал на том, чтобы скрытое содержание оставалось скрытым и незакрепленным.

И в этой настойчивости содержится больше, нежели простое желание сохранить то, что адмирал Пойндекстер нарек «отрицаемостью»*. До тех пор, пока музыке позволено «говорить самой за себя», она говорит только правду. Исследование Джанет Малколм о Сильвии Плат** и множестве толкований причин ее самоубийства, которые имеются у биографов, содержит пассаж, замечательно точно попадающий в чувствительное место шостаковичеведения. Тогда как «факты художественной литературы тверды, как камень, который пнул д-р Джонсон***, — пишет она, — в документальных трудах всегда есть “эпистемологическая ненадежность”, и именно потому, что они стремятся к буквальной и полной правде, которая неизбежно находится вне досягаемости»****. Стремление к буквальной правде всегда приносит с собой возможность, фактически даже неизбежность лжи.

Именно поэтому «парафрасты», пересказывающие симфонии и квартеты Шостаковича и борющиеся за полное примирение скрытого содержания произведений с буквальной правдой жизненного опыта (композитора, народа, своего собственного), не могут

* Джон Пойндекстер, в 1985–1987 гг. советник президента Рейгана по национальной безопасности, ушел в отставку, после того как расследование показало его причастность к незаконным поставкам оружия Ирану («Ирангейт»). — *Пер.*

** Сильвия Плат (Sylvia Plath, 1932–1963) — американская поэтесса. — *Пер.*

*** Сэмюэл Джонсон однажды так выразил свое раздражение по поводу философии неоплатонизма: он пнул ногой камень и, поскольку тот не сдвинулся с места, объявил его реальным. — *Пер.*

**** *Malcolm Janet. The Silent Woman. New York, 1994. P. 154–155.*

надеяться на успех. Они лгут постольку, поскольку уверяют в несомненности фактов. Абсолютное молчание композитора мы подменяем вавилонской башней относительных — частичных — правд. История своим декретом постановила, что сочинениям данного композитора выпала судьба частично — но никогда не беспристрастно* — быть прочтенными в качестве документальных.

IV**

Самая плотная аура и самый шумный Вавилон, подлинно многоязыкий, окружают Седьмую (Ленинградскую) симфонию — с того момента, когда переснятая на фото пленку рукописная партитура*** перелетела на самолете союзников в Нью-Йорк через Тегеран, Каир и Буэнос-Айрес в лихорадке истерической военной пропаганды, чтобы быть исполненной под управлением Артуро Тосканини. Это исполнение транслировалось по радио 19 июля 1942 года для многомиллионной аудитории, включающей чету Стравинских в Голливуде, которые, как мы узнали из посмертно опубликованного дневника г-жи Стравинской, остались дома, чтобы послушать симфонию****.

В те дни аура в гораздо большей степени окружала самое произведение и обстоятельства его создания, нежели фигуру композитора. Тосканини писал Стоковскому, с которым ему пришлось сражаться за право первого исполнения: «Я восхищаюсь музыкой Шостаковича, но не испытываю такой безумной любви к ней, как вы»*****. В отношении Стравинского к Шостаковичу тоже ощутим недостаток «безумной любви», о чем он не упускал возможности напомнить legionам своих собеседников. И все же сам факт, что композитор статуса Стравинского чувствовал необходимость неоднократно и настойчиво определять свою позицию по отношению к композитору, которому мир в то время отводил положение менее значительное, уже в известной степени предполагает эмблематичность статуса Шостаковича и статуса

* Игра слов: «in part but never impartially». — *Пер.*

** Раздел о Седьмой симфонии в варианте, опубликованном как рецензия на факсимильное издание автографа симфонии (см. следующую сноску), был напечатан в журнале «Музыкальная академия» (1997, № 4). — *Пер.*

*** Факсимиле этого автографа ныне опубликовано с предисловием Манашира Якубова, хранителя семейного архива Шостаковича (Токио: Zenon, 1992).

**** См: Dearest Bubushkin / Ed. Robert Craft. New York, 1985. P. 125.

***** *Sachs Harvey*. Toscanini. Philadelphia, 1978. P. 279.

Седьмой симфонии среди его сочинений. Не обладал иммунитетом и Барток — иначе зачем бы ему приходиться в такую ярость по поводу Седьмой симфонии и брать на себя труд пародировать известную «тему нашествия»*? И композитор, и симфония с самого ее рождения стали символами (хотя до сих пор не удалось прийти к соглашению о том, что они символизируют), прежде всего из-за того, что спровоцировали критическую конфронтацию со столь многими лелеемыми убеждениями о сущности высокой музыки, ее ценностях и отношениях с миром.

Шостакович, которого тоталитарное государство то оскорбляло, то превозносило — и то и другое в степени, недоступной воображению его западных коллег (ими всего лишь милостиво пренебрегали), — был в 1940-е годы эмблемой весьма противоречивой. Низкопоклонствующий льстец или жертва? Тайный голос совести или соучастник обмана? Любимец народа или поддерживаемый партией демагог? Хранитель бетховенского огня или циничный манипулятор семантическими штампами? Он возбуждал жалость и раздражение, зависть и снисхождение, восхищение и презрение — но никогда не страдал от невнимания общества, что было уделом поколений западных модернистов. У него не было свобод, которыми располагали его коллеги из государств, проводящих политику в духе *laissez faire***, включая свободу быть равнодушным и свободу быть маргинальным. Он принимал навязанные ему гражданские обязанности и следовавшие за ними награды.

Сейчас легко понять, что в 1940-е годы Шостакович не имел права от них отказаться, но тогда это было не столь очевидно. Арнольд Шёнберг (опять-таки: что вызвало столь жадный его интерес?), упрекнув Шостаковича в том, что он «позволил политике воздействовать на его композиторский стиль», в конце концов реабилитировал его на условиях, которые сегодня могут показаться весьма бессердечными: «Герои могут быть композиторами и *vice versa****, но нельзя

* По поводу этого действительно не может быть сомнения, несмотря на сделанное под нажимом заявление Бартока, что он цитировал «Иду к Максиму я» из «Веселой вдовы» Легара, — мелодию, которая на самом деле, возможно, и Шостаковичу послужила моделью для карикатуры на нацистов; ср., например, Седьмую симфонию, шесть тактов после цифры 35, и бартоковский Концерт для оркестра, четвертая часть, такт 95: тональность и последовательность нот секвенции шостаковичские, а не легаровские; о том же говорит множество деталей оркестровки и аккомпанемента.

** Невмешательство (фр.). — Пер.

*** Наоборот (лат.). — Пер.

этого требовать»*. И все же, установив, кто из них является героем, Шёнберг — *noblesse oblige*** — мог позволить себе некое великодушие по отношению к советскому композитору, контрастировавшее с яростным неприятием, выраженным Бартоком и Стравинским. Сравнивая Шостаковича с Сибелиусом в манере рецензентов того времени — таких, как Олин Даунз (который обоих расхваливал) или Вирджил Томсон (который их развенчивал), Шёнберг сделал официальное заявление: «Я чувствую в них дыхание (не имел ли он в виду “широту”? — Р. Т.***) симфонистов». Этим суждением воспользовались авторы, стремящиеся выдать Шостаковичу или Сибелиусу пропуск в академическую респектабельность****. И все же отношения Шостаковича с публикой, дома и за рубежом, были одновременно мнимым оправданием показных идеалов социалистического реализма и парадигматическим нарушением одного из фундаментальных постулатов Шёнберга: «Если это искусство, то оно не для всех, если это для всех, то это не искусство»*****.

Седьмая обострила всю ситуацию. Эта громоздкая программная симфония, этот напыщенный анахронизм, снабженный циклической тематической драматургией и изобилующий звукоподражательной военной музыкой, вылез на белый свет как какой-нибудь обросший шерстью мамонт из сталинской мерзлоты. Риторика симфонии была бесстыдно напыщенной, и сделано это было с помощью настоящей сценической банды в крайних частях и театрализованного травестирования Баха в затынутом *Adagio* (хоралы из пассионов, чакана — монолог массивованных скрипок). Ее тропа к грандиозному утверждению в финале была соглашательской репликой на наполеоновский сценарий Бетховена, а грубые методы, коими подавалось «послание», казались оскорблением разборчивого вкуса — столь же зверским, как нацистское нападение на Россию (представленное, как всем известно, отупляющим маршем, неумолимое *crescendo* которого беззастенчиво присвоило испытанную формулу равелевского «Болеро» — вплоть до остинато малого барабана и неожиданной модуляции в конце). Гликмановский Шостакович вызывающе подтверждает это сходство. «Я не знаю, как сложится судьба этой

* *Schoenberg Arnold*. Letters. Berkeley; Los Angeles, 1987. P. 219.

** Положение обязывает (*фр.*). — *Пер.*

*** Игра слов: *breath* (дыхание) — *breadth* (широта). — *Пер.*

**** *Schoenberg Arnold*. Style and Idea. Berkeley; Los Angeles, 1984. P. 136; ср. заголовки книги Дэвида Фэннинга, цитированной в сноске 25.

***** *Style and Idea*. P. 124.

вещи, — по сообщению Гликмана, сказал его друг, проиграв только что сочиненную экспозицию и “тему нашествия” в августе 1941 года, — досужие критики, наверное, упрекнул меня в том, что я подражаю “Болеро” Равеля. Пусть упрекают, а я так слышу войну»*.

Война. Музыкальные ценности были унижены во имя того же священного дела гуманизма, которое господствовало в заголовках ежедневных газет. Симфония Шостаковича с ее гуманизмом и одновременно злободневностью мчалась галопом к всемирному признанию. Фактически она сама и была злобой дня. Ее исполнения в Советском Союзе и за границей были событиями столько же политическими, сколь музыкальными. Служила ли здесь музыка политике или политика музыке? Эксплуатировала ли музыка политику или политика музыку? Или, что хуже всего, не было ли размыто само различие между ними?

Влиятельная адвокатура Тосканини была, по крайней мере, частично вызвана политическими обертонами симфонии. «Я был всецело захвачен, — писал он Стоковскому, — ее красотой и антифашистским смыслом и должен признаться в величайшем желании исполнить ее... Не думаете ли вы, мой дорогой Стоковский, что всем — и вам в том числе — было бы весьма интересно услышать, как старый итальянский дирижер (одним из первых среди артистов начавший борьбу с фашизмом) играет это сочинение молодого русского композитора-антифашиста?»** Исполнение этого сочинения, таким образом, должно было стать еще одним антифашистским мандатом для дирижера, который в Америке усиленно рекламировал свои политические взгляды. «Экстрамузыкальная» притягательность была в ответе за успех симфонии; и этот «экстрамузыкальный» груз обеспечил не только «особый смысл симфонии», как сказал Тосканини, и ее особые привилегии, но также особую шумиху вокруг нее.

Критики отомстили. Вирджил Томсон начал свою рецензию в «New York Herald Tribune» следующим достопамятным залпом: «Способность слушать Седьмую симфонию Дмитрия Шостаковича без блуждания мыслей, вероятно, зависит от стремительности музыкального восприятия слушателя. Она, кажется, написана для не слишком музыкальных и рассеянных тугодумов». И закончил обвинением композитора в цинизме: «То, что он столь умышленно выхолостил содержание, адаптировал его посредством чрезмерного упрощения и чрезмерной повторности, низведя его до понимания

* Письма к другу. С. 22.

** *Sachs Harvey*. Toscanini. P. 279.

восьмилетнего ребенка, означает, что он хочет снизить к реальной или вымышленной психологии массового потребления, причем способом, который может в конце концов дисквалифицировать его как серьезного композитора» *.

Б. Х. Хэггин, менее искусный в формулировках, но больше рисковавший, поскольку писал для сталинистского в те годы журнала «Nation», выволок на свет все свои самые уничижительные характеристики: вторично, эклектично, неизобретательно, сыро, претенциозно, крикливо, банально. Особенно его раздражало варварское обращение с музыкальными ценностями во имя ценностей гуманизма, парадоксально воплотившееся в «симфонии на час с четвертью, посвященной борьбе и победе гуманизма над варварством». Русские, не слишком реалистично предупреждал Хэггин, смогут выйти из этого затруднения, «лишь признав незначительность внешних условий (то есть незначительность войны против фашизма. — Р. Т.) в сравнении с величием некоторых гениальных произведений, свидетельствующим о значительности внутренних личных и музыкальных качеств их создателей» **.

Эстетика вступила в непримиримую схватку с этикой, трансцендентность — с ангажированностью, подлинное — с преходящим, искусство ради искусства — с искусством ради людей. За подобную кристаллизацию терминологии бесконечных и бесплодных дебатов Седьмая симфония Шостаковича безусловно заслужила свой статус символа, пусть сам композитор вряд ли этого статуса добивался.

Дебатам не помогла и самая недавняя их стадия, после смерти Шостаковича. Цель была двоякой: во-первых, показать, что явное содержание его произведений служило защитным экраном, камуфлирующим скрытую правду, которую мог различить лишь знаток музыки или морали (вот вам и популизм!); и, во-вторых, показать, что это скрытое содержание в точности удовлетворяло требованию Шёнберга, а именно требованию героизма — или, в советском контексте, диссидентства.

В «Свидетельстве» Волкова повествование от первого лица включает поразительное утверждение: «Седьмая симфония была задумана до войны, и потому ее нельзя рассматривать как реакцию на гитлеровское вторжение. “Тема нашествия” не имеет к вторжению никакого отношения. Сочиняя ее, я думал о других врагах

* 18 октября 1942 года. Перепечатано: *Thomson Virgil. The Musical Scene. New York, 1945. P. 101, 104.*

** *Haggin B.H. Music in the Nation. New York, 1949. P. 109, 113.*

человечества»*. На этом основании Иэну Мак-Доналду удалось уверенно прочесть всю симфонию под знаком иронии, как произведение, в котором автор «с непроницаемым лицом издевается над соцреалистическим симфонизмом», высмеивая именно то, что, как считалось прежде, он прославлял. Сравнивая маршевую тему первой части не с Легаром (или с «Deutschland über alles»**), но (вскользь) с Пятой симфонией Чайковского, Мак-Доналд определяет ее как «скорее русскую, нежели немецкую», и посему (аналогично любому другому сочинению Шостаковича в его интерпретации) — как насмешку над Сталиным, а не Гитлером***.

Подобно большинству предвзятых интерпретаций, и эта вынуждена игнорировать многие бросающиеся в глаза черты интерпретируемого объекта. Чтобы поддержать взгляд на Седьмую как исключительно антисталинскую симфонию, приходится пренебречь ее образностью: картиной реального сражения, отпора врагу (кульминация, от которой мурашки бегут по коже, в цифре 52 первой части, — бесспорно гениальный момент!) и, наконец, образом победы (незадолго до конца финала, после кульминации, возвращается и вновь утверждается в сиянии славы тема, которую Мак-Доналд хочет прочесть как сатирически безвкусную). Эти музыкальные события едва ли могут быть вырваны из военного контекста и его насущных, безотлагательных забот — условий, которые нельзя было предвидеть тогда, когда, как заявляет волковский Шостакович, он вынашивал план Седьмой.

Но конечно, на карту поставлено нечто гораздо большее. Прочтение Волкова — Мак-Доналда просто подменяет один ограниченный и ограничивающий парафраз другим, вопреки многозначности, которая всегда была самым специфическим, самым ценным достоянием симфонической музыки. В одном из последних вкладов советского музыкознания в шостаковичские дебаты выдающийся теоретик Лео Мазель уподобляет эту многозначность мультивалентности алгебраической формулы, куда можно подставлять различные арифметические значения****. «Жизненные впечатления,

* Testimony. P. 155.

** «Германия превыше всего» (нем.). — Пер.

*** MacDonald Ian. The New Shostakovich. P. 160. Ср. Седьмую симфонию Шостаковича, семь тактов после цифры 49, с финалом Пятой симфонии Чайковского, четыре такта до буквы Z. Сходство столь же доказуемое, как и другие, но указанное Мак-Доналдом совпадение тональностей — результат его неспособности прочесть оркестровую партитуру.

**** Мазель Лео. К спорам о Шостаковиче // Советская музыка. 1991. № 5. С. 30–35.

послужившие импульсом к созданию произведения, — к месту напоминает нам Мазель, — не тождественны его содержанию», а «объективный результат труда художника иногда не вполне соответствует замыслу». Каково бы ни было мнение Шостаковича по поводу того, что именно означает его «тема нашествия», слушатели военного времени были вправе услышать в ней поступь нацистов, а мы, если нас все еще интересует антисоветский ревизионизм, — большевиков. В такой смене смысла, настаивает Мазель, «нет ничего особенного: сама жизнь сместила акценты внутри обобщенного и неоднозначного образа» (заслуженный аналитик и далее усложняет этот образ, детально демонстрируя происхождение «темы нашествия» — он не отваживается интерпретировать, но ограничивается тем, что «отмечает этот факт», — не от Легара, не от Чайковского, но от ми-бемоль-мажорной побочной темы финала бетховенской Фортепианной сонаты, ор. 10, № 1).

Сколь укоренилась практика герменевтического чревоуещания, если даже Мазель, в кажущемся противоречии со своими собственными мудрыми предпосылками, прибегает к документации с целью *ex post facto* инвестировать в свою интерпретацию «обобщенного и неоднозначного образа», созданного Шостаковичем, авторитет самого композитора. Он сообщает, что в эвакуации в Самаре (тогда Куйбышеве), где в конце 1941 года была закончена Седьмая, Шостакович и его жена подружились со своей соседкой Флорой Ясиновской — биологом, невесткой Максима Литвинова, советского министра иностранных дел, и матерью Павла Литвинова, известного диссидента 1960-х годов. В неопубликованном дневнике* Ясиновская записала некоторые комментарии Шостаковича, которыми он поделился с нею вечером того дня, когда сыграл симфонию эвакуированным друзьям: «Конечно, фашизм. Но музыка, настоящая музыка, никогда не бывает буквально привязана к теме. Фашизм — это не просто национал-социализм, и эта музыка о терроре, рабстве, несвободе духа». Позже, как повествуют ее заметки, Шостакович позволил себе еще более откровенные признания: «Седьмая (да и Пятая тоже) не только о фашизме, но и о нашем строе, вообще о любом тоталитаризме»**. Таким образом, заявляет

* Воспоминания Ясиновской (в замужестве Литвиновой), включая ее дневниковые записи, были опубликованы уже после появления статьи Мазеля и эссе Тарускина (*Литвинова Флора. Вспоминая Шостаковича // Знамя. 1996. № 12*). — *Пер.*

** *Мазель Лео. Указ. соч. С. 31–32; Литвинова Флора. Указ. соч. С. 164. — Пер.*

Мазель, разнообразные прочтения Седьмой могут прийти в согласие. В расширившемся круге документальных свидетельств может быть удостоверена подлинность любого прочтения. Мнимая первоначальная идентификация «темы нашествия» со Сталиным не исключает ее использования затем в качестве символа нацистской агрессии. Две идеи не обязательно конфликтуют: та же алгебраическая формула может поддержать и одно арифметическое значение, и оба.

В этом допущении определенной многозначности, в отказе свести значение симфонии к значению единственной темы и оба этих значения — к определенному вербальному парафразу взгляд Мазеля на Седьмую является весьма передовым по сравнению со старорежимными советскими прочтениями и сегодняшним упрощенным ревизионизмом. И все же даже этот взгляд остается в конечном счете неудовлетворительным, поскольку, подобно другим интерпретаторам, Мазель настаивает на отождествлении значения — будь то темы или симфонии — с точным композиторским замыслом и признает многозначность настолько, насколько именно так могут быть представлены намерения композитора. Генетическое заблуждение остается на своем месте.

V

Сколь бы «монологически» (заимствуя подходящее слово из словаря Михаила Бахтина) ни читались режимом произведения Шостаковича, сколь бы пассивным ни казался молчаливый композитор, покорно принимающий навязанные ему прочтения, и сколь бы ни были значительны плоды последующей пропаганды, режим никогда не мог полностью игнорировать способность музыки (и музыки Шостаковича прежде всего) служить убежищем потенциально анархической народной герменевтики. Проблема обострилась в 1948 году, во время ждановщины. Рекрутированные с целью очернить Шостаковича партийные марионетки — в первую очередь Владимир Захаров, руководитель Хора имени Пятницкого, яростно поносивший Шостаковича на открытых заседаниях, и композитор Мариан Коваль, занимавшийся тем же в клеветнических статьях в журнале «Советская музыка», — атаковали монументальные инструментальные жанры, в которых теперь работал Шостакович*. Открытым квазитолстовским обвинением против него было то, что

* См.: Совецание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948. С. 20–25; Коваль М. Творческий путь Д. Шостаковича // Советская музыка. 1948. № 2–4.

подобные жанры недоступны широкой публике, элитарны, расслаивают общество и потому являются антиобщественными, а следовательно, антисоветскими. Скрытым мотивом, достаточно прозрачным, но теперь еще и документированным (в частности, благодаря недавним разысканиям архивиста Леонида Максименкова), было стремление отбить охоту к жанрам, которые в своей бессловесности были менее подвержены идеологическому контролю. Как пишет Максименков, «идеологам из Агитпропа требовалась текстовая музыка. Ее можно было подвергнуть цензуре наряду с киноискусством, литературой и соцреалистической программной живописью»*.

Предварительные варианты постановления Центрального комитета о музыке содержали точные и подробные формулировки, рассчитанные на то, чтобы сохранить для цензуры все музыкальные жанры, — формулировки, которые, будь они опубликованы, приобрели бы силу закона. Один из вариантов гласил: «ЦК ВКП(б) постановляет: <...> 3. Ликвидировать односторонний, уродливый уклон в сторону бестекстового, инструментального творчества в советской музыке». (При редактировании слово «ликвидировать» было заменено менее зловещим «осудить».) Если бы эти варианты прошли, интересно, с чем бы остался Шостакович. В конце концов, однако, формулировки оказались расплывчатыми и несколько абсурдными: никакие определенные жанры не осуждались, отвергалось только «формалистическое направление в советской музыке», как «антинародное и ведущее на деле к ликвидации музыки»**. Максименков комментирует: «Лаконизм заключительного варианта директивной части постановления несет на себе печать незабвенного сталинского стиля»***. Следует добавить, что с административной точки зрения существовал явный резон для нечеткости формулировок. Точным директивам можно подчиниться. Подчинение может быть защитой. Но нет защиты против лаконичного и загадочного обвинения в формализме.

Таким образом, Шостакович продолжал писать симфонии и, во все возрастающем числе, квартеты. И они продолжали привлекать чревовещателей со всех сторон. Все более распространенным становилось прочтение творчества Шостаковича послепудановского периода как «послания в бутылке». Это определенно внесло свой

* Максименков Л. «Партия — наш рулевой» // Музыкальная жизнь. 1993. № 15–16. С. 9.

** Максименков Л. «Партия — наш рулевой» С. 9–10.

*** Там же. С. 10.

вклад в моральный статус, который завоевали симфонии и квартеты, а также сам Шостакович. Думаю, будет справедливо добавить, что в анналах музыки XX века это достижение уникально. Но есть потрясающая ирония в том, что судьба и положение, которого Шостакович никогда не искал, были возложены на него (навязаны ему) силой, мучившей его, и в том, как он отвечал на свои невзгоды. Главный ответ состоял именно в перефокусировке творческой энергии на бестекстовые, инструментальные жанры.

В определенной степени сочинения Шостаковича после 1948 года сами приглашали к автобиографическому прочтению. Многие из них подавали сигналы о том, что их скрытое содержание является скорее частным, нежели публичным. Начавшийся в 1950-е годы переход от симфонии к квартету как центру притяжения в шостаковической продукции сам по себе был таким намеком. В своем роде то был откровенно антисоветский поступок: о том, что личное есть политическое, советское правительство и его граждане знали задолго до того, как это стало модным лозунгом на Западе. Концентрация на камерной музыке была не только несоветской деятельностью, она была также нерусской. В России никогда не существовало мощной традиции камерной музыки*. При Советской власти она считалась подозрительной, как аристократическая, или «благородная», а в 1948 году была открыто осуждена. Официальный список «советских» жанров в одном из предварительных набросков постановления включал симфонический, оперный, песенный, хоровой и танцевальный жанры; окончательный же текст отвергал все стили и жанры, адресованные только «узкому кругу специалистов и музыкальных гурманов»**.

Есть и другие намеки на чреватую политикой сосредоточенность на частном и личном, свойственную квартетам Шостаковича

* В России прежде не существовало композитора, которому была бы свойственна такая концентрация на квартетах, к какой в конце концов пришел Шостакович, или который написал бы так много сочинений в этом жанре. Николай Мясковский, другой плодовитый композитор, «загнанный в абстракцию», больше всех приблизился к Шостаковичу по числу квартетов со своими тринадцатью; но, поскольку Мясковский написал двадцать семь симфоний, удельный вес квартетов в его творчестве не кажется таким большим, как у Шостаковича. Кроме того, карьера Мясковского после 1948 г. была практически завершена, тогда как большинство квартетных сочинений Шостаковича было еще впереди.

** Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. // Советская музыка. 1948. № 1. С. 5.

и его поздним сочинениям в целом. Эти произведения включают медленные, истаивающие финалы-раздумья, некое подражание речитативу (часто произнесенному слабым, прерывистым голосом, что напоминает конец похоронного марша из Героической симфонии Бетховена), имитацию полной безгласности (стук смычков в Тринадцатом квартете) или пронзительного крика (сверлящий унисон на *crescendo* в конце того же квартета). Пересадка музыкальных идей, например тех же криков, или целых музыкальных фрагментов из одного сочинения в другое, намекающая на то, что различные произведения являются главами образующего арки повествования, также напоминает о биографии — наиболее личном из всех повествований. Преследующие, подобно наваждению, цитаты и самоцитаты почти что вынуждают прибавить приставку «авто» к этому биографическому жесту.

И конечно, в этой музыке все более решительно отрицается оптимизм, «жизнеутверждение», то есть отрицается *sine qua non** советского искусства. (Вот где, кажется, находит логичное обоснование неожиданное обращение позднего Шостаковича к некоторым внешним атрибутам двенадцатитоновой техники, официально осужденной за упадочничество и пессимизм.) Чем ближе всемирно признанный и всемерно почитаемый композитор подходил, разбитый и обессиленный, к концу своего пути и чем быстрее к своему собственному бессильному концу шагало, спотыкаясь, советское государство, тем скорее он мог ослабить самоконтроль, пусть лишь едва. В Тринадцатой симфонии, вдохновленной стихами Евтушенко, Шостакович еще открыто боролся с Советской властью, в Четырнадцатой — целиком основанном на поэтических текстах недвусмысленном утверждении смерти — он давал власти пощечину. В Пятнадцатом квартете, этой мучительной цепи шести *Adagio*, он облек свою личную боль и пессимизм в форму *tour de force***.

VI

Я говорю о намеках в произведениях Шостаковича, но есть намеки, которые мы читаем ретроспективно, со все растущим знанием о событиях жизни композитора. В конце концов, трудно — нет, даже невозможно — узнать, это он навязывает нам автобиографию или мы ему. Мы не нуждаемся в сообщении самодовольных постструк-

* Обязательное условие (*лат.*). — *Пер.*

** Проявление силы, ловкости, изобретательности (*фр.*). — *Пер.*

туралистов, что автобиография — не только литературный жанр, но также способ прочтения*.

Первым из произведений Шостаковича, которому выпало закончиться *morendo*, угасающим светом, была Четвертая симфония, над которой композитор работал в 1936 году, во время его первого осуждения, и которая была снята до премьеры, — как мы теперь знаем, не по просьбе Шостаковича, а по требованию руководства Союза композиторов**. Стечение обстоятельств неизбежно привело к тому, что, когда двадцать пять лет спустя, в 1961 году, симфония была наконец исполнена, ее восприняли как первое «послание в бутылке». Прочтение этого произведения как автобиографического достигло предсказуемой степени наглости (то есть банальной конкретности) у Мак-Доналда***. Но, кажется, в симфонии действительно есть нечто назойливо выдвигающее на первый план проблему суверенности личности и общественного давления. Это «кое-что» — оппозиция сущностного и внешнего, а также открытая ирония, с которой эти начала друг другу противопоставляются и даже обмениваются музыкальными темами.

Я называю проблемой то, что было четко определено обреченным Осипом Мандельштамом в 1920-е годы: по его утверждению, лирическая поэзия, роман и то, что он назвал «психологической прозой», неприемлемы для советского искусства, ибо данная историческая эпоха более не интересуется «личной судьбой человека»****. Можно предположить, что молодой Шостакович, автор жестких симфоний, опер, киномузыки и балетов в духе «новой объективности», разделял этот взгляд и что данная идея отнюдь не ограничивалась в те дни рамками советского государства. (Особенно популярной она была в веймарской Германии, где в моду вошел термин «*neue Sachlichkeit*»*****.) Но все это было прежде, чем Мандельштам обнаружил то, что и Шостаковичу суждено было узнать пару лет спустя, а именно: когда советское государство ополчается на тебя, ты действительно остаешься совершенно одиноким и твоя индивидуальная человеческая судьба, пусть и не интересующая эпоху, для тебя по-прежнему имеет значение.

* См. *Man Paul de. Autobiography as Defacement // The Rhetoric of Romanticism.* New York, 1984. P. 67.

** См.: Гликман И. «...Я все равно буду писать музыку» // Советская музыка. 1989. № 9. С. 47; Письма к другу. С. 12–13.

*** См.: *MacDonald Ian. The New Shostakovich.* P. 109–117.

**** Цит. no: *Harris Jane Gary. Editor's Introduction // Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature.* Princeton, 1990. P. 13.

***** Новая деловитость (нем.). — Пер.

В последней части Четвертой симфонии Шостаковича две коды. Первая, кажущаяся пародией на хор «Gloria» из «Царя Эдипа» Стравинского, является, возможно, самым пронзительным, самым оглушительным пассажем во всей симфонической музыке. Однако в памяти застревает сменяющее его засурдиненное тянущееся нытье — нарочитая переключка (вплоть до арфы и челесты) с Малером, полностью погруженным в себя буржуазно-невротическим субъектом. Музыка, почти наверняка написанная после «осуждения», осязаемо ставит в прямую, легко (как оказалось, слишком легко) прочитываемую оппозицию внутреннее и внешнее, публичное и частное, маниакальное, тревожное коллективное и личную судьбу искалеченного человека.

Но похоже, что это простое «послание в бутылке» смутно, загадочно, неопределенно и вовсе не однозначно предвещалось первой частью, не обладающей такой очевидной связью *ex post facto* с событиями жизни композитора. После фыркканья начального лейтмотива тяжелой поступью входит главная тема во всеоружии агрессивных, отвратительных красок учебного плаца: играющим в октаву трубе и теноровому тромбону отвечают, также в октаву, басовый тромбон с тубой и наконец пара туб, претенциозно дублированных фаготом и контрафаготом. Не избегая окольных путей, главная партия все время набирает звучность и резкость, пока не взрывается пронзительным воплем. После генеральной паузы начинается побочная тема — голосом солирующего фагота под аккомпанемент разрозненного ворчания виолончелей и контрабасов, причем арфа является в конце, чтобы подчеркнуть каданс. Вот где в карикатурном преувеличении публичное выступает против частного. Невозможно не заметить этого. Но когда темы возвращаются в репризе, самодовольное дуалистическое равновесие оказывается подорванным. Тема, которая была отдана фаготу соло, возвращается у сдвоенных труб и тромбонов, теперь в октавном изложении, над топающими аккордами. А затем тема, которая представляла шумливый учебный плац, исполняется на *pianissimo* фаготом соло под аккомпанемент тех же низких струнных, но с добавлением тихих, хотя и настойчивых ударов большого барабана.

Конечно, я не могу точно сказать, что означает этот тревожащий обмен ролями. У меня нет готового словесного парафраза, чтобы поставить его на место музыки, как нет и готового ответа моему приятелю-композитору, который спросил: «А может, он просто экспериментировал?» (кроме, возможно, ответа Вареза: «Мои эксперименты заканчиваются в мусорной корзине, а не в партитуре»).

Но моя неуверенность, возможно, является одной из причин того, почему эта симфония так преследует меня. Возможно, именно неопределенность — неустранимая многозначность — существенна для переживания этой симфонии как произведения искусства. Что и заставляет думать, что в ней больше от произведения искусства, нежели от «послания в бутылке».

Я совершенно уверен, что знаю, о чем написан Восьмой квартет. Шостакович об этом позаботился. Это единственное его сочинение, которое действительно требует быть прочтенным как автобиография, единственный случай, когда Шостакович действительно вложил в бутылку откровенное послание. И хотя, сказав это, я вряд ли приобрету много друзей, полагаю, что это меланхоличное, столь многих восхищающее произведение 1960 года открывает нечто за пределами заложенного в него послания. Нечто такое, чему — насколько это касается меня — я бы предпочел не верить. Оно показывает, что необходимость высказаться срочно и с полной ясностью, пусть даже это грозило многим, временами сужала творческий выбор Шостаковича.

С самого начала были очевидны противоречивые отношения между заявленной программой — реквиемом «жертвам фашизма и войны», написанным, как считается, под впечатлением просмотра в Дрездене киноматериала, отснятого для фильма о зверствах нацизма, — и музыкой, которая состоит почти целиком из мотива D-Es-C-H в тематическом сопряжении с цитатами из более ранних произведений Шостаковича (среди которых особенно значительное место занимает многострадальная опера «Леди Макбет Мценского уезда», запрещенная по приказу сверху). Шостакович несомненно отождествлял себя с жертвами, доказывая это снова и снова. Среди мелодий, связанных с музыкальной монограммой композитора, — еврейская тема из финала Второго фортепианного трио, включающая три из четырех нот мотива D-Es-C-H (что подкрепляет ранее проведенную Шостаковичем параллель между своей личной судьбой и судьбой советских евреев), и главная тема Первого виолончельного концерта, в которую также входят три ноты монограммы. Тема Виолончельного концерта противопоставляется жестокому мотиву из музыки к фильму «Молодая гвардия», звучащему там в сцене казни. В последней части монограмма D-Es-C-H исполняется в тонко закрученном диссонантном контрапункте с главным мотивом последней картины «Леди Макбет», рисующей шествие по этапу в Сибирь.

Все это, как я сказал, ясно — и стало еще яснее на другом примере меняющегося контекста и аккумулялирования подтекстов, когда

«Леди Макбет» была возвращена в текущий репертуар год спустя после премьеры квартета. И все же, сцепляя этот квартет, в котором автор представляет себя героем драмы, с самой священной и нещадно эксплуатируемой темой советской официальной пропаганды в холодной войне (а именно, что героические жертвы Советского Союза спасли мир от фашизма), Шостакович вынудил власти официально признать это сочинение и даже официально его пропагандировать. Это был впечатляюще удачный политический ход.

Самой опалюющей страницей книги Исаака Гликмана мне представляется та, в которой он описывает реальный биографический подтекст Восьмого квартета, подтверждая то, что об этом было сказано Галиной Вишневской, Владимиром Ашкенази и другими, но добавляя немало горьких деталей*. Шостаковича вынудили вступить в коммунистическую партию: он был *их* трофеем, *их* добычей. И он не нашел в себе силы устоять. В этой агонии унижения и самобичевания — не менее сильной, чем агония отвращения к фашистским зверствам, — он задумал это сочинение: как апологию и, прежде всего, как оправдание перед собственной совестью.

Основная его стратегия, как это представляется сегодня, была такова: ухитриться осуществить сопряжение между мотивом D-Es-C-H и единственной продолжительной цитатой из нешостаковической музыки, а именно знаменитой революционной песней, начинающейся со слов «Замучен тяжелой неволей» (что и было сделано ближе к концу четвертой части). Цитата была защищена от подозрения тем, что, как знал любой советский школьник, это была одна из любимых песен Ленина. И все же, заимствуя ее, Шостакович дал квартету не только подтекст, но и вербальный текст, заявляя тем самым о своей несвободе и снимая с себя ответственность за то, что наедине с собой он осудил как акт трусости или, скорее, малодушной неспособности к поступку.

Таким образом, Восьмой квартет — потрясающий человеческий документ, в том смысле, в каком потрясают комментарии к нему Гликмана, или же настолько, насколько потрясающим может быть «послание в бутылке». Но за определенность смысла приходится платить: цитаты продолжительны и буквальны, в решающей по своему значению четвертой части они превращаются в довольно инертную смесь; тематические трансформации весьма демонстративны — воз-

* Письма к другу. С. 160–161; см. также: *Parrott Jasper with Ashkenazy Vladimir. Beyond Frontiers. London, 1984. P. 55–56; Вишневская Галина. Галина: История жизни. М., 1991. С. 270–271.*

можно, слишком демонстративны; ошеломляющие противопоставления повторяются, пока не становятся привычными. Сочинение превращается в непрерывный пересказ самого себя, и этот парафраз неотвратимо выдвигается на первый план сознания параллельно тому, как звуковые образы становятся предсказуемыми.

Побуждение писать в таком телеграфном или стенографическом стиле было, несомненно, внутренним. Его искренность вызывает в ответ сильное сопереживание. И все же, как мне кажется, это побуждение делает сочинение более слабым. Я не чувствую, что возвращаясь к нему с обновленным предвкушением открытия, а когда слушаю, то, кажется, слушаю так, как ограниченные «парафрасты» типа Иэна Мак-Доналда, очевидно, слушают каждое сочинение Шостаковича. Мак-Доналд сам обнаруживает опасность такого слушания, когда подходит к оценке Девятого и Десятого квартетов — произведений, на которые музыкальное воображение (во всяком случае, мое воображение) реагирует более непринужденно и с большей творческой энергией. Не обнаруживая в них ничего, кроме все той же антисталинистской программы, которую он находит в каждом произведении Шостаковича, Мак-Доналд самоустраняется от дальнейших попыток и пишет: «Простительная мысль, что мы ступаем на эту почву слишком часто»*. Обладая слухом, настроенным только на пересказ, он не в состоянии отличить один квартет от другого или отличить свой собственный грубый и монотонный голос от голоса Шостаковича.

При всем, чему можно симпатизировать в прочтениях, уважающих реальность скрытого содержания, в подходе Мак-Доналда неверным является, в конце концов, то же, что было неверным во многих радикальных ревизионистских прочтениях Шостаковича, которые появились в Советском Союзе в период гласности, кажущийся теперь таким далеким. В обоих случаях Шостаковича подгоняют под готовые модели, ему не подходящие. В рушащемся Советском Союзе он был записан в список таких ярых диссидентов, каких просто не существовало в течение доброй (или, скорее, недоброй) части его жизни. На Западе его считали отчужденным модернистом. И то и другое превращает его в стереотип.

Больно читать в книге Мак-Доналда, например, что Ленинградская симфония была всего лишь еще одним упражнением в сарказме. В отличие от эмигрантов — таких как Стравинский и Рахманинов, — которые собирали деньги и посылали помощь

* *MacDonald Ian. The New Shostakovich. P. 234.*

воюющей России, в отличие даже от Антона Деникина, белого генерала, который во время гражданской войны вел армию на Москву, но обратился к своим соратникам-эмигрантам с призывом не поддерживать Германию в борьбе с Советским Союзом, Шостакович в книге Мак-Доналда показан как бессердечный эгоцентрист, охваченный неудержимым политическим негодованием и нелояльностью.

Вот здесь книга Гликмана и другие, ей подобные, могут предложить ценные коррективы. Зрелый Шостакович не был диссидентом. Как не был и модернистом. Зрелый Шостакович был интеллигентом. Он был наследником благородной традиции художественной и общественной мысли — той, что ненавидела несправедливость и политические репрессии, но верила в общественный долг и солидарность с народом. Зрелое представление Шостаковича об искусстве, по контрасту с эгоистической традицией западного модернизма, базировалось не на отчуждении, но на служении. Он нашел способ нести общественную службу и сохранять личную неприкосновенность в невообразимо тяжелых условиях. В этом он оставался — в старом русском, пусть и не советском смысле слова — художником-гражданином.

В этом была высшая ирония и высшая победа. Подобно принужденной к молчанию Ахматовой и замученному Мандельштаму, Шостакович, по волнующему определению американского слависта Клер Кэвенэх, сумел оставить свидетельство «против государства от имени его граждан»*. Возможно, это самое достойное гражданское предназначение, которому призвана служить музыка и в котором композитор и его аудитория сообща действовали против властей. Музыка была единственным искусством, способным служить этой цели публично. Никогда ее значимость не получала столь великолепного подтверждения.

Вот почему музыка Шостаковича, которую легко высмеивать «продвинутым» западным музыкантам, всегда бередила их коллективное сознание и именно поэтому вынуждала их к осмеянию. По сравнению с исключительной общественной ролью, ей отведенной, — конечно, официальной идеологией, но также и неуправляемой «карнавальной» народной традицией (вновь заимствую термин из богатого словаря Бахтина) — высокомерное увлечение Запада

* *Cavanagh Clare. The Death of the Book à la russe: Poetry under Stalin. Доклад на конференции «Shostakovich: The Man and His Age, 1906–1975» («Шостакович: человек и его время, 1906–1975»), прочитанный 30 января 1994 года (неопубл.). С. 14.*

технической стороной дела выглядит фривольным. Нынешний угар оппортунистических усилий (Волкова, Мак-Доналда, даже Гликмана, стремящихся авторитарно определить смысл творчества Шостаковича) может эту роль только преуменьшить. Четко определенные прочтения, особенно биографические, замыкают музыку в прошлом. Пусть лучше она остается гибкой, адаптируемой, готовой служить нуждам будущего.

Значение Дмитрия Дмитриевича Шостаковича в истории и для истории музыки XX столетия необъятно, ни с чем, возможно, не сравнимо и, наконец, неколебимо. Всякий, кто интересуется этой историей и чуток к проблемам, которые столь драматично воплощает творчество Шостаковича, будет слушать его музыку без рассеяния мыслей (с позволения Вирджил Томсона), если только музыкальное восприятие будет не полностью отделено от морального. Тот факт, что это творчество все еще довлеет над нашим сознанием, в то время как столь многие когда-то ценимые выше фигуры бесследно канули в Лету, означает, что разрыв еще не окончателен. Судьба музыки, ее автора и общества, которое их породило, и превратила это творчество — без помощи композитора или интерпретаторов — в бастион, защищающий от подобного разрыва.

Несмотря на самодовольство ограниченных «парафрастов», не похоже, чтобы мы, живущие в более благоприятные времена и в более комфортных условиях, когда-либо смогли во всей полноте постичь это наследие. Принимая во внимание наши научные и критические интересы, об этом можно сожалеть. В контексте нашей жизни этому можно только возрадоваться.

