

Шостакович и его время

Не могуществом и не силой, но духом Моим.

Захария, 4:6

Жизнь и судьба Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, великого русского композитора, являет собой пример духовного подвига, пример противостояния своим творчеством тоталитарному режиму. Годы его жизни совпали с переломным моментом в истории России, когда страна искала новый путь своего развития, когда рушилось старое, а на смену пришел режим, оказавшийся гораздо страшнее прежнего. Большевики, захватившие власть, показали, что небольшая группа людей, подменивших общечеловеческую мораль своей идеологией, могут подчинить себе целые народы, направить их по пути, который считают для себя правильным, не принимая во внимание такие понятия, как гуманизм и человечность. Для этого нужно было сделать так, чтобы все сферы жизни были под контролем и управляемы. Чтобы человек не мог выразить свое мнение, и даже, что является логичной конечной целью в этой системе координат, не мог думать по-своему. Хотя, как сказал русский писатель Максим Горький: «Человеку очень нужна свобода, и в свободе думать по-своему он нуждается больше, чем в свободе передвижения».

Для достижения своих целей большевики выработали целую систему мер как карательных, так и превентивных, направленных на искоренение самой идеи свободы вне рамок данной системы. Государству были подчинены все стороны жизни, включая самые интимные, для чего существовала тотальная система слежки, доносов, воспитания и перевоспитания, ужасающая карательная система. То, что произошло в России, оказало решающее влияние на ход мировой истории всего двадцатого века. Впоследствии многие тоталитарные режимы копировали основные «достижения» советской системы, тем более, что большинство из них были созданы при помощи, или, по крайней мере, при сочувствии и поддержке их «старшего брата».

Такая система губительным образом сказалась на всей жизни страны, но, прежде всего, на ее интеллектуальном потенциале. Государство диктовало, что и как надо изучать, исследовать, сочинять и т.п. Целые направления науки объявлялись «антисоветскими», «буржуазными», не отвечающими интересам советских людей, что влекло за собой запрет на исследования в данной области, карательные меры по отношению к тем, кто думал иначе. В области художественного творчества существовали еще более жесткие ограничения. Действовала система тотального контроля за людьми творческого труда, за тем, что они создавали. При полной монополии государства над всеми видами издательской, исполнительской, любой созидательной деятельности достигался эффект усредненного стандарта, безликости творчества, творчества, направленного, в основном, на утверждение существующего порядка, на оправдание всего происходившего, на восхваление правящей верхушки и тех идеалов, которые она проповедовала. Пресекалась сама возможность творчества ради творчества. Появилось множество преуспевающих посредственностей, официально признанных и поощряемых, которые хорошо поняли, что от них требуется, творчество которых вполне укладывалось в заданные рамки и отвечало требованиям, установленным властями. Такая атмосфера оказалась хорошей питательной средой для многих бездарностей, не способных на настоящего творческий процесс, так как этот процесс не поддается жесткой

регламентации, подразумевает, в большинстве своем, достаточно мучительный поиск, следование своей, не зависящей от внешних обстоятельств, логике развития. Настоящие же большие художники часто отмечали, что не знали, чем закончится создаваемое произведение, какое русло проложит исходный материал, заложенный в основу, в какой финал выльется их замысел. Подобный подход к творчеству противоречит самой сущности тоталитарного режима, регламентировавшего буквально все проявления человеческой деятельности.

В СССР существовали определенные шаблоны, по которым художники должны были создавать свои произведения. Необходимым условием был «оптимистический» настрой, или, в крайнем случае, благополучный «жизнеутверждающий» финал. Появился даже термин «социалистический реализм» в области искусства, и все, что объявлялось не соответствующим ему (а решали это «руководящие кадры», ставленники режима, марионетки, доказавшие своим поведением полную лояльность и преданность ему, или даже сами правители), подвергалось запрету, а авторы - различным наказаниям: от публичных оскорблений, лишения возможности творить, до тюремного заключения или смертной казни. Причем, произведения, которые уже были как бы дозволенными самими властителями, могли быть объявлены «антинародными» и задним числом, все зависело от настоящего момента, или просто случая (как и было с оперой Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»). Власти подозрительно относились к непрограммной музыке или произведениям искусства, интерпретация которых позволяла неоднозначное их толкование. Перед каждым публичным исполнением произведения, даже опубликованного, надо было получить разрешение от цензора, а если существовал текст, то и он должен был быть представлен на утверждение. По этой причине любое «беспредметное» искусство не принималось в принципе, а от авторов требовали расшифровки их замыслов, объяснений, что они «хотели сказать своим произведением». Это важно учитывать, так как без этого не понятны многие публичные высказывания, с которыми, зачастую, вынуждены были выступать творцы, чтобы спасти свои произведения от запретов, или, того хуже, от прямых преследований.

Были темы, которые вообще запрещалось использовать в творчестве: например, все, что связано с религией (естественно, если это не хула или осмеяние ее), со Святыми книгами; упоминание исторических персонажей, не санкционированных властями; исторические темы можно было отображать только в официальной интерпретации, причем это касалось событий, произошедших не только в недалеком прошлом, но и в незапамятные времена. Для этого надо было получить специальное разрешение. (Даже опера М.И. Глинки «Жизнь за царя» стала «Иваном Сусаниным», где отряд поляков не знает дороги на Москву!) Нельзя было исполнять, уже не говоря об изучении или преподавании, произведений авторов, уехавших из России. Переводные книги выходили с такими купюрами, что, зачастую, терялся весь их смысл. При этом на обороте титульного листа писалось: «Книга выходит с сокращениями, не представляющими интереса для советского читателя». *Они*, власть имущие, естественно, знали что представляет интерес для советского читателя, а что нет! (Как курьез, можно отметить двухтомную монографию Софьи Хентовой о Шостаковиче, вышедшую в 1986 году с достаточно подробным жизнеописанием и хронографом жизни, виртуозно умалчивающую о существовании сына Максима (!), так как он в апреле 1981 года, еще до издания книги, бежал на Запад.) Были прерваны всяческие связи с художниками, живущими за границами советской империи, если они активно не поддерживали советский режим. Их творческие достижения долгие годы оставались неизвестными, и лишь немного, ими созданное, всякими окольными путями пробивалось сквозь заслон.

Фактически под запретом была и еврейская тема. Власть время от времени устраивала антисемитские компании под видом борьбы с «безродными космополитами», «морганистами-вейсманистами», «врачами-убийцами», «сионистами», которые «случайно», конечно, оказывались евреями. По радио можно было услышать таджикские, украинские, бурятские, удмуртские, татарские и любые другие песни, кроме ... еврейских! А 12 августа 1952 года были расстреляны крупнейшие еврейские деятели литературы, писавшие на идиш. Готовилось «окончательное решение еврейского вопроса» по-сталински...

Лишь очень немногие смогли противостоять такому порядку вещей. Лишь немногим удалось не «сломаться», не впасть в соблазн поставить свой талант на службу режиму. Каждый находил свой неповторимый путь, у каждого это протекало индивидуально, у каждого были свои вынужденные компромиссы, каждый определял для себя ту черту, которую уже не мог пересечь. Положение усугублялось тем, что неоткуда было ждать хотя бы моральной поддержки, можно было полагаться только на себя. Многие произведения искусства писались «в стол», дожидаясь своего часа. Никто не в состоянии определить сегодня, какой урон нанесен отечественной и мировой культуре, сколько произведений погибло, сколько вообще не было создано. И даже опубликованные впоследствии произведения не сыграли той роли, какую могли бы сыграть, появившись они в свое время, питая творческую фантазию современников. Можно попытаться представить себе, что было бы, если, например, Пятая симфония Бетховена стала известна только через двадцать пять лет после написания. (Можно провести аналогию с Четвертой симфонией Шостаковича, созданной в 1936 и исполненной в 1961¹.)

Очень важно также отметить ту отрицательную роль, которую сыграли многие западные левые круги – или как их официально именовали в СССР – «представители прогрессивного человечества». Они не понимали, или, скорее, сознательно не хотели понять, что на самом деле происходит в Советском Союзе, и своими высказываниями в поддержку режима или молчанием давали повод торжествовать злу. Широко известен такой факт, как визит в Советскую Россию Лиона Фейхвангера, побывавшего даже на процессе Каменева и Зиновьева и написавшего после этого книжку «Москва 1937», оправдывавшую то, что происходило в стране. Он «не заметил», что происходило на самом деле. И уж совсем чудовищны слова Луи Арагона из августовского номера «Commune» за 1936 год: «Разве в огромной сокровищнице человеческой культуры новая сталинская конституция не занимает первого места перед величественными творениями фантазии Шекспира, Рембо, Гете и Пушкина? Это великолепные страницы о труде и радости 160 миллионов людей, воодушевленных большевистским гением, плод мудрости партии и ее руководителя, товарища Сталина, философа марксистского типа, которому не достаточно просто истолкования мира»(!)

Много позже, когда «железный занавес» слегка приподнялся, за границу начали «направлять с дружественным визитом» некоторых деятелей культуры и искусства (приставив к ним, естественно, «сопровождающих лиц»), а в Советском Союзе стали

¹ По поводу Четвертой симфонии интересно высказывание самого Шостаковича: «... Меня мысли такие особенно часто посещали в связи с моей Четвертой симфонией. Ее ведь 25 лет никто, можно сказать, не слышал. А рукопись-то у меня хранилась. И если бы я исчез, то кому-нибудь ее за «усердие» власти и подарили бы. Я даже знаю, кому. И стала бы она вместо Четвертой симфонии – Второй. Да только другого автора». Волков С. Свидетельство. Мемуары Дмитрия Шостаковича. <http://uic.nnov.ru/~bis/dsch.html>

появляться иностранные журналисты (хотя разрешение им давали власти, тщательно отбирая самых лояльных режиму), они стали задавать вопросы, на которые их «жертвы» не могли ответить, так как журналист спросил, написал, уехал и забыл, а тот, кто вынужден был им отвечать, оставался один на один все с той же системой. И вот по этим ответам многие на Западе наивно (чтоб не сказать хуже) судили о том или ином деятеле искусств, не пытаясь разобраться, что скрывается за этой информацией. Любопытно в этой связи свидетельство самого Шостаковича, приведенное в книге Соломона Волкова «Свидетельство. Мемуары Дмитрия Шостаковича», вышедшей после смерти композитора за рубежом (сам выход этой книги – особая тема):

«...Чаще всего глупые вопросы задают мне, когда я выезжаю за границу. Это одна из главных причин, по которой я не люблю ездить. Может быть, главная. Любой наглый приставала может сказать тебе все, что взбрет в голову. И спросить обо всем. Еще вчера он не слышал твоей фамилии, этот идиот. Сегодня, поскольку ему надо зарабатывать, он кое-как произносит твою фамилию. Но чем ты занимаешься, не знает совершенно. И не интересуется это его.

Журналисты – это, конечно, не весь народ. Но покажи мне, какая у тебя в руках газета, и я скажу, что у тебя в мозгах. Типичный западный журналист – человек неграмотный, нахальный и глубоко циничный. Ему нужно сегодня немного заработать, а на остальное – глубоко наплевать. Каждый из таких наглецов хочет, чтоб я «смело» ответил на его дурацкие вопросы. И они очень обижаются, эти господа, когда слышат не то, что им хотелось бы. А почему я должен им отвечать? Кто они такие? Почему я должен ставить под удар свою жизнь? И это – для удовлетворения праздного любопытства человека, которому на меня наплевать? Он вчера обо мне ничего не слышал, а завтра забудет мое имя. Какое право он имеет на мою откровенность? На мое доверие? Я ничего о нем не знаю. И я ведь не пристаю к нему с вопросами, правда? Хотя он-то мог бы ответить на любой мой вопрос без всякого риска для своей персоны.

Все это возмутительно и оскорбительно. Самое главное – такие оскорбления стали делом обыденным. И никто не задумывается, как все это нелепо. Обо мне судят на основе того, что я сказал или не сказал мистеру Смиту или Джонсу. Разве это не нелепость? Газетные статьи должны служить оценке их авторов. Пускай по ним судят о мистере Смите и Джонсе. А у меня есть музыка. И довольно много музыки. Обо мне пусть судят по моей музыке. Я не намерен ее комментировать»².

Сказано достаточно жестко, но очень точно отражает положение вещей. Именно в этом свете необходимо подходить ко многим выступлениям Шостаковича в печати, его публичным высказываниям – для того, чтобы эти слова, сказанные по принуждению или в целях самосохранения (не только себя, всего созданного им, но и семьи и близких), не скрывали от нас истинного, глубинного смысла его творчества. Вот что рассказал Эрнст Неизвестный, когда ему надо было подписать письмо, написанное за него Евгением Евтушенко в идеологическую комиссию ЦК:

«...Я направился к Дмитрию Дмитриевичу. Он очень сбивчиво, очень нервно уговаривал меня, чтобы я подписал письмо, которое Евтушенко, конечно же, напишет хорошо, убеждал меня, что это будет правильно с моей стороны. Я не помню, как я решился сказать ему:

- Дмитрий Дмитриевич, а Вы все подписывали?

Он вдруг очень резко и раздраженно сказал:

- Да, да, да, я подписываю все! Я даже научился подписывать любые бумаги вверх ногами, чтобы НЕ ЧИТАТЬ!

² Волков С. Указ. соч.

...И, если хотите знать, при всей аморальности этого, сказанное потрясло и перевернуло меня, это прозвучало для меня намного более убедительно, более красочно, масштабно, чем лепетания всех либеральных недоумков, вместе взятых»³.

А вот свидетельство жены Шостаковича Ирины по поводу его подписи под письмом против А.Сахарова:

«Дмитрия Дмитриевича упрекают в том, что он поставил подпись под письмом интеллигенции против академика А.Д.Сахарова, опубликованным в «Правде». Да, среди подписей в газете есть имя Шостаковича, но письма этого он не подписывал. В тот день на частые звонки из «Правды» в первой половине дня я отвечала, что Дмитрия Дмитриевича нет дома, затем, что он на даче, а когда сказали, что сейчас посылают машину на дачу, мы просто уехали из дома до вечера, до того времени, когда газета уже ушла в набор. Тем не менее, имя Шостаковича оказалось среди подписантов. Не так давно мы пытались увидеть оригинал письма, но в «Правде» отказали, впрочем, признав, что «такая практика в то время была». Это я и так знаю. Так же было с письмом в защиту М.Теодоракиса – Дмитрий Дмитриевич вообще в это время был в больнице. Оспаривать подпись задним числом было бессмысленно»⁴.

Можно привести еще одно высказывание, проливающее свет на то, как надо относиться к публикациям в печати «творческих планов» композитора:

«...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»⁵.

Проблема изучения, возможности понять, что происходило на самом деле, что думали, или хотели сказать, кем были те художники, попавшие в подобную ситуацию, достаточно сложна и, по всей видимости, не может быть решена до конца. Судить, в какой-то мере, можно только по тому, что было ими создано. Хотя и тут надо быть осторожным, так как, зачастую, им приходилось делать то, от чего, при первой же возможности, старались отказаться. Можно вспомнить оду Сталину Мандельштама, «Здравлицу», «Расцветай, могучий край», «На страже мира» Прокофьева, или «Над родиной нашей солнце сияет» и «Песнь о лесах» Шостаковича⁶ и многое другое.

³ Неизвестный Э. Я буду говорить о Шостаковиче. Лебедь (Бостон). 2002. № 303. <http://lebed.h1.ru/art3186.htm>

⁴ Вестник (Балтимор). 2000. № 22 (255). <http://www.vestnik.com/win/index.html>

⁵ Волков С. Указ. соч.

⁶ Присутствовавший на премьере «Песнь о лесах» Шебалин, друг Шостаковича, которому он посвятил Второй квартет (сент. 44 г.) сказал одному из своих соседей: «Бедный Митя, должно быть, очень напуган (чтобы сочинить такое)!»

А по словам Эльмиры Назировой, ученицы Шостаковича, он ей сказал: «Я сел ночью и в течение нескольких часов накатал что-то «левой рукой». Когда принес написанное, к моему удивлению и ужасу, мне жали руки и дали денег». Беседа Нелли Кравец с Эльмирой Назировой// Д.Д.Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. С-Пб., 1996. С. 242.

Все, сказанное выше, лишь маленькая толика того чудовищного процесса, который происходил на самом деле. Здесь не упомянуты типичные для того времени запугивания, «проработки», взятие в заложники родственников и друзей, аресты, пытки, тюремные и лагерные сроки. И даже те, кто непосредственно, вроде бы, не пострадали, не могли не оказаться под влиянием той атмосферы страха, тотальной лжи и насилия над человечностью, в которой им довелось прожить свою жизнь.

В литературе о Шостаковиче, особенно написанной на Западе, время от времени можно встретить утверждения, что Шостакович – официальный композитор, «прислужник режима», даже «трус» и т.п. (Конечно, хорошо, наверное, быть смелым, если тебе за это ничего не грозит.) Многие соотечественники – современники Шостаковича также придерживаются похожего мнения. По всей видимости, их вводят в заблуждение всевозможные выступления, заявления, публикации композитора в печати. Проще говоря, критики Шостаковича «политически» не принимают его личности, считая, что он должен был открыто противостоять режиму. И это отношение интерполируется на его музыку, мешая понять всю ее глубину, неоднозначность, величие, ее непреходящую ценность. Такие люди просто плохо знакомы с творчеством Шостаковича, его личностью, не берут на себя труд глубже вникнуть в особенности его музыкального мышления, разобраться в мотивах и обстоятельствах появления того или иного «публичного высказывания» или произведения. (Есть свидетельства близких друзей Шостаковича, что после 1936 года он сам не писал статей и своих выступлений, а только подписывал уже написанное за него.)

А ведь его современники хорошо должны бы, кажется, понимать, что такое быть объявленным «антинародным композитором» или «формалистом», что не мог Шостакович отказаться от «предложения» написать музыку к кинофильму «Падение Берлина», фильма, возвеличивающего Сталина, и должны были бы понимать еще многое, что очень трудно, а, зачастую, просто невозможно объяснить людям, не пережившим всего этого. Даже опубликование Соломоном Волковым книги «Свидетельство. Мемуары Д.Д. Шостаковича» многих не убедило в обратном, и не смолкают разговоры о ее подлинности (эта книга до сих пор даже не вышла на языке оригинала). Но ведь не просто же так на премьере Тринадцатого квартета Шостаковича люди встали и *стоя прослушали полное его повторение!* Значит, эта музыка выразила то, что было в самых глубинах души человеческой! Тут можно вспомнить слова Ницше: «Музыка достигает наибольшей власти между людьми, которые не могут или не смеют высказывать своих суждений»⁷. Именно этой властью и обладала музыка Шостаковича в те страшные времена, помогая людям выжить, оставаясь людьми, вопреки той власти, которая, казалось бы, поглотила все, навсегда втоптала в грязь все человеческое. Но, как сказала Надежда Мандельштам: «...в полуобезумевшей, притихшей толпе всегда отыщется свидетель».

Приведем всего одно письмо и один эпизод, свидетелем которого стали несколько сот человек (оспорить подлинность обоих невозможно), по которым можно судить об истинном отношении Шостаковича к той власти и идеологии, с которой он был вынужден сосуществовать⁸. Карикатурность этого письма усугубляется тем, что написано оно близкому другу, но и с учетом того, что оно могло быть вскрыто и прочитано в «органах», для которых подобные «проверки на лояльность» были обыденным делом:

⁷ Ницше Ф. Странник и его тень. М., 1994. С.333.

⁸ Можно еще посоветовать послушать его «Антиформалистический раек», который, кстати, был прямым ответом на постановление партии от 1948 года, на тексты «громил» от искусства, ставший известным только после смерти композитора. Шостакович Д. Антиформалистический раек. М., 1995.

«Дорогой Исаак Давыдович!

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 тт. 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.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.

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.П. Кириченко, Ф.Р. Козлова, О.В. Куусинена, А.И. Микояна, Н.С. Хрущева, Н.М. Шверника, А.А. Аристова, П.А. Поспелова, Я.Э. Калнберзина, А.И. 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.

Не суди строго.

Крепко целую.

Д. Шостакович»⁹.

На V съезде Союза композиторов Шостакович должен был выступить с речью, не им, естественно, написанной (для этого существовал специальный отдел ЦК партии), где по всем законам советской номенклатурной этики, должен был поблагодарить партию, правительство и лично т. Л.И. Брежнева (тогдашнего Генерального секретаря) за заботу о советских людях вообще и о композиторах, в частности. При переполненном зале, под пристальным вниманием отечественной и зарубежной прессы, в присутствии «самого» Брежнева, он вышел на трибуну, поднял листок, так, чтобы его было всем видно, и долго рассматривал его. Затем медленно перевернул на 180 градусов, опять долго всматривался, снова перевернул, и только потом начал читать. Зал замер. Не понять, что это значило, было трудно, но, с другой стороны, и придаться к нему официально не могли. Со стороны Шостаковича это была демонстрация своего отношения к происходящему, его маленькая месть.

В таких условиях приходилось жить и творить. Тем величественнее тот подвиг, имя которому – Дмитрий Шостакович! всю жизнь находясь на грани жизни и смерти, он сумел остаться верен себе, своему творчеству, сумел создать свой неповторимый музыкальный мир. Как пронзительно звучит признание, которое он произнес, говоря о своей Четырнадцатой симфонии, после написания которой назвал ее лучшим своим произведением:

«Тюремные камеры – страшные норы. Люди ждут. Можно с ума сойти от страха. Многие не выдерживают напряжения. Я знаю об этом. Ожидание казни – одна из тем, которые меня мучили всю жизнь. Многие страницы моей музыки про это. Талантливый исполнитель должен это почувствовать»¹⁰.

⁹ Гликман И. Письма к другу. С-Пб., 1993. С. 135.

¹⁰ Волков С. Указ. соч.

Остается вслушиваться в его музыку, сопоставлять даты ее написания с тем, что происходило вокруг, и на этом пути, как мне представляется, возможны интересные открытия. Хотя, и это необходимо подчеркнуть, его музыка имеет непреходящую ценность сама по себе, и дополнительная информация может только пролить свет на сам процесс создания произведения, помочь понять те или иные приоритеты в его творчестве, глубже почувствовать не только трагедию Художника, но и его высокую миссию в тоталитарном обществе.

Данная работа ставит своей целью попытаться понять почему в творчестве Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, великого русского композитора, такое непропорционально большое место занимает еврейская тематика. Что привлекало его, или скорее, что заставляло его творческую фантазию вновь и вновь обращаться к еврейским музыкальным образам, к еврейской теме вообще, которая была под негласным запретом в Советском Союзе. В русской музыке известны обращения к еврейской теме таких композиторов, как Глинка, Серов, Мусоргский, Рубинштейн. Но эти обращения носили скорее «экзотический», «ориентальный» характер и были, конечно, единичны. У Шостаковича ничего этого нет в помине. Еврейская тема в его творчестве появляется в зрелый период, отмеченный большими творческими достижениями, и продолжает присутствовать на протяжении довольно длительного времени. И не только в творчестве. По выражению Марии Юдиной, Шостакович всю жизнь «загадочным образом метафизически» был связан с евреями¹¹.

Соломон Волков, в свое время ведший беседы с Шостаковичем и издавший их впоследствии, на вопрос, чем объяснить такое частое обращение к еврейской теме у Шостаковича, ответил:

«Это для меня тайна. Да я думаю, и Шостакович затруднился бы это объяснить. У него несколько крупных произведений на еврейскую тему. Случай совершенно беспрецедентный в истории мировой музыкальной культуры.

В России немало людей хорошо относились к евреям. Горький, например, организовывал петиции в защиту евреев. Это акт гражданского мужества. Шостакович тоже был защитником евреев, он немало для них делал, будучи депутатом. При любых проявлениях антисемитизма всегда был готов подписать письма протеста. Но у Шостаковича гражданское мужество сочеталось с творчеством, никто так не выражал в музыкальной классике еврейскую душу. Он сам объяснял, что ему близки еврейские традиции, свойственные этому народу стойкость и терпимость, тот смех сквозь слезы, который прорывается и в жизни у евреев, и в произведениях, созданных лучшими еврейскими писателями.

И все же только этой симпатией трудно объяснить ту творческую одержимость, с которой Шостакович вновь и вновь обращался к еврейской теме. Что ж, творческие секреты – это самые большие секреты и даже сами творцы не всегда могут их понять»¹².

Еще одна задача – показать те процессы политической жизни страны, которые оказали или могли оказать влияние на Шостаковича, без знания которых некоторые мотивы его поступков, как в жизни, так и в творчестве не понятны, особенно новому поколению, вошедшему в жизнь уже после крушения советского строя.

¹¹ Цит. по: Кузнецов А. Притяжение и отталкивание. Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 115.

¹² Бузукашвили М. Интервью с С.Волковым. Чайка. 2002. № 15 (31) <http://chayka.org/>

Как и любая работа о ком-то или о чем-то - это своеобразный комментарий, авторское понимание проблемы, его взгляд на происходящее. Понятно, что некое событие или цитата могут быть интерпретированы по-разному, это зависит от «угла зрения» смотрящего. Например, вот что пишет Виктор Суслин в письме Галине Уствольской, ученице Шостаковича по ленинградской консерватории: «Мой профессор Н.Пейко постоянно ставил его нам в пример в качестве не только музыкального, но и человеческого идеала. Он называл Шостаковича музыкальной совестью нашего времени...» Если здесь закончить цитату, то она воспринимается однозначно. Но вот ее продолжение: «...Сейчас я склонен думать, что Николай Иванович Пейко в некотором смысле был прав: Шостакович действительно был музыкальной совестью своего времени, лишенного всякой совести. Каково время, такова и совесть»¹³. Картина радикально поменялась. Или еще: «Любопытно, что в многочисленных выступлениях – печатных и устных – Шостакович, если ругал, то безымянно, а хвалил – упоминая конкретные лица. В этом читалось одно желание: я не трогаю вас, и вы оставьте меня в покое»¹⁴. Факт, как таковой, и комментарий этого факта. Факт не оспаривается, но дается его интерпретация, а она может быть различной – это зависит от позиции, с которой подходят к данному факту. Поэтому надо очень осторожно относиться к выводам авторов, пишущих о Шостаковиче, учитывая еще и то, что он жил в *ненормальных* условиях, в *ненормальное* время. Может быть, именно поэтому его жизнь и творчество так притягивают к себе исследователей. Как очень точно сказал М.Жванецкий в свойственной ему афористической манере: «Подвиг одного – это преступление другого». Может быть, так и надо рассматривать жизнь и творчество Шостаковича - подвиг и преступление. Это в равной мере может относиться как к внутреннему духовному миру самого Шостаковича, так и внешним факторам. Как сказала о Шостаковиче Мариэтта Шагинян: «В нем – огромные противоречия. В нем одно зачеркивает другое. Это – конфликт в высшей степени»¹⁵. Хотя, и это также очень важно подчеркнуть, не бывает только черное или белое – палитра бесконечно богаче, с ее почти неуловимыми оттенками как того, так и другого.

Литература о Шостаковиче огромна и разнообразна – от серьезного разбора буквально по тактам почти каждого его произведения, до личных воспоминаний о случайных встречах или одиночных письмах. Каждый, обращающийся к этой поистине гигантской фигуре, прежде всего, определяет свое отношение к этому явлению, определяет свое место в системе человеческих ценностей. Имя Шостаковича стало символом, причем этот символ, как это не прозвучит парадоксально, может быть совершенно разным – все зависит от того самого «угла зрения». Это только подчеркивает значение его творчества и личности в истории культуры России и мировой культуры XX века.

Приведем список сочинений Шостаковича с еврейской тематикой, или с использованием еврейского музыкального тематизма (в скобках указаны конкретные части произведения, где используется этот материал), а также редактирование таких сочинений:

1. Оркестровка и редакция оперы Вениамина Флейшмана «Скрипка Ротшильда» (1943). Исполнено 20.07.1960, Москва. Солисты Московской филармонии.

¹³ Цит. по: Гладкова О. Галина Уствольская - музыка как наваждение. С-Пб. 1999. С. 48.

¹⁴ Там же. С. 41.

¹⁵ Там же. С.150.

- Опубликовано 1965. Музыка, М. (клавир);
2. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, соч. 67 (1944).
Исполнено 14.11.1944. Ленинград. Автор (фортепиано), Д.Цыганов (скрипка), С.Ширинский (виолончель). Опубликовано 1944. Музгиз, М.; (4-я часть);
3. Концерт для скрипки с оркестром, соч. 77 (1947-1948).
Исполнено 19.10.1955, Ленинград. Д.Ойстрах, Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дир. Е.Мравинский. (2-я часть).
Опубликовано 1956. Музгиз, М;
4. «Из еврейской народной поэзии», вокальный цикл для сопрано, контральто, тенора и фортепиано, соч. 79 (1948).
Исполнено 15.01.1955. Ленинград. Автор (фортепиано), Н.Дорлиак (сопрано), З.Долуханова (контральто), А.Масленников (тенор).
Опубликовано 1956. Музгиз, М;
5. Квартет № 4 для двух скрипок, альты и виолончели, соч. 87 (1949).
Исполнено 3.12.1955, Москва. Квартет им. Бетховена (Д.Цыганов, В.Ширинский, В.Борисовский, С.Ширинский).
Опубликовано 1954. Музгиз, М. (4-я часть);
6. 24 прелюдии и фуги для фортепиано, соч. 87 (1950-1951).
Исполнено 23 и 28.12.1952, Москва. Т.Николаева.
Опубликовано 1952. Музгиз, М. (Пр. и ф. 8; пр. 17; ф. 19; ф. 24);
7. Четыре монолога на слова А.С.Пушкина для голоса и фортепиано, соч. 91 (1952).
Опубликовано 1960. Советский композитор, М. (1-й монолог: Отрывок);
8. Концерт для виолончели с оркестром № 1, соч. 107 (1959).
Исполнено 4.10.1959, Ленинград. М.Ростропович, Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дир. Е.Мравинский.
Опубликовано 1960. Музгиз, М. (3-я часть);
9. Квартет № 8 для двух скрипок, альты и виолончели, соч. 110 (1960).
Исполнено 2.10.1960, Ленинград. Квартет им. Бетховена (Д.Цыганов, В.Ширинский, В.Борисовский, С.Ширинский)
Опубликовано 1961. Советский композитор, М. (2-я часть);
10. Симфония № 13 для баса соло, хора и оркестра, тексты Е.Евтушенко, соч. 113 (1962).
Исполнено 18.12.1962, Москва. Симфонический оркестр Московской филармонии, дир. К.Кондрашин, В.Громадский (бас), хор под упр. А.Юрлова.
Опубликовано 1970. Leeds Music, Canada. (1-я часть «Бабий Яр»);
11. «Из еврейской народной поэзии», версия для голоса и оркестра, соч. 79а (1963).
Исполнено 19.02.1964, Горький. Симфонический оркестр Горьковской филармонии, дир. Г.Рождественский, Л.Авдеева (сопрано), Г.Писаренко (контральто), А.Масленников (тенор).
Опубликовано 1982. Музгиз, М.;
12. Главный редактор сборника «Новые еврейские песни», составитель З.Компанец.

Опубликовано 1970. Советский композитор, М.¹⁶

Уже одно перечисление «еврейских» произведений Шостаковича говорит само за себя. Из этого списка видно, что создание этих произведений можно разделить на три периода:

первый (1943-1944 гг.) – редакция и оркестровка оперы В.Флейшмана «Скрипка Ротшильда», сочинение Фортепианного трио (Памяти И.И.Соллертинского);

второй (1948-1952) – наиболее плодотворный, когда были созданы Скрипичный концерт, Четвертый квартет, «Из еврейской народной поэзии», 24 прелюдии и фуги, Четыре монолога на слова А.С.Пушкина;

и третий (1959-1963) – Концерт для виолончели с оркестром № 1, Восьмой квартет, 13 симфония.

Это как раз те периоды, когда в Советском Союзе обострялись официальные антисемитские выступления.

В самый разгар войны, когда решалась судьба самого СССР, 17 августа 1942 года появляется докладная записка Г.Александрова, руководителя Управления пропаганды и агитации при ЦК ВКП(б) «О подборе и выдвижении кадров в искусстве», в которой говорилось, что в руководстве различных учреждений культуры и искусства «оказались нерусские люди (преимущественно евреи)». Приводились в пример Большой театр, Московская филармония, Московская консерватория, и предлагалось «провести уже сейчас частичное обновления руководящих кадров в ряде учреждений искусства». Был уволен директор Московской консерватории А.Б. Гольденвейзер, досталось Г.Р.Гинзбургу, Я.В.Флиеру, С.Е.Фейнбергу, Я.И.Заку, Э.Г.Гилельсу, В.А.Цуккерману. Начались чистки в других учреждениях культуры и искусства, учебных заведениях. Очевидно, для руководителей страны эта борьба была не менее важна, чем война с реальным страшным врагом! В начале 1943 года власти приказали главному редактору газеты «Красная звезда» Д.Ортенбергу «очистить редакцию газеты от евреев»¹⁷. Это стало началом массовых чисток в Главном политуправлении Советской армии и политуправлениях фронтов. Этот список можно продолжать до бесконечности. Важно еще раз подчеркнуть: это все происходило во время войны с фашистской Германией, когда положение на фронтах для Советского Союза было катастрофическим, когда было поставлено на карту само существование советского государства! Можно напомнить и то, что за помощь верующих христиан фронту патриарху Алексию вручили орден Трудового Красного Знамени, а за это же раввинов арестовывали и уничтожали как «врагов народа». Очевидно, что борьба с евреями была составной частью внутренней политики этого режима. (Здесь напрашивается аналогия с самим Третьим рейхом: когда уже его теснили со всех сторон, когда не хватало железнодорожных составов для обеспечения своих фронтов самым необходимым, в лагеря уничтожения евреев шли и шли поезда с жертвами по строгому графику, и ни один из них не был снят для нужд гибнущего государства.)

Начатая во время войны антисемитская кампания уже не прекращалась до самой смерти Сталина. Она время от времени просто затихала до новой вспышки, инициируемой каким-нибудь постановлением партии или статьей в «Правде» (что практически, одно и то же), и это являлось руководством к действию на местах.

¹⁶ Браун И. Еврейские песни Шостаковича. Тель-Авив. 1989. С. 42-43.

¹⁷ КЕЭ (Краткая еврейская энциклопедия). Иерусалим, 1996. Т. 8. С. 234 - 235.

14 августа 1946 было принято постановление ЦК «О журналах «Звезда и «Ленинград», а затем А.Жданов выступил с докладом, поясняющим и расширяющим это постановление. Это положило начало откровенной русско-националистической кампании в стране, получившей негласное название «ждановщина». В 1946 году усилились нападки на Еврейский антифашистский комитет, созданный во время войны с целью организовать всемерную поддержку СССР в войне против фашизма со стороны евреев всех стран. В ноябре 1948 года комитет был закрыт, его участники арестованы, имущество конфисковано. В этом же году были закрыты все 15 еврейских государственных театров.

28 января 1949 года редакционной статьей в «Правде» «Об одной антипатриотической группе театральных критиков»¹⁸ началась кампания по выявлению «космополитов», «формалистов», «вейцманистов-морганистов», борьба с «низкопоклонством перед Западом» во всех областях культуры, науки, кораблестроении, экономике, статистике и т.п. Каждое учреждение должно было найти в своих рядах и разоблачить «космополитов» (т.е. евреев). Так, например, 20 февраля в газете «Культура и жизнь» появляется статья под заглавием «Буржуазные космополиты в музыкальной критике», подписанная Т.Хренниковым и В.Захаровым, фигурантами которой были Л.Мазель, Д.Житомирский, С.Шлифштейн, И.Мартынов, Г.Шнеерсон, И.Бэлза, А.Оголевец, Ю.Вайнкоп, Г.Коган, М.Пекелис, А.Буцкой (какой букет!) и «некоторые другие поборники формализма». В ней не был «обделен» и Шостакович. Там, в частности, говорится: «Восторгаясь Девятой симфонией Шостаковича, далекой от жизни советского народа, оторванной от отечественной почвы как по своей идее, так и по языку, безродные космополиты доказывали, что симфония «концентрирует то типическое для современной музыки, что заложено вообще в современном искусстве». И еще два пассажа из этого «опуса»: «Еще до сих пор имеют хождение изданные Музгизом и ВТО беззастенчивые пасквили на советскую и русскую классическую музыку И.Бэлзы, этого оруженосца формализма, космополитизма. В течение многих лет Бэлза ориентировал советских композиторов на абстрактную бестекстовую формалистическую музыку, на подражание тлетворному, упадочному искусству буржуазного Запада»... «Космополитизм нанес особый вред советской музыкально-исторической науке, и в первую очередь истории русской музыкальной культуры». И статья резюмирует: «Только на основе полного разоблачения и разгрома враждебных групп в советском музыкознании, только на основе выдвижения молодых сил советские музыковеды и критики смогут сплотиться в борьбе за высокую советскую музыку». Что ж, молодые силы не заставили себя ждать - по свидетельству Исаака Шварца «один студент написал диплом о влиянии творчества Хандошкина (композитора-дилетанта XVIII века) на последние квартеты Бетховена»!!!¹⁹

8 февраля 1949 года Сталин подписывает подготовленное А.Фадеевым постановление Политбюро о роспуске объединений еврейских советских писателей в Москве, Киеве и Минске и закрытии альманахов «Геймланд» (Москва) и «Дер штерн» (Киев). Началась ликвидация еврейских учреждений культуры по всей стране и аресты их работников.

12 августа 1952 года были расстреляны виднейшие еврейские общественные деятели, деятели еврейской литературы и культуры.

В начале 1953 года разразилось «Дело врачей» (см. ниже), и только смерть Сталина прекратила этот шабаш.

В конце 50-х - начале 60-х на фоне вроде бы либерализации жизни в СССР вновь набирают силу антисемитские тенденции – появляются заметки в газетах, на некоторые

¹⁸ См. приложение IV.

¹⁹ Шварц И. Я родился не на той улице. Русский журнал. http://www.russ.ru/cultur/song/20030716_efr.

факультеты ВУЗов не принимают евреев, началась борьба с иудаизмом, вернее с тем, что от него осталось, выпускаются книги типа «Что такое Талмуд», «Иудаизм без прикрас», «Реакционная сущность иудаизма», «Осторожно - сионизм», запрещается выпечка мацы, закрываются еврейские кладбища и т.п. Дагестанская газета «Коммунист» от 10 августа 1960 года писала: «Еврей, который не выпил хотя бы один раз в году крови мусульманина, не считается вполне правоверным евреем!»²⁰

Все сказанное – тот фон, на котором, может быть, яснее видны мотивы, побудившие Шостаковича, человека и художника, обращаться к еврейской теме в своем творчестве. Хотя эти факты, все же, не могут до конца объяснить этот феномен.

²⁰ КЕЭ. Т.8. С. 262.

Скрипка Ротшильда

Впервые Шостакович в своем творчестве непосредственно соприкоснулся с еврейской тематикой, работая со своим учеником Вениамином Флейшманом над его оперой «Скрипка Ротшильда». Этому предшествовали драматические события в его жизни.

В конце января 1936 года Шостакович уже автор трех симфоний, трех балетов, двух опер, одна из которых, «Леди Макбет Мценского уезда», идет одновременно в трех лучших театрах Советского Союза – ленинградском МАЛЕГОТе, в Москве в Большом театре и Музыкальном театре Немировича-Данченко и за рубежом: в нью-йоркской Метрополитен-опере, в Буэнос-Айресе, Цюрихе, Кливленде, Филадельфии, Любляне, Братиславе, Стокгольме, Копенгагене – случай совершенно беспрецедентный в истории мировой современной оперы. Молодой знаменитый композитор вместе с виолончелистом и дирижером Большого театра Львом Кубацким едет на гастроли в Архангельск с исполнением своей виолончельной сонаты и сонаты Рахманинова. Купив в киоске на железнодорожной станции газету «Правда» от 28 января, прочитал там небольшую передовую статью «Сумбур вместо музыки», посвященную его опере «Леди Макбет Мценского уезда»²¹. (Статья была написана после посещения спектакля Сталиным и, следовательно, отражала его отношение к музыке Шостаковича. Это обстоятельство придавало статье особо зловещий смысл²².) Это событие изменило всю жизнь Шостаковича, разделила его творчество до этой статьи и после. Причем реакция наступила мгновенно – придя в этот день в радиокомитет, он услышал от его председателя: «Негодяй. Вон. Чтобы я тебя не видел!». 6 февраля в той же «Правде» появляется еще одна статья – «Балетная фальшь». На этот раз громили балет Шостаковича «Светлый ручей». (С тех пор Шостакович не писал ни опер, ни балетов!) В газетах, журналах, на собраниях развернулась открытая травля молодого композитора. Его имя стало почти нарицательным. Причем, и это надо отметить, «изобличали» его в большинстве своем те же, кто еще совсем недавно хвалил и восхищался. Это было тяжелым испытанием для Шостаковича. Но именно в это время он сказал Исааку Гликману, своему другу, которого он попросил собирать все газетные вырезки, касающиеся этой кампании: «Если мне отрубят обе руки, я буду все равно писать музыку, держа перо в зубах»²³. (И это Шостакович продемонстрировал почти буквально. Много позже, на излете жизни, когда уже отказывала правая рука, он продолжал писать. Последний опус 147 – Соната для альты и фортепиано – был закончен смертельно больным композитором 5 июля 1975 года и откорректирован 19 июля уже в больнице меньше чем за месяц до кончины. Вот как определил идею последнего сочинения великого Мастера исследователь его творчества В.Бобровский: «... идея финала Альтовой сонаты Шостаковича - выстраданное всей жизнью право на бессмертье»²⁴.)

«Все были убеждены, что Шостаковича арестуют. И он сам тоже. Всегда держал при себе готовым чемоданчик на случай, если придут ночью. В Киеве, когда он выступал, в газетах было написано: «Сегодня вечером состоится концерт врага народа Шостаковича». Тем самым устроители концерта себя застраховали. Они бы и концерт

²¹ М.Н.Тухачевский говорил, что эта опера станет первой советской классической оперой, а А.Б.Гольденвейзер, прослушав оперу, записал в дневнике: «Шостакович гениален». Цит. по: Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2 т. Л., 1985-1986. Т. 1. С. 67.

²² См. приложение I.

²³ Гликман И. Письма к другу. С.9.

²⁴ Бобровский В. Последнее сочинение Шостаковича//Проблемы музыкальной науки. Вып.6. М., 1985. С. 26.

отменили, конечно, если бы не указание из Москвы концерт проводить. Сейчас, задним числом, можно сказать, что у Сталина было особое отношение к Шостаковичу: он считался с ним, даже по-своему побаивался его»²⁵.

Здесь можно пояснить. Сталин, как любой тиран, хотел, чтобы его обожествили, увековечили. Как это ни покажется странным на первый взгляд, он прекрасно понимал силу искусства. Известное выражение Осипа Мандельштама очень точно выражает эту сугубо советскую ситуацию: «Поэзию понимают только у нас – за нее расстреливают!»²⁶. Недаром Сталин обхаживал Горького, пощадил поначалу Мандельштама, вел сложную игру с Шостаковичем. Он искал «своего» Маяковского – вспомним строки из поэмы поэта «Владимир Ильич Ленин»: «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить!» Это же на века! Сталин хотел, чтобы именно кто-нибудь из великих художников воплотил его образ – и прекрасно понимал, что они же могут его и обесславить!

После погромных статей в «Правде» по поводу его творчества Шостакович вынужден был искать место работы, которое гарантировало бы ему постоянный заработок, так как его дальнейшая творческая судьба была неизвестна, да и сама жизнь висела на волоске. А у Шостаковича в мае родилась дочь Галина.

В дневнике М.О. Штейнберга, у которого в свое время учился Шостакович, от 6 января 1937 года появилась запись: «...хочет преподавать в консерватории, так как сочинение сейчас не идет. Посмотрим, что можно сделать»²⁷. С. М. Хентова сообщает, что инициаторами приглашения были студенты: «Весьма активная композиторская среда, состоявшая из профессионально активных Г.Свиридова, Б.Клюзнера, Т.Оганесяна,

²⁵ Бузукашвили М. Указ. соч.

²⁶ Сам Мандельштам погиб, как полагают, за свое стихотворение о Сталине, которое он прочитал всего несколькими своим знакомым:

*Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,*

*Только слышно кремлевского горца
Душегубца и мужикоборца.*

*Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны,*

*Тараканьи смеются усища
И сияют его голенища.*

*А вокруг него – сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей,*

*Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет,*

*Как подковы кует за указом указ –
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.*

*Что ни казнь у него, то малина.
И широкая грудь осетина.*

Ноябрь 1933

²⁷ Силина Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. С-Пб., 2000. С.346.

В.Соролкина. О.Евляхова, обращалась к консерваторскому руководству с вопросом о приглашении в вуз Шостаковича»²⁸. В 30-е годы на кафедре композиции консерватории преподавали М.О.Штейнберг, М.Ф.Гнесин, Ю.Н.Тюлин, П.Б.Рязанов, В.В.Пушков, М.А.Юдин, Л.Н.Николаев, Х.С.Кушнарев.

Весной 1937 года Шостакович становится исполняющим обязанности профессора Ленинградской консерватории по классу композиции и инструментовки (ему было тогда 30 лет!), а в мае 1939 года становится профессором, в классе которого занимаются Юрий (Георгий) Свиридов, Орест Евляхов, Юрий Левитин, Игорь Болдырев, Абрам Лобковский, Михаил Каценельсон, Борис Толмачев, Игорь Добрый, Вениамин Флейшман, Галина Уствольская. У Шостаковича было два ассистента: И.Б.Финкельштейн по композиции и В.Н.Копанский по инструментовке. Он занимается в аудитории № 36, где сам учился у Штейнберга и где когда-то преподавал Римский-Корсаков. По воспоминаниям Д.Толстого: «Композиторы класса Шостаковича считались чем-то вроде привилегированной касты... они слыли элитой среди студенчества... В самом деле, они значились учениками самого знаменитого композитора, чья слава уже распространилась за пределы страны»²⁹. Все студенты жили единым творческим союзом. Коллективный подход к учебному процессу был главной особенностью того времени. Особенно тесными были связи классов Шостаковича и Гнесина. В аудитории № 9 неоднократно проводились их совместные встречи. В консерваторской газете «Музыкальные кадры» сообщалось:

«Между классами профессоров М.Ф.Гнесина и Д.Д.Шостаковича заключен договор на социалистическое соревнование. На днях комиссия по проверке договоров обсуждала ход его выполнения. В ближайшие дни состоится обсуждение индивидуальных обязательств студентов»³⁰. В 1940 году в журнале «Искусство и жизнь» появилась статья Л.Полюты «Молодые композиторы», в которой автор очень высоко оценивает работы студентов класса Шостаковича, приписывая их успехи таланту молодого преподавателя»³¹.

Интересно отметить, что Шостакович студентов называл на «вы» и по имени и отчеству, а задавая задание, сам тоже выполнял его, и потом все вместе сравнивали полученный результат.

«Из своих студентов Д.Д. особенно благоволил к Флейшману, – вспоминает И.Б.Финкельштейн, – только ему было позволено чуть ли не все годы обучения писать одно сочинение – оперу «Скрипка Ротшильда»... Флейшман... был обременен большим семейством. Дмитрий Дмитриевич постоянно помогал ему материально»³².

Кто же этот Флейшман, любимый ученик Шостаковича, несомненно, оказавший заметное влияние на творчество своего учителя?

Вениамин Иосифович Флейшман родился 20 июля 1913 г. в Бежецке, Тверской губернии. Родители Флейшмана Иосиф Аронович и Рахиль Моисеевна приехали в Бежецк из Вильно в 1911 году. Они не были богатыми и своими руками построили дом, который сохранился до настоящего времени. Отец – зубной врач, всю жизнь проработавший в местной поликлинике. Кроме того, он исполнял обязанности раввина в синагоге. В начале войны он подал заявление на фронт, но его не взяли, очевидно, из-за возраста.

²⁸ Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1. С. 467.

²⁹ Силина Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича. С.349.

³⁰ Музыкальные кадры. 1940. № 8.

³¹ Силина Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича. С.351.

³² Финкельштейн Э. О Мастере в личном тоне. Музыкальная академия. 1997. № 4.

Мать преподавала географию и историю в школе, организовала бежецкое научное общество историков и краеведов, писала стихи. Они вырастили пятерых детей. Всех их, как и во многих еврейских семьях, учили музыке. Своими незаурядными музыкальными способностями выделялись Вениамин и Дина. Закончив школу, Вениамин несколько лет проработал в селе учителем, и еще, как явствует из записи в консерваторском личном деле: «работал в бежецком ансамбле скрипачом». В 1934 году поступил в ленинградский Индустриальный институт. Но уже через год поступает на композиторское отделение Первого музыкального техникума в класс профессора Г.М. Юдина. Там встречается с Людмилой Вольной, учащейся на фортепианном отделении, которая через год становится его женой. Закончив техникум, в 1937 году поступает в консерваторию в класс Шостаковича. В конце первого года обучения были исполнены его романсы на стихи Гете и Лермонтова. Через год родилась дочь Ольга.

Домой родителям Флейшман пишет:

«У меня событие, со мной согласился заниматься профессор Шостакович, которого считают наиболее культурным и талантливым музыкантом нашего времени. У него огромная память: что угодно играет наизусть, моментальная ориентировка в любом музыкальном произведении, замечательный вкус и поразительное мастерство. Ко мне он относится очень хорошо»³³.

Вот как характеризовали Флейшмана его сокурсники: «...Он был особенный. Тугодум. Нищенствовал. Без бизнеса он был, Флейшман. Очень глубокий, замкнутый...» (Г.Уствольская); «...Он сочинял медленно, с цепкостью каждой ноты, без девальвации...» (А.Леман); «Флейшман приносил по несколько отшлифованных тактов, которые Шостакович всегда высоко ценил» (А.Лобковский); «Это был большой талант с неудачливой судьбой, человек редкого ума, глубокой содержательности» (Г.Свиридов); «Он был хорошим другом, отзывчивым, доброжелательным. Всегда улыбался, говорил тихо» (М.Левиев)³⁴.

Как пишет Елена Силина:

«Шостакович с первых же занятий разглядел в своем ученике большое дарование. Кроме того, он не мог не почувствовать некоей общности их характеров и мировоззрений. Юноша из провинции, к тому же из религиозной еврейской семьи, Флейшман был предназначен для всех неприятностей, которые могли случиться с таким человеком в СССР конца 30-х годов. Его молчаливость, инакость, принципиальность взглядов также не предрекали ему спокойной жизни в условиях советского режима. Шостакович, сам недавно подвергшийся гонениям и переживший удар 1936 года, остро ощущал своеобразную натуру своего ученика и, возможно, предчувствовал его нелегкую судьбу»³⁵.

По всей видимости, сюжет оперы «Скрипка Ротшильда» по рассказу Чехова был подсказан Флейшману самим Шостаковичем. Чехова Шостакович очень любил:

«Когда я читаю «Палату № 6» Чехова, и когда в этой повести речь идет об Андрее Ефимыче Рагине, то мне кажется, что я читаю мемуары обо мне. Особенно это относится к описанию приема больных, или когда он подписывает «заведомо подлый счет», или

³³ Силина Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича. С.349.

³⁴ Там же. С. 356.

³⁵ Там же. С. 349.

когда «мыслит»... И ко многому другом. Перечитайте «Палату № 6». Тогда «мой образ» для Вас станет ясным³⁶.

«Я так и не научился главному у Чехова. Для Чехова все люди были одинаковые. Он их показывал, а читатель сам должен был понять – что хорошо, а что плохо. А сам Чехов оставался, вроде, беспристрастным. А у меня все внутри переворачивается, когда я читаю ту же «Скрипку Ротшильда». Кто здесь прав, кто виноват? Кто устроил так, что жизнь – одни сплошные убытки? И все внутри переворачивается»³⁷.

(Знаменательно, что последний рассказ, который прочитала Шостаковичу жена Ирина, был рассказ Чехова «Гусев». Этот рассказ Шостакович охарактеризовал как «одно из самых музыкальных произведений русской литературы, написанное почти как соната»³⁸. Через несколько часов Шостаковича не стало.)

Сценарий написан студенткой оперно-режиссерского факультета Лебедевой под рук. Э.И.Каплана и Ю.И.Слонимского. Либретто А.Прайса. (Александр Прайс был либреттистом опер Шостаковича «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда», что также говорит о самом заинтересованном участии Шостаковича в этом произведении. Интересно отметить и некую параллель: «Отчего это жизнь наша такая темная, страшная? Разве для такой жизни рожден человек?» (Старый каторжник из «Леди Макбет Мценского уезда»); «Зачем вообще люди мешают жить друг другу? ...Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу». (Бронза, «Скрипка Ротшильда».)

Флейшман писал очень трудно и медленно, как вспоминает Галина Уствольская: «Стирал каждый такт по многу раз, и на бумаге вместо нот оставались дырки. Дмитрий Дмитриевич очень его любил, хотя он писал два такта помесечно»³⁹. Флейшман так и остался автором единственного и к тому же незаконченного произведения – оперы «Скрипка Ротшильда».

На совместном заседании композиторского факультета и Союза композиторов, состоявшегося 10 февраля и 3 марта 1940 г. Флейшман, всегда такой немногословный и замкнутый, в ответ на критику своей работы над оперой, выступил с пространной резкой речью, поразившей присутствующих. Защищая свои позиции, он выказал зрелость сформировавшейся творческой личности: «Говорили, что здесь была слышна национальная музыка, но не было слышно русской музыки... В первую очередь нужно подходить к произведению не по тому, есть ли там увеличенные секунды или квинты в сопровождении, а нужно интересоваться тем, какие вопросы в этой музыке ставятся и как ставятся эти вопросы... Таким образом, не следует сводить вопрос о национальности композитора и о современности музыки к некоторым узким музыкальным и отчасти даже технологическим проблемам...»

За Флейшмана заступился М.Ф.Гнесин: «Нам, консерватории и студентам, должно быть предоставлено право работы над тем, над чем мы считаем нужным работать в данный момент, и нельзя, чтобы каждая такая работа ставилась под обстрел. Каждый человек есть человек»⁴⁰.

Исаак Гликман пишет:

³⁶ Письма Д.Д.Шостаковича Борису Тищенко. С-Пб., 1997. С.43.

³⁷ Волков С. Указ. соч.

³⁸ Шостакович Д. Мысли о Чайковском//Литература и искусство. 1943. 7 ноября.

³⁹ Силина Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича. С.356.

⁴⁰ Там же. С. 379.

«Дмитрия Дмитриевича глубоко волновала музыка Вениамина Флейшмана, писавшего оперу «Скрипка Ротшильда». Он удивлялся, как начинающий композитор тонко постиг дух и главный смысл очень сложного чеховского рассказа»⁴¹.

Сам Шостакович позже так скажет о своем ученике:

«...Я с полной уверенностью могу сказать, что это был композитор огромного таланта. С первых же шагов его композиторской деятельности он поразил меня своей изобретательностью, свежестью и настоящей горячностью своей музыки, у него была глубокая мысль большого художника. Это был человек редкой чистоты, порядочности и трудолюбия»⁴².

В индивидуальных планах студентов класса Шостаковича на 1940/41 учебный год указано: Флейшман – а) Окончание «Скрипки Ротшильда»; б) работа над симфоническим произведением.

Однако, с началом войны Вениамин Флейшман уходит добровольцем на фронт и погибает в первые же месяцы под Ленинградом.

Шостакович посчитал своим долгом закончить и оркестровать оперу, тем самым обесмертив ее автора, так рано ушедшего из жизни. Сам факт подобной работы может считаться творческим и человеческим подвигом, тем более если учесть то, что она производилась во время войны, когда сам Шостакович находился в тяжелых условиях в эвакуации.

Из Куйбышева Шостакович пишет 7 мая 1942 года своему ученику Оресту Евлахову:

«Волнуюсь и беспокоюсь о Флейшмане. Очень жалею, что не увез с собой его «Скрипку Ротшильда». Я бы здесь ее закончил и дооркестровал.

Дорогой друг! Если «Скрипка Ротшильда» находится в Ленинградском союзе композиторов, то, пожалуйста, присматривайте за ней, а еще лучше – снимите копию и, если будет okazия в Куйбышев, перешлите мне. Я очень люблю это сочинение и беспокоюсь за него; как бы оно не пропало»⁴³.

Шостакович начал работу над оперой в Куйбышеве и завершил ее в Москве 5 февраля 1944 года. (Клави́р оперы издан в 1965 году.)

Много позже Шостакович скажет:

«Я счастлив, что сумел закончить «Скрипку Ротшильда» и оркестровать ее. Это прекрасная опера – тонкая, печальная. В ней нет грубых эффектов, она целомудренная. Она очень чеховская. И мне жаль, что театры проходят мимо оперы Флейшмана. Музыка в этом, во всяком случае, не виновата. Так мне кажется»⁴⁴.

Как указывает Соломон Волков: «Это было очень дорогое для Шостаковича сочинение»⁴⁵.

⁴¹ Гликман И. Письма к другу. С.16.

⁴² Зелов Н. Ученик великого композитора. Путь коммунизма (Бежецк). 1986. 9 октября.

⁴³ Силина Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича. С.349.

⁴⁴ Волков С. Указ. соч.

⁴⁵ Бузукашвили М. Интервью с С.Волковым.

Уже после войны Шостакович прилагал много усилий для постановки этой оперы, получая отказ за отказом, пока, наконец, 20 июня 1960 года состоялось первое концертное исполнение оперы во Всесоюзном Доме композиторов в Москве. В этом же году дирижер Г.Рождественский осуществил запись оперы на Всесоюзном радио. Затем опера была поставлена в Ленинградской экспериментальной студии камерной оперы 24 апреля 1968 года, в рамках студенческого фестиваля «Молодые композиторы России». (Художественный руководитель Соломон Волков, режиссер Виталий Фиалковский, дирижер Юрий Кочнев.) Сразу же после постановки опера была названа «сионистской» и запрещена к дальнейшему показу.

Интерес к опере возродился в 80-е годы, когда студия «Мелодия» выпустила пластинку с ее записью (дирижер Г.Рождественский, солисты: С.Лейферкус, К.Плужников, И.Левинский, М.Шагуч), и в 1987 году режиссер Г.Галеев и дирижер В.Вайс осуществили постановку на сцене Башкирского театра оперы и балета. В 1996 году «Скрипка Ротшильда» была экранизирована (режиссер Эдгаро Козарински, Франция), а 24 ноября 1997 года состоялась премьера в Лондоне (Queen's Hall).

Сохранилось письмо Шостаковича вдове Флейшмана:

4.X.1960. Москва

Дорогая Людмила Васильевна!

Спасибо Вам за то, что Вы откликнулись на мое письмо. Спасибо за сообщение адресов родителей Вени.

Я проделал некоторую работу по окончанию и некоторому редактированию «Скрипки Ротшильда». За это мне решили уплатить деньги, которые я не считаю себя вправе взять: они принадлежат Вам. Поэтому сообщите мне: носите ли Вы Венину фамилию или свою. Тогда я Вам эти деньги вышлю. Это будет около пяти тысяч рублей.

Примите мои лучшие пожелания.

Д.Шостакович. Москва, Г-151. Кутузовский проспект, д. 27, кв. 87⁴⁶.

Тот факт, что музыке самого Шостаковича тогда был закрыт доступ в театр, может частично объяснить то, с какой заинтересованностью и участием он отнесся к опере своего ученика. Слушая «Скрипку Ротшильда», можно без труда узнать стиль Шостаковича. Это естественно: во-первых, Флейшман, как ученик Шостаковича, находился под сильным влиянием творчества и личности своего великого наставника; во-вторых, окончательную редакцию и оркестровку делал сам Шостакович. Поскольку не сохранилось ни одного другого сочинения Флейшмана, сейчас невозможно определить, какие находки в этой опере безусловно принадлежат ему, а что родилось под влиянием и при непосредственном участии Шостаковича. Можно предположить, что все, связанное с еврейской тематикой, несомненно принадлежит Флейшману, так как он воспитывался в религиозной семье, слышал службы в синагоге, сам играл в клезмерском оркестре на скрипке. Он не мог не впитать в себя самым естественным образом дух и богатую музыкальную культуру, освященную вековыми традициями своего народа. И здесь возникает обратная связь – влияние, которое оказал ученик на своего учителя. И влияние это несомненное – ведь именно в этот период в творчестве Шостаковича появляются еврейские мотивы. Работая над окончанием оперы Флейшмана, Шостакович пишет параллельно Фортепианное трио, где впервые в его сочинении звучит тема, явно еврейского происхождения. Это подтверждает и Владимир Зак, рассказывая о своей

⁴⁶ Силина Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича. С. 349.

беседе с Шостаковичем в конце 60 годов: «Шостакович, говоря о своей приверженности к еврейскому фольклору, сказал, что вошел в этот мир благодаря своему ученику Вениамину Флейшману и работе над его оперой»⁴⁷.

Уникальность ситуации в том, что это оказалось не случайным явлением, а серьезным влиянием, определившим, в какой-то мере, творческую и гражданскую позицию великого Мастера. Интересно сопоставить цитату из «Скрипки Ротшильда» с высказыванием Шостаковича о еврейской музыке: «И этот проклятый жид даже самое веселое умудрялся играть жалобно» (Скрипка Ротшильда); «...она может показаться веселой, тогда как на самом деле трагична. Почти всегда еврейская музыка – это смех сквозь слезы» (Шостакович). Это сочетание, свойственное еврейской музыке, оказалось сродни эмоциональному миру Шостаковича.

Позволю себе размышление, которое, может быть, кто-нибудь захочет развить.

Несомненное зло – официальная травля Шостаковича – привело его к преподавательской деятельности. Из его класса вышли такие крупные композиторы, как Г.Свиридов, Г.Уствольская, О.Евлахов, Ю.Левитин, Р.Бунин, Дж.Гаджиев, Г.Галынин, К.Караев, Б.Тищенко, К.Хачатурян, Б.Чайковский и др. Он знакомится с Вениамином Флейшманом и через него с еврейским музыкальным фольклором, абсорбировав его в своем творчестве, сделав «еврейский элемент» одним из средств духовной борьбы с тоталитарным режимом, – режимом, который, по сути дела, сам же и спровоцировал его на эту борьбу.

Что это? «Часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла?» (Гете, «Фауст».)

⁴⁷ Зак В. Шостакович и евреи? Нью-Йорк, 1997. С. 119.

Трио

(Памяти И.И.Соллертинского)

В письме Исааку Гликману от 3.01.1944 года Шостакович сообщает: «...Пишу Трио для рояля, скрипки и виолончели; заканчиваю оперу «Скрипка Ротшильда» моего бывшего ученика по Ленингр. Консерватории Флейшмана...»⁴⁸

Второе фортепианное трио – камерная параллель Восьмой симфонии, принадлежащее к одному из самых трагических творений Шостаковича, продолжившего традицию своих великих предшественников: Чайковский написал Трио «Памяти великого артиста», посвященное Николаю Рубинштейну, Рахманинов – «Элегическое трио» памяти Петра Ильича Чайковского, Шостакович написал Трио в память своего близкого друга Ивана Ивановича Соллертинского.

(В 1946 году Шостаковичу присуждается Сталинская премия II степени за Трио – еще один парадокс тоталитарной системы: антисемитская кампания, начавшаяся во время войны, не помешала присвоить премию произведению, где еврейское начало бросается в глаза. Впрочем, скорее всего, не парадокс, а очередная игра.)

Многие годы Соллертинский был лектором Ленинградской филармонии, а затем ее художественным руководителем. Его аннотации к концертам были настолько содержательными и увлекательными, что даже ходила шутка, что они интереснее самой исполняемой музыки. Многие аннотации до сих пор печатаются в программках концертов Филармонии.

Шостакович познакомился с Соллертинским будучи студентом консерватории. Однажды, придя домой, он сказал: «Мама, я нашел друга. Удивительного. Он придет завтра». Соллертинский заметно повлиял на музыкальные пристрастия Шостаковича, он привил ему интерес к музыке Брамса, Брукнера, Малера, познакомил его с творчеством классиков «легкой» музыки И.Штрауса и Оффенбаха. Соллертинский сразу «принял» Шостаковича-композитора, морально поддерживал его, что не мешало ему критически отзываться о балете «Светлый ручей», который не отвечал его высоким требованиям к произведению искусства.

«Это был без преувеличения феноменальный человек. Его фотографическая память, потрясающая эрудиция поражали всех, кто с ним встречался. Иван Иванович владел более чем двадцатью языками. Вспоминаю, как удивляла быстрота его чтения – ему достаточно было бегло перелистать книжку или партитуру симфонического произведения – и он уже знал наизусть только что просмотренное. Все эти его свойства свидетельствовали не просто о незаурядной личности, но о поистине гениальных способностях»⁴⁹.

«Разнообразие и масштабы его дарования казались непостижимыми. Талантливый музыковед, театровед, литературовед, историк и теоретик балетного искусства, лингвист, свободно владеющий двумя десятками языков, человек широко эрудированный в сфере

⁴⁸ Гликман И. Письма к другу. С.63.

⁴⁹ Орлова А. Он между нами жил. Вспоминаю И.И.Соллертинского. Вестник. 2003.№ 12 (323). <http://www.vestnik.com/win/index.html>

искусств изобразительных, в области общественных наук, истории, философии, эстетики, великолепный оратор и публицист, блистательный полемист и собеседник, Соллертинский обладал познаниями поистине энциклопедическими. Но эти обширные познания, непрерывно умножаемые его феноменальной памятью и поразительной трудоспособностью, не обременяли его, не подавляли его собственной творческой инициативы... Наоборот! От этого только обострялась его мысль – быстрая, оригинальная, смелая»⁵⁰.

Кроме всего, это был остроумный человек, тонко чувствующий юмор, и любивший пошутить⁵¹. Все эти качества не могли не привлечь молодого Шостаковича, нашедшего в Соллертинском преданного друга, разделявшего с ним радости и печали. После статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» Шостакович, считая неизбежным свой арест, предложил Соллертинскому не подвергать себя опасности и не защищать его публично, а сохранить хотя бы его произведения, то, что он уже создал.

Александра Орлова вспоминает:

«...Весна 1937 года. Арестован маршал Тухачевский, начинают брать всех его знакомых и даже незнакомых... А Соллертинский и Шостакович постоянно встречались и музицировали с Тухачевским... Помню, будто это было вчера: прибегает в библиотеку Иван Иванович – бледный, взволнованный ... и прерывающимся от волнения голосом произносит: «Мы с Митей каждую ночь ожидаем ареста. Нам не миновать тюрьмы. О нашей дружбе с Тухачевским известно всем»⁵².

Во время войны Ленинградская филармония была эвакуирована в Новосибирск, и там в июне 1942 года Соллертинский устраивает исполнение Седьмой симфонии, на которое приезжает Шостакович. Соллертинский в этот период вообще ведет кипучую деятельность: принимает активное участие в создании Сибирского отделения Союза композиторов СССР, преподает в Театральном институте, выступает в клубах, различных учреждениях, эвакуированных в Новосибирск, в армейских частях, читает лекции в читальном зале областной библиотеки. И, естественно, выступает в филармонии на симфонических концертах с аннотациями (хотя это слово не выражает глубокого и, в то же время, искрометного характера его комментариев) к исполняемым произведениям.

Осенью 1943 года Соллертинский дважды вылетал в Москву, останавливаясь у Шостаковича, и 14 ноября выступил на торжественном заседании, посвященном пятидесятилетию со дня смерти Чайковского. Не без помощи Шостаковича Соллертинский получает приглашение на должность профессора истории музыки в Московскую консерваторию. В начале декабря в московском Доме ученых он прочитал лекцию о творчестве Шостаковича и вернулся в Новосибирск с тем, чтобы в скором времени переехать в Москву. Но жизнь распорядилась иначе. Вступительное слово к исполнению Восьмой симфонии Шостаковича 6 февраля 1944 года в Новосибирске стало последним выступлением Соллертинского. В ночь с 10 на 11 февраля его не стало. Для Шостаковича потеря друга была трагедией. «Нет слов, чтобы выразить все горе, которое

⁵⁰ Андронников И. К музыке. М., 1975. С. 63.

⁵¹ «Иван Иванович Соллертинский называл ЦК партии «Цецилией Карловной». Ежели в обществе он хотел сообщить кому-то из близких, посвященных людей, что, мол, такого-то и такого-то вызывали в ЦК, он говорил – «Его пригласила в гости сама Цецилия Карловна!» Или – «Цецилия Карловна не жалует Имярека». Или – «Цецилия Карловна благоволит к нему». И прочее, и прочее. Непосвященные думали, что речь идет о какой-то знакомой Ивана Ивановича с немецкими корнями и тактично ничего не спрашивали». Гликман И. Монологи на Большой Пушкарской. Лебедь. 2002. № 268.

⁵² Орлова А. Он между нами жил.

Здесь можно дополнить, что в 1937 году сестра Шостаковича Мария была выслана в Среднюю Азию, шурин Всеволод Фредерикс арестован, а теща София Варзар заключена в советский концлагерь.

терзает мое существо... Это очень трудно пережить»⁵³, пишет он И.Гликману, хотя всегда был очень сдержан в выражении своих чувств.

Шостакович заново пересматривает Трио, которое он начал писать несколько раньше, и создает практически новое сочинение, изменяя концепцию, создает произведение, ставшее шедевром мировой камерной музыки. Все Трио проникнуто глубокой скорбью, раздумьями о жизни, или точнее, о месте и предназначении человека в этой жизни. Несомненно, там нашла отражение и трагедия войны, не только идущей, но и войны, как таковой, несущей человечеству невыразимые страдания и невозполнимые утраты. Многие комментаторы отмечают, что появление еврейской темы в финальной, четвертой части Трио связано с ужасами, творившимися нацистами против евреев на оккупированных территориях и ставшими известными к тому времени. С этим можно согласиться, тем более, что в отличие от последующих инструментальных произведений, где используется еврейский тематизм и где он является лишь одним из составляющих музыкального материала, хотя и несущим важную смысловую нагрузку, в Трио *вся* четвертая часть – это, по существу, еврейский танец. Причем танец трагический, что подчеркивается «авторскими обобщениями», «отступлениями» от общего движения танца, превращающими эту часть Трио в самостоятельную, своеобразную поэму. Можно вспомнить поэму Переца Маркиша «Танцовщица из гетто», написанную в 1940 году:

*Стремительно блистанье легких ног –
Моя любовь танцует перед вами;
Встречается с клинком стальной клинок
И объясняется, сверкая лезвиями...*

*...«Веселую!» – приказывал палач
Ночному ветру... И терзались ноги,
И под бичами вьюги мчалось вскачь
Безумье белых хлопьев и тревоги...*

Но, как сказал английский государственный деятель Герберт Самуэль: «Никакое следствие не бывает следствием лишь одной причины». Именно в это время Шостакович редактирует и оркеструет оперу своего любимого ученика В.Флейшмана «Скрипка Ротшильда», и эта музыка также могла оказать влияние на тематический материал Трио. Но здесь может возникнуть естественный вопрос: почему русский композитор пишет Трио памяти русского друга, используя еврейский тематизм, и строит на этом материале всю заключительную часть цикла? И еще: почему Шостакович много позже (в 1960 году) в своем автобиографическом Восьмом квартете использует эту же еврейскую тему наряду с цитатами из самых значимых своих произведений? Несомненно, что для него очень важна именно она, а не другая из этого же сочинения.

Может быть, в какой-то мере, можно попытаться искать ответ в следующем эпизоде, рассказанном А.Орловой:

«Иван Иванович рассказал, как его поразил в Москве (во время поездки в Москву в конце 1943 года. – Д.Ц.) нескрываемый и все возраставший государственный антисемитизм... Так, в Московской консерватории, рассказывал Соллертинский, отстранили от работы профессора М.С.Пекелиса, заведующего кафедрой истории русской музыки. И что особенно потрясло Ивана Ивановича, что было для него убийственно тяжелым ударом: подобную позицию разделял Шостакович. В беседах с Соллертинским

⁵³ Гликман И. Письма к другу. С.64.

Дмитрий Дмитриевич поддерживал эту акцию: «Не может еврей руководить кафедрой русской музыки», – убеждал он Ивана Ивановича. А тот воспринимал это как страшное несчастье, ибо для Соллертинского – человека кристально честного, истинно русского интеллигента антисемитизм был ненавистен, антисемитов он презирал. И вдруг неожиданно Митя, дорогой друг, единомышленник, боготворимый композитор – и такая точка зрения»⁵⁴.

Действительно, такая позиция Шостаковича в этом вопросе кажется, по крайней мере, странной, особенно на фоне всей его дальнейшей жизни. Но, может быть, именно поэтому он и пишет такую заключительную часть Трио (тему ему напел приятель молодости Соломон Гершов, витебский художник, ученик Марка Шагала). Может быть, этой музыкой он говорит то, что не досказал Соллертинскому тогда, или полемизирует с ним, или соглашается, или что-то еще. Очевидно, это так и останется некой загадкой, дающей пищу для размышлений, предположений, различных толкований.

Выдающийся балетмейстер XX века Леонид Якобсон (1904-1975)⁵⁵ незадолго до смерти ставит небольшой по размеру, но чрезвычайно емкий, глубокий и впечатляющий одноактный балет «Свадебный кортеж» на музыку четвертой части Фортепианного трио для созданной им в 1969 году ленинградской балетной труппы «Хореографические миниатюры». Его сюжет и хореография навеяны ранними произведениями Марка Шагала так называемого «витебского» периода. Вот его краткое содержание:

«Под звуки маленького оркестрика движется свадебный кортеж. Печальна невеста – девушку просватали в богатый дом, а у нее есть жених, любимый, но такой же бедный как она.

Потрясен случившимся несчастный жених. Он страдает, просит, умоляет не разлучать его с любимой. Но куражатся над ним родители богатого жениха, ничем не могут помочь родители невесты.

Двигается своей дорогой свадебный кортеж, горько плачет одинокий, обездоленный юноша».

«...Меня удивляло еще в раннем Якобсоне тонкое понимание музыки. Для балетмейстера не существует неразгаданных тайн»⁵⁶. Так «разгадал» эту музыку Якобсон, и так через музыку Шостаковича на сцену пришли персонажи «штетла» – маленького еврейского местечка.

А вот интерпретация Трио, предложенная И.Шафаревичем, для которого все зло в мире – от евреев, и, естественно, все, связанное с евреями, имеет отрицательную коннотацию:

«...**Трио.** Эти же соображения можно попробовать применить и к другим произведениям Шостаковича. Через многие из них проходит образ, на который часто обращали внимание – Злой Силы, Зла...

...Человек, мыслящий мистически, нашел бы, вероятно, вполне адекватное выражение этого образа - Антихрист.

⁵⁴ Орлова А. Он между нами жил.

⁵⁵ Л.Якобсон совместно с В.Вайноненом и В.Чеснаковым поставил в 1930 году в Мариинском театре первый балет Шостаковича «Золотой век». В буклете к шестидесятилетию балетмейстера Шостакович пишет: «...Мне казалось, что ... моя музыка звучала по-новому в хореографической интерпретации». Д.Шостакович. Наши творческие встречи с Леонидом Якобсоном//Леонид Якобсон. Ред.-сост. С.Вольфсон. 1965. С.11.

⁵⁶ Там же.

...Одно из самых совершенных произведений Шостаковича, стоящее под знаком этой темы, - его трио, в особенности это относится к двум его последним частям.

...Фоном драмы служит конец мира. Войны, гражданские войны, взаимное истребление - как будто сдвинули ось природы. Началась чума, реки вышли из берегов, море пошло на сушу. Землетрясения разрывают землю. И тут до сознания и битников и академиков-атомщиков стало доходить, что это – конец мира. Откуда ждать спасенья? Молиться? Но и отцы, и деды их забыли, что это такое.

Правда, остался один человек на земле, который сохранил веру в Бога. Может быть, это был Римский Папа, которого давно изгнали из Ватикана, и который многие годы спасался в пещере. К нему стали стекаться толпы. Под звуки мерно рушащихся гор он все глубже и глубже уходит в молитву, в которой смешаны скорбь и вера в то, что даже один человек способен спасти мир.

Тут начинается самое сильное место произведения, ради которого оно, думаю, и написано. В пещеру отшельника нечто не то вползает, не то втекает. Это или змейка или струйка тумана. Оно ползет и переливается, как переливается змея. Все больше и больше его втекает в пещеру. Оно растет, корчится и кривляется, хохочет и плачет. Чувствуется, что здесь совершается какой-то космический ритуал, танец. Оно уже закрыло весь мир, затмило солнце. И с такими же стонами и хохотом оно вытекает из пещеры.

Звучат опять торжественные аккорды молитвы, но в них чувствуется теперь слабость. И икона на стене не так свята, как прежде, и лампада перед ней не такая ясная. Тема молитвы, спасения перепутывается с той скользкой, ползучей темой. Вместе они замирают. Конец».⁵⁷

Подобная концепция звучит особенно «убедительно» в свете высказываний самого Шостаковича, например: «...Другой раз я чуть не отказался участвовать в постановке «Клопа», когда услышал, что Маяковский требует от одной актрисы. Дело в том, что «Клоп» довольно-таки скверная пьеса. И Маяковский, естественно, боялся за успех. Он боялся, что зрители не будут смеяться. И решил обеспечить смех с помощью довольно-таки низкого приема. Маяковский требовал, чтобы актриса, которая играла роль спекулянтки, произносила свой текст с сильным еврейским акцентом. Он рассчитывал, что это вызовет смех у аудитории. Это был недостойный прием...» «...Впоследствии я порывал даже с близкими друзьями, если они хоть в чем-то были склонны к антисемитизму»⁵⁸.

Ну что ж, как сказал Горький, «ненависть к еврею – явление звериное, зоологическое»⁵⁹.

⁵⁷ Шафаревич И., Д.Д.Шостакович. 1978. Вестник РХД. (Париж) № 125.

⁵⁸ Волков С. Указ. соч.

⁵⁹ Горький М. О евреях. 1906.

Из еврейской народной поэзии

Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» (для сопрано, контральто, тенора и ф-но, соч. 79) создан в 1948 году – в период разнузданной кампании против «безродных космополитов» (уместно заметить, что это понятие в СССР означало «еврей»), когда в январе был зверски убит Соломон Михоэлс⁶⁰ – великий еврейский артист, руководитель Государственного еврейского театра в Москве. Сам Шостакович подвергся шельмованию за «формализм» в Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «Об опере «Великая дружба» В.Мурадели»⁶¹. Этому постановлению предшествовала встреча Жданова (идеолога партии в области культуры) с Мурадели и директором Большого театра Леонтьевым, после которой Леонтьев умер от сердечного приступа. В январе было организовано трехдневное совещание московских композиторов, где «выявляли композиторов-формалистов», причем заставили это делать самих композиторов! Жданов, называя фамилии «формалистов», среди которых оказались самые выдающиеся советские композиторы: Шостакович, Прокофьев, Мясковский, Хачатурян, Попов, Кабалевский, Шебалин, обратился к залу:

- Кого вам угодно будет присоединить к этим товарищам?

- Шапорина! – ответил кто-то.

Так Шапорин стал «формалистом», правда, временно, потом его «оправдали».

Самым агрессивным выступающим оказался композитор В.Захаров. Вот его высказывания:

«...Для того, чтобы вести народ, надо разговаривать с народом на языке, который понятен народу»; «...Я считаю, что, с точки зрения народа, Восьмая симфония Шостаковича – это вообще не музыкальное произведение, это «произведение», которое к музыкальному искусству не имеет никакого отношения»; «...в Ленинграде, когда люди умирали на заводах, около станков, эти люди просили завести им пластинки с народными песнями, а не с Седьмой симфонией Шостаковича»⁶².

Затем композиторов заставляли публично каяться в своих «заблуждениях». В этом контексте становится понятна фраза, сказанная Шостаковичем Наталье Михоэлс, когда он пришел к ней выразить свое соболезнование по поводу убийства ее отца: «Я ему завидую».

11 февраля было опубликовано Постановление «Об опере «Великая дружба» В.Мурадели», и началась открытая травля творческой интеллигенции. В каждой творческой организации должны были найти и разоблачить «формалистов» и «космополитов», причем кто такие эти «формалисты» и «космополиты», никто толком не знал, и все завесило от местных условий, что давало большие возможности «сводить счеты» с неудобными людьми. Американский музыковед Ричард Тарускин (Беркли) в работе «Шостакович и мы» справедливо отмечает: «Следует добавить, что с

⁶⁰ Соломон Михоэлс в годы войны возглавлял Антифашистский еврейский комитет. Во время командировки в Минск по делам комитета по Сталинским премиям, как полагают, по прямому приказу Сталина, был убит (вместе с сопровождавшим его В.Голубовым-Потаповым) на даче министра госбезопасности Белоруссии 13 января 1948 года, а затем их трупы отвезли на одну из улиц города для имитации случайного наезда машины. Шостакович, узнав о его смерти, сразу же пришел к его дочери Наталье, выразить соболезнование. Михоэлсу были устроены пышные государственные похороны, а театру присвоено его имя. Однако, во время «Дела врачей» (1953 г.) Михоэлс был объявлен (посмертно!) «еврейским буржуазным националистом» и «агентом Джойнта».

⁶¹ См. приложение III.

⁶² Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б).

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»⁶³. По всей стране организовывались собрания и конференции на заводах, фабриках и т.п., и их участники с большим возмущением клеймили позором Шостаковича, Прокофьева и других «формалистов». Этот период получил негласное название «ждановщина». Много лет спустя сын Шостаковича Максим вспоминал: «...мне было тогда 10 лет. В 1948 году, когда после речи Жданова травили отца, в музыкальной школе на экзамене меня заставляли его ругать»⁶⁴.

В мае так называемый Интернациональный конгресс композиторов и музыковедов в Праге поддержал эту кампанию и осудил «космополитизм» в музыке. В трех номерах журнала «Советская музыка» (№ 2 – 4 1948 г.) была опубликована статья, фактически – политический донос – Мариана Коваля. Автор объявил музыку Шостаковича «бесполезной» и «фальшивой», пересыпая статью такими «перлами»: «назад, к формализму», «дорога никуда», «симфоническая клоунада», «канкан, переложенный с джаз-оркестра на симфонический» и т.п. Осенью 1948 года Шостаковича лишили звания профессора Московской и Ленинградской консерваторий, причем узнал он об этом придя в Ленинградскую консерваторию и прочитав на доске объявлений, что он уволен за «низкий профессиональный уровень»! А в Московской консерватории ему просто не выдали на проходной ключи от аудитории! По свидетельству Матвея Блантера (портрет которого, кстати, висел в рабочем кабинете Шостаковича рядом с портретом Бетховена), были моменты, когда Шостаковичу не на что было кормить детей, и он давал ему взаймы⁶⁵.

Как Шостакович смог пережить все это, непонятно. Мало того, он нашел в себе силы творить, да еще написать вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», выразив свое отношение к официальному антисемитизму!

(Много позже стало известно, что именно в это же время он написал большую часть своего «Антиформалистического райка», уничтожающей пародии на своих палачей. В этой связи можно вспомнить слова, сказанные Шостаковичем на Первом всесоюзном съезде советских композиторов, проходившем в апреле 1948 года. Уже под конец съезда, когда на его творчество была вылита вся возможная грязь, его заставили выступить и признать свои «ошибки». Вместо этого он сказал, что «не является хорошим оратором», «не очень хороший теоретик», что, конечно, «партия права», но он «предпочел бы ответить своими новыми сочинениями»⁶⁶. Что ж, «Антиформалистический раек» и «Из еврейской народной поэзии» – достойный ответ на критику партии!)

Как говорил сам Шостакович, ему случайно попался сборник текстов «Еврейские народные песни», составленный И.М.Добрушиным и А.Д.Юдицким и выпущенный в 1947 году, который очень его заинтересовал (по поводу «случайности» надо относиться с определенной долей осторожности, учитывая все, сказанное выше). «Однажды после войны я проходил мимо книжного магазина и увидел томик еврейских песен. Меня всегда интересовал еврейский фольклор, и я думал, что в книге будут партитуры песен, но там были только слова. Мне показалось, что если бы я положил несколько песен на музыку, я бы смог поведать о судьбе еврейского народа. Тогда это представлялось мне важным,

⁶³ Тарускин Р. Шостакович и мы. Шостакович. Между мгновением и вечностью. С. 819.

⁶⁴ Максим Шостакович о своем отце//Время и мы. 1982. № 69. С.183.

⁶⁵ Зак В. Шостакович и еврей? С. 50.

⁶⁶ Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет. М., 1948. С. 343-346.

потому что я видел кругом всплеск антисемитизма. Но в то время мне не удалось исполнить цикл, впервые его исполнили гораздо позже, и еще позже я смог его оркестровать»⁶⁷. По свидетельству Натальи Михоэлс (дочери Соломона Михоэлса), Шостакович в мае 1948 года интересовался произношением и звучанием отдельных слов на идиш и оригинальным текстом этих песен, которые он знал только по переводам⁶⁸.

Шостакович сохранил в цикле порядок песен, который был в сборнике, но дал каждой песне свое название. Он так же сделал некоторые изменения в текстах, по крайней мере в трех местах.

В первой песне:

Текст:

*Солнце и дождик,
Невеста легла,
Жених подошел -
Она уплыла.*

У Шостаковича:

*Солнце и дождик,
Сиянье и мгла ...
Туман опустился,
Померкла луна.*

Текст стал более «земным», исчезла мистическая окраска. Другие изменения более существенные:

В третьей песне:

Текст:

*Мой сынок всех краше в мире,
Спи, а я не сплю.
Твой отец в цепях в Сибири,
Спи, лю-лю-лю-лю.*

У Шостаковича:

*Мой сынок всех краше в мире,
Огонек во тьме.
Твой отец в цепях в Сибири,
Держит царь его в тюрьме.*

Здесь появляется «царь», чтобы у слушателей не возникли нежелательные ассоциации с советской действительностью – за такие ассоциации можно было последовать вслед за героем песни.

(Н.Михоэлс в воспоминаниях об «оттепельной» (1955 года) премьере сочинения приводит курьезный эпизод: «Зал, как всегда на концертах Шостаковича, был переполнен. В те годы музыкальные концерты велись в сопровождении ведущего. И несмотря на то,

⁶⁷ Волков С. Указ. соч.

⁶⁸ Интервью Н.Михоэлс с И.Брауном.

что цикл исполнялся на русском, ведущий старательно «объяснял» текст каждой песни. Колыбельную, где есть слова: «Твой отец в цепях в Сибири, спи, а я не сплю...» – он прокомментировал так: «Дело происходит в царской России» – и удалился. В зале возникло оживление. Еще долгое время Д.Д. любил повторять: «Дело происходило в царской России, понимаете, дело происходило в царской России...»⁶⁹)

И, наконец, в шестой песне заменены слова «кабатчик» на «старьевщик» и, что более важно, «крестилась» на «к приставу дочка ушла».

Текст:

*Эли-кабатчик
Надел халат.
Дочка крестилась -
Ему говорят.*

У Шостаковича:

*Эли-старьевщик
Надел халат.
К приставу дочка
Ушла, говорят.*

Оттого, что дочь просто «ушла к приставу», снимается тема трагедии многих еврейских семей, чьи дети становились выкрестами. (Во многих общинах было принято по таким детям читать поминальный кадиш, как по умершим.) Если же она «крестилась», как в оригинале, становятся понятными и оттого более страшными слова дочери: «гоните в шею старого еврея!»

Совершенно очевидно, что Шостакович был вынужден сделать эти изменения, так как понимал, что цензура все равно не пропустит текст без них. (В более поздней оркестровой редакции он вернулся к оригинальному тексту и убрал придуманные им названия песен.)

По традиции в день рождения Шостакович устраивал исполнение какого-нибудь нового своего произведения. И вот 25 сентября 1948 года Дмитрий Дмитриевич у себя дома показывает только что написанный вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» своим друзьям, среди которых были Наталья (дочь Михоэлса) и Моисей Вайнберг⁷⁰. К этому времени цикл состоял из 8 номеров и по форме представлял собой законченное произведение. Даты, поставленные в автографе: 1 – 29 августа 1948 г. Чуть позже, очевидно по совету друзей, чтобы обезопасить автора от преследований, цикл был дополнен еще тремя песнями, носящими явный отпечаток советского времени, где евреи находят свое счастье... в советском колхозе! (Такую точку зрения подтверждают даты их

⁶⁹ Дорлиак Н. О работе над циклом Из еврейской народной поэзии. Шостакович. Между мгновением и вечностью. С. 459.

⁷⁰ Вайнберг Моисей (Мечислав) Самуилович (1919 – 1996) бежал из Польши, когда туда вошли нацисты. Вайнберг с группой таких же, как он, евреев-беженцев шел по дороге, когда их догнал на мотоцикле немецкий офицер. Офицер обратился к беженцам, вежливо поговорил с ними и, отъехав, бросил гранату.

Во времена «Дела врачей» Вайнберг был арестован по обвинению в «еврейском буржуазном национализме». Шостакович немедленно пишет письмо Берия (руководителю карательного органа НКВД) в защиту друга, а Нина Шостакович (жена Шостаковича), ожидая ареста и Натальи, жены Вайнберга, оформляет опеку над их дочерью.

написания: 10 – 24 октября, т.е. уже после показа этого цикла 25 сентября.) Дело в том, что общий настрой этого цикла и его последняя написанная к тому времени песня носили явно пессимистический характер, а по советским канонам любое произведение должно было заканчиваться на оптимистической ноте. Слишком еще свежи были в памяти погромные выступления против Шостаковича, чтобы пренебрегать этим. Однако необходимо отметить, что стилистика этих трех, написанных позже песен, резко отличается от предыдущих, носит несколько искусственный характер - все три лишены какой-либо драматургии, слишком «оптимистические», чтобы вписаться в общий контекст.

Тут уместно провести аналогию с заключительным разделом из финала Пятой симфонии, который возникает неожиданно, как бы вопреки логике развития материала всей части. Создается впечатление, как и в вокальном цикле, что автор вспомнил, что нельзя закончить произведение не на оптимистической ноте, и спешно «исправляет ошибку».

В случае с Пятой симфонией необходимо помнить, что она была написана после погромных редакционных статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», опубликованных газетой «Правда» 28 января и 6 февраля 1936 года, и от того, как будет воспринята эта симфония, зависела не только творческая судьба Шостаковича, но и сама его жизнь. Премьера симфонии состоялась 21 ноября 1937 года и была первой премьерой его нового сочинения после годового молчания.

Шостакович вынужден был снять исполнение своей Четвертой симфонии, симфонии, которая знаменует собой новый период его творчества, намеченное на конец 1936 года, и эта симфония была исполнена только в 1961 году! Про нее он сказал впоследствии: «Вместо покаяния я написал Четвертую симфонию»⁷¹. (Имеется ввиду его ответ на статьи в «Правде».) При сопоставлении финалов этих симфоний становится понятным почему Четвертая симфония не была исполнена и почему такой финал у Пятой.

В упомянутом заключительном разделе Пятой симфонии на пяти страницах партитуры навязчиво утверждается ре-мажорное трезвучие!⁷² Идет как бы «втаптывание», настоятельное утверждение «оптимизма» вопреки чему-то. Может быть, уже здесь проявляется некое «еврейское» начало, иступленное еврейское отчаянное: «хорошо, хорошо, хорошо!!!» Здесь можно провести некую аналогию с хасидскими экстатическими плясками.

Весьма примечательно в этой связи свидетельство известного советского писателя А.Фадеева, присутствовавшего на премьере симфонии:

⁷¹ Гликман И. Письма к другу. С. 299.

А вот что записал в дневнике Николай Мясковский: «Шостакович до того затравлен дискуссиями, что снял исполнение новой (Четвёртой) симфонии – монументальной и ослепительной. Какой позор для нас – современников. 11 декабря 1936 г. Цит. по: Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989.

⁷² Н.Мясковский: «Хожу на репетиции Пятой симфонии Шостаковича. Лучше всего первая и третья части, вторая – *малерично* [т. е. в духе Малера]... но конец – плохой. D-dur'ная отписка [т. е. в ре-мажоре]» 2 февраля 1938 г. Там же.

Соломон Волков цитирует своего знакомого композитора, назвавшего финал Пятой симфонии «газовой камерой идей».

«Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая. Вызывает чувства тяжелые <...> Конец звучит не как выход (и тем более не как победа), а как наказание или месть кому-то». (Фадеев. Дневник.)⁷³

В связи с оптимистической концовкой цикла «Из еврейской народной поэзии», можно указать на жутковатую, почти мистическую «шутку», преподнесенную действительностью. Дело в том, что в тексте последней песни, озаглавленной «Счастье», есть такие слова:

*И всей стране хочу поведать я
Про радостный и светлый жребий мой:
Врачами наши стали сыновья –
Звезда горит над нашей головой!*

Через неполные четыре с половиной года после написания этого цикла в начале 1953 года разразилось сфабрикованное «Дело врачей-вредителей», когда группа еврейских врачей была обвинена в том, что хотела отравить членов правительства и своими сознательно поставленными неправильными диагнозами убивала руководителей партии⁷⁴. По всей стране развернулась страшная антисемитская кампания, чуть не кончившаяся самым чудовищным образом. Этому помешала смерть Сталина. Началась же она с сообщения о раскрытии заговора, который удалось предотвратить благодаря бдительности русского врача Л.Тимошук, получившей за это орден и ставшей символом всей этой кампании. Много лет спустя Шостакович, лечившийся в больнице, пишет своему другу Исааку Гликману:

«...Капилляроскопию мне делала доктор Л.Ф. Тимошук. Ты, наверное, помнишь эту фамилию. Я ее тоже помню и потому заинтересовался этой процедурой. Л.Ф. Тимошук похожа на драматурга Мурашкину, которую описывал в рассказе «Драма» Чехов. С большим любопытством я смотрел на Л.Ф. Тимошук. Хотел взять у нее интервью, но промолчал. Много мыслей появилось в голове после капилляроскопии»...⁷⁵

(В 2003 году в российской еврейской периодике появился материал, показывающий, что Л.Тимошук не несет ответственности за это дело – ее именем просто воспользовались.)

По всей видимости, Шостакович еще надеялся на исполнение этого цикла после его завершения. В письме, написанном в январе 1949 года Кара Караеву, своему ученику и другу, он пишет:

«Дорогой Карик! Спасибо за твое письмо... Пока еще не представил свои еврейские песни. Сделаю это дней через десять. Так как их судьба тебя интересует, я напишу тебе более подробно об этом исполнении»...

Однако уже в феврале 1949 года был арестован один из составителей сборника «Еврейские народные песни» И.М. Добрушин (другой – А.Д. Юдицкий умер в 1943 г.), а до этого в ноябре 1948 года арестованы деятели еврейской культуры, ликвидирован Еврейский антифашистский комитет, а его члены и сотрудники также арестованы. Трудно понять, как Шостакович мог в такой ситуации даже думать об исполнении этого

⁷³ Цит. по: Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т.1.

⁷⁴ См. приложение VI.

⁷⁵ Гликман И. Письма к другу. С. 176.

произведения. Вот свидетельство самого Шостаковича об этом времени и о том, что происходило:

«Как раз в то время, в 1949 г. по приказу Сталина арестовали еврейского поэта Ицика Фефера. В Москву приехал Поль Робсон. И вот, посреди банкетов и пиров, вспомнил он, что был у него такой друг Ицик. Где Ицик? «Будет тебе Ицик» – решил Сталин. И выкинул свой очередной подлый трюк. Ицик Фефер приглашает П.Робсона отужинать с ним в самом шикарном ресторане Москвы. Робсон приезжает. Робсона ведут в отдельный кабинет ресторана. Там, действительно, роскошный стол – выпивка и закуска. А за столом, действительно, сидит Фефер. И с ним еще несколько незнакомых мужчин. Фефер был худой, бледный. Говорил мало. Зато Робсон хорошо поел, выпил и друга заодно увидел. После окончания товарищеского ужина незнакомые Робсону товарищи доставили Фефера обратно в тюрьму. Там с ним вскорости и было покончено. А Робсон поехал обратно в Америку. В Америке он рассказал всем, что слухи об аресте и гибели Фефера – ерунда и клевета. Он, Робсон, лично с Фефером выпивал»⁷⁶.

Комментировать это излишне.

Несмотря на все это, Шостакович устраивает исполнение цикла «Из еврейской народной поэзии» у себя дома в день своего рождения в 1950 году! (Исполняли Н.Дорлиак, Т.Янко, М.Щавинский и автор.) Здесь же был исполнен и Четвертый квартет (исполнители Д.Цыганов, В.Ширинский, В.Борисовский, С.Ширинский) с «еврейской» четвертой частью. Такое демонстративное исполнение двух «еврейских» сочинений - это *гражданский подвиг* Шостаковича, не оцененный еще должным образом, это его вызов гнусной системе. Он никогда не примирялся с несправедливостью, дикостью, насилием. Дмитрий Дмитриевич рассматривал расизм как проявление злодейства и по этой причине не причислял Вагнера к гениям («... гений и злодейство – две вещи несовместные»). Вот его свидетельство:

«...Впрочем, перед войной отношение к евреям существенно изменилось. Оказалось, что нам необходимо всячески их поддерживать. Евреи стали самым угнетаемым и беззащитным народом Европы, совсем как в средние века. Для меня еврейский народ превратился в символ: в нем сосредоточена была вся беззащитность человека. После войны я попытался передать это ощущение в своей музыке. Для евреев тогда наступили нелегкие времена, хотя какое время было для них легким?»⁷⁷

Публично же вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» был исполнен только в 1955 году 15 января в Малом зале Ленинградской филармонии с участием автора. Исполнители: Зара Долуханова (меццо-сопрано), Нина Дорлиак (сопрано), Алексей Масленников (тенор), а 19 февраля 1964 года на Втором фестивале современной музыки в Горьком (Нижний Новгород) впервые была исполнена оркестровая версия этого сочинения под руководством Геннадия Рождественского.

Есть свидетельства того, что Шостакович не был удовлетворен качеством переводов текстов на русский язык. Естественно, что в любом переводе теряются многие тонкости оригинала, а иногда, перенесенные в другую языковую среду, сами понятия приобретают иной оттенок и даже смысл. Шостакович предлагал Самуилу Маршаку сделать новые переводы, но, по каким-то причинам это не было осуществлено. В этой связи интересно свидетельство И.Бродского, приведенное в книге С.Волкова «Разговоры с Иосифом Бродским»: «Анна Андреевна (Ахматова) не восприняла прелести

⁷⁶ Волков С. Указ. соч

⁷⁷ Там же.

«еврейского» вокального цикла Шостаковича. Там она услышала только ужасные с поэтической точки зрения слова». Как совершенно справедливо замечает профессор Бар-Иланского университета (Израиль) Иоахим Браун: «Идиомы языка идиш, подобно другим народным идиомам, имеют свой особый оттенок. Непереводимые выражения, лексика и фонология этого языка обладают необычным семантическим богатством, и различия между оригиналом на идиш и русским переводом поэтому очевидны»⁷⁸. По свидетельству сына композитора Максима, «желанием отца было исполнить в соч.79 подлинные тексты на идиш»⁷⁹. И.Браун сделал адаптацию к музыке оригинальных текстов на идиш, которые очень естественно вписались в музыкальную ткань произведения, и цикл засверкал новыми гранями. «Такая адаптация может открыть новые исполнительские возможности для более естественной и подлинной интерпретации соч.79. Из концертного сочинения, часто исполняемого симфоническим оркестром с парадностью оперной музыки, оно может быть превращено в глубоко искреннее произведение стилизованного народного искусства. С текстами на идиш полностью могут проявиться особенности народного искусства, как «омузыкаленная речь», речевые интонации, диалог, фразы, содержащие намеки и другие отличительные признаки еврейской народной речи»⁸⁰.

Цикл «Из еврейской народной поэзии», соч.79 (первые 8 песен) на языке идиш впервые был исполнен в камерном варианте 24 января 1980 года в университете Бар-Илан, Израиль (П.Айнбиндер, М.Вальдман, Л.Гарб и Р.Вальдман); те же песни в оркестровом варианте были исполнены Иерусалимским симфоническим оркестром под управлением Ю.Ароновича 2 июня 1985 года (Л.Тунэ, М.Закай и Н.Дженкинс). Полностью цикл прозвучал впервые 23 апреля 1987 года на концерте Национального симфонического оркестра США под управлением М.Шостаковича и с участием М.Шерер, С.Гринфельд и Р.Нолан (Вашингтон)⁸¹.

В период подготовки вокального цикла к публичному исполнению Шостакович получил два анонимных письма. Молодой тогда композитор Эдисон Денисов записал 3 марта 1954 года:

«Был у Дмитрия Дмитриевича. Он очень огорчился, когда узнал о кампании против его Еврейских песен. Он получил две анонимки, очень вульгарные: «Продался жидам!» Сказал, что, хотя анонимок никогда не читает, эти прочел, потому что они были короткие и напечатаны на машинке. И добавил: «Я всегда старался философски относиться к таким инцидентам, однако никогда не думал, что это меня до такой степени возмутит»⁸².

А уже после премьеры композитор И.Дзержинский (которому Шостакович в свое время очень помог в постановке его оперы «Тихий Дон») по свидетельству И.Гликмана «...написал письмо-донос, в котором было указано, что Шостакович превратил филармонию в «еврейскую синагогу»⁸³.

Когда во время первого исполнения прозвучали слова «врачами стали наши сыновья», в зале прошел легкий шумок – многие вспомнили «Дело врачей» и стало жутковато...

⁷⁸ Браун И. Еврейские песни Шостаковича. Тель-Авив, Всемирный совет языка идиш и еврейской культуры, Институт «Яд лецлилей нашоя». Министерство просвещения и культуры, 1989. С.55.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же. С.56.

⁸¹ Там же. С.58.

⁸² Цит. по: Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. С-Пб.. 1998. С. 293.

⁸³ Лебедь. 2003. № 313.

Первый скрипичный концерт

«По вечерам, когда заканчивались позорные, гнусные прения (по борьбе с «формалистами». См. выше. Д.Ц.), я возвращался домой и писал третью часть Скрипичного концерта. Я ее закончил и, кажется, получилось недурно»⁸⁴. Уже 12 марта 1948 года Шостакович играл в консерваторском классе законченный четырехчастный Скрипичный концерт, произведший на слушателей очень сильное впечатление. Концерт посвящен Давиду Ойстраху (так же как и Второй скрипичный концерт, соч.129 и Соната для скрипки и фортепиано, соч.134), который и был его первым исполнителем. Хотя исполнения пришлось ждать семь лет. Концерт для скрипки с оркестром, соч. 77 был исполнен Д.Ойстрахом 19.10.1955 года в Ленинграде⁸⁵. Оркестром Ленинградской филармонии дирижировал Е.Мравинский.

В финале второй части (ц.67) после проведения «еврейской» темы у солирующей скрипки ярко звучит мотив из четырех нот, интонационно точно воспроизводящий монограмму композитора – DSCN⁸⁶ (впервые в своем творчестве), но транспонированный на уменьшенную квинту вверх. Здесь Шостакович как бы «примеряется» к ней, чтобы позже использовать ее в своем творчестве. В последующих произведениях, особенно в Десятой симфонии и в Восьмом квартете, эта монограмма займет центральное смысловое место. Соседство этой монограммы с «еврейской» темой в концерте не может быть случайным, что и подтверждается повторением этого приема в Восьмом квартете. Шостакович в очередной раз говорит что-то очень важное для него... Оставим попытки что-либо объяснять, поставив «точки над і», лучше задумаемся над этим феноменом.

Любое произведение искусства не может быть интерпретировано и воспринято однозначно раз и навсегда, так как оно апеллирует и к чувствам, и к интеллекту. Каждый человек по-разному воспринимает его, мало того, даже на протяжении жизни отношение к произведению может меняться. Это хорошо иллюстрируется на примере великих исполнителей. Один и тот же артист, даже сохраняя общую концепцию, каждый раз по-новому исполняет произведение, может быть, не всегда осознавая это. Мало того, человек меняется со временем, меняется его восприятие мира, меняются приоритеты, мировоззрение. Великий дирижер Герберт фон Караян за свою жизнь пять раз (!) переписывал все симфонии Бетховена, так как на каждом этапе своего творческого пути он приходил к иному восприятию этой музыки, и записанное ранее его уже не удовлетворяло. Какую из интерпретаций можно считать подлинно караяновской? Все! В этой связи можно вспомнить эпизод, произошедший однажды на репетиции одного из сочинений Шостаковича. Во время антракта артист оркестра подошел к Шостаковичу и указал, что дирижер исполняет произведение не в том темпе, какой указан в партитуре, и поинтересовался, какой же темп правильный. Шостакович ответил, что *оба* темпа правильны.

Кроме того, и это в случае с музыкой Шостаковича имеет особое значение, те жизненные условия, в которых творил великий Мастер, породили особое отношение к творчеству. Когда нельзя было выразить себя иным образом, когда отсутствовали даже элементарные права человека, приходилось «зашифровывать» свои мысли, разговаривать с внешним миром через свои сочинения, вкладывая в них то, что в нормальных условиях можно было бы выразить иным способом. Шостакович нашел для себя форму выражения

⁸⁴ Гликман И. Письма к другу. С.78.

⁸⁵ А через три месяца Ойстрах сильно «провинился». См. приложение VII.

⁸⁶ См. ниже. Восьмой квартет.

своих мыслей и чувств, выработал свой язык, свои символы, зачастую понятные в полной мере только ему. А то, как объясняют его произведения другие, любое однозначное определение его творчества не может быть принято за истину. Можно привести пример с восприятием его Пятой симфонии, написанной в 1937 году, после официальной кампании против музыки Шостаковича. До сих пор ведутся дискуссии, что она из себя представляет: одни считают, что это капитуляция перед властями, другие – что это пример мужества и стойкости духа. Подобная ситуация и с Одиннадцатой симфонией «1905 год»: для одних, это произведение вполне «советское», другие видят в нем... протест против подавления советскими войсками венгерского восстания 1956 года! А Ахматова услышала там песни, которые «летят по черному страшному небу как ангелы, как птицы, как белые облака».

Можно считать сенсационным признание Эльмиры Назировой, бывшей ученицей Шостаковича в 1947 году, по поводу его Десятой симфонии. Много времени и сил потратили музыковеды, интерпретируя валторновую тему из третьей части симфонии повторяющуюся 12 раз! Ее сравнивали с темой Второй симфонии Малера, с «зовами» из «Фантастической симфонии» Берлиоза, с пасторальными картинами и т.п. Очевидно, подобные трактовки имеют серьезные основания и даже вполне убедительны, но на самом деле оказалось, что эта тема – зашифрованное имя Эльмиры (к которой учитель испытывал нежные чувства), о чем ей сообщил в письме от 29 августа 1953 года сам Шостакович.

«Он сообщает Эльмире, что поскольку все время думал о ней, то превратил ее имя в ноты. Шостакович выписывает нотный пример и детально объясняет ноты, составляющие тему третьей части. Он указывает, что первая нота – *e*. Вторая – *ля*; она может условно обозначать «л» (без второй буквы). Третья нота – та же, что и первая, но ее можно назвать *ми*. Четвертая нота – *ре*; опустим вторую букву и получим «р». Пятая нота – *a* (то же, что и *ля*)»⁸⁷.

Эта тема взаимодействует с другой темой-монограммой – DSCN – монограммой имени Шостаковича. Тем самым становится ясно, что это автобиографический раздел симфонии. Этот пример может помочь понять, что есть вещи, которые нельзя до конца объяснить, что самое «очевидное» не всегда столь уж очевидно.

С другой стороны, это позволяет с большой долей определенности утверждать, что у Шостаковича появление «еврейских» тем в сочинениях, обращение к еврейской тематике – не случайность, а действительно сознательный акт, его послание, его отношение к тем или иным событиям или обстоятельствам.

Здесь очень важно подчеркнуть следующее: несомненно, по выражению А.Толстого, «Шостакович ухом прильнул к сердцу Родины...» и своими произведениями откликался на события своего времени. Но его творчество нельзя сводить только к этому. Если бы его музыка не поднялась до вершин *искусства*, она умерла бы тотчас после своего появления. Именно в силу того, что Шостакович сумел в лучших своих произведениях создать *архетипы, символы* и еще то, для чего нет определения, его музыка жива и сегодня, и именно поэтому так многогранна. Так же как есенинское «Ты жива еще моя старушка», при всей своей простоте и естественности – поэзия, а тысячи томов, исписанные многими вполне профессиональными поэтами, нет.

В этой связи интересно письмо Н.Мяковского Б.Асафьеву от 18 февраля 1940 года: «...Я в этом плане иногда задаю себе вопрос: в чем здесь секрет? Особо сложной

⁸⁷ Кравец Н. Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича // Д.Д.Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. С. 231.

музыки я больше не пишу, и всё же – чепуха. Неужели психологический мир так чужд этому народу? Ну, а что в нем, в этом мире, такого особенного? Непонятно мне. Неужели мой мир сложнее мира Шостаковича? Я не сравниваю музыки (его Пятую симфонию я считаю гениальной), но когда Гаук играет *его* Пятую симфонию, они делают вид, что всё понимают, и симфонию как-то доводят, а когда Гаук пыхтит над моей Семнадцатой симфонией, я чувствую, что ни он ничего не понимает и не чувствует, ни слушатели, а между тем та же симфония, играемая нами (в хорошем ансамбле) в восемь рук, производит определенное и нужное мне впечатление. Инструментована она обычно, несколько не хуже, а вероятно, даже и лучше других моих вещей. Ничего не понимаю. Ничего не сравнивая, я вспоминаю два явления: Первую симфонию Бородина – понятую сразу, несмотря на ее новизну, и Первую Чайковского – не понятую вначале никем, несмотря на простоту её средств. Опять психология? Странная вещь искусство и люди»⁸⁸.

⁸⁸ Цит. по: Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского.

Четвертый квартет

*Душа моя, печальница
О всех в кругу моем,
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем.*

Борис Пастернак

Квартет № 4 ре-мажор для двух скрипок, альты и виолончели, соч. 87 (1949). Премьера квартета состоялась 3 декабря 1955 года в Москве, в Малом зале консерватории. Исполители – Квартет им. Бетховена (Д.Цыганов, В.Ширинский, В.Борисовский, С.Ширинский). Партитура издана Музгизом в 1954 году. Автограф партитуры хранится в ГЦММК (ф.32, ед. хр.30). Авторское переложение для двух фортепиано и написанные рукой Шостаковича голоса хранятся в ЦГАЛИ СССР (ф.2048, оп.1, ед. хр.34)

Это из нотографического справочника.

Бросается в глаза, что дата написания и дата исполнения отстоят друг от друга на 6 лет. Причина – пресловутая «пятая графа»: четвертая часть квартета, как и в Фортепианном трио, написана на еврейском материале. В том же 1955 году был впервые исполнен и вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии». А в 1949 году...

28 января 1949 года в газете «Правда» появляется статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков»⁸⁹, ознаменовавшая собой начало уже откровенной антисемитской кампании, продлившейся до смерти Сталина в 1953 году. И опять по отработанному сценарию начинают повсеместно устраивать собрания, «выявлять космополитов» во всех областях, печатать в газетах отчеты с указанием фамилий этих самых «космополитов», «весь народ, как один встает на борьбу за...», «мы не допустим...» и т.п.

И вот, в самый разгар борьбы всемогущего, казалось бы, государства с «борщоговскими», «гурвичами», «юзовскими», с «безродными космополитами», когда даже само упоминание факта существования евреев могло вызвать самые пагубные последствия, Шостакович пишет квартет с «еврейской» четвертой частью. Зачем? Неужели он не боялся? Неужели ему не хватило обвинений в «формализме», кампании против него самого и его музыки 1948 года? Неужели не боялся доносов «бдительных» коллег? Боялся. Он очень боялся всю жизнь. Есть тому свидетельства⁹⁰. Но именно в этом

⁸⁹ См. приложение IV.

⁹⁰ Вот что произошло на одном из идеологических совещаний, куда нас всех Хрущев таскал – это было или в Кремле, или у него на даче. Но этот эпизод произошел именно в Кремле. Меня, кстати, удивляет, что никого из тех, кто писал о том событии в своих воспоминаниях, почему-то это не резануло. Ни Ромм, ни Солженицын не упоминают об этом вовсе. Меня же происшедшее резануло чудовищно.

Хрущев закричал:

- Эй, Вы там, в очках, встаньте! - и вдруг поднялся Шостакович.

Ильичев наклоняется к Хрущеву и шепчет ему на ухо, видимо, что поднялся не тот. (Кого Хрущев хотел поднять, я не знаю до сих пор.) Хрущев кричит Шостаковичу:

- Да не Вы! А вот Вы! - и указывает на кого-то другого.

Шостаковичу:

- А Вы садитесь!

Дмитрий Дмитриевич же словно не слышит. Он стоит. Ему со всех сторон говорят:

- Садитесь!

и есть подвиг – боялся, но делал то, чего не мог не делать. Потому что ему было стыдно за других. За тех, кто знал, что творит. Стыдно перед жертвами, от которых из страха отворачивались даже друзья. Он не учил других, как надо поступать, не читал морали, а поступал сам. Как он напишет позже в письме своему ученику по ленинградской консерватории Борису Тищенко: «Нельзя лишаться совести. Потерять совесть – все потерять»⁹¹.

Именно совесть не позволяла молчать Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, заставляла его снова и снова обращаться к еврейской теме, чтобы «жить не по лжи» (как скажет позже Солженицын), чтобы своим безмолвием не участвовать в втоптывании в грязь всего человеческого, чтобы своим творчеством поддержать, подать руку «униженным и оскорбленным». Для тех, кто соприкасался тогда с его музыкой, исполняя или слушая ее, она была опорой, может быть, единственным глотком чистого воздуха, позволяющим выжить в атмосфере общего страха и безнадежности. Как удивительно точно формулирует Генрих Орлов в своей статье «При дворе торжествующей лжи» – может быть, самым лучшим, что написано о Шостаковиче: «То, что для западного слушателя – просто музыка, было чем-то неизмеримо более важным для людей, живших в герметически закупоренной «отдельно взятой» стране, в атмосфере лжи, фарисейства и страха: символом человеческого достоинства»⁹². И, как бы подтверждая это, Борис Тищенко: «...все его великое творчество – грандиозный акт сострадания и помощи, оно кричит обо всех ужасах на земле...»⁹³ Или, как сказал Федор Дружинин, для которого Шостакович написал свое последнее произведение – Сонату для альты и фортепиано, соч.147: только «...благодаря отвлеченности музыкальной формы, абстракции диезов, бемолей и бекаров его не смогли тогда поставить к стенке»⁹⁴.

Он стоит. Но не просто стоит, он – простите меня! – стоит на полусогнутых ногах и... дрожит! (Простите, но мой бюст – об ЭТОМ). У него уже трясутся руки. Хрущев выходит из себя:

- Не Вы, а Вы!!!

Шостаковича тянут вниз друзья или просто рядом сидящие, а он не садится! Я не хочу называть фамилии – со мной рядом сидел один очень видный человек. Я спрашиваю его:

- Что же происходит? **Почему - Шостакович - стоит!!!?**

И он с такой презрительной, холодной улыбкой отвечает:

- Он привык стоять.

В конце концов Дмитрия Дмитриевича просто силой усадили в кресло.

Для меня то был огромной силы трагический эпизод.

Неизвестный Э. Я буду говорить о Шостаковиче.

А вот что рассказал Юрий Любимов:

...Удручало то, что он их боялся. Помню, Фурцева приказала нам, вернее, попросила в форме приказа к 100-летию Ленина сделать концерт. Брежнев сказал, что что-то скучновато там... Подберите, дескать, чтоб повеселей было, а то засыпают. Шостакович был назначен музыкальным руководителем, а я должен был всё это поставить. И пришел я с мольбой к другу своему, покойному Эрдману, замечательному и уникальному господину, и говорю: "Что же делать, как бы отказаться?" А он, заикаясь от этой власти советской, сказал: "И н-не д-думайте. Вас у-у-ушл-л-ют, а театр з-з-з-закроют". И, действительно, как это можно было при том режиме отказаться от такого почетного задания!.. Ну, меня они потом, слава Богу, сами отстранили - не понравился план постановки, а Шостакович неожиданно вызвал меня и говорит: "Вы знаете, я не могу с ними, я не могу... а вам надо, надо... И как это замечательно, что вы предложили начать с "Гибели Богов". Пусть, пусть слушают Вагнера".

Кацева М. В искусстве, как и в жизни, главное - сохранить себя//Вестник. №2001. №16 (275).

⁹¹ Письма Д.Д. Шостаковича Борису Тищенко. С.18.

⁹² Цит. по: Орлов Г. При дворе торжествующей лжи//Д.Д.Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. С.8.

⁹³ Письма Д.Д. Шостаковича Борису Тищенко. С.44.

⁹⁴ Дружинин Ф. О Дмитрии Дмитриевиче Шостаковиче// Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора (1906-1996). М. 1997. С. 177.

Наверное, не только поэтому. Просто эти бемоли и дизезы могут обладать силой, с которой не в состоянии совладать даже «великие диктаторы». И есть какая-то высшая сила, с человеческой точки зрения иррациональная, которая очень избирательно, по ей только известным мотивам, оберегает для нас таких людей.

24 прелюдии и фуги для фортепиано

В 1949-1950 годах власти по отношению к Шостаковичу сменили «кнут на пряник» – появилась тенденция приблизить его к себе, попытаться «приручить», поставить его гений на службу «строительства коммунизма в отдельно взятой стране». Шостаковича вводят в состав Советского комитета защиты мира, включают во всевозможные делегации для участия в устраиваемых советскими правителями всяческих конгрессов: в защиту мира, сторонников мира, борцов за мир и т.п. Какой цинизм: один из самых кровавых режимов, захвативший пол Европы, ведущий подрывную дестабилизирующую деятельность во многих районах мира, ратует за мир! По всей стране развесили плакаты: «Миру-мир!», «Нет войне!», «Нам нужен мир!» и т.п. (На эту тему ходила шутка: «Нам нужен мир! Весь мир!») Фигура Шостаковича нужна была для придания всему этому фарсу политического веса. Он выступает с речами перед «сторонниками мира», выезжает за границу в составе официальных делегаций (в марте 1949 года принимает участие в Конгрессе в защиту мира в США), за его подписями выходят статьи «За мир и культуру» (журнал «Знамя»), «Москва - надежда человечества» (газета «Советское искусство»), «Прогрессивные музыканты мира в борьбе за мир» (журнал «Советская музыка»), «Воля народов» (газета «Московский большевик») ⁹⁵ и т.п.

Может быть, чтобы как-то отгородиться от всей этой трескотни, Шостакович пишет академический цикл 24 прелюдии и фуги. Непосредственным толчком для создания этого монументального труда послужила поездка в Германию на торжества по случаю 200-летия со дня смерти И.С.Баха. После Баха никто не отваживался на подобный творческий подвиг. (Уже после Шостаковича такой цикл напишут Р.Щедрин, Г.Мушель, С.Слонимский. Е.Ельчева, К.Сорокин, Н.Гудиашвили. Так зачастую и бывает в любой сфере человеческой деятельности – кто-то первый прокладывает дорогу, и своим примером, демонстрирует возможность подобного действия.) Как пишет С.Хентова: «По определению Должанского, уникальный цикл стал как бы третьим, современным томом «Хорошо темперированного клавира»: Бах обрел великого продолжателя в XX веке» ⁹⁶. (Шостаковичу не удалось осуществить другой, поистине грандиозный замысел – создание 24 квартетов во всех тональностях, наподобие прелюдий и фуг. Он написал 15 – на остальное не хватило времени и сил, отпущенных ему Всевышним.) В необычайно короткий срок, с 10 октября 1950 по 25 февраля 1951 года, Шостакович создает это уникальное сочинение, которое теперь уже стало классическим, и многие исполнители охотно включают его в свой концертный репертуар. Несмотря на некий академический характер подобных сочинений, даже определенную долю отстраненности от эмоционального ряда, 24 прелюдии и фуги Шостаковича поражают разнообразием приемов, «концертностью», некоторые из них носят, можно сказать, театральный характер. Это еще раз подтверждает сказанное самим Шостаковичем важность «для кого и для чего» он пишет. Его музыке всегда было свойственно живое обращение к живым людям, т.е. к людям, со всеми их радостями и печалью, горем и надеждой. Шостакович никогда не писал музыки просто ради игры звуков. В этой связи очень интересным представляется его замечание по поводу современной ему тенденции в музыке композиторов 60 годов. Это время, когда в Советском Союзе стали известны последние достижения композиторов Запада в области новых выразительных средств в музыке. Но если там это был довольно длительный естественный процесс, приведший к их появлению, то здесь, в большинстве случаев, почва еще не была подготовлена, и эти новшества использовались лишь ради них самих. Тогда появилось почти повальное

⁹⁵ Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т.2. С. 271.

⁹⁶ Там же. С. 281.

увлечение алеаторикой, додекафонией, сонористикой, т.е. теми «формальными» приемами новой музыки, и далеко не все авторы осознавали их природу. Композиторы, как говорилось, «выражали себя», зачастую просто скрывая под этим бедность мысли. Известный скрипач Игорь Безродный вспоминает: «Один из музыкантов как-то спросил Шостаковича, что тот думает об этих последних новинках в музыке, в смысле стиля и композиторского материала. Шостакович сказал (почему-то это его высказывание не вошло ни в одно исследование о композиторе, ни в одно из воспоминаний) в своей специфической манере, прерывисто: «Да, конечно, вот, музыка, она ведь все-таки как-то отражает жизнь человеческую...» Помолчал и добавил: «Неужели мы так страшно живем сейчас?!» Высказывание такого гения, как Шостакович, – серьезный повод для размышлений...»⁹⁷

24 прелюдии и фуги – произведение, где Шостакович как бы подытоживает свой фортепианный стиль (после этого цикла он напишет для фортепиано только Танцы кукол (7 пьес, без ор., 1952) и для 2 фортепьяно – Концертино (ор. 94, 1953). Являясь выдающимся пианистом, он создает своеобразную «энциклопедию» фортепианной игры – недаром это сочинение широко используется в педагогической практике, стало пробным камнем зрелости исполнителя. По воспоминаниям знавших Шостаковича, он не любил когда в музыке нот больше, чем смысла. В этом плане 24 прелюдии и фуги могут являться неким эталоном «рационального» почти «аскетического» использования музыкального материала. Хотя подобные определения могут касаться только формального «количества нот» и ни коим образом не характеризуют высочайший художественный уровень произведения и заложенные в нем музыкальные идеи. Являясь великим симфонистом, Шостакович и здесь «симфонизирует» фортепиано, придает некоторым прелюдиям и фугам черты симфонического развития, а весь цикл в целом может восприниматься как симфонический. Это нетрудно проиллюстрировать на примере первой и последней прелюдий и фуг. Первая, как зачин, кредо, зерно, по выражению А.Должанского – «символ веры»⁹⁸, и последняя – грандиозный финал, обобщение, философский итог. И сам процесс сочинения этого цикла – очень динамичный, «на едином дыхании», может говорить в пользу такого взгляда на этот опус. Хотя сам Шостакович, выступая перед первым прослушиванием цикла в Союзе композиторов, сказал, что «рассматривает этот сборник не как цельное произведение, а как серию пьес, не связанных между собой какой-либо общностью идеи»⁹⁹.

Подводя итог результатов обсуждения нового сочинения Шостаковича, журнал «Советская музыка» констатировал: «К сожалению, Шостаковичу в целом не удалось осуществить эту сложную, новаторскую задачу. Появление этого полифонического цикла заставляет говорить о том, что не все прежние заблуждения до конца преодолены Шостаковичем, и что некоторые серьезные противоречия еще тормозят его творческую перестройку»¹⁰⁰. А что могли написать в официальной советской печати, если тогдашние секретари Союза композиторов, все те же В.Захаров и М.Коваль, на обсуждении прелюдий и фуг призывали Шостаковича «не повторять старых ошибок»? (Хотя «повторяли старые ошибки», если это были ошибки, а не очередной политический донос, именно они сами!)

Во всех анализах прелюдий и фуг в качестве мелодических истоков указывают на их «народность», имея в виду связь с русским мелосом. Называются русские эпические баллады, лирические, протяжные, героические песни, картины русской природы с

⁹⁷ Безродный И. О себе и искусстве. Вестник. 1997. № 27 (181).

⁹⁸ Должанский А. Двадцать четыре прелюдии и фуги Д.Шостаковича. Л., 1970. С. 8.

⁹⁹ К обсуждению Двадцати четырех прелюдий и фуг Д.Шостаковича. С.55.

¹⁰⁰ Цит. по: Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. С. 278.

широкими реками и вьющимися ручейками, даже скоморошья переплясы. В этом контексте никто не может объяснить причину появления в некоторых из них (прелюдия и fuga № 8, прелюдия № 17, fuga № 19, fuga № 24) еврейского элемента. Просто констатируется такой факт и указывается на связь с вокальным циклом «Из еврейской народной поэзии». Действительно, трудно логически обосновать это явление, тем более, что в заключительной фуге, венчающей весь цикл, еврейская тема начинает новый раздел с пианиссимо и разрастается до грандиозных масштабов в самых последних тактах, неся на себе основную смысловую нагрузку, придавая этой фуге особую значимость. Вот как трактует этот финал А.Должанский (не указывая, при этом, на присутствие еврейского тематизма):

«Неоднократное повторение мотивов и фраз создает впечатление упорства и силы. Широчайший диапазон, захватывающий все регистры фортепиано до предела, рождает образ грандиозного набатного звона, могучего призыва, решительного и уверенного. Образ поднявшегося народа предвосхищает музыку финала Одиннадцатой симфонии.

Человечество проходит через жестокие испытания.

Позади долгий трудный путь. Но уже рождается новый день, занимается заря, восходит солнце, является свет»¹⁰¹.

Если забыть про еврейский тематизм – это вполне укладывается в советский канон с зарей и восходящим солнцем. А если вспомнить – можно прийти к далеко идущим ассоциациям, предположениям, догадкам. Шостакович дарит нам свою музыку, оставляя за нами право ее интерпретации.

¹⁰¹ Должанский А. Двадцать четыре прелюдии и фуги Д.Шостаковича. С. 204.

Четыре монолога на слова А.Пушкина

12 августа 1952 года советским режимом было совершено очередное кровавое злодеяние: были расстреляны члены Еврейского антифашистского комитета. Необходимо подчеркнуть, что антисемитские кампании, набравшие силу после опубликования в газете «Правда» 28 января 1949 года статьи «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», не прекращались вплоть до смерти Сталина. Почему для начала кампании была выбрана такая малозначительная область деятельности, как театральная критика, совершенно непонятно, но эта статья, как камешек, брошенный с вершины горы, вызвал обвал лавины, поглотившей тысячи жизней. Естественно, что эти театральные критики оказались евреями. (Основные фигуранты – Ю.Юзовский, А.Гурвич и А.Борщаговский. В последующих статьях писалось уже: «все эти гурвичи и борщаговские...») В дальнейшем «безродных космополитов» громили во всех возможных областях человеческой деятельности: науке, искусстве, образовании, машиностроении, государственном управлении, текстильной промышленности, легкой, авиационной и т.п.¹⁰² В октябре 1950 года ЦК осуществил проверку музыкальных учреждений страны. В отчете «О Московской филармонии» констатировалось, что: «из 312 штатных работников филармонии – 111 евреев, из руководящих работников – 17 русских, 14 евреев». В Союзе советских композиторов оказалось 435 русских, 239 евреев. За «либеральное отношение к евреям» (!) генерального секретаря Союза советских композиторов Т.Хренникова обвинили в мягкотелости. Само упоминание о евреях искоренялось из всех источников. Интересен документ, составленный отделом пропаганды и агитации ЦК о либретто оперы К.Сен-Санса «Самсон и Далила»: «В опере, безусловно, имеются мессианские и библейско-сионистские черты... Постановка этой оперы может сыграть отрицательную роль стимула для разжигания сионистских настроений среди еврейского населения». Опера, естественно, была запрещена к постановке. (Слова «сионист», «космополит» в советском обиходе означали, во-первых, еврей; во-вторых, нечто совершенно отрицательное, почти ругательное. Что именно, вряд ли кто в состоянии объяснить.) Можно упомянуть и созданный К.Чуковским пересказ Библии, где ни разу не называются евреи!

И вот на этом фоне Шостакович пишет вокальный цикл Четыре монолога на сл. А.Пушкина для баса и фортепиано, соч. 91 (5 – 8 октября 1952 года). На первый взгляд ничего крамольного – Пушкина в «сионизме» или «космополитизме» тогда не обвиняли. Но, почему-то, первый монолог – Отрывок – «В еврейской хижине лампада в одном углу бледна горит...» В том, что это сознательный акт композитора, сомневаться не приходится. Для этого достаточно сопоставить этот цикл с другим, написанным на слова Пушкина – Четыре романса на слова А. Пушкина для баса в сопровождении фортепиано, соч. 46 (декабрь 1936 – 2 январь 1937)¹⁰³. Надо вспомнить, что написан он в ответ на поругание Шостаковича после статей в «Правде» 1936 года. Слова, выбранные Шостаковичем, говорят сами за себя:

*Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит*

¹⁰² Вот типичный фрагмент статьи того времени из харьковской газеты «Красное знамя»: «...Таким же безродным космополитом является и харьковский лжекритик Гельдфандбейн. Рабски повторяя зады эстетствующих хулителей всего советского, он цинично оплевывает все самое дорогое в искусстве советского народа, при этом восхваляя в своих лекциях шаманствующего эстета Пастернака, почтительно расшаркиваясь перед салонной поэтессой Анной Ахматовой. А на пленуме Союза писателей Украины выступления известных харьковских писателей И. Муратова, И. Багмута, И. Выргана, К. Гордиенко показали, что местная писательская организация с глубоким возмущением и гневом клеймила безродных космополитов и их подголосков».

¹⁰³ См. приложение V.

*И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.*

*Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.*

*Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней.*

Неужели тогда никто не заметил, что это было ответом Шостаковича на гонения? Правда, исполнен этот цикл был только в конце 1940 года. Конечно, если бы «вершители судеб» смогли осознать это, с Шостаковичем было бы покончено. Но этот пример дает возможность понять многое в творчестве Шостаковича, его способ сосуществования с тоталитарной системой, его живой отклик на творящееся вокруг.

Так и цикл Четыре монолога на слова А.Пушкина (дата первого исполнения неизвестна, опубликован в 1960 году) – ответ художника-гуманиста на гонения евреев, необходимый, прежде всего, **ему самому**, чтобы отмежеваться, дистанцироваться от преступлений, чтоб своим «неучастием во лжи» выразить протест. Для тех, кто пережил это время, понятно, как это много!

*В еврейской хижине лампада
В одном углу бледна горит,
Перед лампадою старик
Читает библию. Седые
На книгу падают власы.
Над колыбелию пустой
Еврейка плачет молодая.
Сидит в другом углу, главой
Поникнув, молодой еврей,
Глубоко в думу погруженный.
В печальной хижине старушка
Готовит позднюю трапезу.
Старик, закрыв святую книгу,
Застежки медные сомкнул.
Старуха ставит бедный ужин
На стол и всю семью зовет.
Никто нейдет, забыв о пище.
Текут в безмолвии часы.
Уснуло всё под сенью ночи.
Еврейской хижины одной
Не посетил отрадный сон.
На колокольне городской
Бьет полночь. - Вдруг рукой тяжелой
Стучатся к ним. Семья вздрогнула,
Младой еврей встает и дверь
С недоумением отворяет -
И входит незнакомый странник.*

В его руке дорожный посох.

Остается поражаться, как здесь мистически соединились Пушкин, Шостакович и то чудовищное время! Читая это стихотворение, можно почти физически ощутить ожидание ночного стука в дверь¹⁰⁴ и страшных «марусь» или «черных воронов»¹⁰⁵, а «дорожный посох» может ассоциироваться с принятым Сталиным «решением еврейского вопроса» – выселением евреев СССР в Сибирь. Последние слова цикла: «Как друг, обнявший молча друга пред заточением его» так же вызывают ассоциации с страшной действительностью.

Шостакович здесь «посмел», как много позже скажет Хрущев по поводу его Тринадцатой симфонии, «...поднять никому не нужный «еврейский вопрос». И это, повторим, на фоне происходящего в СССР разгула антисемитизма, через шесть лет после Нюрнбергского процесса, при полном молчании «цивилизованного» мира.

¹⁰⁴ Вы знаете, он (*Шостакович*) мне рассказывал, как он дежурил у лифта, боясь, что за ним придут, и дети станут свидетелями его ареста. И он часами дежурил у двери лифта, чтоб его там взяли, а не в квартире. Ну, что вы хотите после этого?

Кацева М. В искусстве, как и в жизни, главное - сохранить себя. Вестник. 2001. № 16 (275).

¹⁰⁵ Машины, на которых увозили людей в застенки НКВД.

Первый виолончельный концерт

«Мстислав Ростропович вспоминает: «Однажды Нина (первая жена Шостаковича Н.Варзар. В.О.) сказала: «Слава, если ты хочешь, чтобы он написал музыку для виолончели, никогда не проси его об этом!» ...О том, что Шостакович написал концерт для виолончели, я узнал из газет. Я был убит и раздавлен, потому что решил, что он нашел другого виолончелиста. Мне даже в голову не пришло, что мой друг и учитель – величайший композитор и музыкант – не признавался мне, что пишет для меня концерт, потому что он смущался и не был уверен, что мне эта музыка понравится!»

Ростроповичу музыка понравилась очень, и тогда Шостакович сказал: «Если это правда, тогда я прошу у тебя позволения посвятить ее тебе».

«Все 117 виолончельных произведений, – продолжает Мстислав Леопольдович, – первым исполнителем которых я был, посвящены мне. Но ни один из авторов не просил у меня на то позволения – только Шостакович!»

...Шостакович, вдохновленный исключительным талантом музыканта, написал произведение, которое сочетало непосредственность чувств с абсолютным совершенством формы, романтическую страсть и классическую уравновешенность – те качества, которые в музыке середины XX века проявлялись не так уж часто. Редко кто из современников тогда общался с нами через музыку так искренно...»¹⁰⁶

Концерт для виолончели с оркестром № 1, соч. 107 написан в 1959 году. За несколько дней Ростропович его выучил наизусть, и в августе этого же года на даче Дмитрия Дмитриевича, который аккомпанировал Ростроповичу, в присутствии небольшого числа гостей состоялось его первое исполнение. Все понимали, что присутствуют при событии историческом. Премьера Концерта состоялась 4 октября 1959 года в Ленинграде. Исполняли М.Ростропович, Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер – Е.Мравинский. Концерт был восторженно принят публикой.

Любопытная деталь: звучащая в финале танцевальная мелодия, которой придано саркастическое звучание, основана на разрозненных фрагментах «Сулико» – любимой песни Сталина. Кстати сказать, этот момент нашел прекрасное изобразительное отражение в фильме режиссера Ларри Вайнштейна (США) «Военные симфонии: Шостакович против Сталина», показанном в Линкольн-центре в рамках программы «Шостакович и Ростропович» в апреле 2002 года.

«Я сомневаюсь, – скажет позже Ростропович, – что я бы узнал эту цитату, если бы сам Дмитрий Дмитриевич не подсказал мне это»¹⁰⁷.

Еврейская тема и тема «Сулико», соединенные в одном произведении – что это? Уж, конечно, не случайно. Опять повод для размышлений, догадок, споров. Несомненно, Шостакович вновь обращается к теме, волновавшей его на протяжении многих лет. Тирания, антисемитизм... Вечные темы!

¹⁰⁶ Орлов В. Мстислав Ростропович: Когда я дирижирую музыкой Шостаковича, или играю ее, я часто вижу его лицо. Вестник. 2002. № 22 (307).

¹⁰⁷ Там же.

Восьмой квартет

«Приступая к изучению и потом к исполнению квартетов Шостаковича, необходимо ясно осознавать, что так же, как поздние квартеты Бетховена и некоторые квартеты Шуберта, квартеты Шостаковича по масштабу и внутреннему развитию – это симфонии для четырех исполнителей»¹⁰⁸.

«К еврейству я пришел благодаря квартетам Шостаковича, – говорит известный нью-йоркский раввин А. Кацин. И «Автобиографический квартет» в этом смысле сыграл решающую роль в моей биографии. В «голосах глубокой древности» я ощутил натянутый нерв современной трагедии, услышал стон своего народа, его непреходящую боль. И его призыв. К каждому из нас. И понял, что физико-математическими формулами, которым я поначалу посвятил себя, ограничиться уже не могу. Понял, что проникновение в духовный мир еврейского народа – великое благо, которое не обходит стороной и гениального русского Художника, расширяя горизонты его слышания мира. Кажется непостижимым: как могут две скрипки, альт и виолончель создавать ощущение масштабности симфонии, в которой бурно сталкиваются конфликты Времени. В контексте бесконечности движения духа трагизм звучания еврейского танца воспринимается как выражение идеи Вечности. Вечности Бытия. Вечности никем и ничем неодолимой Воли к жизни! Есть ли еще что-либо подобное в музыкальной литературе?»¹⁰⁹

Квартет написан в течение трех дней, с 12 по 14 июля 1960 года, во время поездки в Германию для написания музыки к кинофильму «Пять дней – пять ночей».

Написанию предшествовало «бегство» Шостаковича с заседания, где его должны были принять в партию¹¹⁰. Дело в том, что власти решили сделать его председателем Союза композиторов РСФСР, а для этого необходимо быть партийным. И начались «проработки». Был такой советский инквизиторский метод. В Союзе композиторов подготовили заявление от имени Шостаковича о приеме в партию – он его должен был зачитать, и назначили собрание, которое готовилось с большой помпой. Но Шостакович тайком уехал в Ленинград, сорвав этим «ответственное мероприятие». Правда, это мало помогло, и спустя некоторое время состоялось другое собрание, где все прошло по сценарию, состряпанному в ЦК. «Они победили» – так называется одна из «Десяти поэм для хора» на слова революционных поэтов, написанных Шостаковичем в 1951 году. Она начинается такими словами (сл. А.Гмырева):

*Они победили...
Рекою крови залита святая свобода.
Они победили...
и вновь потекли позорные рабские годы.*

¹⁰⁸ Дружинин Ф. Квартеты Шостаковича глазами исполнителя// Шостаковичу посвящается. С. 113.

¹⁰⁹ Зак В. Шостакович и евреи? С. 25.

¹¹⁰ Об отношении Шостаковича к партии и партийности может свидетельствовать его письмо И.Гликману от 30.04.1960. Он пишет: «...Я нахожусь сейчас под большим впечатлением от скрипичного концерта М.С.Вайнберга, который великолепно исполнил скрипач-коммунист Л.Б.Коган. Это прекрасное произведение. В подлинном смысле этого слова. И скрипач-коммунист великолепно его исполняет...» Гликман И. Письма к другу. С.157.

Лейт-мотив всего квартета – D-S-C-H – монограмма имени композитора¹¹¹. С самого начала, как зачин, зерно, из которого прорастает все сочинение, этот мотив, тема-автограф проходит через все произведение, принимая различные формы, меняя характер, но оставаясь узнаваемой, сама собой! Это потрясающий по своей силе рассказ о себе, своем месте в прожитой жизни, своих исканиях истины, разочарованиях и, все же, победах, победах духа, победах, может быть, за других, за тех, кому не дано было выстоять, но перед кем Шостакович считал себя обязанным победить. Это определенный этап, итог, реквием себе. Как он сам писал другу: «Можно было бы на обложке так и написать: «Посвящается памяти автора этого квартета»¹¹². Может быть, это был и ответ затравленного человека властям на навязчивое «предложение» о вступлении в партию? Недаром чуть позже, осенью, он скажет своему другу Исааку Гликману, пришедшему навестить его в больницу, где он лечил сломанную ногу: «Меня, наверное, Бог наказал за мои прегрешения, например, за вступление в партию»¹¹³. (Хотя официальное посвящение квартета – «Памяти жертв фашизма и войны»¹¹⁴. Этим посвящением Шостакович, по словам Ричарда Тарускина, «вынудил власти официально признать это сочинение и даже официально его пропагандировать. Это впечатляюще удачный политический ход».)¹¹⁵

Там есть цитаты из его произведений, произведений, означивших определенные этапы его творческого пути: Первой, Восьмой и Десятой симфоний, Фортепианного трио, Виолончельного концерта, оперы «Леди Макбет Мценского уезда» и тема песни «Замучен тяжелой неволей», которой предшествует музыка, написанная Шостаковичем для кинофильма «Молодая гвардия», – сцены казни молодогвардейцев. Приводимые автоцитаты говорят о том, что этим квартетом Шостакович подводит своеобразный итог своему творчеству, а так как он не существует вне творчества, значит это – итог жизни. Сам Шостакович высоко ценил это произведение и в письме к Исааку Гликману несколько грубовато, очевидно, чтобы снять излишний пафос, писал:

«...Псевдотрагедийность этого квартета такова, что я, сочиняя его, вылил столько слез, сколько выливается мочи после полдюжины пива. Приехавши домой, раза два попытался его сыграть, и опять лил слезы. Но тут уже не только по поводу его псевдотрагедийности, но и по поводу удивления прекрасной цельностью формы»¹¹⁶.

В момент кульминации второй части буквально врывается тема, сообщая какую-то очень важную для автора информацию. Это – еврейская надрывная тема, уже использованная в Фортепианном трио. Здесь, в этом контексте, она обозначена еще ярче, чем в Трио, эмоционально сильнее. Вырастая из мотива D-S-C-H, она несет в себе ее зерно, дополняет ее, ведет с ней диалог и возвращается обратно, тем самым как бы замыкая круг. Эта цитата в таком знаковом для Шостаковича произведении доказывает

¹¹¹ Как известно, ноты имеют свое буквенное обозначение. Тема состоит из инициалов Шостаковича в их немецком написании: **D. SCH**ostakovitsch, т.е.: ре, ми бемоль, до, си. Позже эти ноты были изображены на могильном памятнике композитора.

(Интересно отметить, что две последние ноты монограммы Шостаковича совпадают с монограммой Баха (**ВАСН**), который использовал ее в своих сочинениях. На автографе «Искусство фуги», в том месте, где он обрывается, есть запись, сделанная рукой его сына Ф.Э. Баха: «Во время работы над этой фугой при проведении контртемпы на имя В.А.С.Н. композитор скончался».)

¹¹² Гликман И. Письма к другу. С. 159.

¹¹³ Там же. С.163.

¹¹⁴ Здесь можно привести высказывание Шостаковича, сказанные им после проигрывания своим эвакуированным друзьям Седьмой симфонии: «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».

Литвинова Ф. Вспоминая Шостаковича// Знамя. 1996. № 12.

¹¹⁵ Тарускин Р. Шостакович и мы//Шостакович. Между мгновением и вечностью. С. 825.

¹¹⁶ Гликман И. Письма к другу. С. 159.

неслучайность еврейской темы, как таковой, не только в его творчестве, но и в жизни. Это одно из самых сокровенных творений Художника, его кредо, завещание, послание потомкам.

Вячеслав Молотов, крупнейший советский партийный деятель, бывший министром иностранных дел, подписавший договор с фашистской Германией (который вошел в историю как «Пакт Молотова – Риббентропа»), в молодости игравший на альте в домашнем квартете «четыре братьев» и уже удалившийся от дел, однажды, когда в неформальной обстановке зашел разговор о творчестве Шостаковича, спросил:

- А как обстоит дело с народными песнями у Шостаковича?
- Вся симфония «1905 год» - на цитатах русских революционных песен!..
- Это специальная задача, - возразил Молотов. - 1905 год - одно, а наше время - совсем другое...
- Восьмой квартет Шостаковича, - сказал я как можно сдержаннее, - не «1905 год», но там тоже есть народная песня «Замучен тяжелой неволей».
- Вот именно! - воскликнул Молотов, и его статичная фигура вдруг оживилась.
- Замучен тяжелой неволей – это содержание всех симфоний Шостаковича, всей его музыки! Непонятно только, кто замучен и кем замучен? (Молотов акцентировал «кто» и «кем».)¹¹⁷

Ему не откажешь в проницательности!

¹¹⁷ Зак В. Шостакович и евреи? С. 139.

Тринадцатая симфония «Бабий Яр»

*Свет даже грошовой свечи
разгоняет тьму.*

Еврейская поговорка

В творчестве Шостаковича симфония занимает центральное место. Им написаны 15 симфоний, 15 квартетов, которые можно назвать камерными симфониями, причем создавались они на протяжении всей жизни. Даже в вокальных циклах Шостаковича, особенно в поздних – Семь романсов на слова А.А.Блока, Шесть стихотворений М.И.Цветаевой, сюита Сонеты Микеланджело Буонарроти – чувствуется, что написаны они композитором-симфонистом, и их можно рассматривать как своеобразные вокальные мини-симфонии, если трактовать понятие симфонии достаточно широко, что и характерно для 20 века. (Тем более что последние два цикла, как и «Из еврейской народной поэзии» имеют оркестровые версии.) Не случайно 13 и 14 симфонии Шостаковича – вокальные, а впервые в свои симфонии он вводит слово уже во Второй и Третьей.

Мне представляется, что по его симфониям можно проследить всю историю современного ему Советского Союза. Он, как великий творец и человек, остро чувствовал все происходящее вокруг, никогда не отстранялся от жизни. Может быть, это уникальный случай, когда композитор в своем творчестве смог так выразить свое время, обобщить события и прокомментировать их. Американский славист Клер Кэвенэх заметил: «Шостакович сумел оставить свидетельство против государства от имени граждан». А Абель Старцев приводит следующие слова Шостаковича: «Где вы поставите могильные памятники Мейерхольду и Тухачевскому?.. Только музыке это по силам... Большинство из моих симфоний – это надгробные плиты»¹¹⁸.

Свое понимание творчества Шостакович выразил в разговоре о своем учителе А.Глазунове:

«Глазунов оказался в Париже, где его уважали, но, кажется, не очень любили. Он продолжал писать музыку, не очень понимая, **для кого и для чего он ее пишет** (Выделено мной.- Д.Ц.). Страшнее этого я не могу себе представить ничего. Это крах»¹¹⁹.

Вот это «для кого и для чего» было всегда важно для Шостаковича и может частично объяснить многое в его творчестве и, в частности, его обращение к еврейской теме.

В начале XX века многие считали, что симфония как жанр, себя изжила, и именно Шостаковичу во многом принадлежит заслуга не только сохранения симфонии, но и ее развития. И именно в симфониях Шостакович достигает вершин своего творчества. Форма симфонии оказалась самой подходящей для выражения мыслей и чувств, рождаемых поистине грандиозными событиями в жизни человечества в XX веке. Уже в своей Первой симфонии, написанной в возрасте 19 лет (!) Шостакович заявил о себе, как о вполне сложившемся композиторе, со своим взглядом на мир. Уже в ней намечены те черты, которые разовьются в дальнейшем его творчестве - чувство причастности к истории своей

¹¹⁸ Независимая газета. 1999. 11 июня.

¹¹⁹ Волков С. Указ. соч.

страны, понимание трагичности происходящего, свой особый почерк. Недаром эта симфония сразу же была включена в репертуар многих дирижеров и сделала имя ее автора известным в музыкальных кругах.

Общеизвестен факт большого влияния на творчество Шостаковича, особенно на Шостаковича-симфониста, Густава Малера.

Когда Родион Щедрин спросил, какую партитуру (одну единственную) он, Шостакович, взял бы с собой на необитаемый остров, Дмитрий Дмитриевич тут же назвал «Песнь о Земле» Густава Малера. Как вспоминает польский композитор Кшиштоф Мейер (завершивший недописанную оперу Шостаковича «Игроки»), Шостакович признался ему в 1974 году, за год до своей смерти: «Если кто-нибудь сказал бы мне, что мне остался всего час жизни, я хотел бы послушать еще раз последнюю часть «Песни о земле»¹²⁰.

Может быть, кроме чисто творческих мотивов, Шостакович ощущал связь с гигантской фигурой Малера и в том, что и тот вынужден был идти на компромиссы с самим собой, всю жизнь испытывал на себе сильное давление окружения. (У Малера это было связано с его еврейским происхождением, хотя его жизни, в отличие от Шостаковича, это не угрожало.) Как известно, Малер принял католичество, чтобы иметь возможность возглавить Венскую оперу (и это «в просвещенной» Европе), и с 1897 по 1907 был ее художественным директором и главным дирижером. Хотя известно, что на вопрос почему он не напишет мессу, Малер ответил: «Я не могу написать «Credo»¹²¹. («Верую в единого Бога, отца всемогущего, Творца неба и земли, всего видимого и невидимого. И в единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия едиnorodного, и от Отца рожденного прежде всяких времен...») Понятно, что для еврея подобное – противоестественно.) Чайковский назвал Малера гениальным дирижером.

Для понимания во многом похожего отношения к жизни, можно сравнить два высказывания Малера и Шостаковича:

«Всю жизнь я сочинял музыку лишь об одном – могу ли я быть счастливым, когда где-то еще страдает другое существо?» (Малер).

По свидетельству Цили Коган, бывшего врача Союза композиторов, Шостакович, услышав стон своей престарелой няни (ей было уже за девяносто), повторял своей неповторимой скороговоркой: «Как можно работать, как можно жить, если кто-то стонет?»¹²²

Сам Малер говорил: «Я трижды лишен родины – как чех в Австрии, как австриец среди немцев и как еврей во всем мире. Я повсюду незваный гость, везде я нежеланен».

Альфред Шнитке сказал как-то: «Я нахожу нечто родственное еврейскому в выразительности Малера, в остроте. Это как бы сломанная фигура...»¹²³

Его музыка роднится с хасидской в изображении зла в форме гротеска, иронии, элементами скепсиса, «смеха сквозь слезы» (как Рембрандт писал еврейские типы, ища глубокие переживания). Можно вспомнить молодого (и не только) Шостаковича с его гротесковыми темами.

¹²⁰ Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб. 1998. С. 89.

¹²¹ Floros, C. Gustav Mahler: Visionär und Desport. Zürich-Hamburg. 1998. С. 201.

¹²² Читается по: Зак В. Шостакович и еврей? С.102.

¹²³ Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М. 1994.

Вот что пишет Аркадий Двилянский по поводу музыки ашкеназских евреев:

«В музыкальной культуре евреев ашкеназов есть свой эпицентр национального своеобразия. Это, безусловно, хасидская музыка. Музыка «благочестивых» – прямых наследников древнееврейской синагогальной культуры – имеет отношение не только к культовому, но и к фольклорному интонированию.

Л.Саважский высказал в начале XX в. плодотворную идею о влиянии первобытной пастушеской и духовной храмовой музыки на древнебиблейское пение, то есть идею о двуедином народно-культовом источнике библейской тропальности, зашифрованной в знаках кантиляции.

Древнееврейскому интонированию глубоко свойственна отчетливо осознанная духовность как определенная сверхзадача, сверхидея. Этот важнейший немзыкальный фактор определил на тысячелетия пути развития еврейской музыки. Соответствующие художественно-эстетические импульсы слышны и в современной музыке бадхенов, канторов, клезмеров.

Музыка хасидов нераздельно связана с гротесковостью, отразившейся, например, в самобытнейшей пластике еврейского народного танца (хасидского); в причудливом сочетании (и в творчестве, и в жизни) разнородных составляющих: трагедийности, юмора и сентиментальности в их обостренном, крайнем выражении. Все это в превосходной степени характеризует хасидскую песенно-танцевальную культуру с ее иррационально-мистической ориентацией.

Как показывают многие современные исследования, хасидская ладоинтонационность – это целостная, самостоятельная ладовая система. Она служит надежной этноопределяющей основой для еврейской музыки в ее различного рода межэтнических и субэтнических взаимодействиях и синтезах.

Показательно, что крупнейший композитор XX в. Д.Шостакович, обращаясь в ряде своих сочинений к еврейской интонации, опирался, в основном, на интонационность именно хасидской музыки»¹²⁴.

В данном контексте представляется интересным наблюдение Л.Акопяна:

«В частности, Браун (профессор Бар-Иланского университета. – Д.Ц.) к месту вспоминает термин «экстраполяция выразительных качеств», введенный М.Ф. Гнесиным в 1927 г. для характеристики одной из стилистических черт фольклора восточноевропейских евреев (когда моменты веселья доводятся до «экстатического автоматизма», меланхолия – до скорбного оцепенения и т.п.). Браун усматривает в этом приеме специфическое средство, служащее Шостаковичу для создания эффекта семантической инверсии. Эта идея кажется весьма плодотворной, поскольку допускает распространение на многие другие партитуры Шостаковича, в том числе и не содержащие еврейских элементов (среди образцов, которые приходят на ум первыми – не только финал Трио, соч. 67, но и Lento Первой симфонии, крайние части Девятой, «Малагенья» из Четырнадцатой)»¹²⁵.

¹²⁴ Двилянский А. (Стэнфорд) Музыка хасидов как феномен еврейской культуры//Еврейская цивилизация: проблемы и исследования. Материалы конференции. Академическая серия. Вып.3. М. 1998.

¹²⁵ Акопян Л. Западные авторы о Шостаковиче: обзор и комментарий//Шостаковичу посвящается. С. 23.

Юлия Крейнина в статье «Последние квартеты Шостаковича и последние симфонии Малера: прощание с миром или жажда жизни?» анализируя тему финала Девятой симфонии Малера и «Ноктюрн» из 15 квартета Шостаковича, указывает, что оба сочинения написаны как реквиемы – реквиемы самому себе. Приходя к выводу, что «Малер находит утешение в пантеизме, Шостакович – в надежде на человеческую память», заканчивает: «Мне представляется, что сама потребность верить и героическая, часто неосознанная внутренняя борьба за сохранение веры в душе – то общее послание Малера и Шостаковича будущим поколениям, которое было услышано благодарной аудиторией и сохраняет жизнь музыке обоих композиторов...»¹²⁶

Может быть, одна из причин, по которой Шостакович обратился к теме «Бабьего яра» – его отношение к насилию. Сын композитора Максим вспоминает:

«Возле нашей дачи на скамейке сидит человек в поношенной и застиранной военной форме. Вид у него жалкий, он озирается и поглощает ломоть хлеба, держа его обеими руками... А я поглядываю на него с любопытством и затаенным страхом, ведь он – немец, фашист, пленный солдат германской армии.

Это – одно из самых первых моих воспоминаний о Комарове. В те времена шло строительство Приморского шоссе, и на этих работах были заняты пленные немцы. Один из них иногда подходил к нашей даче и, ужасно стесняясь, просил подаяния.

И вот однажды, когда я глядел на него, сидящего на нашей скамейке, ко мне приблизился отец. Он погладил меня по голове и стал говорить тихим голосом:

- Не бойся, ты его не бойся... Он – жертва войны. Война делает несчастными миллионы людей. Ведь он не виноват, что его забрали в армию и погнали воевать на русский фронт, в мясорубку. Ему еще повезло, он остался жив и попал в плен. А там, в Германии, его ждет жена. И, наверное, у них есть дети, такие же, как вы с Галей...

Наш отец ненавидел всякое насилие, а уж тем паче войну. Он иногда вспоминал старый, дореволюционный анекдот:

Еврея из местечка взяли в армию и отправили на фронт. И как только раздались выстрелы противника, этот человек выскочил из окопа и закричал в сторону стрелявших немцев:

- Что вы делаете?! Здесь же живые люди!

Когда Шостакович рассказывал этот анекдот, он не улыбался, не смеялся... У него было трагическое выражение лица»¹²⁷.

В сентябре 1961 года в «Литературной газете» появилось стихотворение Евгения Евтушенко «Бабий Яр»¹²⁸ – тогда это произвело огромное впечатление: впервые еврейская тема открыто прозвучала со страниц официального издания (прозвучала с положительной коннотацией, с состраданием к евреям, с осуждением антисемитизма, косвенно публично признав его существование в Советском Союзе). Конечно, это было

¹²⁶ Крейнина Ю. Последние квартеты Шостаковича и последние симфонии Малера: прощание с миром или жажда жизни? // Schostakovitschs Streichquartette - Ein internationales Symposium. Verlag Ernst Kuhn - Berlin, 2002. P. 163-176

¹²⁷ Ардов М. Далекое близкое. (Книга о Шостаковиче). Новый мир, 2002, №6.

¹²⁸ См. приложение VII.I

еще очень далеко до официального признания наличия антисемитизма в «стране победившего социализма», но сам факт публикации тогда внушал надежду на это, или, во всяком случае, на то, что в дальнейшем проявления антисемитизма будут пресекаться на государственном уровне. (Последующие события рассеяли эти иллюзии.) Шостакович написал на этот текст Евтушенко вокально-симфоническую поэму для баса и хора басов, но в процессе работы над ней замысел расширился, и появились еще четыре части, также на стихи Евтушенко, которые образовали симфонический цикл. Это и стало Тринадцатой симфонией¹²⁹. Необходимо отметить тот факт, что Шостакович, никогда не разглашавший программы своих симфоний, именно эту симфонию написал для солиста и хора на основе поэтических текстов, сделав ее «доступной», даже, в какой-то мере, плакатной. Он неоднократно подчеркивал важность для него этого опуса.

(Шостакович уже обращался к текстам в своих симфониях – это симфония № 2, «Октябрь», с заключительным хором на слова А. И. Безыменского, H-dur, op. 14, 1927 г. и № 3, «Первомайская», для оркестра и хора, слова С. И. Кирсанова, Es-dur, op. 20, 1929 г. Возникает определенная параллель с теми годами – временем энтузиазма, надежд, когда, как и в начале 60-х годов, когда страна переживала эмоциональный подъем, связанный с некоторой либерализацией общества.)

И тут начались осложнения. Е.Мравинский, первый исполнявший большинство симфоний Шостаковича, начиная с Пятой, на его предложение исполнить Тринадцатую, по непонятной причине отказался. Певец Б.Гмыря, которому Шостакович предложил исполнить вокальную партию симфонии, после обращения за советом к украинским властям, тоже прислал письмо с отказом. За исполнение взялся Кирилл Кондрашин. За несколько дней до премьеры Хрущев на собрании творческой интеллигенции, на котором присутствовал и Шостакович, сказал, что Шостакович сочинил «какую-то симфонию «Бабий Яр», подняв никому не нужный «еврейский вопрос», хотя фашисты убивали не только евреев. Тема антисемитизма – тема для буржуазных стран, а не для нас, советских людей». В день премьеры 18 декабря 1962 года генеральная репетиция была остановлена: певец В.Нечипайло, исполнитель главной партии, не пришел на репетицию!!! (Его неожиданно заняли в спектакле Большого театра, где он работал. Как оказалось позже – все было специально подстроено.) Ждали звонка «сверху». Но премьеры симфонии, оказавшаяся под угрозой, все же состоялась – власти, очевидно, побоялись огласки за рубежом, так как на премьеру приобрели билеты дипкорпус и иностранные корреспонденты. Выручил дублер Виталий Громадский. Перед концертом Шостакович сказал Исааку Гликману: «Если после симфонии публика будет улюлюкать и плевать в меня, не защищай меня: я все стерплю»¹³⁰. Это подтверждает, что Шостакович прекрасно знал на какой риск идет, сочиняя эту симфонию (впрочем, как и все свои сочинения, где использовал еврейскую тему). По окончании симфонии публика стоя неистово аплодировала произведению и авторам, зато советская пресса обошла премьеру симфонии полным молчанием!

Эрнст Неизвестный, присутствовавший на премьеры, вспоминает:

«Накануне мне позвонил Женя Евтушенко и пригласил на премьеру. И Дмитрий Дмитриевич вскоре тоже позвонил и тоже пригласил. Я пришел, видел там и Евтушенко, и Шостаковича. Огромный контраст между ними я заметил после окончания симфонии,

¹²⁹ Здесь можно напомнить, что в 1945 году известный украинский композитор Дмитрий Клебанов (1907-1987) написал симфонию «Бабий Яр», за что был обвинен в «еврейском буржуазном национализме» и «космополитизме» одновременно (!), и произведение было запрещено к исполнению. Впервые симфония была исполнена в 1990 году (через 45 лет!) под управлением И.Блажкова.

¹³⁰ Гликман И. Письма к другу. С. 183.

когда оба они вышли на поклоны. Женя был торжествующим, экспансивно радостным. Шостакович же выглядел каким-то расщепленным, измученным, издерганным...»¹³¹

Мария Юдина в письме к Шостаковичу после премьеры Тринадцатой симфонии так выразила свои чувства:

«Великая Вам благодарность от меня и от всех, кто уже умер, не вынеся всей суммы хождения по мукам, от евреев, с которыми Вы всю жизнь загадочным образом метафизически связаны...»¹³²

Для следующего исполнения пришлось заменить два четверостишья в первой части «Бабий Яр»:

*Мне кажется, сейчас я иудей.
Вот я бреду по древнему Египту.
А вот я на кресте распятый гибну,
И до сих пор на мне следы гвоздей.*

Заменено на:

*Я тут стою, как будто у криницы,
Дающей веру в наше братство мне.
Здесь русские лежат и украинцы
С евреями лежат в одной земле.*

и:

*И сам я как сплошной беззвучный крик
Над тысячами тысяч погребенных.
Я - каждый здесь расстрелянный старик,
Я - каждый здесь расстрелянный ребенок.*

¹³¹ Неизвестный Э. Я буду говорить о Шостаковиче.

¹³² Цит. по: Музыкальная академия. 1997. № 4. С.115.

Юдина Мария Вениаминовна (1899 – 1970) – выдающаяся советская пианистка. В ее жизни произошел такой случай:

Сталин услышал, передававшийся по радио концерт Моцарта и спросил, есть ли такая пластинка. Холопы, привыкшие исполнять любые прихоти вождя, не раздумывая, сказали, что есть. Сталин попросил принести ее. Оказалось, что концерт исполнялся, что называется, «вживую» и пластинки не существует. Но слово сказано! Тут же узнали, кто исполнял и приказали, чтобы на завтра была пластинка!!! На радио срочно привезли Юдину, собрали оркестр, пригласили дирижера. Записывали всю ночь, сменились три дирижера – было так страшно, что они не выдерживали психологического напряжения. Но к утру запись была благополучно сделана, и изготовлена пластинка в единственном экземпляре! (Это уникальный случай в истории звукозаписи, не вошедший, правда, в книгу рекордов Гиннеса. Я думаю, что история Советской власти, полная подобными «уникальными случаями», еще ждет своих исследователей, и это было бы хорошим памятником жертвам режима и назидание потомкам.) Сталину пластинка понравилась, и он «с барского плеча» приказал выдать Юдиной крупную сумму денег. Мария Юдина написала письмо Сталину, где просила передать деньги на восстановление одной из разрушенных (Сталиным же) церквей, и сказала, что будет молиться, чтобы Бог простил Сталину его грехи.

В стране воинствующего атеизма, обожествленному диктатору напомнить о том, что у него могут быть грехи? Трудно представить что испытали те, кто прочитал это письмо перед тем, как передать его Сталину. Во всяком случае, приказ о ее уничтожении уже был готов, и нужен был только какой-нибудь намек Сталина. Но произошло, по Е.Шварцу, «обыкновенное чудо», и Сталин только ухмыльнулся, положив письмо в карман. Может быть, действительно, «если плюнуть в пасть льву, он станет ручным?» Когда Сталин умер, в его кабинете нашли эту пластинку.

Заменено на:

*Я думаю о подвиге России,
Фашизму преградившей путь собой.
До самой наикрохотной росинки
Мне близкой всею сутью и судьбой.*

Смысл этих изменений понятен: немного затушевать еврейское звучание текста. Но и эти изменения не помогли – симфония на протяжении нескольких лет больше не исполнялась: власти «не советовали». Была такая форма: «Решайте сами, но мы не советуем». На советском языке это означало категорический запрет. Лишь после того, как стало известно, что Тринадцатая симфония готовится к изданию в Западной Германии, ее издали в СССР. Примечательно, что именно первая часть – «Бабий Яр» – вызвала такую реакцию властей, а не третья – «В магазине». Хотя именно слова из третьей части, да еще во много крат усиленные траурным характером музыки, должны были звучать приговором системе:

*Кто в платке, а кто в платочке
Как на подвиг, как на труд,
В магазин поодиночке
Молча женщины идут.*

Воистину, антисемитизм иррационален!

В качестве подтверждения тезиса об иррациональности антисемитизма можно привести отрывок из книги Александра Ивашкина «Беседы с Альфредом Шнитке»:

«Война – как бы вопреки прямой логике – разбудила все, что народ подсознательно из себя изгонял, в частности, антисемитизм. А для меня война определила ощущение двойной неуютности: я был неуютен как еврей, и я же был неуютен как немец. Причем я не ощутил больших неудобств оттого, что я имел немецкую фамилию и мог считаться немцем, чем оттого, что я был евреем. Война шла с немцами, но почему-то не приводила к дикой антинемецкости! Вот это – иррационально!

Я стал ощущать двойную чужеродность – как полунемец и как полуеврей. Внешне это выражалось в том, что я – жид, каждый мальчишка на улице видел, что я – жид. Но я бывал и немцем в этих уличных ситуациях. Когда война закончилась, я в общем-то немцем вроде бы перестал быть, но евреем продолжал оставаться. И это не прошло, а сильно развилось, несмотря на отсутствие официального антисемитизма»¹³³.

Интересный разговор приводит в своей книге «Шостакович и евреи?» Владимир Зак:

- Почему все-таки не транслировали по радио премьеру Тринадцатой? - просил я у музыковеда Павла Ивановича Апостолова, работавшего в ЦК КПСС.

- А вы сами не понимаете? - ответил Апостолов. - Помните, какой лозунг есть в первой части симфонии?

- Лозунг?

- Да, лозунг: «Бей жидов, спасай Россию!»

¹³³ Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке.

- Мм, - проямлил я в ужасе. - Но ведь это же о черносотенцах. Это же о погромщиках дореволюционного прошлого...

- А люди, слушающие радио, не станут разбирать, в какую эпоху и кем это сказано. Представьте себе, москвич или ленинградец включает приемник: не «Голос Америки», не какую-то «Немецкую волну», или Би-би-си, а наше советское радио. И что он слышит? Он слышит: «Бей жидов, спасай Россию!» Так что же он, по-вашему, будет дальше разбираться в деталях? Нет, конечно! Радио нашему верят! Подумают, что так и надо. И возьмутся за топоры... Вот вам и будет Тринадцатая симфония!»¹³⁴

Что это, лицемерие, цинизм? Или нечто другое?

П.И. Апостолова, работника аппарата ЦК КПСС с 1949 года, долгие годы «управлявшего» искусством, Шостакович «увековечил» в своем «Антиформалистическом райке» – произведении на тексты из выступлений и высказываний самых высоких партийных чиновников по поводу культуры и искусства. «Раек» Шостакович начал писать в 1948 году, когда его творчество подвергалось поношению, и закончил, по воспоминанию Вениамина Баснера, очевидно, в 1968. Конечно, если бы тогда, в 1948 году, стало известно о существовании такого произведения, где пародируется «сам» Сталин, судьба Шостаковича была бы решена. Апостолов там выведен под именем П.И.Опостылова, и ему отведена роль «открывателя» этого произведения и автора «Предисловия». Среди прочего он говорит:

«...Особенно убедительно композитор излагает наиболее значительные мысли текста. Где идет речь о мелодичности, музыка мелодична (см. [19]). Где речь идет об изящности – музыка изящна (см. [17]). Именно так и только так должны сливаться музыка и текст. А если это не так, *а это именно так*, то следует указать, что композитору удалось это сделать так. Все это обрамлено музыкой, в которой чувствуется русское начало (см. начало и [33]). Это свидетельствует о том, что автор признает *ведущее значение русской музыки* (выделено везде Опостыловым...)»

Далее следует «От издательства»:

«Здесь рукопись П.И.Опостылова прерывается. Некоторое время тому назад тов. Опостылов, борясь, согласно вдохновляющим указаниям, направо и налево, утратил равновесие и упал в ящик с нечистотами...

Врач-ассенизатор Убийцев сказал, что подобные случаи бывают. Он сказал: «Если человек вроде Опостылова попадает в ящик с нечистотами, то он как бы растворяется в нечистотах и определить, что является калом, а что Опостыловым, в настоящее время не представляется возможным», что и было зафиксировано в акте милиции и ассенизационного обоза...»

Но в жизни, как это часто и бывает, все оказалось еще более неправдоподобным. Вот свидетельство Альфреда Шнитке:

«...И вдруг – генеральная репетиция Четырнадцатой симфонии, и Шостакович (обычно никогда никого никуда не приглашавший) сам приглашает студентов, аспирантов и преподавателей консерватории (меня в том числе) на эту репетицию.

¹³⁴ Зак В. Шостакович и евреи? С. 41.

Перед началом вышел Шостакович и произнес вступительную речь. Эта речь просто потрясла меня. Она была несколько странной. Вначале он перечислил тексты всех одиннадцати частей и потом сказал примерно следующее: «Вы спросите, почему я использовал эти тексты – наверное, потому, что я не молод и боюсь смерти? Нет, дело здесь в другом. Отношение к смерти всегда было как к чему-то просветляющему: у Мусоргского, когда умирает Борис, – это просветление в момент смерти. Вот я бы хотел выступить против такого понимания смерти, потому что смерть – это самое ужасное, что ожидает человека в жизни». И потом он сказал почему-то, что никогда не забудет каких-то слов Николая Островского о смерти, причем он произнес абсолютно казенные и советские слова, приведя эту странную цитату из Островского. Но, в общем, в этом вступительном слове было свидетельство его негативного восприятия смерти, как страшного, окончательно непонятого самого факта смерти¹³⁵.

Началась генеральная репетиция. И здесь произошел мистический случай. После четвертого номера (я сейчас забыл текст)¹³⁶ поднялся и вышел из зала Апостолов. Это был секретарь партбюро Союза композиторов, многократно выступавший с «партийной» критикой Шостаковича. Все решили, что он вышел, как обычно выходят, протестуя. Но когда сочинение закончилось, и публика вышла из зала, то Апостолов лежал на диване в фойе Малого зала, а около него стоял врач, значит, ему стало плохо. Потом Апостолова понесли вниз, он был еще жив и закрывал лицо шляпой. Шостакович несколько виновато шел сзади, хотя он ни в чем виноват не был. Получилось, что Апостолов почти умер во время этого цикла о смертях – и он таки умер по дороге в больницу. Это был как бы мистический факт, который произошел на глазах у множества людей. Мне долго вообще казалось, что все это, включая речь Шостаковича, мне приснилось, – до тех пор, пока не вышел недавно альбом с записями выступлений Шостаковича, и там эта речь оказалась»¹³⁷.

Виталий Катаев, главный дирижер и Художественный руководитель Государственного симфонического оркестра Белоруссии вспоминает:

«В декабре я был на премьере Тринадцатой симфонии в Москве. Впечатление было ошеломляющее. Я решил немедленно исполнить симфонию в Минске... После нового года в Москве начали «сгущаться тучи». Появились так называемые критические статьи и выступления; Е.Евтушенко было предложено изменить текст 1-й части, что он и сделал. Тогда же были приостановлены и дальнейшие исполнения симфонии. Официально об этом нигде не сообщалось, но когда я пришел в библиотеку Союза композиторов СССР на улице Неждановой, чтобы взять партитуру и оркестровые партии, мне их не выдали, а через друзей мне удалось достать только два клавира. Как мне объяснил тогдашний директор библиотеки У.Садовников, «выдавать оркестровые партии и партитуру пока запрещено»...

Тогда я обратился непосредственно к библиотекарю оркестра (Московской филармонии) Л.Виноградову (...) он без колебаний согласился выдать мне оркестровые партии – партитуры у него не было...

У нас возникла трудная задача – собрать сводный хор басов. Я обратился к художественному руководителю Государственного хора Белоруссии Г.Ширме. Он

¹³⁵ См. приложение IX.

¹³⁶ «Три лилии, три лилии... Лилии три на могиле моей без креста...» (Г.Аполлинер). Шостакович в письме И.Гликману от 24.06.1969 указывает на пятый номер: «В траншее он умрет до наступленья ночи...» (Г.Аполлинер).

¹³⁷ Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке.

категорически отказался участвовать в исполнении (хотя ни текста, ни музыки еще не знал), боясь навлечь на себя гнев начальства».

И когда уже шли репетиции и был назначен день премьеры, отказывается от выступления главный исполнитель В.Громадский. Удалось разыскать Аскольда Беседина, репетировавшего симфонию еще с Кондрашиным, который с энтузиазмом принял предложение.

«Казалось, уже ничто не может помешать исполнению симфонии, но за пять дней до концерта мне вдруг из Москвы позвонил К.Кондрашин и попросил срочно вернуть оркестровые партии... Тогда решили, что после репетиции каждый музыкант возьмет домой свою партию и к утру перепишет ее, а завтра вечером наш библиотекарь поездом отвезет ноты в Москву». Это был маленький гражданский подвиг музыкантов.

Дмитрий Дмитриевич с женой Ириной¹³⁸ приехал за два дня до концерта и привез с собой партитуру. Концерт состоялся.

«Когда закончилась симфония, в зале наступила напряженная тишина. Публика замерла в осознании истинности представленных в симфонии драматических сцен и острейших общественных идей. Потом зал взорвался аплодисментами, публика стоя скандировала, приветствуя композитора, поднимавшегося на сцену»¹³⁹.

Центральная республиканская газета «Советская Белоруссия» отозвалась на исполнение симфонии большой критической статьей А.Ладыниной, опубликованной 2 апреля 1963 года, вот два фрагмента из этой статьи: «Не возникает ни тени сомнения, что Д.Шостакович, создавая свое новое сочинение, был движим лучшими чувствами художника-патриота, вдохновлялся высокими гражданскими соображениями. И тем не менее, идейный смысл Тринадцатой симфонии содержит существенные изъяны. Социальный заказ остался невыполненным. Д.Шостаковичу изменило присущее ему всегда чувство времени, чувство высокой ответственности перед лицом тех задач, которые решаются сегодня у нас. Более того, произведение его, как нарочно, исполнявшееся в те дни, когда страна оживленно обсуждала материалы декабрьской и мартовской встреч руководителей партии и правительства с деятелями советского искусства, свидетельствуют о непонимании композитором требований партии. <...> Пожалуй, трудно назвать другое произведение, которое вызывало бы такую двойственность, противоречивость восприятия – единодушное признание чисто музыкальных (не хотелось бы говорить – формальных) достоинств и неудовлетворенность идейным значением вещи в целом. Впрочем, возможно ли вообще полноценное эстетическое в отрыве от идейного? Трудно писать об это, но Д.Шостакович не понял, что нужно обществу, что объективно будет служить советским людям, вдохновляя их в борьбе за коммунизм, а что станет своего рода помехой, идейным препятствием, средством возбуждения ненужных страстей»¹⁴⁰.

¹³⁸ В июне 1962 года Шостакович женился на Ирине Антоновне Супинской, в детстве вывезенной из блокадного Ленинграда по льду Ладожского озера (первая жена Нина Васильевна умерла 4 декабря 1954 года). В письме И.Гликману от 2.07.1962 года он так характеризует свою жену: «Ирина очень смущается, встречаясь с моими друзьями. Она очень молода и скромна. Она служит лит. редактором в издательстве «Советская музыка». С 9 до 17 она сидит на службе. Она близорука, «Р» и «Л» не выговаривает. Отец ее поляк, мать еврейка. В живых их нет. Отец пострадал от культа личности и нарушения революционной законности. Мать умерла... Была она и в дет. доме и в спец. дет. доме (для детей «врагов народа» - Д.Ц.). В общем, девушка с прошлым...» Гликман И. Письма к другу. С. 176.

¹³⁹ Катаев В. Умирают в России страхи. Шостаковичу посвящается. С. 170-174.

¹⁴⁰ Там же. С. 175.

Вот так, Шостакович в очередной раз «не понял» чего от него ждали советские люди, «не понял» требования партии, «не понял» тех задач, которые решаются сегодня у нас, «не понял...» Прямо, как в его же вокальном цикле «Сатиры» на стихи Саши Черного (ор.106, 1960), где герой – «курчавый и пылкий брюнет» «не понял новой поэзии поэтессы бальзаковских лет».

Как пишет дирижер И.Блашков: «Нападки на симфонию долго не прекращались. В ее текстах обнаруживались все новые и новые поводы для идеологических претензий. Как-то Д.Д. с мрачноватым юмором сказал нам: «Я знал, что про евреев нельзя, а теперь, понимаете ли, про евреев можно – про магазины нельзя, про магазины нельзя!» (Нарекания властей на сей раз вызвала третья часть симфонии «В магазине».)¹⁴¹

По еврейскому закону мальчик в 13 лет становится совершеннолетним, первый раз вызывается к Торе и с этого момента становится полноправным членом общины, неся ответственность за свои действия. Великий еврейский мудрец Маймонид сформулировал 13 принципов веры, вошедших в канонические еврейские молитвенники. 13 января 1948 года был убит Соломон Михоэлс, началась ликвидация еврейской культуры в СССР и уничтожение ее деятелей. 13 января 1953 года было опубликовано сообщение ТАСС, с которого началось «Дело врачей» с далеко идущими последствиями. Симфония Шостаковича, где он открыто во весь голос заявил о своем отношении к антисемитизму, оказалась Тринадцатой. Ежегодно, отмечая день завершения Тринадцатой симфонии (20 июля), Шостакович вместе с женой Ириной Антоновной зажигали тринадцать свечей.

Можно бесконечное количество раз цитировать подлинные народные мелодии или обороты, гармонические последовательности или еще что-нибудь из формального арсенала «народного творчества», но все равно это не будет национальной музыкой и музыкой вообще, если не уловить ее живой, скорее даже животворящий дух, и если это произошло - тогда произведение заживет своей жизнью, излучая почти неуловимый аромат, настоянный веками. Именно так преломил Шостакович еврейскую музыку в своем творчестве. Он почти не использует прямых цитат, даже в своем самом еврейском произведении «Из еврейской народной поэзии». Хотя там и можно найти имеющие свои прототипы мелодии, попевки, традиционные обороты. Это, конечно, еврейская музыка, но, все же, в большей мере, это Шостакович. Он создал произведение большой художественной ценности, создал произведение искусства. И, впитав дух этой музыки, сделав ее одним из составляющей своего арсенала выразительных средств, естественно было использование ее элементов или аллюзий в своем творчестве. Так и появляются «евреизованные» (или «евреизированные») темы в его произведениях, не имеющих прямых связей с еврейской музыкой или тематикой: это и Первый концерт для скрипки с оркестром, Виолончельные концерты, некоторые прелюдии и фуги и еще многое другое, не поддающееся конкретизации. Говоря о только что законченном Втором виолончельном концерте, Шостакович пишет Исааку Гликману:

¹⁴¹ Блашков И.И. Письма Шостаковича И.И. Блашкову // Шостакович. Между мгновением и вечностью. С. 519

«...Во второй части и в кульминации третьей имеется тема, очень похожая на одесскую «Купите бублики»! Никак не сумею объяснить, чем это вызвано. Но очень похоже»¹⁴².

Используя еврейские элементы тематизма в таком чисто академическом своем сочинении, не связанном ни с какой программой, как «24 прелюдии и фуги», Шостакович тем самым вводит в обиход еврейскую музыкальную культуру, как часть общей культуры, выработанной человечеством.

«Если говорить о музыкальном воздействии, то еврейская народная музыка оказала на меня самое неизгладимое впечатление. Никогда не устаю ее слушать: она многогранна, она может показаться веселой, тогда как на самом деле трагична. Почти всегда еврейская музыка – это смех сквозь слезы. (Как не вспомнить Шолом Алейхема: «Половина лица смеется, половина плачет».– Д.Ц.) Это ее свойство близко моему пониманию музыки: в ней всегда должно быть два слоя. Евреи так много страдали, что научились скрывать свое отчаяние. Они выражают его в мелодии танца»¹⁴³.

Это очень важное высказывание для понимания всей музыки Шостаковича, да и его жизни, очевидно, тоже: «два слоя». Именно так надо слушать его музыку – там всегда присутствуют эти «два слоя», а в большинстве случаев, и более. Потому музыка Дмитрия Дмитриевича Шостаковича стала вкладом в мировую музыкальную культуру, частью непреходящих общечеловеческих ценностей, достижением человеческого духа.

*Иерусалим – Петрозаводск – Иерусалим
Май 2003 – январь 2004*

¹⁴² Гликман И. Письма к другу .С. 213.

¹⁴³ Волков С. Указ. соч.



Сумбур вместо музыки

Вместе с общим культурным ростом в нашей стране выросла и потребность в хорошей музыке. Никогда и нигде композиторы не имели перед собой такой благодарной аудитории. Народные массы ждут хороших песен, но также и хороших инструментальных произведений, хороших опер.

Некоторые театры как новинку, как достижение преподносят новой, выросшей культурно советской публике оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Услужливая музыкальная критика превозносит до небес оперу, создает ей громкую славу. Молодой композитор вместо деловой и серьезной критики, которая могла бы помочь ему в дальнейшей работе, выслушивает только восторженные комплименты.

Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой «музыкой» трудно, запомнить ее невозможно.

Так в течение почти всей оперы. На сцене пение заменено криком. Если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой беды, бросается в дебри музыкального сумбура, местами превращающегося в какофонию. Выразительность, которой требует слушатель, заменена бешеным ритмом. Музыкальный шум должен выразить страсть.

Это все не от бездарности композитора, не от его неумения в музыке выразить простые и сильные чувства. Это музыка, умышленно сделанная «шиворот-навыворот» – так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это – перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «мейерхольдовщины» в умноженном виде. Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки. Способность хорошей музыки захватывать массы приносится в жертву мелкобуржуазным формалистическим потугам, претензиям создать оригинальность приемами дешевого оригинальничания. Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо.

Опасность такого направления в советской музыке ясна. Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке. Мелкобуржуазное «новаторство» ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы.

Автору «Леди Макбет Мценского уезда» пришлось заимствовать у джаза его нервную, судорожную, припадочную музыку, чтобы придать «страсть» своим героям.

В то время как наша критика – в том числе и музыкальная – клянется именем социалистического реализма, сцена преподносит нам в творении Шостаковича грубейший натурализм. Однотонно, в зверином облики представлены все – и купцы и народ. Хищница-купчиха, дорвавшаяся путем убийств к богатству и власти, представлена в виде какой-то «жертвы» буржуазного общества. Бытовой повести Лескова навязан смысл, какого в ней нет.

И все это грубо, примитивно, вульгарно. Музыка крикает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены. И «любовь» размазана во всей опере в самой вульгарной форме. Купеческая двуспальная кровать занимает центральное место в оформлении. На ней разрешаются все «проблемы». В таком

же грубо натуралистическом стиле показана смерть от отравления, сечение почти на самой сцене.

Композитор, видимо, не поставил перед собой задачи прислушаться к тому, чего ждет, чего ищет в музыке советская аудитория. Он словно нарочно зашифровал свою музыку, перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов. Он прошел мимо требований советской культуры изгнать грубость и дикость из всех углов советского быта. Это воспевание купеческой похотливости некоторые критики называют сатирой. Ни о какой сатире здесь и речи не может быть. Всеми средствами и музыкальной и драматической выразительности автор старается привлечь симпатии публики к грубым и вульгарным стремлениям и поступкам купчихи Катерины Измайловой.

«Леди Макбет» имеет успех у буржуазной публики за границей. Не потому ли похваливает ее буржуазная публика, что опера эта сумбурна и абсолютно аполитична? Не потому ли, что она щекочет извращенные вкусы буржуазной аудитории своей дергающейся, крикливой, неврастенической музыкой?

Наши театры приложили немало труда, чтобы тщательно поставить оперу Шостаковича. Актеры обнаружили значительный талант в преодолении шума, крика и скрежета оркестра. Драматической игрой они старались возместить мелодийное убожество оперы. К сожалению, от этого еще ярче выступили ее грубо натуралистические черты. Талантливая игра заслуживает признательности, затраченные усилия – сожаления¹⁴⁴.

Правда. 1936. 28 января.

¹⁴⁴ Было несколько предположений об авторстве этой статьи. Назывался некто Лежнев, а И.Гликман назвал Д.Заславского, который был сотрудником газеты «Правда». Как писал Гликман: «Он был язвительным, матерым журналистом, автором многих злобных фельетонов». Но вот свидетельство Юрия Нагибина, которое он приводит в письме И.Гликману: «Борис Резников, автор статьи «Сумбур вместо музыки», был сотрудником «Правды». В 1936 – 37-м он считался женихом Маши Асмус – падчерицы известного философа В[алентина] Ф[ердинандовича] Асмуса. За статью ему было отказано от дома. Бориса Резникова Господь покарал. В конце 37 года (тут я могу и спутать – в начале или вовсе в 38-м) он был арестован и попал в лагерь. Сидел он долго и вышел лишь после войны. В пору его жениховства он считался у них, в семье Асмусов, очень умным и одаренным человеком. Его ценил даже Борис Пастернак. Статья ошеломила и потрясла этих порядочных людей. Все они – Нейгаузы в том числе – порвали с ним всякие отношения. Вот все, что я знаю».

Цит. по: Монологи на Большой Пушкинской, 44. Лебедь. 2003. № 319.

Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б)
О журналах "Звезда" и "Ленинград"
14 августа 1946 г.

ЦК ВКП(б) отмечает, что издающиеся в Ленинграде литературно-художественные журналы "Звезда" и "Ленинград" ведутся совершенно неудовлетворительно. В журнале "Звезда" за последнее время, наряду со значительными и удачными произведениями советских писателей, появилось много безыдейных, идеологически вредных произведений. Грубой ошибкой "Звезды" является предоставление литературной трибуны писателю Зощенко, произведения которого чужды советской литературе. Редакции "Звезды" известно, что Зощенко давно специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой безыдейности, пошлости и аполитичности, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание. Последний из опубликованных рассказов Зощенко "Приключения обезьяны" ("Звезда", N 5-6 за 1946 г.) представляет пошлый пасквиль на советский быт и на советских людей. Зощенко изображает советские порядки и советских людей в уродливо карикатурной форме, клеветнически представляя советских людей примитивными, малокультурными, глупыми, с обывательскими вкусами и нравами. Злостно хулиганское изображение Зощенко нашей действительности сопровождается антисоветскими выпадами. Предоставление страниц "Звезды" таким пошлякам и подонкам литературы, как Зощенко, тем более недопустимо, что редакции "Звезда" хорошо известна физиономия Зощенко и недостойное поведение его во время войны, когда Зощенко, ничем не помогая советскому народу в его борьбе против немецких захватчиков, написал такую омерзительную вещь как "Перед восходом солнца", оценка которой, как и оценка всего литературного "творчества" Зощенко, была дана на страницах журнала "Большевик".

Журнал "Звезда" всячески популяризирует также произведения писательницы Ахматовой, литературная и общественно-политическая физиономия которой давным-давно известна советской общественности. Ахматова является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии. Ее стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадочничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии, застывшей на позициях буржуазно-аристократического эстетства и декадентства, "искусстве для искусства", не желающей идти в ногу со своим народом наносят вред делу воспитания нашей молодежи и не могут быть терпимы в советской литературе. Предоставление Зощенко и Ахматовой активной роли в журнале, несомненно, внесло элементы идейного разброда и дезорганизации в среде ленинградских писателей. В журнале стали появляться произведения, культивирующие несвойственный советским людям дух низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада. Стали публиковаться произведения, проникнутые тоской, пессимизмом и разочарованием в жизни (стихи Садофьева и Комиссаровой в N 1 за 1946 г. и т.д.). Помещая эти произведения, редакция усугубила свои ошибки и еще более принизила идейный уровень журнала. Допустив проникновение в журнал чуждых в идейном отношении произведений, редакция понизила также требовательность к художественным качествам печатаемого литературного материала. Журнал стал заполняться малохудожественными пьесами и рассказами ("Дорога времени" Ягдфельдта, "Лебединое озеро" Штейна и т.д.). Такая неразборчивость в отборе материалов для печатания привела к снижению художественного уровня журнала. ЦК отмечает, что особенно плохо ведется журнал "Ленинград", который постоянно предоставлял свои страницы для пошлых и клеветнических выступлений Зощенко, для пустых и аполитичных стихотворений Ахматовой. Как и редакция "Звезды", редакция журнала "Ленинград" допустила крупные

ошибки, опубликовав ряд произведений, проникнутых духом низкопоклонства по отношению ко всему иностранному. Журнал напечатал ряд ошибочных произведений ("Случай над Берлином" Варшавского и Реста, "На заставе" Слонимского). В стихах Хазина "Возвращение Онегина" под видом литературной пародии дана клевета на современный Ленинград. В журнале "Ленинград" помещаются преимущественно бессодержательные низкопробные литературные материалы. Как могло случиться, что журналы "Звезда" и "Ленинград", издающиеся в Ленинграде, городе-герое, известном своими передовыми революционными традициями, городе, всегда являвшемся рассадником передовых идей и передовой культуры, допустили протаскивание в журналы чуждой советской литературе безыдейности и аполитичности? В чем смысл ошибок редакций "Звезды" и "Ленинграда"? Руководящие работники журналов и, в первую очередь, их редакторы тт. Саянов и Лихарев, забыли то положение ленинизма, что наши журналы, являются ли они научными или художественными, не могут быть аполитичными. Они забыли, что наши журналы являются могучим средством советского государства в деле воспитания советских людей и в особенности молодежи и поэтому должны руководствоваться тем, что составляет жизненную основу советского строя, - его политикой. Советский строй не может терпеть воспитания молодежи в духе безразличия к советской политике, в духе наплевизма и безыдейности. Сила советской литературы, самой передовой литературы в мире, состоит в том, что она является литературой, у которой нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства. Задача советской литературы состоит в том, чтобы помочь государству правильно воспитать молодежь, ответить на ее запросы, воспитать новое поколение бодрым, верящим в свое дело, не боящимся препятствий, готовым преодолеть всякие препятствия. Поэтому всякая проповедь безыдейности, аполитичности, "искусства для искусства" чужда советской литературе, вредна для интересов советского народа и государства и не должна иметь места в наших журналах. Недостаток идейности у руководящих работников "Звезды" и "Ленинграда" привел также к тому, что эти работники поставили в основу своих отношений с литераторами не интересы правильного воспитания советских людей и политического направления деятельности литераторов, а интересы личные, приятельские. Из-за нежелания портить приятельских отношений притуплялась критика. Из-за боязни обидеть приятелей пропускались в печать явно негодные произведения. Такого рода либерализм, при котором интересы народа и государства, интересы правильного воспитания нашей молодежи приносятся в жертву приятельским отношениям и при котором заглушается критика, приводит к тому, что писатели перестают совершенствоваться, утрачивают сознание своей ответственности перед народом, перед государством, перед партией, перестают двигаться вперед. Все вышеизложенное свидетельствует о том, что редакции журналов "Звезда" и "Ленинград" не справились с возложенным делом и допустили серьезные политические ошибки в руководстве журналами. ЦК устанавливает, что Правление Союза советских писателей и, в частности, его председатель т. Тихонов, не приняли никаких мер к улучшению журналов "Звезда" и "Ленинград" и не только не вели борьбы с вредными влияниями Зощенко, Ахматовой и им подобных несоветских писателей на советскую литературу, но даже попустительствовали проникновению в журналы чуждых советской литературе тенденций и нравов. Ленинградский горком ВКП(б) проглядел крупнейшие ошибки журналов, устранился от руководства журналами и предоставил возможность чуждым советской литературе людям, вроде Зощенко и Ахматовой, занять руководящее положение в журналах. Более того, зная отношение партии к Зощенко и его "творчеству", Ленинградский горком (тт. Капустин и Широков), не имея на то права, утвердил решением горкома от 28.1. с.г. новый состав редколлегии журнала "Звезда", в который был введен и Зощенко. Тем самым Ленинградский горком допустил грубую политическую ошибку. "Ленинградская правда" допустила ошибку, поместив подозрительную хвалебную рецензию Юрия Германа о творчестве Зощенко в номере от 6 июля с.г. Управление

пропаганды ЦК ВКП(б) не обеспечило надлежащего контроля за работой ленинградских журналов.

ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Обязать редакцию журнала "Звезда", Правление Союза советских писателей и Управление пропаганды ЦК ВКП(б) принять меры к безусловному устранению указанных в настоящем постановлении ошибок и недостатков журнала, выправить линию журнала и обеспечить высокий идейный и художественный уровень журнала, прекратив доступ в журнал произведений Зоценко, Ахматовой и им подобных.
2. Ввиду того, что для издания двух литературно-художественных журналов в Ленинграде в настоящее время не имеется надлежащих условий, прекратить издание журнала "Ленинград", сосредоточив литературные силы Ленинграда вокруг журнала "Звезда".
3. В целях наведения надлежащего порядка в работе редакции журнала "Звезда" и серьезного улучшения содержания журнала, иметь в журнале главного редактора и при нем редколлегию. Установить, что главный редактор журнала несет полную ответственность за идейно-политическое направление журнала и качество публикуемых в нем произведений.
4. Утвердить главным редактором журнала "Звезда" тов. Еголина А.М. с сохранением за ним должности заместителя начальника Управления пропаганды ЦК ВКП(б).
5. Поручить Секретариату ЦК рассмотреть и утвердить состав редакторов отделов и редколлегии.
6. Отменить решение Ленинградского горкома от 26 июня с.г. о редколлегии журнала "Звезда", как политически ошибочное. Объявить выговор второму секретарю горкома тов. Капустину Я.Ф. за принятие этого решения.
7. Снять с работы секретаря по пропаганде и заведующего отделом пропаганды и агитации Ленинградского горкома тов. Широкова И.М., отзывав его в распоряжение ЦК ВКП(б).
8. Возложить партруководство журналом "Звезда" на Ленинградский обком. Обязать Ленинградский обком и лично первого секретаря Ленинградского обкома и горкома тов. Попкова принять все необходимые меры по улучшению журнала и по усилению идейно-политической работы среди писателей Ленинграда.
9. За плохое руководство журналом "Ленинград" объявить выговор тов. Лихареву Б.М.
10. Отмечая, что журнал "Звезда" выходит в свет со значительными опозданиями, оформляется крайне небрежно (обложка имеет неприглядный вид, не указывается месяц выхода очередного номера), обязать редакцию "Звезды" обеспечить своевременный выход журнала и улучшить его внешний вид.
11. Возложить на Управление пропаганды ЦК (т. Александрова) контроль за выполнением настоящего постановления.
12. Заслушать на Оргбюро ЦК через 3 месяца отчет главного редактора "Звезды" о выполнении постановления ЦК.
13. Командировать т. Жданова в Ленинград для разъяснения настоящего постановления ЦК ВКП(б).

Правда. 1946. 21 августа.

Постановление Политбюро ЦК ВКП(б)
Об опере "Великая дружба" В.Мурадели
10 февраля 1948 г.

ЦК ВКП(б) считает, что опера "Великая дружба" (музыка В.Мурадели, либретто Г.Мдивани), поставленная Большим театром Союза ССР в дни 30-й годовщины Октябрьской революции, является порочным как в музыкальном, так и в сюжетном отношении, антихудожественным произведением.

Основные недостатки оперы, коренятся, прежде всего, в музыке оперы. Музыка оперы невыразительна, бедна. В ней нет ни одной запоминающейся мелодии или арии. Она сумбурна и дисгармонична, построена на сплошных диссонансах, на режущих слух звукосочетаниях. Отдельные строки и сцены, претендующие на мелодичность, внезапно прерываются нестройным шумом, совершенно чуждым для нормального человеческого слуха и действующим на слушателей угнетающе. Между музыкальным сопровождением и развитием действия на сцене нет органической связи. Вокальная часть оперы –хоровое, сольное и ансамблевое пение – производит убогое впечатление. В силу всего этого возможности оркестра и певцов остаются неиспользованными.

Композитор не воспользовался богатством народных мелодий, песен, напевов, танцевальных и плясовых мотивов, которыми так богато творчество народов СССР и, в частности, творчество народов, населяющих Северный Кавказ, где разворачиваются действия, изображаемые в опере.

В погоне за ложной "оригинальностью" музыки композитор Мурадели пренебрег лучшими традициями и опытом классической оперы вообще, русской классической оперы в особенности, отличающейся внутренней содержательностью, богатством мелодий и широтой диапазона, народностью, изящной, красивой, ясной музыкальной формой, сделавшей русскую оперу лучшей оперой в мире, любимым и доступным широким слоям народа жанром музыки.

Исторически фальшивой и искусственной является фабула оперы, претендующая на изображение борьбы за установление советской власти и дружбы народов на Северном Кавказе в 1918-1920 гг. Из оперы создается неверное представление, будто такие кавказские народы, как грузины и осетины, находились в ту эпоху во вражде с русским народом, что является исторически фальшивым, так как помехой для установления дружбы народов в тот период на Северном Кавказе являлись ингуши и чеченцы.

ЦК ВКП(б) считает, что провал оперы Мурадели есть результат ложного и губительного для творчества советского композитора формалистического пути, на который встал т. Мурадели.

Как показало совещание деятелей советской музыки, проведенное в ЦК ВКП(б), провал оперы Мурадели не является частным случаем, а тесно связан с неблагоприятным состоянием современной советской музыки, с распространением среди советских композиторов формалистического направления.

Еще в 1936 году, в связи с появлением оперы Д.Шостаковича "Леди Макбет Мценского уезда", в органе ЦК ВКП(б) "Правда" были подвергнуты острой критике антинародные, формалистические извращения в творчестве Д.Шостаковича и разоблачен вред и опасность этого направления для судеб развития советской музыки. "Правда", выступавшая тогда по указанию ЦК ВКП(б), ясно сформулировала требования, которые предъявляет к своим композиторам советский народ.

Несмотря на эти предупреждения, а также вопреки тем указаниям, какие были даны Центральным Комитетом ВКП(б) в его решениях о журналах "Звезда" и "Ленинград", о

кинофильме "Большая жизнь", о репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению, в советской музыке не было произведено никакой перестройки. Отдельные успехи некоторых советских композиторов в области создания новых песен, нашедших признание и широкое распространение в народе, в области создания музыки для кино и т.д., не меняют общей картины положения. Особенно плохо обстоит дело в области симфонического и оперного творчества. Речь идет о композиторах, придерживающихся формалистического, антинародного направления. Это направление нашло свое наиболее полное выражение в произведениях таких композиторов, как тт. Д.Шостакович, С.Прокофьев, А.Хачатурян, В.Шебалин, Г.Попов, Н.Мясковский и др., в творчестве которых особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его художественным вкусам. Характерными признаками такой музыки является отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением "прогресса" и "новаторства" в развитии музыкальной формы, отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невропатическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков. Эта музыка сильно отдает духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки, отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик.

Существенным признаком формалистического направления является также отказ от полифонической музыки и пения, основывающихся на одновременном сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий, и увлечение однотонной, унисонной музыкой и пением, зачастую без слов, что представляет нарушение многоголосого музыкально-песенного строя, свойственного нашему народу, и ведет к обеднению и упадку музыки.

Попирая лучшие традиции русской и западной классической музыки, отвергая эти традиции, как якобы "устаревшие", "старомодные", "консервативные", высокомерно третируя композиторов, которые пытаются добросовестно осваивать и развивать приемы классической музыки, как сторонников "примитивного традиционализма" и "эпигонства", многие советские композиторы, в погоне за ложно понятым новаторством, оторвались в своей музыке от запросов и художественного вкуса советского народа, замкнулись в узком кругу специалистов и музыкальных гурманов, снизили высокую общественную роль музыки и сузили ее значение, ограничив его удовлетворением извращенных вкусов эстетствующих индивидуалистов.

Формалистическое направление в советской музыке породило среди части советских композиторов одностороннее увлечение сложными формами инструментальной симфонической бестекстовой музыки и пренебрежительное отношение к таким музыкальным жанрам, как опера, хоровая музыка, популярная музыка для небольших оркестров, для народных инструментов, вокальных ансамблей и т.д.

Все это с неизбежностью ведет к тому, что утрачиваются основы вокальной культуры и драматургического мастерства и композиторы разучиваются писать для народа, свидетельством чего является тот факт, что за последнее время не создано ни одной советской оперы, стоящей на уровне русской оперной классики.

Отрыв некоторых деятелей советской музыки от народа дошел до того, что в их среде получила распространение гнилая "теория", в силу которой непонимание музыки многих современных советских композиторов народом объясняется тем, что народ якобы "не дорос" еще до понимания их сложной музыки, что он поймет ее через столетия и что не стоит смущаться, если некоторые музыкальные произведения не находят слушателей. Эта насквозь индивидуалистическая, в корне противонародная теория в еще большей степени способствовала некоторым композиторам и музыковедам отгородиться от народа, от критики советской общественности и замкнуться в свою скорлупу.

Культивирование всех этих и им подобных взглядов наносит величайший вред советскому музыкальному искусству. Терпимое отношение к этим взглядам означает распространение среди деятелей советской музыкальной культуры чуждых ей тенденций, ведущих к тупику в развитии музыки, к ликвидации музыкального искусства.

Порочное, антинародное, формалистическое направление в советской музыке оказывает также пагубное влияние на подготовку и воспитание молодых композиторов в наших консерваториях, и, в первую очередь, в Московской консерватории (директор т. Шебалин), где формалистическое направление является господствующим. Студентам не прививают уважение к лучшим традициям русской и западной классической музыки, не воспитывают в них любовь к народному творчеству, к демократическим музыкальным формам. Творчество многих воспитанников консерваторий является слепым подражанием музыке Д.Шостаковича, С.Прокофьева и др.

ЦК ВКП(б) констатирует совершенно нетерпимое состояние советской музыкальной критики. Руководящее положение среди критиков занимают противники русской реалистической музыки, сторонники упадочной, формалистической музыки. Каждое очередное произведение Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Шебалина эти критики объявляют "новым завоеванием советской музыки" и славословят в этой музыке субъективизм, конструктивизм, крайний индивидуализм, профессиональное усложнение языка, т.е. именно то, что должно быть подвергнуто критике. Вместо того, чтобы разбить вредные, чуждые принципам социалистического реализма взгляды и теории, музыкальная критика сама способствует их распространению, восхваляя и объявляя "передовыми" тех композиторов, которые разделяют в своем творчестве ложные творческие установки.

Музыкальная критика перестала выражать мнение советской общественности, мнение народа и превратилась в рупор отдельных композиторов. Некоторые музыкальные критики, вместо принципиальной объективной критики, из-за приятельских отношений стали угождать и раболепствовать перед теми или иными музыкальными лидерами, всячески превознося их творчество.

Все это означает, что среди части советских композиторов еще не изжиты пережитки буржуазной идеологии, питаемые влиянием современной упадочной западноевропейской и американской музыки.

ЦК ВКП(б) считает, что это неблагоприятное положение на фронте советской музыки создалось в результате той неправильной линии в области советской музыки, которую проводили Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР и Оргкомитет Союза советских композиторов.

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР (т. Храпченко) и Оргкомитет Союза советских композиторов (т.Хачатурян) вместо того, чтобы развивать в советской музыке реалистическое направление, основами которого являются признание огромной прогрессивной роли классического наследства, в особенности традиций русской музыкальной школы, использование этого наследства и его дальнейшее развитие, сочетание в музыке высокой содержательности с художественным совершенством музыкальной формы, правдивость и реалистичность музыки, ее глубокая органическая связь с народом и его музыкальным и песенным творчеством, высокое профессиональное мастерство при одновременной простоте и доступности музыкальных произведений, по сути дела поощряли формалистическое направление, чуждое советскому народу.

Оргкомитет Союза советских композиторов превратился в орудие группы композиторов-формалистов, стал основным рассадником формалистических извращений. В Оргкомитете создалась затхлая атмосфера, отсутствуют творческие дискуссии. Руководители Оргкомитета и группирующиеся вокруг них музыковеды захваливают антиреалистические, модернистские произведения, не заслуживающие поддержки, а работы, отличающиеся своим реалистическим характером, стремлением продолжать и развивать классическое наследство, объявляются второстепенными,

остаются незамеченными и третируются. Композиторы, кичащиеся своим "новаторством", "архиреволюционностью" в области музыки, в своей деятельности в Оргкомитете выступают как поборники самого отсталого и затхлого консерватизма, обнаруживая высокомерную нетерпимость к малейшим проявлениям критики.

ЦК ВКП(б) считает, что такая обстановка и такое отношение к задачам советской музыки, какие сложились в Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР и в Оргкомитете Союза советских композиторов, далее не могут быть терпимы, ибо они наносят величайший вред развитию советской музыки. За последние годы культурные запросы и уровень художественных вкусов советского народа необычайно выросли. Советский народ ждет от композиторов высококачественных и идейных произведений во всех жанрах – в области оперной, симфонической музыки, в песенном творчестве, в хоровой и танцевальной музыке. В нашей стране композиторам предоставлены неограниченные творческие возможности и созданы все необходимые условия для подлинного расцвета музыкальной культуры. Советские композиторы имеют аудиторию, которой никогда не знал ни один композитор в прошлом. Было бы непростительно не использовать все эти богатейшие возможности и не направить свои творческие усилия по правильному реалистическому пути.

ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Осудить формалистическое направление в советской музыке, как антинародное и ведущее на деле к ликвидации музыки.

2. Предложить Управлению пропаганды и агитации ЦК и Комитету по делам искусств добиться исправления положения в советской музыке, ликвидации указанных в настоящем постановлении ЦК недостатков и обеспечения развития советской музыки в реалистическом направлении.

3. Призвать советских композиторов проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству, и, отбросив со своего пути все, что ослабляет нашу музыку и мешает ее развитию, обеспечить такой подъем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа.

4. Одобрить организационные мероприятия соответствующих партийных и советских органов, направленные на улучшение музыкального дела.

Правда. 1948.11 февраля.

Об одной антипатриотической группе театральных критиков

Огромная идейная, художественная, воспитательная сила советской литературы и советского искусства, советского театра заключается в их теснейшей, непосредственной и глубокой связи с жизнью. Тем дорога и близка советская литература, советская драматургия народу, что он находит в ней отражение своих дел, чувств, идей, что она отвечает на его запросы, участвует с ним в социалистическом строительстве, в неустанном движении вперед к коммунизму. Советская драматургия в художественных образах показывает животворную силу советского патриотизма, которая сделала героизм массовым в нашей стране, поставила рядового нашего человека на десять голов выше любого представителя буржуазного мира. В теснейшей связи со всем историческим творчеством народа – глубочайший и живительный источник социалистического реализма. Здесь и животворные родники советского патриотизма, ибо нельзя творить новое в жизни советского народа, не будучи преданным всей душой советской земле, не горя пламенем любви к своему народу – созидателю коммунистического общества.

Об этом говорит советским писателям, советским драматургам партия большевиков, руководящая строительством коммунизма. Социалистический реализм так же неразлучен с живым, горячим, любовным интересом к жизни и деятельности народа, с глубоким благородным патриотическим чувством, как буржуазный ура-космополитизм связан с безразличным, равнодушным отношением к народу, к его творчеству, с равнодушным, оскопленным, холодным эстетством и формализмом.

Этому учит и вся история русской передовой литературы. Страстная борьба Белинского за реализм была насквозь проникнута высоким патриотическим чувством, ибо правда искусства, которой он требовал от писателей, от драматургов, от актеров, коренилась в горячей любви к своему народу, в любви к отечеству, рождавшей борьбу за свободу его от тиранов. Белинский клеймил эстетство, «искусство для искусства», игру в искусство, потому что эстетство всякого рода было не только фальшивым, но и антипатриотично, антинационально.

Заветы Белинского, подержанные и развитые Чернышевским и Добролюбовым, прошли через всю русскую передовую литературу и создали благороднейшие ее традиции. Эти корифеи русской критики, великие просветители, показали в самом своем облике, каков должен быть критик реалистической литературы и реалистического театра. Нельзя и поныне без волнения перечитывать статьи Белинского о театре. Он видел в художественных образах, создаваемых на сцене, сильнейшее средство для воплощения своих революционно-демократических идей. Белинский горячо любил свой русский народ, знал его – и он требовал, чтобы русский народ и в театре был таков, каким создала его история.

Времена изменились, с тех пор, когда Белинский писал о театре. Советский народ сбросил носителей общественной реакции, ликвидировал без остатка классы эксплуататоров-паразитов, чудесно развернулось творчество народа во всех областях жизни... Социалистическое строительство, вдохновенный патриотический подъем во время Великой Отечественной войны, грандиозный всенародный подвиг созидательного труда после войны, развитие новых черт в характере советского человека, непрестанные поиски нового на производстве и в науке – какой это все благороднейший материал для искусства, для литературы и поэзии! И лучшие писатели советского народа, охваченные тем же творческим энтузиазмом, каким живет весь народ, стараются внести и свой вклад в общее дело, памятуя о том, как высоко ценит наша партия всякую честную

идеологическую работу на пользу народа, как высоко оценила она писательский труд, назвав писателей «инженерами человеческих душ».

Партия не раз указывала, к каким плачевным и гибельным последствиям приводит писателя отрыв от жизни и борьбы советского народа и как оплодотворяют и вдохновляют творчество писателя великие идеи советского патриотизма. Оголтелый космополитизм не только антинароден, но и бесплоден. Он вреден, как те паразиты в растительном мире, которые подтачивают ростки полевых злаков. Он служит проводником враждебных нам буржуазных реакционных влияний.

Партия в своих постановлениях о борьбе на идеологическом фронте особое внимание уделила советской критике. Критика – это первый пропагандист того нового, важного, положительного, что создается в литературе и искусстве. Исключительно велика роль критика театрального. Он должен широко, чрез печать, распространять действие художественных сценических образов. Подлинный советский критик, любящий свое дело, преданный социалистическому искусству, не может не быть горячим патриотом. Не может не гордиться, когда на сцене появляется новое произведение, – пусть еще и недостаточно совершенное, но смело выдвинувшее новую идею, создавшее новый образ советского человека. Критик театральный – первый помощник театра в поисках наилучшего, наиболее верного и наиболее талантливого воплощения в художественных образах того, чем живет страна.

К сожалению, критика, и особенно театральная критика, – это наиболее отстающий участок в нашей литературе. Мало того, именно в театральной критике до последнего времени сохранились гнезда буржуазного эстетства, прикрывающего антипатриотическое, космополитическое, гнилое отношение к советскому искусству.

В театральной критике сложилась антипатриотическая группа последышей буржуазного эстетства, которая проникает в нашу печать и наиболее развязно орудует на страницах журнала «Театр» и газеты «Советское искусство». Это критики утратили свою ответственность перед народом; являются носителями глубоко отвратительного для советского человека, враждебного космополитизма; они мешают развитию советской литературы, тормозят ее движение вперед. Им чуждо чувство национальной советской гордости.

Такого рода критики пытаются дискредитировать передовые явления нашей литературы и искусства, яростно обрушиваясь именно на патриотические, политически целеустремленные произведения под предлогом их якобы художественного несовершенства. Полезно вспомнить, что именно таким атакам идеологического противника подвергались в свое время творчество великого писателя Максима Горького, такое ценное произведение, как «Любовь Яровая» К.Тренева, и другие.

Огромное идейно-художественное значение имеет образ рабочего-революционера Нила в пьесе М.Горького «Мещане». А критик Ю.Юзовский, среди иезуитских похвал по адресу пьесы, пытался внушить читателю, будто Нил – «несовершенная фигура у Горького», будто автор выступает «здесь как публицист, не всегда заботясь о том, насколько в данном случае правомерно это вмешательство публицистики в художественную ткань пьесы».

«Художественная ткань», логика сюжета, которую якобы нарушают поступки Нила в замечательном творении Горького, – вот маска буржуазного эстета, которой он прикрывает свою антиреволюционную, антипатриотическую сущность, пытаясь принизить мужественный, благородный образ одного из первых рабочих революционеров-большевиков, запечатленный великим пролетарским писателем А.М.Горьким.

Тот же Ю.Юзовский, цедя сквозь зубы слова барского поощрения, с издевательской подковыркой по линии критики «сюжета» пишет о пьесе А.Сурова «Далеко от Сталинграда», о пьесе «Победители» Б.Чирского, отмеченной Сталинской премией, о роли Зои в пьесе «Сказка о правде», роли, за исполнение которой актриса Н.Родионова была удостоена Сталинской премии. Критик Ю.Юзовский не находит ничего лучшего, как, разглагольствуя об этой роли, писать о «белом жертвенническом веночке». «Эта лирика жертвенности, – пишет критик, – очень далека от романтизма, который мы ищем».

Полна издевательства его статья, где он язвит по поводу «счастливого, бодрого» вида героев в советских пьесах, по поводу того, что драматурги идут нередко якобы от «тезиса», о «самодовольстве» героя, о тенденциях, якобы «разьедавших наше искусство», о том, что авторы пьес зачастую не хотят «думать» и тем самым не дают якобы «думать своему герою». А чего стоит такое рассуждение: «Раз герой советский, то он обязательно... должен одержать победу – этого рода философия ничего общего с диалектикой жизни не имеет». Выписывая убогие каракули, пытаюсь придать им вид наукообразия, критик гнусно хихикает над «мистической презумпцией обязательного успеха, раз за нее борется советский герой». Слово презумпция, как известно, означает «предположение, которое считается истинным, пока правильность его не опровергнута». Особо возмутительный смысл приобретает нарочито туманная фраза критика, если учесть, что она была написана в 1943 году, после великой победы Советской Армии под Сталинградом. И этот свой вредный, облеченный в заумную форму бред он пытается выдать за критику художественных недостатков, за борьбу с «художественной демобилизованностью». Нет, здесь не только скрытая, но и явная борьба против стремления изобразить цельный, всепобеждающий характер советского человека.

В статьях А.Гурвича другая форма маскировки, нежели у Ю.Юзовского. А.Гурвич делает злонамеренную попытку противопоставить советской драматургии классику, опорочить советскую драматургию, пользуясь авторитетом... Тургенева. Говоря о советских спектаклях, он пишет: «Только один образ заставил нас встрепенуться, почувствовать что-то значительное и близкое... Это была Верочка из «Месяца в деревне» Тургенева... Мы в глубине души почувствовали, что только одна эта застенчивая, страстная девушка протягивает Зое Космодемьянской через столетие и через головы многих героинь наших пьес свою руку и обменивается с ней крепким рукопожатием».

Поставим точки над «и». «Мы» – это те, кто лишен чувства советского патриотизма, кому не дороги по-настоящему ни образ Зои Космодемьянской, ни произведения нашей литературы, которую советский народ ценит за правдивые отображения героической красоты нашей жизни, красоты душевного мира советского человека.

А какое представление может быть у А.Гурвича о национальном характере русского человека, если он пишет, что в «благодушном юморе и наивно доверчивом оптимизме» пьес Погодина, в которых якобы выразился «национальный характер мироощущения драматурга», зритель видел свое отражение и «испытывал радость узнавания», ибо, дескать, «русским людям не чуждо и благодушие».

Поклеп это на русского советского человека. Гнусный поклеп. И именно потому, что нам глубоко чуждо благодушие, мы не можем не заклеить этой попытки обогать национальный советский характер.

А.Гурвич в образе Ивана Шадрина из пьесы «Человек с ружьем» видит человека раздвоенного, захваченного волнами революции и «барахтающегося в бесплодном сопротивлении», прежде чем отдаться ее могучему течению. Это сказано о солдате-крестьянине, встретившемся с Лениным, о человеке, сознание которого пробудилось под влиянием рабочего-большевика.

Партия поддерживала и поддерживает все новое, передовое в литературе и искусстве, дает решительный отпор попыткам опорочить произведения, проникнутые

духом советского патриотизма, беспощадно разоблачала и разоблачает антипатриотические вылазки.

Однако люди, зараженные пережитками буржуазной идеологии, пытаются еще кое-где отравлять здоровую, творческую атмосферу советского искусства своим тлетворным духом. То более открыто, то в более замаскированной форме они пытаются вести свою бесплодную, обреченную на сокрушительное поражение борьбу.

Жало эстетско-формалистической критики направлено не против действительно вредных и неполноценных произведений, а против передовых и лучших, показывающих образы советских патриотов. Именно это и свидетельствует о том, что эстетствующий формализм служит лишь прикрытием антипатриотической сущности.

Особенно уютно чувствовали себя такого рода в затхлой атмосфере объединения театральных критиков при ВТО – Всероссийском театральном обществе (председателем бюро объединения был Г.Бояджиев), комиссии Союза писателей по драматургии (где председательствовал А.Крон). Там во всей неприглядности выворачивается изнанка тех, кто в иных местах выступает маскируясь, скрывая нередко порочное содержание своих высказываний за наукообразными завитушками, заумным языком, нарочитыми выкрутасами, потребными лишь для того, чтобы затемнить существо дела.

Именно там театральный критик А.Борщаговский, умалчивая о произведениях, извращающих советскую действительность, и образы советских людей, весь пыл своей антипатриотической критики направил на пьесу А.Софронова «Московский характер» и на Малый театр, поставивший эту пьесу. Тот же А.Борщаговский, который в свое время пытался опорочить пьесу «В степях Украины» А.Корнейчука, вознамерился ныне ошельмовать такие произведения, как «Хлеб наш насущный» Н.Вирты, «Большая судьба» А.Сурова и др.

Именно там критик Л.Малюгин ополчился против таких глубоко патриотических произведений, заслуживших широкое признание, как «Великая сила» Б.Ромашова, «Хлеб наш насущный» Н.Вирты, «В одном городе» А.Софронова.

На совещании в ВТО критик Е.Холодов вел атаки против пьес «В одном городе» и «Хлеб наш насущный».

В то время, когда перед нами со всей остротой стоят задачи борьбы против безродного космополитизма, против проявлений чуждых народу буржуазных влияний, эти критики не находят ничего лучшего, как дискредитировать наиболее передовые явления нашей литературы. Это наносит прямой вред развитию советской литературы и искусства, тормозит их движение вперед.

Этой же, с позволения сказать «работой» занимаются, как мы видели, А.Гурвич, Ю.Юзовский и другие. Их пустой, раздутый «авторитет» до сих пор еще не разоблачен по-настоящему. Порочные взгляды критиков Борщаговского, Гурвича, Юзовского, Варшавского, Бояджиева, стоящих на позициях антипатриотических, питают всякого рода чуждые народу извращения в деятельности ряда критиков.

Чего стоит такое издевательское высмеивание А.Борщаговским художественного руководителя Малого театра К.Зубова на так называемой «творческой конференции» при обсуждении спектакля «Московский характер»:

«Когда патетически Зубов начинает говорить, что Сафронов дышит идеями нашего времени, какое-то придыхание, какое-то священнодействие в эту минуту творится во всем существе режиссера-художника. Я сопоставляю этот ложноклассический темперамент, сопоставляю со спектаклем в Малом театре на советскую тему».

Что это, как не попытка охаять и ошельмовать и автора пьесы на партийную тему, и старейший театр нашей страны, активно работающий над современной советской темой?

Приведем горячие, искренние слова из выступления К.А.Зубова, которое вызвало озлобленные издевки критика:

«Я хочу сказать, прежде всего, несколько слов о том, почему Малый театр взялся за пьесу «Московский характер»... То, что заложено в пьесе Софронова, столь велико, столь радостно, столь дышит верой в нашу жизнь, столь оптимистично, что об этом нельзя умолчать. Этому надо помогать... Мне кажется, что поэтическая комедия, чистая комедия, оптимистическая комедия, которая заражает верой в нашу жизнь, в нашу действительность, в наше будущее, в те идеи, которыми мы живем, которыми мы дышим, – это уже столь важно, что нельзя отказать себе в удовольствии работать над этим. Вот это увлекло театр... Вы проникаетесь вместе с ним (драматургом, – Ред.) верой в нашу прекрасную действительность... Мы обязаны это подметить прежде всего, а дальше говорить правильный ли сюжет... Театр... горячо защищает автора в этом смысле и в праве требовать помощи, а не «критики», которая осекла бы надежды, которая дала бы возможность не верить в свои силы».

Эти слова могут быть отнесены ко всем лучшим пьесам, проникнутым гордостью за нашу великую советскую родину, сыновней любовью к ней.

И они хорошо разоблачают вредоносную роль этой группы критиков, которая пытается отвести драматургию и театр от тем, вдохновленных чувством советского патриотизма.

Весьма неприглядную позицию заняла в вопросе об отношении к современному репертуару и, в частности, к спектаклю «Московский характер», «Литературная газета» в редакционном отчете с претенциозным заголовком «Разговор о судьбах репертуара» (от 4 декабря 1948 года) подняла на щит порочный доклад А.Борщаговского на совещании о новых пьесах и присоединилась к его злопахательским выпадам против линии Малого театра на постановку современных патриотических пьес.

Как приняли некоторые критики указания, сделанные партией о репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению? Побудила ли их суровая справедливая партийная критика к пересмотру своих позиций? Занялись ли эти критики самокритикой?

Нет. Как раз критика оказалась не по плечу этим горе-критикам. Они не хотели отнестись к себе критически, потому что боялись обнаружить свое полное идейное банкротство. Но они не прекратили свою деятельность, направленную теперь прямо против указаний партии, деятельность групповую и антипатриотическую. Роли разделились. Некоторые лидеры этой группировки окопались в затхлых комиссиях ВТО. Здесь они, собрав вокруг себя приятелей, стали создавать фальсифицированное «общественное мнение» против новых советских пьес, фактически – против советского репертуара вообще.

Некоторые стали изображать из себя загадочных «молчальников». Но они не молчали в действительности. На пленуме Союза советских писателей были оглашены выдержки из стенограмм речей этих «молчальников», – позорные и невежественные излияния, дышащие враждой к современному советскому репертуару, к патриотическим произведениям наших драматургов.

Шипя и злобствуя, пытаясь создать некое литературное подполье, они охаивали все лучшее, что появлялось в советской драматургии. Они не нашли доброго слова для таких спектаклей, как «Великая сила», «Московский характер», «Хлеб наш насущный», «Большая судьба». Мишенью их злобных и клеветнических выпадов были в особенности пьесы, удостоенные Сталинской премии.

Конечно, еще во многих пьесах советского современного репертуара есть немало недостатков. Все они, разумеется, подлежат творческой, товарищеской критике, идейной и художественной. Но эстетствующие сплетники не о такой критике заботились и думали. Они охаивали эти пьесы сплошь, и именно за то, что эти пьесы, при всех недочетах, проникнуты советской идейностью и принципиальностью, ставят важнейшие

политические вопросы, помогают партии и советскому народу в борьбе с низкопоклонством перед буржуазной иностранщиной, в борьбе с бюрократизмом, с хищничеством, с преобладанием личных мотивов над общественными. Все эти пьесы воспитывают советский патриотизм и стремятся показать со сцены, силой художественных образов, все то новое, прогрессивное, что рождается в советском обществе.

Давно обанкротившиеся Юзовские и Гурвичи «молчали», за них выступали Борщаговские и другие, проникавшие из специальной искусствоведческой печати в общую и прикрывавшие громкими фразами ту же неприязнь к воплощению в художественных образах идей советского патриотизма.

Мы помним слова товарища Сталина: «могут сказать, что замалчивание не есть критика. Но это неверно. Метод замалчивания, как особый способ игнорирования, является тоже формой критики, правда, глупой и смешной, но все же формой критики».

Попытки от молчаться, попытки мошенничать в критике вместо открытой принципиальной постановки вопроса не помогут этой антипатриотической группе критиков.

Перед нами не случайные отдельные ошибки, а система антипатриотических взглядов, наносящих ущерб развитию нашей литературы и искусства, система, которая должна быть разгромлена.

Не случайно безродные космополиты подвергают атакам искусство Художественного театра и Малого театра – нашей национальной гордости. Они пытаются подорвать доверие к их работе, когда эти лучшие в мире театры ставят пьесы на советские темы, раскрывают образы советских людей.

Первоочередная задача партийной критики – идейный разгром этой антипартийной группы театральных критиков.

На происшедшем недавно пленуме правления Союза советских писателей было положено начало разоблачению и разгрому этой антипатриотической группы критиков.

Наша критика должна помнить, что она призвана поддерживать передовые, патриотические тенденции в литературе и искусстве, неустанно пропагандировать все лучшее, что ими создано, смело, принципиально разоблачать имеющиеся недостатки, воспитывать писателей, художников в духе советского патриотизма.

Советская драматургия и советский театр стоит на правильном пути. Советское искусство питается богатейшими, небывалыми в истории культуры, источником социалистического строительства. Но лишь тому открыты эти источники, кто сам участвует в творчестве новой жизни, в борьбе за коммунизм. Кто смотрит на эту жизнь со стороны, рыбьими глазами равнодушного наблюдателя, тот неизбежно остается позади.

Надо решительно и раз навсегда покончить с либеральным попустительством всем этим эстетствующим ничтожествам, лишенным здорового чувства любви к Родине и к народу, не имеющим за душой ничего, кроме злопыхательства и раздутого самомнения. Надо очистить атмосферу искусства от антипатриотических обывателей.

Наши писатели-драматурги должны стать еще ближе к жизни народа, к его труду, к его передовым людям, к изумительным новым явлениям в городе и в колхозах, ближе к дружным всходам коммунистического быта и коммунистической морали! Стоит войти в жизнь, окунуться в самую гущу, – и любовь к Родине, к народу откроет неисчислимые источники художественных образов. Мы видим это по тем произведениям, которые нашли такой горячий прием у советского читателя и зрителя. Он требователен, этот читатель и зритель, самый чистый, идейный, благородный в мире. Он строго критикует за

ошибки и промахи. Но он любит и поддерживает писателя, драматурга, когда видит в нем горячий, подлинно патриотический интерес к великим деяниям народа.

Партийная советская критика разгромит носителей чуждых народу взглядов, она расчистит поле для плодотворной деятельности советского театра и выполнит те задачи, которые поставлены перед нею партией, народом.

Правда.1949. 8 января

«...Существует мнение, что «новая национальная политика» коснулась только сферы идеологической и гуманитарной (культуры, науки, просвещения, журналистики и т. д.), но это не так. С заводов и фабрик, из больших и малых учреждений евреев гнали точно так же, как из консерваторий и университетов. Спецслужбы и прокуратуры различного уровня все время сколачивали какие-то преступные группы, задумавшие вредить советской власти и готовившие переворот в угоду мировому еврейству. Наиболее громкий резонанс получил полностью сфабрикованный Лубянкой «заговор» на одном из самых крупных и самых престижных заводов страны - московском заводе имени Сталина, выпускавшем лучшие советские автомобили (грузовые и легковые). Руководителем заговорщиков, намеревавшихся по указанию американских сионистов взорвать завод, сделали помощника директора Алексея Эйдинова (Арона Вышецкого), его «подручным» главного конструктора завода Бориса Фиттермана, а в команду записали несколько десятков еврейских «националистов» (по неполным подсчетам - сорок два).

Большинство из них было расстреляно, Фиттерман, получивший двадцать пять лет лагерей, по счастливой случайности выжил и впоследствии рассказал о том, каких признаний от него добивались. На возражения арестованного, обвинявшегося в шпионаже, диверсиях и подготовке террористических актов, на его требования к следствию представить хоть какие-нибудь доказательства выдвигаемых обвинений, следователь - даже без особой злобы - пытался ему втолковать, как несмышленому ребенку: ты же еврей, какие еще нужны доказательства? Именно с такими «доказательствами» дело было передано на рассмотрение «тройки», и почти все «заговорщики» получили смертный приговор».

Аркадий Ваксберг

«Из ада в рай и обратно»,
глава 11 «На лобном месте»

<http://www.neznansky.ru/p-book-view.htm?id=11&num=11>

«...Только в 1947-53 годах из армии и военных научных коллективов было уволено более 50 евреев – генералов и адмиралов. Среди них - начальник Военно-инженерной академии генерал-полковник Леонтий Котляр, начальник Института танковой промышленности генерал-майор Семен Давидович, министр танковой промышленности Исаак Зальцман, заместитель министра авиационной промышленности Соломон Сандлер и другие».

Эфраим Гринберг

<http://www.newcanada.com/155/miting.htm>

Четыре монолога на слова А.Пушкина
для баса и фортепиано. Соч. 91.
(5 - 8 октября 1952 года)

*В еврейской хижине лампада
В одном углу бледна горит,
Перед лампадою старик
Читает библию. Седые
На книгу падают власы.
Над колыбелию пустой
Еврейка плачет молодая.
Сидит в другом углу, главой
Поникнув, молодой еврей,
Глубоко в думу погруженный.
В печальной хижине старушка
Готовит позднюю трапезу.
Старик, закрыв святую книгу,
Застежки медные сомкнул.
Старуха ставит бедный ужин
На стол и всю семью зовет.
Никто нейдет, забыв о пище.
Текут в безмолвии часы.
Уснуло всё под сенью ночи.
Еврейской хижинны одной
Не посетил отрадный сон.
На колокольне городской
Бьет полночь. - Вдруг рукой тяжелой
Стучатся к ним. Семья вздрогнула,
Младой еврей встает и дверь
С недоуменьем отворяет -
И входит незнакомый странник.
В его руке дорожный посох.*

*Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом.*

*Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.*

*Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.*

*Но в день печали, в тишине,
Произнеси его тоскуя;
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я.....*

*Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье.*

*Несчастью верная сестра,
Надежда в мрачном подземелье
Разбудит бодрость и веселье,
Придет желанная пора:*

*Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы,
Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас.*

*Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут - и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.*

ПРОЩАНИЕ

*В последний раз твой образ милый
Держаю мысленно ласкать,
Будить мечту сердечной силой
И с негой робкой и унылой
Твою любовь вспоминать.*

*Бегут меняясь наши лета,
Меня всё, меняя нас,*

*Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас.*

*Прими же, дальная подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга,
Как друг, обнявший молча друга
Пред заточением его.*

Четыре романса на слова А. Пушкина
для баса в сопровождении фортепиано. Соч. 46.
(декабрь 1936 – 2 января 1937)

ВОЗРОЖДЕНИЕ

*Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.*

*Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.*

*Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней.*

*Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила;
К ней на плечо преклонен, юноша вдруг задремал.
Дева тотчас умолкла, сон его легкий лелея.
И улыбалась ему, тихие слезы лия.*

ПРЕДЧУВСТВИЕ

*Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою*

*Угрожает снова мне...
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?*

*Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно бури жду:
Может быть, еще спасенный,
Снова пристань я найду...
Но предчувствуя разлуку,
Неизбежный, грозный час,
Сжать твою, мой ангел, руку
Я спешу в последний раз.*

*Ангел кроткий, безмятежный,
Тихо молви мне: прости,
Опечалься: взор свой нежный
Подыми иль опусти;
И твоё воспоминанье
Заменит душе моей
Силу, гордость, упованье
И отвагу юных дней.*

*Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижусь ли меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.*

*Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды -
И чей-нибудь уж близок час.*

*Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.*

*Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю;
Мне время тлеть, тебе цвести.*

День каждый, каждую минуту

*Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.*

*И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладельй прах?*

*И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.*

*И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.*

Некоторое время тому назад органами Государственной безопасности была раскрыта террористическая группа врачей, ставивших своей целью, путем вредительского лечения, сократить жизнь активным деятелям Советского Союза.

В числе участников этой террористической группы оказались: профессор ВОВСИ М.С., врач-терапевт; профессор ВИНОГРАДОВ В.Н., врач-терапевт; профессор КОГАН М.Б., врач-терапевт; профессор КОГАН Б.Б., врач-терапевт; профессор ЕГОРОВ П.И., врач-терапевт; профессор ФЕЛЬДМАН А.И., врач-отоларинголог; профессор ЭТИНГЕР Я.Г., врач-терапевт; профессор ГРИНШТЕЙН А.М., врач-невропатолог; МАЙОРОВ Г.И., врач-терапевт. Документальными данными, исследованиями, заключениями медицинских экспертов и признаниями арестованных установлено, что преступники, являясь скрытыми врагами народа, осуществляли вредительское лечение больных и подрывали их здоровье.

Следствием установлено, что участники террористической группы, используя свое положение врачей и злоупотребляя доверием больных, преднамеренно злодейски подрывали здоровье последних, умышленно игнорировали данные объективного обследования больных, ставили им неправильные диагнозы, не соответствовавшие действительному характеру заболеваний, а затем неправильным лечением губили их.

Преступники признались, что они, воспользовавшись болезнью товарища А.А. Жданова, неправильно диагностировали его заболевание, скрыв имевшийся у него инфаркт миокарда, назначили противопоказанный этому тяжелому заболеванию режим и тем самым умертвили товарища А.А. Жданова. Следствием установлено, что преступники также сократили жизнь товарища А.С. Щербакова, неверно применяли при его лечении сильнодействующие лекарственные средства, установили пагубный для него режим, стремились сократить жизнь советских руководящих военных кадров, вывести их из строя и ослабить оборону страны. Они старались вывести из строя маршала Василевского А.М., маршала Говорова Л.А., маршала Конева И.С., генерала армии Штеменко С.М., адмирала Левченко Г.И. и других, однако арест расстроил их злодейские планы и преступникам не удалось добиться своей цели.

Установлено, что все эти врачи-убийцы, ставшие извергами человеческого рода, растоптавшие священное знамя науки и осквернившие честь деятелей науки, – состояли в наемных агентах у иностранной разведки.

Большинство участников террористической группы (Вовси М.М., Коган Б.Б., Фельдман А.И., Гринштейн А.М., Этингер Я.Э. и др.) были связаны с международной еврейской буржуазно-националистической организацией «Джойнт», созданной американской разведкой якобы для оказания материальной помощи евреям в других странах. На самом же деле эта организация проводит под руководством американской разведки широкую шпионскую террористическую и иную подрывную деятельность в ряде стран, в том числе и в Советском Союзе.

Арестованный Вовси заявил следствию, что он получил директиву «об истреблении руководящих кадров СССР» из США от организации «Джойнт» через врача в Москве Шимелиовича и известного еврейского буржуазного националиста Михоэлса. Другие участники террористической группы (Виноградов В.Н., Коган М.Б., Егоров Н.И.) оказались давнишними агентами английской разведки.

Следствие будет закончено в ближайшее время.

(ТАСС) 13 января 1953 г.

Записка Отдела агитации и пропаганды ЦК КПСС об ошибочности публикации в газете «Советская культура» статьи Д.Ф. Ойстраха «Гастроли в США»

31 января 1956 г.

В газете «Советская культура» за 24 января 1956 года напечатана статья народного артиста СССР Д.Ойстраха «Гастроли в США».

По словам автора этой статьи, Соединенные Штаты Америки являются ныне центром музыкальной культуры, располагают самыми тонкими знатоками музыки и выдающимися виртуозами-исполнителями мировой классики.

В статье дана исключительно высокая оценка американским оркестрам. О филладельфийском оркестре сказано, что он является знаменитым и объединяет «артистов подлинно высокой квалификации... больших художников своего дела. Вряд ли какой-либо оркестр мира может сравниться с ним по красоте звучания, гибкости, слитности ансамбля, обилию разнообразных нюансов и красок». Руководит этим оркестром Юджин Орманди, что «это музыкант огромного диапазона, тончайший интерпретатор. Он обладает редким сочетанием великолепных качеств музыканта».

Автор статьи не пожалел красок для характеристики отдельных исполнителей. Он с восторгом пишет, что его слушали знаменитые и выдающиеся американские скрипачи Миша Эльман, Натан Мильштейн, Исаак Штерн, Тосси Спиваковский, Фриц Крейслер. Дальше в статье говорится, что «молодое поколение американских скрипачей воспитано в большинстве своем русскими профессорами. Так, один из крупнейших исполнителей США Исаак Штерн является учеником Наума Блиндера. Самый молодой из талантливой плеяды американских виртуозов – Майкл Рабин – ученик наиболее выдающегося в настоящее время американского профессора Ивана Галамяна».

Содержание статьи проникнуто восхвалением американской буржуазной культуры. Полагали бы необходимым указать главному редактору газеты «Советская культура» т.Данилову на то, что редакционная коллегия допустила ошибку, опубликовав восторженную статью Д. Ойстраха о музыкальной жизни США, и на очередном совещании редакторов центральных газет обратить внимание на недопустимость публикаций таких статей на страницах советской печати.

Зам. зав. отделом пропаганды и агитации ЦК КПСС В. Московский

Зав. сектором отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС П. Романов

Бабий яр

Евгений Евтушенко

*Над Бабьим Яром памятников нет.
Крутой обрыв, как грубое надгробье.
Мне страшно, мне сегодня столько лет
Как самому еврейскому народу.*

*Мне кажется, сейчас я иудей.
Вот я бреду по древнему Египту.
А вот я на кресте распятый гибну,
И до сих пор на мне следы гвоздей.*

*Мне кажется, что Дрейфус – это я.
Мещанство – мой доносчик и судья!
Я за решеткой, я попал в кольцо,
затравленный, оплеванный, оболганный.
И дамочки с брюссельскими оборками,
визжа, зонтами тычут мне в лицо.*

*Мне кажется, я мальчик в Белостоке.
Кровь льется, растекаясь по полом.
Бесчинствуют возжи трактирной стойки
И пахнут водкой с луком пополам.*

*Я, сапогом отброшенный, бессильный,
напрасно я погромщиков молю.
Под гогот: «Бей жидов! Спасай Россию!» –
Лабазник избивает мать мою.*

*О русский мой народ, я знаю, ты
по сущности своей интернационален,
по часто те, чьи руки не чисты,
твоим чистейшим именем бряцали.*

*Я знаю доброту моей земли.
Как подло, что и жилочкой не дрогнув,
антисемиты нарекли
себя «Союзом русского народа».*

*Мне кажется, я – это Анна Франк,
Прозрачная, как веточка в апреле,
И я люблю, и мне не надо фраз,
Но надо, чтоб друг в друга мы смотрели.*

Как мало можно видеть, обонять!

*Нельзя нам листьев и нельзя нам неба,
но можно очень много – это нежно
друг друга в темноте обнять.*

*«Сюда идут!» «Не бойся. Это гулы
самой весны. Она сюда идет.
Иди ко мне, дай мне скорее губы!»
«Ломают дверь!» «Нет, это ледоход»...*

*Над Бабьим Яром шелест диких трав,
Деревья смотрят грозно, по-судейски.
Здесь молча все кричит, и, шапку сняв,
Я чувствую, как медленно седею*

*И сам я как сплошной беззвучный крик
Над тысячами тысяч погребенных.
Я – каждый здесь расстрелянный старик,
Я – каждый здесь расстрелянный ребенок.*

*Ничто во мне про это не забудет.
«Интернационал» пусть прогремит,
когда на свете похоронен будет
последний на земле антисемит.*

*Еврейской крови нет в крови моей,
но ненавистен злобой заскорузлой
я всем антисемитам, как еврей,
и потому – я настоящий русский!*

«...Я в 14-й симфонии не против смерти протестую, а против тех палачей, которые казнят людей. Стихотворение Аполлинера «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану». На картину Репина моя музыка мало похожа. Если бы у меня был талант Аполлинера, я с такими стихами обратился бы к Сталину»...

Волков С.

Свидетельство. Мемуары Дмитрия Шостаковича.

**Г. Аполлинер
(пер. М. Кудимова)**

*Ты преступней Вараввы в сто раз,
С Вельзевулом живя по соседству,
В самых мерзких грехах ты погряз.
Нечистотами вскормленный с детства,
знай: свой шабаш ты справишь без нас.*

*Рак протухший, Салоник отбросы,
Скверный сон, что нельзя рассказать,
Окривевший, гнилой и безносый,
Ты родился, когда твоя мать
извивалась в корчах поноса.*

*Злой палач Подолья, взгляни:
Весь ты в ранах, язвах и струпьях.
Зад кобылы, рыло свиньи,
Пусть тебе все снадобья скупят,
Чтоб лечил ты болячки свои!*

...Потом я показал диапозитив своей новой картины «Выносят парашу», на которой изобразил двух узников в тюремных одеждах с номерами на спинах, выносящих тюремную парашу. В одном из заключенных, который был показан со спины, легко угадывался Шостакович. Помню, это произвело на Дмитрия Дмитриевича сильное впечатление. Он долго смотрел на картину, а потом сказал медленно, с расстановкой (обычно он говорил скороговоркой):
- Гавриил Давыдович – это мой портрет, самый подлинный портрет.

Гавриил Гликман.

Шостакович, каким я его знал // Мишпоха № 5, 1999 г. <http://mishpoha.freeyellow.com>



Эрнст Неизвестный. Д.Шостакович

Максим Шостакович, сын Дмитрия Дмитриевича, вспоминает:

...Начиная с тридцатых годов и до самой смерти Сталина, Шостакович жил под угрозой ареста и гибели. От этого не могла спасти ни лояльность режиму, ни гениальная одаренность - судьба поэта Осипа Мандельштама или режиссера Всеволода Мейерхольда - наглядный пример.

Как известно, среди поклонников Шостаковича был расстрелянный по приказу Сталина маршал Михаил Тухачевский, они иногда с отцом общались. Композитор Вениамин Баснер рассказал мне со слов отца такую историю. Однажды после того, как Шостакович побывал в гостях у Тухачевского, его вызвали в Большой дом, то есть в ленинградское управление НКВД. На допросе следователь его спросил: «Вы были у Тухачевского. Вы слышали, как Тухачевский обсуждал с гостями план убийства товарища Сталина?» Отец стал отнекиваться... «А вы подумайте, вы припомните,- говорит следователь. - Некоторые из тех, кто были с вами в гостях у Тухачевского, уже дали нам показания». Отец продолжал утверждать, что ничего такого не было, что он ничего не помнит... «А я вам настоятельно рекомендую вспомнить этот разговор, - сказал следователь с угрозой. - Я даю вам срок до одиннадцати часов утра. Завтра придете ко мне еще раз, и мы продолжим беседу...» Отец вернулся домой ни жив ни мертв. Он решил, что показаний против Тухачевского не даст, и стал готовиться к аресту. Утром он снова явился в Большой дом, получил пропуск и уселся возле кабинета того самого следователя. Проходит час, другой, а его не вызывают... Наконец какой-то чекист, который шел по коридору, обратился к нему: «Что вы тут сидите? Я смотрю, вы здесь уже очень давно...» - «Жду, - отвечает отец. - Меня должен вызвать следователь Н.». - «Н.? - переспросил чекист. - Ну, его вы не дождетесь. Его вчера ночью арестовали. Отправляйтесь-ка домой». Так что без преувеличения можно утверждать: Шостакович чудом избежал ареста.

Михаил Ардов

Далекое близкое (Книга о Шостаковиче)
Новый Мир. 2002. № 6.

...В конце шестидесятых годов я работал на радио в «Маяке» и «Последних известиях». Перед открытием очередного съезда композиторов меня попросили взять у Шостаковича интервью. Я был уверен, что мне он не откажет.

Созвонились. Договорились о встрече. Встретились в Союзе композиторов Российской Федерации.

- Понимаете ли, - начал Дмитрий Дмитриевич, - а может быть, не надо? Говорю я плохо, да и, признаюсь, не люблю говорить. Я ведь и на роль секретаря Союза композиторов с трудом согласился и только потому, что, может быть, удастся помочь кому-нибудь. Вы знаете, я всегда боюсь кого-нибудь обидеть...

- Дмитрий Дмитриевич, - продолжал я свои уговоры, - давайте попробуем. Назовите несколько имен талантливых композиторов, представляете, все услышат, разойдется кругами, им ваше имя поможет, никто их ругать не будет.

Он постоял некоторое время в раздумье, нервно потирая подбородок. Я открыл на всякий случай магнитофонную сумку, доставая из нее микрофон.

Тут в комнату вошла секретарша.

- Дмитрий Дмитриевич, я хотела бы чуть пораньше уйти, если вы не возражаете...

- Конечно, конечно, идите... - тут же разрешил Дмитрий Дмитриевич, словно извиняясь перед ней, что не догадался сам пораньше отпустить.

- Но вам принесли зарплату. Получите ее. - Секретарша передала Шостаковичу конверт.

Он, не глядя, положил его в карман. Секретарша вышла. Я включил магнитофон. Снова стук в дверь, и вошел представительный молодой человек. Высокий, плечистый, элегантно одетый. Кивнув мне мимоходом, он подошел к Дмитрию Дмитриевичу и, протягивая руку, сказал:

- Дмитрий Дмитриевич, не могли бы вы меня выручить, дать мне денег, поиздержался я чуть-чуть...

Дмитрий Дмитриевич вытащил из кармана конверт и, вопросительно посмотрев на вошедшего, спросил:

- Сколько вам нужно?

- Да рублей пятьсот-шестьсот.

Дмитрий Дмитриевич вытащил из конверта деньги и, невнимательно пересчитав, виновато, я подчеркиваю, виновато, произнес:

- Тут не хватает ста рублей, вы уж простите... берите сколько есть.

Молодой человек, взяв конверт и широко улыбнувшись, покинул кабинет.

Я приготовился к записи.

- Мы, советские композиторы, - начал чуть беспокоясь говорить гений, - готовимся к своему съезду Российской Федерации. - Он рукой придерживал не только подбородок, но и губы, и от этого слова его становились не очень отчетливыми. Я понимал, что ОТК на радио зарубит запись.

- Дмитрий Дмитриевич, простите, пожалуйста, но, если нетрудно, уберите руку... звук... понимаете, будет неразборчивым.

- Да, да, хорошо, - покорно согласился Дмитрий Дмитриевич и тут же руку убрал за спину. Но как только продолжил рассказ, его другая рука оказалась между губами, он как бы покусывал кончики пальцев, размышляя ...

И снова я остановил запись. И снова попросил, убрать на этот раз левую руку. Дмитрий Дмитриевич скрестил обе руки за спиной и продолжал говорить:

- Для нас это большое событие... событие... - И тут возникла пауза. Дмитрий Дмитриевич легким движением взял очки и дужки от них зажал во рту.

Я смирился и записывал, как записывается.

Дмитрий Дмитриевич перечислил имена талантливых композиторов, которым он считал нужно всячески помогать, ибо они талантливы. Были названы Андрей Эшпай, Родин Щедрин, Владимир Дашкевич, Альфред Шнитке и Моисей Вайнберг, в Ленинграде, добавил Дмитрий Дмитриевич, работает невероятно талантливый композитор Исаак Шварц. И в конце Дмитрий Дмитриевич довольно громко и внятно, хотя и во рту с дужками от очков сказал: «Я боюсь кого-нибудь обидеть».

Мы закончили запись. И тут Шостакович сам заметил, что дужки от очков во рту. Мы оба улыбнулись.

- Что, невнятно получилось? Я же говорил, что не умею выступать.

Я уже хотел было все-таки попросить переговорить весь текст или хотя бы фамилии композиторов, уж больно они неразборчиво были произнесены. Но тут вошла в кабинет молодая женщина. Мягкая, скромная.

- Дима, - сказала она, но, увидев меня, поправилась. - Дмитрий Дмитриевич, мы хотели, - кивок в мою сторону, - заехать в магазин...

- Да, да, мне принесли зарплату, но вот ведь какая история, тут ко мне подошел один молодой человек, и я его выручил, он совсем без денег...

- Кто он? - тихо спросила женщина.

- Не знаю, - чуть оправдываясь, говорил Дмитрий Шостакович, - кажется, он из консерватории.

Они оба посмотрели на меня, чуть извиняясь. Я решил поблагодарить за интервью и не мешать разговору гения с той, которую он любил. До меня донеслось еле слышное «Опять тоже самое». (Только потом я узнал, что в кабинет входила жена!)

Приехав на радио, пытаясь отмонтировать пленку для вечернего выпуска последних известий я обнаружил - абсолютную неразборчивость фамилий. Конечно, можно было давать и без них, но стоило ли?

И тут мой взгляд остановился на сидящем в кресле, рядом со студией, молодом человеке. Известном актере Викторе Чистякове, блестящем пародисте.

- Виктор, - взмолился я, (мы были довольно хорошо знакомы) - выручай. Послушай пленку. Переговори за человека, великого человека, несколько фамилий. Он их неразборчиво произнес.

Мы сели в студию. Оператор Алла Петрищева дала пленку с крючка, есть такой термин среди радистов, зазвучала речь Дмитрия Дмитриева, а как только пошли фамилии, то вступил Виктор Чистяков с первого же дубля он произнес их четко, быстро, легко.

И... самое удивительное, что произнес не только голосом Шостаковича, с его интонацией, но и с его жестом - покусывая кончики пальцев.

Запись получилась отличной. Прошла в эфир.

Имена композиторов Андрея Эшпая, Родина Щедрина, Владимира Дашкевича, Альфреда Шнитке и Вайнберга, Исаака Шварца прозвучали сверхразборчиво.

Вечером я позвонил Дмитрию Дмитриевичу.

- А хорошо все получилось. И имена композиторов, вы так боялись, что будет неразборчиво, все было слышно, мне уже многие звонили. И хорошо, что последнюю фразу оставили - что нельзя обижать друг друга, ведь действительно нельзя. Спасибо вам и большой привет Вере Павловне и Григорию Львовичу, мы уже у них познакомились.

Владимир Шахиджаниян

www.1001.vdv.ru

За одну из своих симфоний был выдвинут на соискание Сталинской премии по предложению Жданова композитор Голубев. Все знали, чей он протеже, и не сомневались, что премию он получит, к тому же первой степени. Когда списки лауреатов принесли на подпись Сталину, он спросил:

- Голубев... Симфония... Все - за, один - против. А кто этот один?

- Шостакович, товарищ Сталин.

- Товарищ Шостакович понимает в музыке больше нас,- сказал Сталин и вычеркнул Голубева из списков лауреатов. Симфония и вправду была слабой, но все голосовали за ...

Феликс Чуев

<http://www.pseudology.org/people/Stalin.htm>

Шостакович

Сергей Юдин

*Шостакович.
Неустроенность личности...
Нестройная паузность...
Шостакович синонимичен
о д и н о ч е с т в у...
Неустанно
и по разному
поводу слышимое: «Нам не понятно!»
Клавиши влажные да не остынут!
«Вычурный - ваш звукоряд, но
Ре - ми бемоль - до - си! - нет,
это уж слишком!» Крадучись
тянутся звуки к душе - целоваться...
«Шостакович упадочен...»
...как стихи Лены Шмарцевой.
Ночи Женицыны, ночи с Женицой...
Р е ч и
звуком пустым не кончатся!
Женица - вечная,
музыка -
вечная!
ВЕЧНАЯ!!
ВЕ Ч Н А Я !!! -
как о д и н о ч е с т в о!
«Симфония ваша трагична,*

ошибочна до неприличия!»
...у меня много личного
в музыке (сердце - вишня)...
«Чтобы ритмы твои кончились!»
Не кончатся ритмы! «А жаль!»
Помогали писать Шостаковичу
лишь вьюга, ночь, и февраль...
И вера, что музыка выше,
чем одиночество... Не о ком
или есть о ком
думать???
...и всё-таки быть услышанным
таким же
как он
Человеком...

<http://www.stihi.ru/poems/2003/07/07-08.html>

...Помню в дни моей молодости я, вняв убеждению предмета моей страсти, пошел с ней в театр. В кассе билетов не оказалось. Предмет же настойчиво требовал посещения спектакля. Мне было сказано: «Подойди к администратору и скажи, что Вы Шостакович. Тогда он Вам даст билеты, и мы посмотрим спектакль».

Я подошел к окошку администратора и сказал ему: «Моя фамилия Шостакович. Дайте, пожалуйста, два билета». Умный администратор мне ответил: «Моя фамилия Рабинович. Почему я должен Вам дать два билета?»

Я оценил мое недомыслие и мудрость администратора. И с тех пор никогда не произношу имя свое всуе.

Д.Шостакович - Б.Тищенко

Письма Д.Д. Шостаковича Борису Тищенко.
СПб. 1997. С.10.

У Дмитрия Дмитриевича Шостаковича болели ноги, ему было трудно ходить. Шостакович лечился у знаменитого доктора Гавриила Абрамовича Илизарова. Илизаров композитору помог, ему стало лучше. Благодарный Шостакович пригласил Илизарова на свой авторский концерт в Малый зал Ленинградской филармонии. Гавриил Абрамович сидел на хороших местах, и Шостакович заметил, что вид у него был очень довольный.

После концерта великий композитор подошел к великому ортопеду и спросил о его впечатлениях. «Впечатления у меня прекрасные, Дмитрий Дмитриевич», – отвечал Илизаров. – «По-моему вы замечательно поднимались по лесенке на эстраду и так же замечательно спускались».

<http://www.nev.ru/>

Библиография

1. Floros, C. Gustav Mahler: Visionär und Desport. Zürich-Hamburg. 1998
2. Акопян Л. Западные авторы о Шостаковиче: обзор и комментарий// Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора (1906-1996). М. 1997.
3. Андроников И. К музыке. М., 1975.
4. Ардов М. Далекое близкое (Книга о Шостаковиче). Новый Мир. 2002. № 6.
5. Безродный И. О себе и искусстве. Вестник. 1997. № 27 (181).
<http://www.vestnik.com/win/index.html>
6. Блажков И. Письма Шостаковича И.И. Блажкову// Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб., 2000.
7. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д.Шостаковича. М., 1961.
8. Бобровский В. Последнее сочинение Шостаковича//Проблемы музыкальной науки. Вып.6. М.,1985.
9. Браун И. Еврейские песни Шостаковича. Тель-Авив. 1989.
10. Бузукашвили М. Интервью с С.Волковым. Чайка. 2002. № 15 (31). <http://chayka.org/>
11. Ваксберг А. Из ада в рай и обратно.
<http://www.neznansky.ru/p-book-view.htm?id=11&num=11>
12. Волков С. Свидетельство. Мемуары Дмитрий Шостаковича.
<http://uic.nnov.ru/~bis/dsch.html>
13. Гладкова О. Галина Уствольская - музыка как наваждение. С-Пб. 1999.
14. Гликман Г. Шостакович, каким я его знал // Мишпоха 1999. № 5 (5).
15. Гликман И. Письма к другу. М.- С-Пб., 1993.
16. Двилянский А. Музыка хасидов как феномен еврейской культуры//Еврейская цивилизация: проблемы и исследования. Материалы конференции. Академическая серия. Вып.3. М., 1998.
17. Должанский А. Двадцать четыре прелюдии и фуги Д.Шостаковича. Л., 1970.
18. Дружинин Ф. Квартеты Шостаковича глазами исполнителя// Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора (1906-1996). М., 1997.
19. Дружинин Ф. О Дмитрие Дмитриевиче Шостаковиче// Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. (1906-1996). М., 1997.
20. Зак В. Шостакович и евреи? Нью-Йорк. 1997.
21. Зелов Н. Ученик великого композитора. Путь коммунизма (Бежецк). 1986.
9 октября.
22. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994.
23. Интервью Н.Михоэлс с И.Брауном. Тель-Авив. 1981.
24. Катаев В. Умирают в России страхи// Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора. (1906-1996). М., 1997.
25. Кацева М. Вестник. 2001. №16 (275). <http://www.vestnik.com/win/index.html>
26. Кравец Н. Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича// Д.Д.Шостакович. Сборник статей к 90-летию композитора. С-Пб., 1996.
27. Краткая еврейская энциклопедия. Т.8. Иерусалим. 1996.
28. Крейнина Ю. Последние квартеты Шостаковича и последние симфонии Малера: прощание с миром или жажда жизни?//Schostakovischs Streichquartette - Ein internationales Symposium. Verlag Ernst Kuhn - Berlin, 2002.
29. Кузнецов А. Притяжение и отталкивание// Музыкальная академия. 1997. № 4.
30. Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989.
31. Литвинова Ф. Вспоминая Шостаковича. Знамя. 1996. № 12.
32. Максим Шостакович о своем отце. Время и мы. 1982. № 69.
33. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.,1998.

34. Монологи на Большой Пушкинской, 44. Лебедь. 2003. № 319.
<http://lebed.h1.ru/art3186.htm>
35. Музыкальные кадры. 1940. № 8 .
36. Неизвестный Э. Я буду говорить о Шостаковиче. Лебедь. 2002. № 303.
37. Ницше Ф. Странник и его тень. М., 1994.
38. Орлов В. Мстислав Ростропович: Когда я дирижирую музыкой Шостаковича, или играю ее, я часто вижу его лицо. Вестник. 2002. № 22 (307)..
39. Орлов Г. При дворе торжествующей лжи//Д.Д.Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения.
40. Орлова А. Он между нами жил. Вспоминая И.И.Соллертинского. Вестник. 2003. № 12 (307).
41. Письма Д.Д.Шостаковича Борису Тищенко. СПб. 1997.
42. Силина Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича // Шостакович. Между мгновением и вечностью.
43. Тарускин Р. Шостакович и мы// Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. С-Пб., 2000.
44. Финкельштейн Э. О Мастере в личном тоне// Музыкальная академия. 1997. № 4.
45. Хентова С. В мире Шостаковича.
46. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2 т. Л. 1985-1986.
47. Шварц И. Я родился не на той улице. Русский журнал,
http://www.russ.ru/cultur/song/20030716_efr.
48. Шостакович Д. Антиформалистический раек. М., 1995э
49. Шостакович Д. Мысли о Чайковском//Литература и искусство. 1943. 7 ноября.
50. Шостакович Д. Наши творческие встречи с Леонидом Якобсоном//Леонид Якобсон. Ред.-сост. С.Вольфсон. Л.-М., 1965.

Документы

1. К обсуждению Двадцати четырех прелюдий и фуг Д.Шостаковича.
2. Об одной антипатриотической группе театральных критиков. Правда. 1949. 28 января.
3. Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет. М., 1948.
4. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) О журналах «Звезда» и «Ленинград», Правда. 1946. 21 августа.
5. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В.Мурадели. Правда. 1948. 11 февраля.
6. Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б).
7. Сумбур вместо музыки. Правда. 1936. 28 января.
8. Сообщение ТАСС 13 января 1953. (Дело врачей.)

Содержание

Шостакович и его время	5
Скрипка Ротшильда	17
Трио	25
Из еврейской народной поэзии	30
Первый скрипичный концерт	38
Четвертый квартет	41
24 прелюдии и фуги для фортепиано	43
Четыре монолога на слова А.С.Пушкина ..	46
Первый виолончельный концерт	49
Восьмой квартет	50
Тринадцатая симфония «Бабий яр».....	53
Приложения	65
Библиография.....	97
Документы	98

