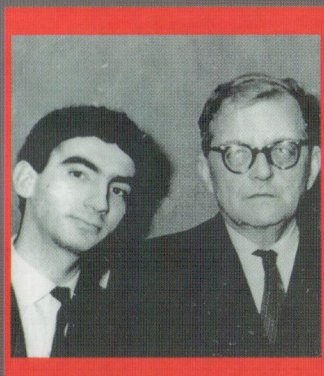


# СОЛОМОН ВОЛКОВ

Культуролог и музыковед Соломон Волков, с 1976 г. живущий в Нью-Йорке, приобрел известность своими опубликованными на многих языках книгами разговоров с балетмейстером Джорджем Баланчиным, композитором Дмитрием Шостаковичем, скрипачом Натаном Мильштейном и поэтом Иосифом Бродским. За книгу о Шостаковиче Волков был удостоен американской премии имени Димса Тэйлора, за книгу о Бродском — премии журнала «Звезда». Перу Волкова принадлежит первая всеобъемлющая история культуры Санкт-Петербурга. Книга «Шостакович и Сталин» переведена на английский, немецкий, итальянский, французский, голландский и португальский /Бразилия/ языки.

**Из предисловия Владимира Спивакова:** «Думаю, что для многих людей книга Соломона Волкова «Шостакович и Сталин» станет большим открытием, открытием не только Шостаковича, но и самих себя».



Соломон Волков  
с Шостаковичем.  
Ленинград, 1965 г.

ДИАЛОГИ О КУЛЬТУРЕ

## ШОСТАКОВИЧ И СТАЛИН:



художник  
и  
царь

ДИАЛОГИ О КУЛЬТУРЕ

## ШОСТАКОВИЧ И СТАЛИН: художник и царь



К СТОЛЕТНЕМУ  
ЮБИЛЕЮ

«Мы, дети Шостаковича, чья жизнь прошла на наших глазах, выражаем свою глубокую благодарность Соломону Волкову за его замечательный труд, обнаженная правда которого, без сомнения, поможет и нашим современникам, и грядущим поколениям подробнее проследить нелегкую судьбу нашего незабвенного отца, а через это — и глубже понять его великую музыку».

ISBN 5-699-16572-X



9 785699 165728 >

# СОЛОМОН ВОЛКОВ



# СОЛОМОН ВОЛКОВ



Соломон Волков дает нам беспрецедентно полное и яркое описание Сталина как диктатора советской культурной жизни в 1930-е и 1940-е годы.

*Роберт Такер,  
ведущий американский  
биограф Сталина*

Эта книга многое объясняет, на многое проливает свет. Читая, невозможно оторваться!

*Юрий Темирканов*

Эта работа — настоящая панорама эпохи, созданная подлинным знатоком своего предмета.

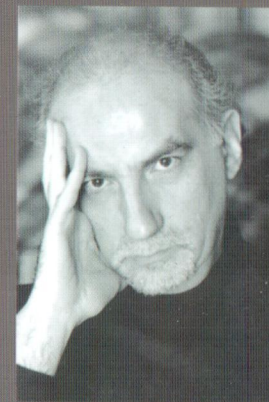
*Владимир Ашкенази*

«Шостакович и Сталин» — обязательное чтение для каждого, кто хочет понять механизм давления тоталитарного государства на культуру.

*Гидон Кремер*

Соломон Волков сумел поставить принципиальный вопрос: о культурной политике Сталина — и дал в связи с этим очень интересный, прямо скажем, необычный портрет тирана.

*Борис Парамонов*



Портрет автора  
Фото Марианны Волковой

Книга Волкова — это своего рода опыт расчистки иконы. Волков не уклоняется от разговора о самых острых, спорных аспектах биографии Шостаковича. Он очень правильно пишет о том, что композитор смотрит на страшные жизненные схватки как бы сверху, из космоса. Так смотрели на театр жизни Шекспир, Моцарт, Пушкин, Шостакович. Но одновременно Волков подчеркивает и то, что поэт неминуемо оказывается в гуще жизненного процесса. Вспомним того же Пушкина...

*Владимир Спиваков*



ШОСТАКОВИЧ И СТАЛИН:

художник  
и  
царь

---

СОЛОМОН  
ВОЛКОВ



Соломон  
**ВОЛКОВ**

ШОСТАКОВИЧ И СТАЛИН:  
художник  
и  
царь

МОСКВА  
«ЭКСМО»  
2006



УДК 82-3  
ББК 84(2Рос)-4  
В 67

Solomon Volkov  
SHOSTAKOVICH and STALIN

© This translation published by arrangement  
with Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc.

Оригиналы иллюстраций любезно предоставлены автором

Вступительная статья *В. СПИВАКОВ*

Оформление художника *Е. Савченко*

В 67 Волков С.  
Шостакович и Сталин: художник и царь. — М.: Изд-во  
Эксмо, 2006. — 656 с., ил.

УДК 82-3  
ББК 84(2Рос)-4

ISBN 5-699-16572-X

© Соломон Волков, 2006  
© ООО «Издательство «Эксмо».  
Оформление, 2006

## ВСТУПЛЕНИЕ

Перед вами книга Соломона Волкова «Шостакович и Сталин»; эта работа посвящена извечной проблеме противостояния творца и тирана.

Постигая глубины творчества Дмитрия Шостаковича, твердо убеждаешься, что музыка эта, как и творения всех истинно Великих, посвящена нескончаемой борьбе Добра и Зла, Любви и Ненависти, радости и Горя в их доведенной до предельного внутреннего напряжения сущности.

Призванный в этот страшный XX век и выживший и выстоявший в нем, Шостакович, как пророк, языком своего творчества словно в безжалостном зеркале отобразил всю страшную трагедию своего времени.

Часто приходится слышать вопрос: «А как бы творил Шостакович, живи он в свободном мире, не зная горя, нужды и страха?»

Увы, вышеуказанная проблема взаимоотношения Добра и Зла присуща любому вре-



мени, любому веку, любому политическому строю...

Взять, к примеру, Седьмую «Ленинградскую» симфонию Шостаковича. Ведь совершенно очевидно, что эта симфония — не только о Второй мировой войне. Это симфония о войнах, которые были, есть и, увы, еще будут, о трагедиях и катаклизмах, которые пережил наш народ в эпоху коммунистической тирании, а главное — о Человеке, призванном всё это выстрадать и пережить...

И это можно отнести ко всему творчеству Шостаковича в целом. Недавно композитор Борис Тищенко, ученик Шостаковича, взялся отхронометрировать знаменитый «эпизод нашествия» из первой части «Ленинградской» симфонии. Оказалось, что этот эпизод, состоящий из 350 тактов, при авторском указании метронома  $\text{♩} = 126$  длится ровно 666.666 секунд! Ведь это есть «число Зверя» из библейского Апокалипсиса! Трудно предположить, что композитор умышленно высчитывал эту формулу. Несомненно, это откровение предопределено Провидением.

Господь хранит своих пророков. Шостакович выжил, Шостакович победил.

Оглядываясь назад, трудно представить более страшное для художника время, чем эпоха сталинизма. Шостакович и многие его выдаю-

щиеся современники были как игрушки в руках коварного кукловода: хотел казнил, хотел — миловал...

Собрав богатейший материал, Соломон Волков во многих подробностях раскрывает перед читателем всё уродство, всю страшную непредсказуемость этого, с позволения сказать, «театра», где вместо кукол — живые люди, живые судьбы...

В последнее время из человеческой памяти постепенно стираются зловещие признаки прошлого. Книга Волкова напоминает нам о них.

Шостаковича уже нет, но его вечная музыка, эта его исповедь и проповедь, а зачастую и пророчество, всегда будет низвергать Зло и воспевать торжество Добра.

Мы, дети Шостаковича, чья жизнь прошла на наших глазах, выражаем свою глубокую благодарность Соломону Волкову за его замечательный труд, обнаженная правда которого, без сомнения, поможет и нашим современникам, и грядущим поколениям подробнее проследить нелегкую судьбу нашего незабвенного отца, а через это — и глубже понять его великую музыку.

ГАЛИНА И МАКСИМ ШОСТАКОВИЧИ





## ГОЛОС ВСЕХ БЕЗГОЛОСЫХ

Колеса ржавые скрипят,  
 Конь пляшет, взбешенный.  
 Все окна флагами кипят.  
 Одно — завешано.

*Марина Цветаева*

Дмитрий Дмитриевич Шостакович ощущал трагедию эпохи как свою собственную, личную трагедию. Именно это обстоятельство придавало его музыке невероятную мощь.

Шостакович чувствовал себя в ответе за свое время. Он чувствовал себя виновным, что живет в такое время. Многие люди в трагическую жизнь являются просто попутчиками. Некоторые не могут ничего изменить, другие — не хотят менять, потому что им так удобнее. И только считанные в полной мере ощущают свою ответственность, то пронзительное чувство вины, которое испытывал Шостакович. Именно они становятся провозвестниками правды и летописцами своей эпохи.

Думаю, что для многих людей книга Соломона Волкова «Шостакович и Сталин» станет большим открытием, открытием не только Шостаковича, но и самих себя. Могу сказать, что в этой книге во многом находят отклик и мои личные переживания и размышления, хо-

тя мы с Соломоном не обсуждали заранее ее содержание.

Вспоминаю Дмитрия Дмитриевича Шостаковича при жизни... Стоило ему войти в зал, как у присутствовавших там уже возникал какой-то душевный трепет. Причем был период, когда к этому трепету примешивалось чувство страха. Мне было десять лет, когда я впервые увидел Шостаковича. Это был январь 1955 года. В Малом зале Ленинградской филармонии состоялась премьера вокального цикла Шостаковича «Из еврейской народной поэзии». За роялем сидел сам автор, а пели — Нина Дорлиак, Зара Долуханова и Алексей Масленников.

Последняя часть этого замечательного произведения заканчивается громко: «Врачами, врачами наши стали сыновья!» А в памяти у всех еще было живо «дело врачей», последнее сталинское кровавое дело, когда в газетах публиковались статьи о «врачах-убийцах». И я до сих пор помню: несмотря на финальное фортиссимо, казалось бы вынуждавшее к немедленным аплодисментам, в зале воцарилась гробовая тишина. Буквально кожей своей я почувствовал страх зала. Казалось, сейчас откроются двери, войдут люди в кожаных пальто и всех заберут. Это было мое первое соприкосновение с музыкой Шостаковича «лицом к лицу». Я тогда понял — не через разум, а внут-



ренным наитием, — что услышал потрясающий шедевр, мне пока еще в полном объеме недоступный.

Спустя несколько лет мне посчастливилось разговаривать с Шостаковичем. Квартет имени Бетховена репетировал квартет Шостаковича в присутствии автора. Мне разрешили тихонько посидеть на этой репетиции. Я пригнулся в последнем ряду, слушал. Когда репетиция закончилась и Шостакович выходил из зала, мы столкнулись. Он увидел в руках у меня томик стихов Блока и говорит: «Вам нравятся стихи Блока?» Я дико смутился: «Да, очень». — «А какое стихотворение вам особенно нравится?» Я сказал ему про одно блоковское стихотворение, оно звучит так:

В ночи, когда уснет тревога,  
И город скроется во мгле —  
О, сколько музыки у Бога,  
Какие звуки на земле!

Что́ буря жизни, если розы  
Твои цветут мне и горят!  
Что́ человеческие слезы,  
Когда румянится закат!

Прими, Владычица вселенной,  
Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба —  
Последней страсти кубок пенный  
От недостойного раба!

Через много лет, к моему невероятному удивлению, я узнал, что музыкой, положенной на это стихотворение, заканчивается вокаль-

ный цикл Шостаковича «Семь романсов на стихи Александра Блока». Мне кажется, последнее четверостишие созвучно душе самого Дмитрия Дмитриевича...

В бытность мою студентом Московской консерватории мне пришла в голову идея сделать транскрипцию фортепианных пьес Шостаковича «Афоризмы» для камерного ансамбля. Это — ранний Шостакович, музыка эта тогда все еще считалась «формалистической». Транскрипцию мы сделали вместе с пианистом Борисом Бехтеревым для такого состава: скрипка, фортепиано, фагот и ударные. Не обладая навыками композиции, мы потратили на эту работу полгода и послали ее Шостаковичу, который тогда был в больнице. Максим, сын Дмитрия Дмитриевича, передал нам его слова: «Папа очень доволен и рад, что «Афоризмы» обретут вторую жизнь». Шостакович только попросил обозначить в партитуре штрихи. «Афоризмы» были выпущены при жизни Дмитрия Дмитриевича издательством «Советский композитор», а на Западе впоследствии издательством Сикорского. Мы были безмерно счастливы, потому что Шостакович очень редко разрешал кому бы то ни было прикасаться к своим сочинениям.

Это дало мне моральную поддержку для другой работы, осуществленной позднее вмес-



те с Владимиром Мильманом: мы переложили для камерного оркестра «Антиформалистический раёк» Шостаковича, об истории создания которого рассказывается в книге Волкова. Я дирижировал исполнением «Райка» (солистом был певец Алексей Мочалов) в Москве, в нью-йоркском Карнеги-холле и многих других залах, всюду с огромным успехом. В этой музыке поражают шутовское, юродствующее начало, тот смех сквозь слезы, сущность которого не все западные люди понимают. А мы способны смеяться сквозь слезы, способны смеяться над собой, и все это есть в музыке Шостаковича.

Волков справедливо пишет, что Шостакович ощущал в себе драгоценный дар национального летописца. Мы все именно так и воспринимали Шостаковича. Когда слушаешь его музыку, неминуемо думаешь о сталинской эпохе. Практически не было семьи, где кто-то из родных во времена Сталина не пострадал бы. И моя семья не была исключением. Я прекрасно помню день, когда объявили о смерти Сталина. Вся школа плакала, я тоже пришел домой в слезах. И вдруг мама говорит мне шепотом: «Слава Богу, наверное, мы скоро увидим нашего дядю».

Я вспомнил об этом, когда беседовал о финале Первого скрипичного концерта Шоста-

ковича с Виктором Либерманом, концертмейстером оркестра Мравинского. Это праздничная, яркая часть, обозначенная автором как «Бурлеска». Шостакович рассказал Либерману, что в этой музыке — радость человека, вышедшего из концлагеря. Зная это, вы совершенно по-другому будете исполнять финал Первого концерта. Рассказ Виктора Либермана словно окунул меня в атмосферу времен Баха, когда была важна устная традиция комментария к музыке. Эта устная традиция возрождается сейчас, во многом благодаря книге Волкова, но в другом историческом контексте. Она помогает докапываться до зашифрованной сути опусов Шостаковича.

Хочу сказать об одном своем личном открытии. Много лет назад я начал работать над Камерной симфонией Шостаковича (это переложенный Рудольфом Баршам для камерного оркестра Восьмой квартет). Сочинение это имеет официальное посвящение — «Памяти жертв фашизма и войны». Когда я работаю над партитурой, то вчитываюсь, вдумываюсь в нее, буквально сплю с ней под подушкой. И вдруг я ощутил, что в одном месте этого сочинения Шостакович показывает, что его расстреливают, я услышал, что в этом месте его убивают. И я тогда сказал себе — нет, это не только о жертвах фашизма и войны, это

Шостакович воздвиг надгробный памятник самому себе. И как же я был потрясен, когда в одном из писем Шостаковича, опубликованных позднее Исааком Гликманом, я прочитал, в связи с Восьмым квартетом, следующие слова композитора: «Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое».

Потом я начал глубоко и серьезно изучать симфонии Шостаковича. Во время работы над его Пятой симфонией (о которой много пишет в этой книге Соломон Волков) я, мне кажется, понял внутреннюю психологическую пружину этого сочинения. Здесь тоже обозначена тема гибели автора. Финал симфонии внешне жизнерадостный, оптимистический. Кажется, что это колонны демонстрантов идут — как все мы когда-то шли по Красной площади в Москве или по Дворцовой площади в Ленинграде. Люди идут плотно, плечом к плечу. И вдруг герой (а это — сам Шостакович, конечно) погибает, его убивают, а народ вокруг этого не замечает. И продолжает идти в том же темпе, не замедляя шага.

В Пятой симфонии Шостаковича очень сильна, на мой взгляд, тема духовной жизни. Я думаю, что Шостакович — человек с Божьей отметиной, которая выражается даже симво-

лично — знаком креста. Если вы возьмете буквы его имени и расположите их нотные эквиваленты на нотном стане, а потом проведете между ними линии, то получится крест. То же самое присутствует и в имени Баха.

Альфред Шнитке построил на этом свое небольшое, но глубокое произведение, которое называется «Прелюдия памяти Шостаковича». Там он соединяет эти темы — Баха и Шостаковича. И получается крест — тот крест, которым были изначально обозначены судьбы и Баха, и Шостаковича. Шнитке соединил эти кресты.

Эту Божию отметину Шостакович должен был пронести через всю свою жизнь. В конце концов, каждый из нас несет свой крест и каждый из нас находится в поисках истины. С моей точки зрения, истина когда-то была неделимой, абсолютной. Затем она разлетелась на множество осколков. И теперь каждый человек бредет по жизни в поисках собственного кусочка истины. Это и есть наш крест.

Работая над Пятой симфонией Шостаковича, я подумал, что Шостакович чувствовал себя неудачником, страдальцем, так же как Иисус Христос, которого не понимали. Мне кажется, что он себя так внутренне и ощущал. И многие это в нем ощущали. Об этом пишет Волков, приводя, в частности, замечательную



цитату из дневника Евгения Шварца: «... благо-родство материала, из которого создан Шостакович, приводит к чуду. Люди настоящие, хотят этого или не хотят, платят судьбе добром за зло».

Не случайно в Пятую симфонию Шостакович ввел цитату из «Кармен», тему любви. Что для него была любовь? Что такое христианская любовь? Помню, я позвонил Соломону Волкову в Нью-Йорк, где он живет, это было часов в восемь утра, и говорю: «Знаешь, я сейчас работаю над Пятой симфонией Шостаковича и совершенно убежден, что он идентифицировал себя с Иисусом Христом!» Соломон мне ответил: «Ты прав, это чувствовали многие современники, которые общались с Шостаковичем, — и Евгений Шварц, и Мариэтта Шагинян...»

После того как я прожил несколько месяцев с партитурой Пятой симфонии Шостаковича и она стала для меня буквально живым существом, я пришел к оркестру на первую репетицию и начал рассказывать музыкантам о том, как мне видится эта музыка. Говорил о теме любви, о параллелях с Иисусом Христом, о своем понимании финала симфонии, рассказывал о совершенно невероятной третьей части, о недостижимом блаженстве, которое Шостакович искал всю свою жизнь и которое

каждый человек ищет. Я не заметил, как прошло два с половиной часа репетиции. Когда я взглянул на часы, то сказал музыкантам: «Что же вы меня не остановили? Вы же работаете так долго без перерыва. А я увлекающийся человек и забыл о времени». И вдруг услышал в ответ от них: «А мы тоже так увлеклись, что забыли о времени». Вот что делает Шостакович с людьми.

Меня очень тронули страницы книги Волкова, посвященные теме «Шостакович и война». Это тоже напрямую соприкасается с историей моей семьи — ведь моя мама пережила блокаду Ленинграда. Как и многие студенты, она сбрасывала фугасные бомбы с крыши консерватории, выносила раненых на своих плечах. И присутствовала на знаменитом исполнении Седьмой симфонии Шостаковича в осажденном Ленинграде, когда люди слушали эту музыку стоя. Эту историю, также описанную в книге Волкова, она мне рассказывала каждый раз со слезами на глазах. Вся наша семья молилась на Говорова, командующего войсками Ленинградского фронта. Именно благодаря говоровской разведке появилась возможность, предварительно обрушив шквал снарядов на огневые точки немцев, провести этот исторический концерт. Говоров на нем присутствовал. Поэтому для матери моей это было святое

имя. Когда мы собрались переезжать из Ленинграда в Москву, папа нашел обмен, но хотел, чтобы мама сначала посмотрела квартиру: «Она далеко, на улице Маршала Говорова». И мама тогда сказала: «Если это улица Маршала Говорова, то переедем туда, я даже смотреть не буду. Я буду счастлива жить на этой улице».

Волков очень правильно отмечает спиритуальную роль Седьмой симфонии Шостаковича во время войны, особенно для блокадников. Он цитирует военный дневник Николая Пунина, коренного петербуржца: «... если бы были открыты церкви и тысячи молились, наверное, со слезами, в мерцающем сумраке, насколько менее ощутима была бы та сухая железная среда, в которой мы теперь живем». Тогда было время, когда власти с подозрением смотрели на людей, ходивших в церковь или посещавших храмы любых конфессий. Поэтому исполнения Седьмой симфонии в тот период превращались в некое подобие религиозного ритуала. Ведь Шостакович, когда он писал Седьмую симфонию, поначалу планировал положить на музыку псалмы Давида, в частности 9-й псалом, где говорится, что Бог «взыскивает за кровь; помнит их, не забывает вопля угнетенных».

Тут важна тема сопричастности с наро-

дом, с угнетенными людьми: «плачьте с плачущими». Я думаю, что это была главная творческая артерия, по которой текла музыка Шостаковича. И не случайно его так волновала духовная музыка других композиторов. Шостакович даже сделал фортепианное переложение Симфонии псалмов Стравинского. Когда Шостаковича вывозили из осажденного Ленинграда, то он эти ноты захватил с собой как нечто самое необходимое.

Д.Д. Шостакович понимал, что после него должно остаться это пасторское слово, запечатленное нотами, музыкой. Ведь для того, чтобы писать подлинно духовную музыку, вовсе не обязательно быть церковным человеком. Я считаю, что у каждого из нас есть в душе свободное пространство для религиозного чувства. Без этого человек не может существовать. А Шостакович ощущал свое миссионерство, причем именно в ключе уже процитированного мною апостола Павла, который сказал: «Плачьте с плачущими». Он не сказал: «Вешайте им лапшу на уши». Вот почему Шостакович был с плачущими, как и Анна Андреевна Ахматова, слова которой из «Реквиема» приводит и Волков:

Я была тогда с моим народом,  
Там, где мой народ, к несчастью, был.



Это была эпоха, когда «каждому было о ком плакать». Но плакать надо было тихо, под одеялом, чтобы никто не увидел — ведь все друг друга боялись. Поэтому горе давило, душило всех, душило и Шостаковича тоже. Но он написал об этом, потому что чувствовал ответственность перед своим народом: сказать правду.

Тут ощущается глубокая связь Шостаковича с Пушкиным и Мусоргским, опера которого «Борис Годунов» завершается горьким воплем Юродивого: «Плачь, плачь, русский люд, голодный люд!» Соломон Волков, анализируя эту связь, очень точно и интересно говорит о различных ролях, «масках» Шостаковича, воспринятых им от Пушкина и Мусоргского: это и летописец, и юродивый, и даже самозванец. Какие-то черты всех трех ощущали в себе и Пушкин, и Мусоргский, а вслед за ними и Шостакович. Потому что настоящая личность формируется, на мой взгляд, тремя главными обстоятельствами. Во-первых — это наличие таланта, затем — наши корни и жизненные уроки, я называю их «учебниками жизни». И наконец, это большие препятствия, требующие мобилизации внутренних сил для их преодоления.

Когда я говорю о жизненных примерах, то подразумеваю и культуру тоже. «Учебники жизни» — это и Пушкин, и Гоголь, и Достоев-

ский. Мы часто не знаем, кто является нашими учителями, но в каждом из нас живут все братья Карамазовы. И в Достоевском они тоже жили, иначе бы он не смог их создать.

Книга Волкова — это своего рода опыт расчистки иконы. Волков не уклоняется от разговора о самых острых, спорных аспектах биографии Шостаковича. Он очень правильно пишет о том, что поэт смотрит на страшные жизненные схватки как бы сверху, из космоса. Так смотрели на театр жизни Шекспир, Моцарт, Пушкин, Шостакович. Но одновременно Волков подчеркивает и то, что поэт неминуемо оказывается в гуще жизненного процесса. Вспомним того же Пушкина, который, несомненно, ощущал в себе какие-то черточки своего персонажа — Самозванца из «Бориса Годунова». Человек сам от себя все равно не может уйти слишком далеко.

Волков напоминает нам о том, как в одном из своих писем Шостакович написал: «Разочаровался я в самом себе. Вернее, убедился в том, что я являюсь очень серым и посредственным композитором». Когда читаешь об этом, то возникает ощущение, что человек, которого вы до этого мало знали, пришел, посидел с вами на кухне за чашкой чая и раскрылся. И вы увидели его душу — душу человека неуверенного, болезненного, страдающего, сми-

ренного. Как это перекликается с Цветаевой: «В моей руке почти что горстка пыли — Мои стихи».

На Шостаковича у многих людей — и в России, и на Западе — до сих пор существует односторонний взгляд. За границей, после того как продирижируешь какой-нибудь из симфоний Шостаковича, тебе иногда говорят: «Beautiful!» В такие моменты я готов с горя провалиться в канализационный люк. Шостакович оставил нам свою кровотокающую музыку, музыканты, ее исполняя, оставляют капли своей крови на сцене. При чем тут «Beautiful»?!

Многие до сих пор не понимают, что дуализм в музыке и жизни Шостаковича был вынужденным. Например, к Шостаковичу предъявляют претензии, что он вступил в партию и т.д. Я даже видел гипсовую статуэтку, изображающую Шостаковича, согнувшегося в позе «чего изволите». Это, по-моему, несправедливый и оскорбительный взгляд на фигуру Шостаковича и его музыку. Книга Волкова чрезвычайно важна тем, что она оспаривает подобную точку зрения, исследуя Шостаковича в объемном социальном и культурном контексте.

Я Соломона Волкова знаю очень давно, практически всю свою сознательную жизнь — мы с ним учились в одной школе при Ленинградской консерватории имени Римского-Корса-

кова. Уже тогда Волков отличался от многих своих сверстников — в первую очередь, удивительной широтой интересов. Так было всегда — то он собирал квартет, чтобы сыграть новый опус Шостаковича, то организовывал постановку забытой оперы (это была опера ученика Шостаковича Вениамина Флейшмана, погибшего во время войны; он написал ее на чеховский сюжет «Скрипка Ротшильда»). Шостакович «Скрипку Ротшильда» дописал и оркестровал, а Волков, вместе с дирижером Юрием Кочневым, впервые представил эту оперу на сцене. То Волков со своим квартетом уезжал в Комарово к Ахматовой — об этом ходили слухи, сам он свое общение с Ахматовой не афишировал. У Волкова можно было получить стихи Бродского, которые только начали появляться в самиздате. Словом, он уже тогда был удивительным человеком.

Мышление Волкова с самого начала было весьма оригинальным. Это проявлялось уже в его школьных сочинениях, которые всегда были свежими, интересными. Безусловный литературный дар Соломона раскрывался в том, что он любую тему, иногда самую простую, мог рассмотреть под совершенно необычным углом зрения. В нем развилась такая критическая мысль, которой ни у кого из нас тогда не было. Это позволило Соломону Волкову



впоследствии опубликовать замечательные книги — разговоры с Шостаковичем, которые вызвали не утихающую до сих пор шумную полемику; книгу бесед с великим скрипачом Натаном Мильштейном.

В России в последние годы вышли три книги Соломона Волкова: «Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным», затем великолепная «История культуры Санкт-Петербурга» и, наконец, его «Диалоги с Иосифом Бродским», которые лично мной воспринимаются как современный аналог разговоров Гете с Эккерманом.

В книге «Шостакович и Сталин» мне показались исключительно интересными параллели — Булгаков, Мандельштам, Зощенко, Пастернак. К примеру, Пастернак сказал своему другу, что «книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести». Любой творческий человек над этой фразой задумается. Ведь так же и музыка Шостаковича — клубок его горячей, дымящейся совести («Искусство при свете совести»).

Очень своевременны и современны параллели с Сергеем Эйзенштейном. Когда Эйзенштейн снял вторую серию «Ивана Грозного», то один из приятелей режиссера указал ему на содержащиеся в фильме антисталинские аллюзии. Эйзенштейн рассмеялся, а затем пере-

крестился: «Господи, неужели это видно? Какое счастье, какое счастье!» И подтвердил, что делал свой фильм, имея в виду великую русскую традицию — традицию совести: «Насилие можно объяснить, можно узаконить, можно обосновать, но его нельзя оправдать, тут нужно искупление, если ты человек».

Волков пишет о рисунке Эйзенштейна, датированном 1944 годом, где режиссер изобразил напоминавшую своими очертаниями о знаменитом «Мыслителе» Родена фигуру, скованную по рукам и ногам, но всем своим обликом выражавшую вызов и неповиновение. Подпись Эйзенштейна к этому рисунку была кратка и выразительна: «Свободный человек». Свободны ли мы сегодня? Когда журналисты задавали вопрос о свободе Иосифу Бродскому, он отвечал: «А что вы меня об этом спрашиваете, если впереди Страшный суд?»

Тот же Эйзенштейн свою внутреннюю свободу реализовал в героическом поступке: он спас архив уничтоженного Сталиным Мейерхольда, своего учителя. Эйзенштейну принадлежит высказывание, которое можно отнести и к Шостаковичу: «Великолепно умирать за Родину, но важнее жить для нее!»

Замечательно в книге описаны сомнения, которые одолевают каждого настоящего художника. Волков приводит цитату из Родчен-

ко: «То, что мы сделали, это было никому не нужно». Такое ощущение возникает у каждого творческого человека, сталкивающегося с подменой ценностей. Это актуально и для нашего времени, когда можно все купить и продать и когда подлинные ценности с трудом завоевывают свое место. Что остается человеку? Замкнуться в своем творчестве, в своей собственной маленькой купели. Я это на себе испытываю; вот придешь домой иногда, тихо поиграешь Баха и только тогда чувствуешь, что в душу возвращается какая-то внутренняя гармония.

Каждый человек живет в поисках. С одной стороны, он чувствует себя борцом, с другой — жертвой. Год рождения и год смерти — между этими двумя датами идет продолжающийся всю жизнь изнурительный поиск гармонии.

Соломон Волков блестяще описывает дуэль Шостаковича со Сталиным, анализирует ход мысли и того, и другого. У кого-то могут возникнуть сомнения — а думал ли так Сталин? Ведь он не оставил нам своих дневников или мемуаров, сохранились лишь документы, да и то далеко не все. Я могу напомнить афоризм Юрия Тынянова: «Там, где кончается документ, там я начинаю». То есть, стартуя от документа, писатель идет дальше. И Тынянов добавлял, что человек не говорит главного, а за

тем, что он сам считает главным, есть еще более главное. Соломон Волков, как художник, имеет право слушать игру своего воображения, и у этой игры есть своя логика, основанная на интуиции. Я думаю, что очень часто в искусстве интуиция важнее, чем рациона, об этом и Пушкин писал в «Моцарте и Сальери».

Тем более что интуитивные догадки Волкова подтверждаются и рассекреченными документами, и фактами. Например, сообщениями о том, как Сталин, просматривая списки осужденных, ставил против их фамилий то одну черту, то две. Одна черта означала расстрел. Две — десять лет заключения. Против фамилии Мейерхольда Сталин поставил одну черту...

Другой пример — волковский анализ Пятой симфонии Шостаковича. Я с ним абсолютно согласен, ибо все подтверждается — в частности, зашифрованный в финале симфонии музыкальный намек. Это — автоцитата из романса Шостаковича на стихи Пушкина «Возрождение»:

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

Шостаковича, как и Пушкина, волновала тема нетленности творчества, ему было важно, что «создание гения пред нами выходит с



прежней красотой». Когда невидимое становится видимым, а великое внутреннее чувство доходит до широкой народной аудитории. Тогда оказывается, что невидимое значительно больше видимого и осязаемого, того, что можно потрогать.

Шостакович, будучи новатором, не порвал с традициями. Вослед Чайковскому или Рахманинову он сумел сделать свою личную эмоцию общечеловеческой, я бы сказал — мировой эмоцией.

Большинство здравомыслящих музыкантов к Шостаковичу относились с трепетом. Люди понимали, что живут в одну эпоху с гением. Каждый раз, когда я соприкасаюсь с его музыкой, мне хочется встать на колени. Когда Шостакович ушел из жизни, то возникло ощущение, что в космосе родилась новая планета, которая воздействует на нас, изменяет нас. И связь эта не прерывается.

То, что люди постоянно открывают для себя новые черты «планеты Шостакович», говорит о необычайной многомерности этого явления. Это все равно что попасть на какую-нибудь планету и взять пробу грунта в одном месте, а потом в другом: результаты будут совершенно разными. Мне кажется, что очень большой кусок породы удалось взять, рассмотреть и исследовать Соломону Волкову.

Позволю себе еще одно сравнение. Ко многим сочинениям Шостаковича я шел всю жизнь. Боялся не справиться с их многомерностью и глубиной, ощущая себя аквалангистом, которому, как глубоко ни ныряй, до дна все равно не достать. Творчество Шостаковича бездонно. В попытке его постижения книга Соломона Волкова очень многим, и не только профессиональным музыкантам, может помочь.

У Марины Ивановны Цветаевой есть такие слова: «На линейках нот нет». Когда человек приходит в зал и слушает музыку Шостаковича, то эмоция его раздирает и доводит до чувства катарсиса. Вот когда становится понятно, что «на линейках нот нет»!

Колеса ржавые скрипят,  
Конь пляшет, взбешенный.  
Все окна флагами кипят.  
Одно — завешано.

*Голос всех безголосых  
из цикла «Заводские».  
1922 г.*

ВЛАДИМИР СПИВАКОВ

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Если не считать мифического греческого певца Орфея, никто не пострадал за свою музыку больше, чем Дмитрий Шостакович. Он был ославлен «антинародным» композитором, а его опера осуждена как «нарочито нестройный, сумбурный поток звуков». Вот характерный уничтожительный отзыв о музыке Шостаковича: «Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге». Многие годы Шостакович и его семья балансировали на грани катастрофы, под постоянной угрозой ареста, ссылки или «полной гибели всерьез».

Это было так потому, что процитированные выше поношения исходили не от какого-нибудь, пусть даже и влиятельного, музыкального критика, а от самого Иосифа Виссарионовича Сталина — всемогущего вождя страны, в которой Шостакович жил. Да, возразят мне, но ведь вслед за этими сокрушительными разносами Шостакович удостаивался также и

высших наград: Сталинских премий и почетных званий. Так-то оно так, но кто же знал, когда молния сверкнет вновь? Ожидание удара преследовало Шостаковича всю его жизнь, превращая ее в сущий ад.

Сталинская эпоха была одной из самых жестоких в истории. Друзья, единомышленники и покровители Шостаковича, а также члены его семьи внезапно исчезали, закрученные в воронку сталинских репрессий. Как в этих условиях Шостакович не рехнулся, не сломался, а продолжал писать музыку, которую мы сегодня относим к высшим художественным достижениям XX века?

Я пытаюсь ответить на этот вопрос в данной книге. Перед вами — наиболее полное на сегодняшний день описание беспрецедентной дуэли между композитором и его мучителем, Иосифом Сталиным. Более того, это первая книга (на любом языке), полностью посвященная исключительно данной теме.

Перебравшись из Москвы в Нью-Йорк в 1976 году, я слышал произведения Шостаковича во многих западных концертных залах и всякий раз дивился: откуда берется столь явно осязаемое слушательское внимание и даже напряжение? Ведь западная публика в подавляющем большинстве своем мало что знала о

тех нечеловеческих условиях, в которых эта музыка создавалась.

Мы-то в Советском Союзе буквально выросли под эти звуки, они были в нашей крови. Мрачная, тянущая душу мелодика Шостаковича, его тяжеловесные притаптывающие ритмы и ревушая оркестровка идеально соответствовали тем нашим невеселым эмоциям и мыслям, которые мы старались упрятать подальше от властей — «от их всевидящего глаза, от их всеслышащих ушей». Но слушатели на Западе, благополучные и утонченные, вполне могли бы отвергнуть произведения Шостаковича как назойливые и примитивные.

И, кстати, многие западные композиторы и музыковеды высказывались о Шостаковиче самым уничижительным образом, называя его опусы «пустозвонными». Репутация Шостаковича на Западе была спасена главным образом усилиями исполнителей, я тому свидетель. А уж за ними потянулись и слушатели, явно находя в музыке Шостаковича некий необходимый им «душевный витамин».

Возможное объяснение этому феномену я нашел недавно у американца Лоуренса Хансена, написавшего, что музыка Шостаковича затрагивает «наш основной подсознательный страх: что наше «я» будет разрушено внешними силами, а также страх перед бессмыслен-

ностью жизни и тем злом, которое вдруг обнаруживается в наших ближних». Хансен добавил, что Шостакович «дает нам устрашающее, но катарсическое ощущение эмоциональных взлетов и падений».

Но автор этой мучительной и мучающей музыки оставался для многих загадкой, человеком-призраком, изменявшим свои очертания — как марсиане у одного американского фантаста — в зависимости от точки зрения наблюдателя. Это происходило во многом из-за легко объяснимой закрытости Шостаковича-человека, но также из-за недостатка фактической и документальной информации, интегрированной в более широкую политическую и культурную картину сталинской эпохи.

В данной книге я даю наиболее детальную на данный момент реконструкцию предыстории и развития двух основных событий, соединивших навсегда имена Шостаковича и Сталина: атаки вождя в 1936 году на оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» и появления в 1948 году постановления ЦК ВКП(б), сурово осудившего Шостаковича и других ведущих советских композиторов.

Особенно пристально, буквально шаг за шагом, проанализирована история с «Леди Макбет», ставшая знаковой в истории культуры XX века. Я попытался доказать, что именно

Сталин — и никто другой — написал либо продиктовал в 1936 году печально известную правдинскую редакционную статью «Сумбур вместо музыки», атаковавшую Шостаковича. Я также впервые возвожу к Сталину некоторые другие важные неподписанные тексты о культуре, появившиеся в тот период в «Правде». Вообще мне казалось важным подчеркнуть, до какой степени Сталин лично был вовлечен в руководство повседневным культурным процессом в Советском Союзе. Это относится и к музыке — в частности, к Шостаковичу.

Степень этой персональной сталинской вовлеченности нынче явно недооценивают. Западные университетские ученые чувствуют себя крайне неуютно, когда речь заходит о роли личности в истории. Для них это — романтический предрассудок. А посему они всячески выпячивают влияние безликого бюрократического аппарата — и в политике, и в культуре. Я хотел показать, почему в случае со Сталиным подобные умозрительные схемы не отражают реальной ситуации.

Честно говоря, я не планировал садиться за эту книгу и многие годы отклонял предложения написать биографию Шостаковича. Заставили меня взяться за перо некоторые новые интерпретации жизни и музыки Шостаковича, на мой взгляд, искажающие — вослед

навсегда, казалось бы, сданным в архив сталинским формулировкам — облик композитора.

В США, к примеру, один профессор сурово осудил оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» как «глубоко негуманное произведение искусства», пояснив: «Ее техника дегуманизации жертв есть постоянный метод тех, кто осуществляет и оправдывает геноцид... если когда-либо опера заслуживала быть запрещенной, то именно эта».

Вслед за столь решительным, хотя и несколько запоздалым выражением солидарности со сталинской характеристикой Шостаковича как «антинародного» композитора раздались и другие высокоученые голоса, описывающие Шостаковича как «слабака», «трусливую» фигуру и «посредственное человеческое существо», повинное в «моральной импотенции и холопском соучастии» в советской пропаганде.

Выше представлены типичные цитаты из влиятельных североамериканских газет, главным образом — из «Нью-Йорк таймс», а также из новейшей американской книги о Шостаковиче. Все эти высказывания представляются мне глубоко ошибочными. Претендуя на объективность (а потому опираясь существенным образом на плохо переваренные совет-



ские официальные декларации), они рисуют образ Шостаковича не менее фальшивый, чем это делали советские биографии композитора. Это вовсе не тот Шостакович, которого я и многие мои соотечественники-музыканты знали и помнили.

Полемика вокруг Шостаковича — и его имиджа, и его музыки — ведется сейчас не менее интенсивно, чем это было при жизни композитора. Это не случайно. Мы живем в крайне политизированное время. Столкновения вокруг имени Шостаковича — и на Западе, и в России — начинаются с эстетики, но быстро переходят в область политики.

Не раз отмечалось, что в творчестве Шостаковича (как и у Достоевского, тоже в высшей степени политизированного автора) главная тема — обличение зла и защита человека. Более четверти века назад, когда я переехал на Запад, подобный творческий девиз воспринимался (я тому свидетель) как нечто безнадежно устаревшее. Ныне он вновь актуален.

Горизонт нынче затянут тучами. Музыка Шостаковича вновь дает нам ориентиры в современном сумрачном мире, далеком от утопических надежд недавнего прошлого. В этом одна из причин, по которой творчество Шостаковича будет и в обозримом будущем занимать видное место в глобальной культуре, служа

образцом политически и морально вовлеченного искусства высшей пробы.

В последние несколько лет жизни Шостаковича мне выпало счастье совместно с композитором работать над его мемуарами «Свидетельство». В этот период общения с Шостаковичем я также начал поиски ключа к описанию его противоречивой и мятущейся личности.

Таким ключевым образом мне представилась фигура юродивого. Как заметил академик Александр Панченко, юродство — это русское национальное явление, своего рода трагический вариант смехового мира. Ученые называли юродивых народной «олицетворенной совестью»: они обличали тиранов, вроде Ивана Грозного, даже когда народ молчал. Их трагические монологи, многим казавшиеся странными и непонятными, обладали мощной художественной силой и властью над душами и умами людей.

Эту концепцию Шостаковича как современного Юродивого я развил в предисловии к «Свидетельству» (вышедшему в Нью-Йорке по-английски в 1979 году) и в эссе «Шостакович и Достоевский: о неизбежной встрече», опубликованном по-русски в Италии в 1980 году. «Свидетельство», переведенное на мно-

гие языки, вызвало ожесточенную полемику, не стихающую и до сих пор.

Продолжая все эти годы размышлять о связи Шостаковича с феноменом юродства, я ощутил потребность развить эту идею. Я пришел к выводу, что Шостакович, по всей вероятности, ориентировался на художественную модель, впервые представленную Пушкиным в его «Борисе Годунове», а затем разработанную в опере того же названия Мусоргским.

И у Пушкина, и у Мусоргского Юродивый является, помимо всего прочего, также и квази-автобиографическим символом художника, говорящего — от имени забитого народа — опасную правду в лицо царю. Ориентируясь — скорее всего, бессознательно — на эту ролевую модель, Шостакович адаптировал еще две художественные «маски» из «Бориса Годунова» — Летописца и Самозванца. Используя каждую из этих трех масок сообразно обстоятельствам, Шостакович, таким образом, вписал себя в идущую от Пушкина и Мусоргского русскую традицию диалога и конфронтации художника и царя. Эта, более развернутая по сравнению с прежним вариантом, интерпретация творческой личности Шостаковича впервые дана в настоящей книге.

За четверть с лишним века, прошедшие со дня публикации «Свидетельства» Шостакови-

ча на Западе, воззрения композитора, зафиксированные мною в этой книге со всей возможной точностью, стали иногда интерпретироваться как выражающие и мои взгляды. К примеру, случалось, что однозначно презрительные описания Шостаковичем Сталина как полного невежды в вопросах культуры приписывались мне. Хотя — как читатель данной книги может убедиться — я вовсе не разделяю этих (как, впрочем, и некоторых других) разгневанных суждений Шостаковича. С другой стороны, я как-то услышал по американскому радио, как музыкальный обозреватель радостно заявил: «Шостакович всю жизнь называл себя юродивым». Вряд ли.

Желая пресечь эту путаницу и провести четкую разграничительную линию между «Свидетельством» и данной книгой, я свел цитаты здесь из моих личных разговоров с Шостаковичем к абсолютному минимуму. Но, разумеется, без этих разговоров, давших мне уникальную возможность приблизиться к пониманию мировоззрения и модуса операнди Шостаковича, настоящая книга была бы невозможна.

Вот почему девизом к «Шостаковичу и Сталину» я избрал слова современницы композитора, Надежды Яковлевны Мандельштам: «Человек, обладающий внутренней свободой, па-

матью и страхом, и есть та былинка и щепка, которая меняет течение несущегося потока».

По жанру данная книга принадлежит к истории культуры. Я не пускаюсь здесь в подробный анализ музыки Шостаковича, а концентрируюсь вместо этого на политических и общекультурных обстоятельствах сталинской эпохи и на отношениях Сталина с ведущими творческими фигурами того времени. Мы только еще начинаем разбираться в этой важной сфере истории отечественной культуры XX века.

Помимо самого Шостаковича, некоторые другие ключевые культурные фигуры той эпохи, с которыми мне посчастливилось разговаривать, — среди них Анна Ахматова, Лиля Брик, Сергей Юткевич, Григорий Александров, Рита Райт-Ковалева, Анатолий Рыбаков, Юрий Любимов, Майя Плисецкая и Эрнст Неизвестный — помогли мне разобраться в хитросплетениях сталинской культурной политики. Сталинские архивы еще мало изучены, но я использовал недавние важные публикации прежде засекреченных документов.

Ценными наблюдениями и сведениями о Шостаковиче в разное время щедро поделились со мной Берта Малько, Гавриил Глиман и Евгений Евтушенко, а также музыканты, осу-

ществившие премьеры некоторых из важнейших сочинений композитора: Давид Ойстрах, Кирилл Кондрашин, Мстислав Ростропович, Евгений Нестеренко и Рудольф Баршай. Я также благодарен Курту Зандерлингу, Лазарю Гозману, Владимиру Ашкенази, Юрию Темирканову, Марису Янсонсу, Валерию Гергиеву, Владимиру Спивакову, Гидону Кремеру за возможность обсудить с ними существенные аспекты феномена Шостаковича. Особое значение имели для меня соображения и наблюдения композиторов — Георгия Свиридова, Арама Хачатуряна, Родиона Щедрина, Альфреда Шнитке, Гии Канчели, Александра Рабиновича и Петериса Васкса.

XX век может быть назван веком пропаганды, когда культура с невиданной доселе интенсивностью использовалась как политическое оружие. Отсюда — все возмущавший разрыв между тем, что провозглашалось публично и о чем говорили наедине.

Поэтому истолкование официальных советских документов и прессы является такой тонкой и деликатной работой, образцом которой для меня служила книга Лазаря Флейшмана «Борис Пастернак в тридцатые годы» (1984). Проф. Флейшману (с которым меня связывает давняя дружба), а также проф. Ти-

моти Джаксону, проф. Аллену Хо, Дмитрию Феофанову, Владимиру Заку и Андрею Битову я весьма обязан также за советы и помощь.

Многие проблемы «Шостаковича и Сталина» впервые дебатировались мной с моими близкими друзьями — Гришей и Алесей Брускиными. Спасибо моей жене Марианне, записавшей и расшифровавшей для этой книги многие интервью.

## Пролог. ЦАРИ И ПОЭТЫ

В среду 8 сентября 1826 года праздничная Москва гудела: в древней столице Российской империи уже второй месяц длились пышные коронационные торжества. Новый монарх, Николай I, приехал в Москву из Петербурга после казни пяти виднейших декабристов — революционеров-дворян, возглавивших 14 декабря 1825 года неудачную попытку помешать Николаю взойти на престол. 13 июля 1826 года Павла Пестеля, Кондратия Рылеева, Сергея Муравьева-Апостола, Михаила Бестужева-Рюмина и Петра Каховского повесили. Санкт-петербургский военный генерал-губернатор отрапортовал Николаю I: «По неопытности наших палачей и неумению устраивать виселицы, при первом разе трое, а именно Рылеев, Каховский и Муравьев — сорвались, но вскоре были опять повешены и получили заслуженную смерть. О чем Вашему Величеству всеподданнейше доношу». Матушка Николая I, Мария Федоровна, с облегчением отписала после



казни одному из своих конфидантов: «Слава Богу — все прошло спокойно, все в порядке. Да помилует Господь казненных, и да будет к ним милосерд Вышний Судия. Я возблагодарила на коленях Бога. Я верю, что по Милосердию Божьему Николай будет отныне царствовать мирно и спокойно!»

Для Николая I этот мятеж стал одним из самых ужасных событий его жизни, кошмаром, к воспоминаниям о котором он возвращался вновь и вновь. Ведь он оказался тогда на грани поражения и позора. «Самое удивительное, — говаривал император впоследствии, — что меня не убили в тот день». Он был убежден, что Провидение спасло его, дабы он мог встать во главе России и железной рукой повести страну по дороге законности и порядка, побед и славы. Он был подлинным Помазанником Божьим.

А в ту осеннюю среду расписание у императора было, как всегда, напряженным. Утром он вместе с принцем Прусским выходил на Ивановскую площадь к разводу караула, затем принял с рапортом военного генерал-губернатора Москвы. После этого в Кремле Николай I встретился со старшинами Московского дворянского собрания, за ними с докладами явились несколько высших чиновников, среди них — шеф корпуса жандармов

Александр Бенкендорф. Именно в этот день в официальных «Московских ведомостях» был напечатан высочайший указ об учреждении под началом Бенкендорфа «Третьего Отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии» — модернизированной версии российской секретной полиции.

Среди прочих дел, между обедом с принцем Прусским и посещением бала, данного для важных иностранных гостей французским послом в великолепном дворце князя Куракина, была запланирована аудиенция с Александром Пушкиным — молодым, но уже знаменитым на всю Россию стихотворцем. На этого Пушкина старший брат Николая I, покойный император Александр I, весьма гневался — распущен, дерзок, заносчив, наводнил Россию возмутительными стихами — и ссыла л поэта дважды, сначала на юг империи, а затем в деревенскую глушь, в имение родителей в Псковской губернии, под надзор местного начальства. У многих арестованных участников декабрьского мятежа при обысках находили переписанные от руки антиправительственные стихи Пушкина. Как минимум десять декабристов на следствии дали показания о Пушкине как об идеологическом соучастнике. Подобный властитель дум мог быть опасен, и с ним нужно было разобраться — вни-

мательно, беспристрастно, но решительно и твердо.

Пушкина, которого по велению Николая I внезапно вызвали из деревенской ссылки в Москву (он добирался туда на лошадях четверо суток), ввели в кабинет императора в Кремле после четырех часов дня. Самодержец и поэт впервые встретились лицом к лицу. Это был исторический момент, важность которого оба они понимали.

Судьба Пушкина висела на волоске. Невозможно было себе вообразить двух более разных людей: невысокого роста, некрасивый, но с живым и выразительным лицом, курчавый, смуглый (что напоминало о его африканском происхождении) двадцатисемилетний Пушкин, никогда не отличавшийся особой элегантностью одежды, а тут еще в смявшемся пыльном дорожном костюме, небритый, озябший, предстал перед старше его всего тремя годами, высоким, стройным, широкогрудым красавцем-императором с римским профилем, державшимся всегда величественно и больше всего ценившим в людях их внешнюю подтянутость. Казалось, их столкновение неизбежно.

Но вышло все наоборот. Когда после длительного разговора с глазу на глаз царь и поэт вышли из кабинета, у Пушкина были слезы на

глазах — поэт был растроган, глубоко взволнован и счастлив. В свою очередь, Николай I пришел к выводу, что Пушкин — «умнейший человек в России». Теперь он называл его — «мой Пушкин».

О чем же шла беседа? Она началась с вопроса царя: «Что сделали бы вы, если бы 14 декабря были в Петербурге?» — «Стал бы в ряды мятежников», — не запинаясь ответил Пушкин. Эти слова могли оказаться для поэта роковыми. Но интуиция Пушкина подсказала ему правильный путь: Николай I ценил прямых и откровенных людей. Его уважение к Пушкину возросло еще более, когда в ответ на вопрос царя, переменился ли его образ мыслей и дает ли он слово думать и действовать теперь иначе, поэт заколебался. Только после длительного молчания протянул он императору руку и обещал «сделаться другим».

Как с завистью писал один из современников Пушкина: «...его умная, откровенная, почтительно-смелая речь полюбила Государю. Ему дозволено жить, где он хочет, и печатать, что он хочет, Государь взялся быть его цензором с условием, чтобы он не употреблял во зло дарованную ему совершенную свободу, и до конца жизни своей остался он под личным покровительством Царя».

Об этой знаменательной встрече мгновен-

но узнала вся Москва. Тайный агент Третьего отделения в специальном донесении сообщал, что «все искренно радуются великодушной снисходительности Императора, которая, без сомнения, будет иметь самые счастливые последствия для русской литературы». О, если бы Пушкин мог знать, каким невеликодушным и весьма мало снисходительным по отношению к «умнейшему человеку в России» выкажет себя в последующие годы Николай I, каким он окажется придирчивым, злопамятным, ревнивым к чужой славе, равнодушным к поэтическим прозрениям, манипулятивным и жестоким. Одним словом — политиком, настоящим политиком, для которого культура — всего лишь одно из средств для достижения своей цели, да и то — средство ненадежное, обманчивое, подозрительное. Пушкина убили на дуэли, и в смерти его всегда будут винить Николая I. Похороны поэта прошли под сугубым официальным надзором. Рассказывают, что когда поэта отпевали в церкви, то жандармов и полиции было больше, чем провожающих. Прощание с Пушкиным превратили в государственный фарс. Но кто мог догадаться об этом в праздничной, ликующей Москве 1826 года? До гибели затравленного и одинокого Пушкина оставалось немногим более десяти лет...

\* \* \*

Через сто семнадцать лет, осенью 1943 года, Москва была совершенно другим городом — не «порфиноносной вдовой», как когда-то называл ее Пушкин, а подлинной столицей могущественного государства, хотя и весьма мало похожего на ту образцовую империю, которая некогда грезилась «Дон-Кихоту самодержавия» Николаю I. В 1918 году, после отсутствия сроком в двести с лишним лет, вождем большевиков Владимир Ленин вернул правительство в Кремль, а его наследник Иосиф Сталин сделал Кремль символом своей власти: теперь это был не экзотический фон для пышных коронаций, как прежде, а мозговой центр огромной динамичной страны.

Какой скачок, и какова ирония судьбы! Москва, в которой Николай I принимал Пушкина, представлялась наблюдателю праздничной, залитой мириадами огней. Сталинская Москва 1943 года была военным городом — голодным, притемненным, малолюдным и суровым. Но было и нечто общее — прежде всего, в психологическом настрое обоих правителей. И у Николая I, и у Сталина за плечами был серьезнейший кризис в их жизни: самый их большой — быть может, так никогда полностью и не изжитый — страх. Для Николая I то был мятеж декабристов, для Сталина — ре-

альная угроза поражения в войне с гитлеровской Германией.

Эта война началась в ночь на 22 июня 1941 года, и гитлеровские войска, вторгшиеся на территорию Советского Союза, в течение нескольких дней поставили Советскую армию на грань катастрофы. Немцы двигались неостановимой, казалось бы, машиной на огромном пространстве — от Балтики до Черного моря. Сталин был вне себя. Редко терявший самообладание, он в приступе отчаяния разгневанно бросил своим смертельно напуганным и растерянными соратникам: «Ленин создал наше государство, а мы все его просрали!»

В октябре немцы стояли под Москвой. Столица должна была пасть в ближайшее время, это все понимали. 16 октября по Москве пронеслась паника, которую много лет спустя красочно описал мне театральный режиссер Юрий Любимов: «Жгут документы, черный снег, как у Михаила Булгакова, летит... В общем, сцена из Апокалипсиса». Из Москвы срочно были эвакуированы важнейшие министерства и учреждения, среди них — и Большой театр; специальный самолет ожидал Сталина, чтобы перебросить его в Куйбышев, вглубь страны. Но Сталин остался в столице. Как и Николай I, он знал цену личному примеру.

В опаснейшей ситуации с декабристами

Николаю I удалось перетянуть чашу весов на свою сторону во многом благодаря своему мужественному поведению. На короткое время опешив перед лицом надвигавшегося разгрома, Сталин тоже сумел вновь мобилизовать себя и других, продемонстрировав решимость и безжалостность, необходимые для организации сопротивления. Советские солдаты бросались на врага с криками: «За Родину! За Сталина!» Случилось чудо, и немцы были отброшены от Москвы. Но настоящий перелом в войне произошел в начале 1943 года, после разгрома немцев у Сталинграда, стратегически важного города на Волге, который Сталин в частных разговорах до конца своих дней подчеркнуто именoval по-старинному — Царицыном.

Битва под Сталинградом приобрела легендарный статус в анналах новейшей военной истории. После нее, как вспоминали многие хорошо знавшие Сталина люди, советский вождь, несмотря на изнуряющую ношу повседневного руководства страной (он проводил за письменным столом по шестнадцать и более часов в сутки), стал выглядеть посвежевшим, отдохнувшим. Плечи Сталина расправились, он чаще улыбался и шутил.

Сталин знал, что теперь Советский Союз не только спасен, но и станет, после успешного завершения войны, одной из мировых сверх-



держав. Пришло время позаботиться о соответствующей имперской символике. Ввели форменную одежду для железнодорожников и юристов, советским дипломатам для парадных okazji предписали носить черные костюмы с серебряными погонами и золотым шитьем на бортах и обшлагах. В Москве втихомолку язвили, что скоро и поэтов заставят носить мундиры, на погонах которых, в зависимости от присвоенного звания, будут красоваться одна, две или три лиры.

Еще с революционных времен роль гимна большевистской России исполнял французский «Интернационал». Теперь Сталин решил, что для Советского Союза нужен другой, более соответствующий обстоятельствам и изменившимся политическим амбициям, государственный гимн. Создали специальную правительственную комиссию во главе с маршалом Климентом Ворошиловым (известно было, что он любит музыку и является обладателем небольшого, но приятного тенорка), объявили конкурс на новый текст и музыку для гимна, отпустили под это большие деньги. В комиссию посыпались предложения от сотен претендентов, среди которых были самые известные в стране поэты: Демьян Бедный, Михаил Исаковский, Николай Тихонов, Михаил Светлов, Евгений Долматовский. В списке компо-

зиторов выделялись имена Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича и Арама Хачатуряна.

Поздней осенью 1943 года из всех представленных на конкурс текстов Сталин, державший все это предприятие под своим пристальным наблюдением, отобрал стихотворение, сочиненное молодыми поэтами — русским Сергеем Михалковым и армянином Габриэлем Урекляном (печатавшимся под псевдонимом Эль-Регистан). Всем композиторам было предложено написать музыку на эти слова, тщательно отредактированные самим Сталиным. (Не многие тогда знали, что Сталин — поэт со стажем: еще будучи шестнадцатилетним семинаристом, он напечатал несколько наивных, как и положено в этом возрасте, но искренних и пылких стихотворений в тифлиских газетах.)

Заключительные прослушивания гимнов-претендентов были организованы в Большом театре, музыканты которого к этому времени уже вернулись из куйбышевской эвакуации. Они проходили в присутствии Сталина и других членов Политбюро. Каждый гимн звучал сначала в исполнении хора (Краснознаменный ансамбль песни и пляски Красной Армии под управлением авторитетного композитора и сталинского любимца Александра Алек-

сандрова, имевшего звания одновременно профессора Московской консерватории и генерал-майора армии, а также обладавшего титулом народного артиста СССР), затем оркестра Большого театра и в заключение хора вместе с оркестром. Кроме гимнов-претендентов, для сравнения также исполнялись «Интернационал», «Марсельеза», британский гимн и — самое пикантное — строго-настрого запрещенный символ дореволюционной России: «Боже, царя храни» — гимн, сочиненный в 1833 году по личному заказу Николая I Алексеем Львовым, бывшим адъютантом графа Бенкендорфа и будущим генералом и директором Придворной певческой капеллы.

В пустом зрительном зале сидели Шостакович и Хачатурян, чьи гимны вышли в финал. Они были взвинчены; пурпурный бархат и позолота убранства недавно отремонтированного театра (в начале войны Большой был поврежден во время немецкой бомбежки) не прибавляли им хорошего настроения. Шостакович нервно поглядывал на обновленный плафон с девятью музами во главе с Аполлоном, парящими на фоне аляповато-синего неба. Позднее он вспоминал, что думал в этот момент с тоской: «Хорошо бы, мой гимн приняли. Была бы гарантия того, что не посадят».

Большой был настоящим императорским

театром, возведенным в 1856 году по плану, утвержденному самим Николаем I. Сталин очень любил здесь бывать, не пропуская почти ни одной премьеры — ни оперной, ни балетной. На некоторые спектакли — главным образом, русскую классику — приходил по многу раз. Избегал появляться в центральной, бывшей царской ложе. Посвященные знали, что скрытый за занавесочкой Сталин сидит в ложе «А», расположенной слева, прямо над оркестровой ямой. Эта ложа была специально бронирована — на случай покушения. Никто не знал точно, когда появится в Большом Сталин, но артистам догадаться об этом было нетрудно: в этот день на театр налетал начальник личной охраны Сталина генерал Николай Власик в сопровождении щеголеватых адъютантов. Он сам обходил, ни с кем не здороваясь, а лишь пронизывая поеживающийся персонал жестким подозрительным взглядом, все закутки и уголки Большого.

Зал и кулисы кишели охранниками в штатском. Под их неусыпным контролем артисты в страхе бросались на сцену как в ледяную прорубь. Один певец, выйдя на сцену в опере Чайковского «Пиковая дама» и поняв, что в ложе сидит Сталин, от ужаса «дал петуха», да как! А «Пиковую даму» Сталин хорошо знал. Он вызвал для объяснения директора Большо-

го, прибежавшего в ложу на полусогнутых, и спрашивает: «У этого певца есть какое-нибудь почетное звание?» — «Он народный артист, товарищ Сталин...» На что Сталин, покачив головой, заметил только: «Добрый же у нас народ...»

Ко многим певцам Большого театра Сталин лично благоволил. Одним из таких любимцев был великий бас Максим Михайлов, колоритный невысокий крепыш из бывших дьяконов. Он блистал в роли Ивана Сусанина в одноименной опере Глинки. Рассказывают, что Сталин иногда специально прерывал ночные заседания Политбюро, чтобы успеть подъехать к знаменитой финальной арии Сусанина. Михайлов поделился с дирижером Кириллом Кондрашиным секретом: время от времени певца посреди ночи вызывали в Кремль, чтобы составить компанию Сталину. Тот сидел один в кабинете, на столе — бутылка хорошего грузинского вина: «Ну, Максим, давай посидим, помолчим...» Так проходило несколько часов. Ближе к утру Сталин прощался: «Спасибо, Максим, славно поговорили...»

Среди исполнителей гимнов-претендентов были ведущие певцы Большого театра. Один из них утверждал впоследствии, что гимны Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна не

произвели на комиссию благоприятного впечатления. На самом деле ситуация была более сложной. Сталин сразу выделил гимны Шостаковича и Хачатуряна, оценив их по десятибалльной системе высшим баллом. Те написали по несколько вариантов и даже один совместный гимн специально по заказу вождя, верившего в плодотворность коллективного метода работы. Сталин высказался в том смысле, что только в гимнах у Шостаковича и Хачатуряна он слышит что-то свое, оригинальное; у остальных получились большей частью традиционные марши. Но Сталин также понимал, что в государственном гимне оригинальность — не главное. Гимн в первую очередь должен лапидарно выражать политическую установку государства, он должен быть легко запоминающимся и удобным для исполнения. Как выразился Сталин, новый гимн должны понимать все — «от пионеров до пенсионеров». В этом плане Сталина устраивал торжественный «Гимн партии большевиков», сочиненный Александровым еще до войны и уже, так сказать, прошедший испытательный срок. Сталин называл эту песню «дредноутом». По его представлениям, она должна была мощно «пойти» в соединении с патриотическим текстом Михалкова и Эль-Регистана, в кото-

ром поминались и великая Русь, и Ленин, и Сталин — избранник народа<sup>1</sup>.

Сталин редко торопился с принятием важных решений. Он предпочитал сначала ознакомиться с возможно более широким спектром суждений тех людей, чье профессиональное мнение уважал. После одного из прослушиваний с авансцены объявили: «Шостаковича и Хачатуряна просят в ложу!» Обоих быстро провели, в сопровождении охраны, в ложу Сталина, где композиторов уже ожидали.

В примыкавшей к ложе небольшой красной гостиной (артисты называли ее «предбанником») стоял вождь, поодаль — другие члены Политбюро: Молотов, Ворошилов, Микоян, Хрущев — человек десять-пятнадцать. Шостакович, знавший их всех по портретам и обладавший феноменальной памятью, вежливо поприветствовал каждого по имени-отчеству: «Здравствуйте, Иосиф Виссарионович! Здравствуйте, Вячеслав Михайлович! Здравствуйте, Климент Ефремович! Здравствуйте, Анастас Иванович! Здравствуйте, Никита Сергеевич!» Это понравилось Сталину. «Мы робких не

<sup>1</sup> Интересно, что Сталин вычеркнул из окончательного текста слова «избранник народа» — ведь он никогда не выставал своей кандидатуры ни на одно всенародное голосование. Он также вычеркнул имевшееся в тексте слово «грядущее», объяснив, что крестьяне это слово вряд ли поймут.

любим, но мы и нахалов не любим», — говорил он.

Теперь они с любопытством рассматривали друг друга: невысокий, широкоплечий, с лицом, изрытым следами оспы, разглаживающий свои знаменитые, уже посеребренные проседью усы вождь — и самый знаменитый «серьезный» композитор его страны, в очках, с вечным юношеским хохолком на голове и обманчивым видом первого ученика, нервно готовящегося оттарабанить выученный урок. На Сталине был новенький маршальский мундир светло-запудренного цвета с широкими красными лампасами. В руке он держал свою неизменную трубку.

Обращаясь к Шостаковичу, Сталин сказал: «Ваша музыка очень хороша, но что поделать, песня Александра более подходит для гимна по своему торжественному звучанию». Затем он повернулся к своим соратникам: «Я полагаю, что следует принять музыку Александра, а Шостаковича...» (Тут вождь сделал паузу; композитор позднее признавался одному своему знакомому, что уже готов был услышать — «а Шостаковича вывести во двор и расстрелять».) Но вождь закончил иначе: «А Шостаковича — поблагодарить».

Затем Сталин обратился к присутствовавшему тут же Александру: «Вот только у вас,



профессор, что-то с инструментовкой неладно». Александров начал оправдываться: дескать, из-за отсутствия времени он поручил выполнить оркестровку своему заместителю Виктору Кнушевицкому, а тот, видно, схалтурил. Внезапно Шостакович взорвался и прервал Александрова: «Как вам не стыдно, Александр Васильевич! Вы же отлично знаете, что Кнушевицкий — мастер своего дела, инструментует замечательно. Вы несправедливо обвиняете своего подчиненного, да еще за глаза, когда он вам не может ответить. Постыдитесь!»

Воцарилось молчание. Все замерли, ожидая реакции Сталина на столь необычную вспышку. Сталин, попыхивая трубочкой, с интересом поглядывал то на Шостаковича, то на смутившегося Александрова. И наконец заметил: «А что, профессор, нехорошо получилось...»

Цель Шостаковича была достигнута: Кнушевицкий был спасен от разжалования и, возможно, даже от ареста. Молотов спросил Шостаковича: «А ваш гимн тоже инструментовал Кнушевицкий?» И получил убежденный ответ, что композитор должен оркестровать свои сочинения сам. Когда музыканты покинули комнату, Сталин, обращаясь к Молотову, заметил: «А этот Шостакович, кажется, приличный человек...» Учитывая разницу эпох, темпе-

раментов и ситуаций, это можно было считать эквивалентом объявления Николаем I Пушкина «умнейшим человеком в России».

Постановлением правительства песня Александрова была провозглашена государственным гимном Советского Союза. Впервые он прозвучал по московскому радио 1 января 1944 года. Накануне Шостакович, знавший, что он находится «под колпаком» постоянного пристального наблюдения вездесущих «компетентных органов», и догадывавшийся, что письма его перлюстрируются, писал другу в Ташкент, взвешивая каждое свое слово — и все же не в силах скрыть прорывающейся из-за частокола чересчур «правильных», подчеркнуто официозного пошиба фраз грусти: «Сейчас последний день 1943 года, 16 часов. За окном шумит пурга. Наступает 1944 год. Год счастья, год радости, год победы. Этот год принесет нам много радости. Свободолюбивые народы наконец-то сбросят ярмо гитлеризма, и воцарится мир во всем мире, и снова мы заживем мирной жизнью, под солнцем сталинской конституции. Я в этом убежден и потому испытываю величайшую радость. Мы сейчас временно разлучены с тобой; как мне не хватает тебя, чтобы вместе порадоваться славным победам Красной армии во главе с великим полководцем тов. Сталиным».

А на другой день художник и фотограф Александр Родченко, оплакивая конец авангардного искусства в России, одним из лидеров которого он был, записал в своем потаенном московском дневнике:

«Сегодня играли новый гимн композитора Александрова. Очень интересный... Других нет.

Ведь не Шостаковичу же давать или Прокофьеву?

К тому же он «истинно» русский...

Империя ложного реализма и сдирания...

Говорят, что разрабатывается установка в искусстве на реализм, на передвижников, на русское искусство.

Что делать?

Шью колпак за упокой искусства, своего и всех... левых...

Господи и люди будущего, простите меня!

Что я жил не вовремя.

Я больше не буду...

У нас было жить очень скучно.

И зачем мы жили, все ждали, ждали и верили...

То, что мы сделали, это было никому не нужно».

\* \* \*

Еще Георгий Федотов, один из самых проницательных наблюдателей и истолкователей сталинизма, в своем эссе, опубликованном в

парижском русском эмигрантском журнале в 1936 году, отметил поразительное сходство поведения Сталина как вождя с Николаем I: «Иные жесты его кажутся прямо скопированными с Николая I».

Это сходство, надо сказать, не бросалось в глаза. Скорее Сталин старался его замаскировать. Другое дело — такие русские самодержцы, как Иван Грозный и Петр I. Параллели с ними сталинского правления стали подчеркиваться в советской прессе и искусстве еще с довоенных лет. Известна язвительная шутка того времени — выходя с просмотра кинофильма «Петр Первый», выпущенного на экраны в конце 30-х годов (и впоследствии удостоенного Сталинской премии), мальчик спрашивает отца: «А что, папа, все цари были за большевиков?»

Подобная новая политическая линия тогда многих ставила в тупик: ведь отношение к этим двум одиозным монархам у русских либеральных историков до революции, а уж тем более в первые годы Советской власти было, мягко говоря, не апологетическим. Например, Малая советская энциклопедия поносила Петра I за его крайнюю психическую неуравновешенность, жестокость, запойное пьянство и безудержный разврат. Не лучше отзывались и

об Иване Грозном. Тон резко изменился, когда стали выходить — созданные по прямому указанию Сталина — книги, пьесы, фильмы об этих царях, восхваляющие и их политику, и их личности. Но Николай I по-прежнему трактовался с сугубой враждебностью.

Между тем политика Николая I определенно служила образцом для Сталина, причем именно в той сфере, которая нас интересует более всего, — в области культуры. Ни Иван Грозный, ни Петр I не уделяли много внимания вопросам литературы и изящных искусств, но Николай I уже не мог себе позволить их игнорировать (хотя, по замечанию графа Владимира Соллогуба, «пишущих людей вообще недолюбливал»).

Именно в царствование Николая I ведущими для русского образования и культуры были провозглашены три принципа: православие, самодержавие и народность. Характер чеканной формулы этой традиционной триаде (модифицировавшей известный военный девиз эпохи Отечественной войны 1812 года с Наполеоном — «за Веру, Царя и Отечество») придал в 1833 году министр просвещения при Николае I граф Сергей Уваров. Она на долгие годы легла в основу всей культурной жизни

России, вызывая все растущее противодействие либеральной интеллигенции<sup>1</sup>.

Сталин, хорошо знавший российскую историю, несомненно, много читал об этой знаменитой идеологической триаде. О ней писал весьма известный в предреволюционные годы плодовитый историк литературы Александр Пыпин, двоюродный брат кумира революционеров Николая Чернышевского. Пыпин даже выпустил об этом книгу — «Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятых годов»; появившаяся впервые в 1890 году, она до 1909 года успела выйти четырьмя изданиями. В ней Пыпин объяснял формулу Уварова как некий бюрократический катехизис, который регулировал все формы социальной и культурной жизни России в эпоху Николая I. Интересно, что особенно негативно Пыпин комментировал третий догмат — «народность», считая, что это был просто-напросто эвфемизм, обозначающий поддержку статус-кво; для Пыпина то была извращенная «официальная народность», долженствовавшая служить оправданием самодержавного

<sup>1</sup> Уже в 1841 году популярный критик Виссарион Белинский высмеивал эту формулу (правда, не в прессе, а в ироническом частном письме): «Литература наша процветает, ибо явно начинает уклоняться от губительного влияния лукавого Запада — делается до того православною, что пахнет мощами и отзывается пономарским звоном, до того самодержавною, что состоит из одних доносов, до того народною, что не выражается иначе, как по-матерну».

режима. Вся эта теория, писал Пыпин, «сводилась к панегирику настоящего».

Но то, что гневало дореволюционного либерала, должно было быть милым сердцу Сталина, когда он в начале тридцатых годов задумал переход от прежнего, ленинского «пролетарского» государства — к «общенародному», под своей эгидой. Соответственно должны были смениться и идеологические вехи. Здесь основополагающая формула николаевской эпохи Сталину весьма пригодились. Вообще его должно было многое привлекать и в царствовании, и в самой фигуре Николая I.

Конечно, как человек невысокого роста и вдобавок некрасивый (многие современники отмечали рябое лицо Сталина, его землистый цвет, низкий лоб), коммунистический диктатор должен был завидовать высокому, стройному красавцу императору. Но ведь высокий рост Петра Великого не мешал Сталину уважать этого русского царя. А с Николаем I его многое сближало — прежде всего проистекавшая из личного опыта абсолютная убежденность в предначертанности своей роли и полной незаменимости в руководстве страной.

Отсюда — стремление обоих правителей выстроить государство по своему замыслу сверху донизу, как некий идеально функционирую-

щий механизм, с тщательно регламентированной иерархией во всех областях, включая культуру. В системах и Николая I, и Сталина дисциплина была постоянной целью, послушание и исполнительность — высшими достоинствами. Во всем должен был царствовать порядок. «Мы, инженеры», — любил повторять Николай I. Сталин однажды даже писателей сравнил с «инженерами человеческих душ». Нет сомнения, что таковым он воображал и себя.

И Николай I, и Сталин считали, что русскому народу нужен хозяин, царь<sup>1</sup>. Хозяин лучше всех знает, как именно вести свой народ к светлому будущему. Но хозяин не только требует усердия и трудолюбия от своих подчиненных, он должен трудиться сам, показывая другим пример. И Николай I, и Сталин были трудоголиками, проводившими в кабинете по шестнадцать-восемнадцать часов в сутки. Они дотошно вникали в мельчайшие детали работы государственного аппарата. Как вспоминала о Николае I близко его наблюдавшая придворная фрейлина Александра Тютчева (дочь великого поэта), «он чистосердечно

<sup>1</sup> Любопытно, что уже упоминавшийся Белинский, иконная фигура русской «прогрессивной» мысли, одно время склонялся к той же идее, доказывая, что «безусловное повиновение царской власти есть не одна польза и необходимость наша, но и высшая потребность нашей жизни, наша народность...».



и искренне верил, что в состоянии все видеть своими глазами, все преобразовать своею волею». Буквально то же можно было сказать и о Сталине.

Оба правителя были неприспособлены к личному быту, но отлично понимали необходимость пышности и торжественности для создания образа великой державы. Для пропагандистских целей ни Николай I, ни Сталин денег не жалели, хотя хозяевами были достаточно прижимистыми. В эпоху, когда в Западной Европе уже господствовали черные фраки, Николай I особое внимание уделял дизайну блестящих военных костюмов. И в этом, как во многом другом, Сталин был его прямым последователем.

Николай I стремился воздвигнуть железный занавес между Россией и Западной Европой. Тут он разительно отличался от своего прадеда Петра Великого, хотя в других отношениях всю жизнь старался ему подражать. Петр I намеревался сравнительно широко открыть Россию западному влиянию. В одном из первых же манифестов Николая I после восстания декабристов была сформулирована прямо противоположная задача: «Очистить Русь Святую от заразы, извне к нам нанесенной». Соответственно для народа рекомендовалось «отечественное, природное, не чужеземное

воспитание». В этом вопросе Сталин тоже следовал за Николаем I, критикуя Петра I за то, что при нем в Россию «налезло слишком много немцев».

Константин Симонов, близкий к Сталину писатель, вспоминал, как в 1947 году тот, беседуя с писателями в Кремле, с нажимом заговорил о том, что неоправданное преклонение перед заграничной культурой идет в России от Петра I: «Сначала немцы, потом французы, было преклонение перед иностранцами, — сказал Сталин и вдруг, лукаво прищурясь, чуть слышной скороговоркой прорифмовал: — за-сранцами, — усмехнулся и снова стал серьезным».

В 1831 году Николай I издал распоряжение, запрещавшее русской молодежи обучаться за границей. Это шло прямо вразрез с идеями Петра I, настаивавшего, как известно, на том, чтобы молодые россияне по возможности получали образование на Западе. Сталин и в этом вопросе следовал за Николаем I, а не за Петром I, хотя публично он представлял Петра I — и Ивана Грозного — как своих политических предшественников, а об императоре Николае I помалкивал: зачем обращать внимание на идеологическое сходство с пресловутым палачом декабристов, душителем революционной культуры?

А между тем николаевская триада «православие, самодержавие и народность» пришлась Сталину, как перчатка по руке, хотя он, естественно, не мог использовать эту формулу в ее первозданном виде. При Сталине место православия, разоблаченного большевиками как «опиум для народа», заняла новая религия — коммунистическая идеология. Культ самодержавия был сменен выполнявшим практически те же политические и идеологические функции культом вождя — в данном случае Сталина. Наконец, самый туманный и расплывчатый постулат — «народность» — был включен в состав нового, но не менее расплывчатого и туманного термина «социалистический реализм».

Истокованию социалистического реализма посвящены тысячи книг и брошюр и бесчисленное количество статей на многих языках. Вся эта наукообразная продукция в советское время так или иначе варьировала первоначальное определение, выработанное при участии Сталина, Максима Горького, Николая Бухарина и Андрея Жданова в 1934 году и зафиксированное тогда же в уставе Союза советских писателей: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого,

исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма».

Это сравнительно лаконичное описание, носящее на себе отчетливый отпечаток собственного Сталину бюрократически-тавтологического стиля, звучит тем не менее достаточно уклончиво. Представляется, что суть социалистического реализма гораздо откровеннее и точнее, хотя и несколько более циничным образом, была сформулирована на сто лет ранее николаевским шефом жандармов Бенкендорфом: «Прошлое России было удивительно, ее настоящее более чем великолепно, что же касается ее будущего, то оно выше всего, что только может себе представить самое пылкое воображение; вот точка зрения, с которой русская история должна быть рассматриваема и писана».

В сходстве культурных идей и проблематики николаевской и сталинской эпох убеждаешься вновь и вновь. Но особый личный интерес Сталина вызывали отношения императора с Пушкиным. Литературные вкусы Сталина во многом сформировались в годы его обуче-

ния в тифлисской духовной семинарии в конце XIX века. Это как раз был период, когда у царского правительства окончательно сложился взгляд на Пушкина как на главнейшего национального поэта. Его произведения изучались во всех учебных заведениях страны.

С особым размахом было отпраздновано столетие со дня рождения Пушкина в 1899 году. Этот юбилей отметили, как писали тогда газеты, «на обширном пространстве от Тихого океана до Балтийского моря и от Ледовитого океана до границ Афганистана» бесчисленными лекциями, торжественными заседаниями, концертами и театральными представлениями (и даже бесплатной раздачей школьникам плиток шоколада с изображением поэта). Подключилась и православная церковь: богослужения в честь юбилея прошли по всей стране, в том числе и в тифлисской семинарии.

К Пушкину Сталин, согласно воспоминаниям, с юности относился восторженно. В тот период сочинения поэта изучались в учебных заведениях в основном в свете николаевской триады «православие, самодержавие и народность»; на особые отношения Пушкина с Николаем I делался специальный упор. Слова Николая I об «умнейшем человеке в России» повторялись неоднократно, акцентировалась

и благодарность Пушкина за милостивое отношение к нему царя.

Сталин к этому времени уже прочел «Капитал» Маркса и, считая себя социалистом, руководил в семинарии подпольными марксистскими кружками учащихся. Став революционером, Сталин, конечно, скептически оценивал официальную легенду о благостных отношениях между царем и поэтом. Но он не мог не отдать должного хитроумной культурной стратегии Николая I в общении с Пушкиным. Как писали льстецы Государя, «умный покори́л мудрого»: император сумел очаровать поэта и подтолкнуть его к созданию произведений, из которых правительство извлекло существенную идеологическую и пропагандистскую выгоду.

По специальному заказу Николая I Пушкин написал и представил ему обширный секретный меморандум «О народном воспитании»; в этом же ряду — капитальные штудии Пушкина из русской истории: о восстании Пугачева, о Петре I. Все это предназначалось в первую очередь для глаз императора, и царь читал внимательно, с карандашом в руке; на полях записки «О народном воспитании» он поставил тридцать пять вопросительных и один восклицательный знак! В своем меморандуме Пушкин, среди прочего, предлагал

отменить телесные наказания для учащихся; он также доказывал, что в русских учебных заведениях необходимо изучать и республиканские идеи. Против этого места Николай I поставил пять вопросительных знаков, но поручил все тому же Бенкендорфу передать Пушкину «высочайшую свою признательность»<sup>1</sup>.

Бенкендорф, выражая мнение своего августейшего патрона, считал, что Пушкин «все-таки порядочный шалопай, но если удастся направить его перо и его речи, то это будет выгодно». Поэта даже попытались — вместе с некоторыми другими известными литераторами — сделать тайным сотрудником Третьего отделения. Пушкин вежливо, но твердо отказался (хотя и был вынужден несколько раз представлять в Третье отделение записки о разных людях, в том числе о своем друге Адаме Мицкевиче, великом польском поэте; впрочем, меморандумы эти всякий раз имели целью помочь человеку).

Но если с прямой вербовкой поэта случилась осечка, его творчество сослужило императору определенную службу. Речь идет о нескольких стихотворениях Пушкина, так или иначе способствовавших созданию, если так

<sup>1</sup> Пушкин позже заметит в разговоре с приятелем: «Мне бы легко было написать то, чего хотели, но не надобно же пропускать такого случая, чтоб сделать добро».

можно выразиться, культа личности Николая I. Ведь когда Николай I в 1825 году неожиданно для всех и в обход своего отрекшегося от трона старшего брата Константина взойшел на престол, он был мало известен широкой публике. Тут же была запущена в ход пропагандистская машина, сравнивавшая нового правителя России с его великим предком, Петром I.

Пушкин включился в эту кампанию своим опубликованным с разрешения царя стихотворением 1826 года «Стансы», в котором он проводил параллели между Петром I и Николаем I и призывал последнего быть милостивым к мятежникам-декабристам:

В надежде славы и добра  
Гляжу вперед я без боязни:  
Начало славных дней Петра  
Мрачили мятежи и казни.  
Но правдой он привлек сердца,  
Но нравы укротил наукой...  
и т.д.

Эта публикация скверно отразилась на репутации Пушкина. Его, еще совсем недавно кумира русского просвещенного общества, теперь даже некоторые ближайшие друзья стали обвинять в продажности и подлости. Распускались слухи, что «Стансы» были написаны по заказу Николая I прямо в его кабинете в Кремле, за пятнадцать минут, и что Пушкин теперь шпионит за политическими про-

тивниками правительства. По рукам ходила грубая анонимная эпиграмма:

Я прежде вольность проповедал,  
Царей с народом звал на суд,  
Но только царских щей отведал  
И стал придворный лизоблюд.

Пушкин чувствовал себя глубоко оскорбленным, но от позиции своей не отступился. Ответом на критику и нападки «слева» стало его стихотворение «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю/Хвалу свободную слагаю...»), в котором Пушкин настаивал на своей роли либерального советчика при Николае I:

Беда стране, где раб и льстец  
Одни приближены к престолу,  
А небом избранный певец  
Молчит, потупя очи долу.

После того как это стихотворение тоже было представлено императору, Бенкендорф сообщил Пушкину, что «его величество совершенно доволен им, но не желает, чтобы оно было напечатано»: дословно — «Cela peut courir, mais pas être imprimé» («Пусть ходит, но не печатается»). Таким образом, это произведение Пушкина было с официального дозволения выпущено в тогдашний «самиздат»!

О стихах Пушкина, посвященных Николаю I, в предреволюционной России не уставали напоминать, и Сталин, конечно, хорошо их знал. Но еще более должны были запасть ему в

память включенные в программу тифлисской семинарии два патриотических опуса Пушкина — «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». На них в семинарии обращали особое внимание. Эти стихи Пушкина были откликом на антирусское восстание 1830—1831 годов в Польше. Он закончил их, как только русские войска, жестоко подавив сопротивление поляков, вошли в Варшаву, и немедленно прочитал императору Николаю I и его семье. По личному распоряжению монарха оба произведения были включены в специальную брошюру «На взятие Варшавы», молниеносно выпущенную военной типографией.

Для Николая I было важно подготовить общественное мнение страны к возможной конфронтации с Западом, где русскую военную акцию встретили крайне враждебно. Вот почему царь высоко оценил пропагандистскую ценность националистического порыва Пушкина.

Иль русского царя уже бессильно слово?  
Иль нам с Европой спорить ново?  
Иль русский от побед отвык?  
Иль мало нас? или от Перми до Тавриды,  
От минских хладных скал до пламенной Колхиды,  
От потрясенного Кремля  
До стен недвижимого Китая,  
Стальной щетиною сверкая,  
Не встанет русская земля?..



В русском обществе эти стихи Пушкина вызвали оживленную (хотя и не отразившуюся по понятным причинам на страницах печати) полемику. Один из друзей Пушкина писал ему в восторге: «Вот вы наконец и национальный поэт; вы наконец угадали свое призвание». Другой, напротив, сурово выговаривал: «Это дело весьма важно в государственном отношении, но тут нет ни на грош поэзии. (...) Мало ли что политика может и должна делать? Ей нужны палачи, но разве вы будете их петь». Вряд ли кто-нибудь, включая самого Пушкина, догадывался в тот момент, что эти стихи все еще будут использоваться в пропагандных целях более чем сто лет спустя. Но случилось именно так: по распоряжению Сталина в годы войны с Гитлером вышеприведенная пушкинская строфа широко перепечатывалась (разумеется, без упоминания о царе).

Огромный пропагандистский потенциал творчества и жизни Пушкина Сталин оценил и начал реализовывать еще до войны, в тридцатые годы. Он превратил празднование столетия со дня гибели Пушкина в 1937 году в беспрецедентный по своему размаху политический спектакль. В связи с этой памятной датой произведения поэта были изданы тиражом около двадцати миллионов экземпляров. Газеты были заполнены пушкинскими мате-

риалами, которые подавались как важные политические новости. Тон здесь задавала газета «Правда», напечатавшая серию редакционных статей о Пушкине, воспринимавшихся как партийные директивы руководства.

На фабриках, в колхозах и школах, в армейских частях организовывались бесчисленные пушкинские «мероприятия»: собрания, чтения, лекции, концерты, выставки. Сталин использовал имя Пушкина для решения нескольких в высшей степени амбициозных задач. Во-первых, сочинения Пушкина легли в основу программы «социалистического образования» широких масс. Лозунгом было: «Пушкина — в каждую семью!» (При этом Пушкина огромными тиражами переводили на многочисленные языки других национальностей, составлявших Советский Союз. Для них тоже приобщение к культуре должно было осуществляться через Пушкина.)

Затем фигура Пушкина использовалась в качестве модели для воспитания «нового советского человека». Здесь Сталин, несомненно, принял во внимание известное высказывание Гоголя о Пушкине, что тот — «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет». Но так же как и в случае с пресловутыми сталинскими «пятилетними планами» развития народного хо-

зйства, второй из которых завершился с опережением как раз в 1937 году, вождь решил ускорить процесс воспитания «новых Пушкиных»: у него они должны были появиться досрочно.

В сталинской системе пропаганды позитивным примерам всегда отводилась гораздо более важная роль, чем негативным. Врагу не следовало занимать центра сцены — вот почему Сталин никогда не устраивал выставки, подобной гитлеровскому показу «дегенеративного искусства» в 1937 году. «Положительный», кристально чистый образ патриота Пушкина, создававшийся сталинскими СМИ, должен был помочь принизить жалкий облик разгромленных оппозиционеров — всех этих Зиновьевых, Каменевых и пр., представить их как выроdkов, ублюдков, предателей, лакеев западного империализма. Сталин осудил их на расстрел, но главное — на полное забвение и исчезновение из народной памяти, а вот Пушкина будучи помнить вечно.

Как радостно предрек поэт Николай Тихонов на посвященном Пушкину торжественном заседании в Большом театре: «И когда мы окончательно победим во всем мире и все народы принесут на пир дружбы радостные имена своих гениальных поэтов и писателей, мы вспомним тебя, Пушкин, первым на всемир-

ном нашем торжестве!» (Бурные аплодисменты, все присутствовавшие встали в сладком предвкушении обещанной «победы во всем мире».)

При советской власти судьба Пушкина служила также постоянным напоминанием о том, какой тяжелой и безысходной была жизнь в царское время — во всех областях, включая культуру. Пушкина преследовали, ссылали, оскорбляли, унижали и, наконец, убили молодым, 37-летним — на дуэли, под улюлюканье двора и при попустительстве императора! И убил-то заезжий «иностранец-засранец»!

Сталин готовил и проводил в жизнь свои пропагандистские планы большей частью тщательно, методично и рационально, но личных эмоций при этом полностью все же не отключал. Несомненно, что он искренне любил Пушкина, считая его образцовым народным поэтом. Вряд ли Сталин сознательно «соревновался» с Пушкиным как творческая фигура, как литератор (хотя он и считал себя, как известно, «писателем»). Но с Николаем I он, как новый правитель России, себя, несомненно, сопоставлял и должен был ощущать здесь некое свое превосходство. Как бы Сталин ни относился к императору и его культурной программе, он винил его за смерть Пушкина. Если бы

великий поэт жил при нем, при Сталине, то вождь не дал бы ему погибнуть.

Эта сильная эмоция несомненно окрасила отношение Сталина к тем современным ему деятелям культуры, которых он тоже считал великими творцами, непревзойденными «мастерами» своего дела: писателю Максиму Горькому, режиссерам Константину Станиславскому и Владимиру Немировичу-Данченко. Их Сталин уважал, по-своему любил, а Горького побаивался даже. Во всяком случае, ему хотелось войти в их круг в качестве покровителя, строгого, но справедливого мецената и советника, даже друга — каким он был бы и для Пушкина, если бы тот вдруг оказался современником Сталина. Народ интуитивно понимал эту интимность отношений вождя с поэтом, что и отразилось в известном анекдоте той поры о конкурсе на лучший проект юбилейного памятника Пушкину: «Третье место — Пушкин читает Пушкина; второе место — Сталин читает Пушкина; первое место — Пушкин читает Сталина».

Организованная Сталиным пушкинская юбилейная вакханалия захватила и тридцатилетнего Шостаковича. Иначе и не могло быть: имя Пушкина в этот период было у всех на устах, им клялись, с его помощью нападали на врагов и оборонялись, к нему обращались за

вдохновением самые разные, иногда противоположные по своим устремлениям мастера культуры.

Поэт Борис Пастернак, к примеру, еще в 1922 году любил ошарашивать антисоветски настроенных знакомых заявлениями о том, что «коммунистами были и Петр, и Пушкин, что у нас, — и слава Богу, пушкинское время...». Тогда это могло восприниматься как эпатаж в узком кругу. Но десять лет спустя Пастернак опубликовал в журнале «Новый мир» свою парافразу на пушкинские «Стансы» 1826 года — те самые, обращенные к Николаю I, с их призывом к царской милости по отношению к мятежникам. Пастернак в своем стихотворении явно и смело адресовался к Сталину с подобным же призывом:

Столетье с лишним — не вчера,  
А сила прежняя в соблазне  
В надежде славы и добра  
Глядеть на вещи без боязни.

В советское время в атмосфере всеобщей подозрительности, преследований и арестов этот публичный жест имел скорее вольнодумную политическую окраску и запомнился многим: со Сталиным так, хотя бы и в стихах, разговаривать опасались. Пушкин послужил Пастернаку примером ведения политического стихотворного диалога с властью.

Андрей Платонов писал в статье, появив-

шейся под псевдонимом в юбилейные дни: «Риск Пушкина был особенно велик: как известно, он всю жизнь ходил «по тропинке бедствий», почти постоянно чувствовал себя накануне крепости или каторги. Горе предстоящего одиночества, забвения, лишения возможности писать отравляло сердце Пушкина». И он цитировал стихотворение Пушкина «Предчувствие»:

Снова тучи надо мною  
Собралися в тишине;  
Рок завистливый бедою  
Угрожает снова мне...

Платонов знал, о чем пишет: после того как Сталин в 1931 году испещрил поля журнала с повестью Платонова «Впрок» замечаниями типа «дурак», «беззубый остряк», «подлец», писатель был лишен возможности опубликовать свои лучшие произведения, ныне составляющие гордость русской культуры XX века. Впоследствии Платонова окончательно выбросили из литературной жизни, и он умер в 1951 году нестарым еще человеком, подхватив туберкулез от своего вернувшегося из ссылки сына: огромная потеря, оставшаяся незамеченной в те времена свинцовых сталинских сумерек.

Сам Шостакович в мир Пушкина вошел с детства и с тех пор неизменно называл его в числе любимейших поэтов. Иначе и быть не

могло; как заметил Андрей Битов, «уже не столько Пушкин — наш национальный поэт, сколько отношение к Пушкину стало как бы национальной нашей чертою». Но для Шостаковича, с детства с болезненной остротой впитывавшего музыкальные впечатления, восприятие Пушкина, вероятно, во многом шло через музыку. Так произошло с «Евгением Онегиным», «Пиковой дамой», «Борисом Годуновым» — операми Чайковского и Мусоргского на пушкинские сюжеты. Многие пушкинские стихотворения впервые вошли в сознание Шостаковича через знаменитые романсы Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Рахманинова. Первую свою оперу тринадцатилетний Митя Шостакович написал по поэме Пушкина «Цыганы», но спустя несколько лет в припадке разочарования (как он сам выразился) сжег это произведение, о чем потом сожалел. (Чудом уцелело лишь несколько номеров.)

Вновь к пушкинским стихам композитор обратился через семнадцать лет, в трагическом для него — как и для многих советских людей — 1936 году. Сталину резко не понравилась опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», которую вождь пришел посмотреть в филиал Большого театра. В ходе широко развернутой кампании по борьбе с «форма-

лизмом» в советском искусстве эта опера — как и поставленный в Большом балет Шостаковича «Светлый ручей» — были осуждены и исключены из репертуара, а сам Шостакович подвергся остракизму. Многие друзья от него отшатнулись. Он опасался за свое будущее, за будущее своих произведений, за судьбу своей семьи. Но сочинять музыку не перестал: в этом был весь Шостакович.

1 августа 1936 года композитор начал работу над циклом романсов на стихи Пушкина. Первым остановило его внимание стихотворение «Бесы», одно из самых злобещих у Пушкина. Ясно, что Шостаковича привлек пушкинский образ безумной бесовской пляски, столь схожий с ситуацией вокруг его собственной опальной оперы:

Бесконечны, безобразны,  
В мутной месяца игре  
Закружились бесы разны...

Но Шостакович прервал сочинение этого романса: видно, негативное переживание оказалось слишком острым, а ему в стихах Пушкина хотелось найти какой-то позитивный урок и луч надежды. Поэтому он положил на музыку «Возрождение» — пушкинскую мини-притчу о старинной картине, «создании гения», обезображенной варварами: многие годы спустя она «выходит с прежней красотой» к вос-

хищенной аудитории. Параллель со Сталиным, который «бессмысленно чертит» (слова из «Возрождения») свои варварские указания прямо по «картине гения», здесь очевидна.

Столь же очевидны современные аллюзии в третьем номере цикла — «Предчувствие», на те самые стихи, которые в своей статье о Пушкине цитировал Платонов. Это вопль души:

Сохраню ль к судьбе презренье?  
Понесу ль навстречу ей  
Непреклонность и терпенье  
Гордой юности моей?

Но, как это всегда случалось у Шостаковича, личная и политическая трагедии откристиализовались в музыку поразительной художественной силы, в которой страсть как бы клокочет изнутри, лишь иногда прорываясь на поверхность в монологических выкриках удивительной экспрессивности.

«Четыре романса на слова А. Пушкина» — один из шедевров вокальной лирики Шостаковича, до сих пор не до конца оцененный. Примечательно, что даже некоторые друзья композитора поначалу увидели в этом цикле «что-то хулиганское». Но, разумеется, не из-за подобных приватных отзывов Шостакович отложил премьеру этого опуса на четыре с половиной года, дождавшись, когда грозовые тучи над его головой разойдутся. В 1936 году публичное исполнение произведения со столь вы-



звучавшими (хотя бы и пушкинскими) текстами могло дорого обойтись Шостаковичу. Ведь от него ждали только самокритики, только покаяний и самобичеваний — таков был жестокий ритуал эпохи.

После государственного скандала с оперой и балетом Шостаковича на сценах Большого театра и его филиала Сталин решил навести порядок в своем придворном театре. Впервые была официально утверждена должность художественного руководителя всего Большого театра: и его оперной, и балетной трупп. Эту позицию маленького «музыкального Сталина» занял, парадоксальным образом, переведенный в 1936 году в Москву из Ленинграда дирижер Самуил Самосуд, давний друг и поклонник Шостаковича.

В 1930 году Самосуд первым продирижировал авангардистской оперой Шостаковича «Нос», а в 1934-м осуществил премьеру его «Леди Макбет». Но Сталин за это на дирижера зуба не держал. Будучи прагматиком, вождь оценил талант, энергию и усердие Самосуда и поставил перед ним грандиозную задачу: сделать Большой ведущим театром оперы и балета не только Советского Союза, но и всего мира.

Сталин был убежденным и последовательным сторонником политики «кнута и пряника». Он любил повторять: «Я не очень верю в

совесть. Там, где нет настоящей заинтересованности, там никогда не будет и настоящего успеха». Перед штурмом заоблачных культурных высот вождь решил приободрить свои музыкальные войска. В 1937 году Большой первым из музыкальных коллективов страны был награжден высшим орденом — Ленина. Самосуда и группу избранных артистов театра также наградили орденами Ленина и присвоили им недавно учрежденные звания народных артистов Советского Союза. Еще чуть ли не сто членов труппы получили другие ордена. Все это считалось большой честью и подавалось с огромной помпой, как некое всенародное торжество.

Окрыленный Самосуд в «Правде» от 4 июня 1937 года расписывал свои планы, среди которых главное место занимали новые постановки «Ивана Сусанина» Глинки и «Бориса Годунова» Мусоргского. Это была директивная статья, и в ней при внимательном чтении нетрудно увидеть, каковы были руководящие указания Сталина и реакция на них дирижера (вероятно, стенографически записанные и лишь минимально «причесанные» для публикации).

Текст в «Правде» отчетливо распадается на два стилистически контрастных пласта: авторитетные, веские, безапелляционные формулы Сталина — и почтительная скороговор-

ка Самосуда. Сталин: «Мы понимаем оперу «Иван Сусанин» как глубоко патриотическую народную драму, направленную своим острием против врагов великого русского народа». Самосуд: «Большой театр сделает все, чтобы соответственно очистить текст, приблизив его к музыке Глинки и к подлинной исторической правде». Сталин: «По нашему мнению, в старых постановках «Бориса Годунова» на оперных сценах также неверно был показан русский народ. Его обычно представляли каким-то подавленным. Основным сюжетом оперы считали личную драму Бориса. Это неправильно». Самосуд, разумеется, полностью согласен: «В нашей постановке роль народа в развертывающихся событиях будет значительно поднята, народные сцены показаны ярко и выпукло».

Факт подобной беседы Сталина с Самосудом подтверждается в недавно опубликованном письме Шостаковича к поэту Евгению Евтушенку. Письмо это написано в 1962 году, открыто обсуждать личность Сталина Шостаковичу тогда, по понятным причинам, не хотелось, поэтому он весьма прозрачно именуется «корифеем науки» — так при жизни вождя именовала Сталина раболепная советская пресса. Согласно Шостаковичу (а ему этот разговор в свое время пересказал сам Самосуд),

вождь сказал дирижеру: «Не надо ставить оперу «Борис Годунов». И Пушкин, и вслед за ним Мусоргский извратили образ выдающегося государственного деятеля Бориса Годунова. Он выведен в опере этаким нытиком, хлюпиком. Из-за того, что он зарезал какого-то мальчишку, он мучился совестью, хотя он, Борис Годунов, как видный деятель, отлично понимал, что это мероприятие было необходимым для того, чтобы вести Россию по пути прогресса и подлинного гуманизма». И Шостакович саркастически добавляет: «С.А. Самосуд с восторгом отнесся к необычайной мудрости вождя».

Шостакович умалчал, однако, что Самосуду удалось убедить Сталина в необходимости новой постановки «Бориса». Дирижер был уверен, что сумеет «реабилитировать» и Мусоргского, и Пушкина. Это было нелегкой задачей. И опера, и трагедия были очень разными произведениями, но оба — со сложной и трудной судьбой.

Пушкин закончил своего «Бориса Годунова» поздней осенью 1825 года, незадолго до восстания декабристов. Взяв за образец исторические хроники Шекспира и опираясь на материалы «Истории государства Российского» почитаемого им Николая Карамзина, Пушкин повествует о том, как честолюбивый боярин Борис Годунов, обойдя более знатных пре-

тендентов, воссел в 1598 году на русский трон. Но все усилия Годунова завоевать народную симпатию оказались тщетными: молва упорно винила его в гибели малолетнего царевича Дмитрия, сына Ивана Грозного, стоявшего на пути Годунова к престолу<sup>1</sup>. Вдобавок на Москву обрушились голод и эпидемии; народ возроптал. Тут явился самозванец, объявивший себя чудесно спасшимся царевичем Дмитрием. На самом деле это был молодой беглый монах Григорий Отрепьев. Собрав под свои знамена недовольных царем Борисом и заручившись поддержкой Польши, самозванец двинулся на Москву. Несколькоими гениальными мазками Пушкин рисует картину мгновенной дезинтеграции власти и могущества Годунова в 1605 году: все его проклинают, никто ему не верит; мучимый угрызениями совести, Годунов умирает. Ажедмитрий торжествует победу.

Следуя Шекспиру, Пушкин соединил в своей трагедии возвышенное и патетическое с комичным и грубым; действие «Бориса Годунова» развивается стремительно и напряженно, без малейшего сползания в сентиментальность. Для русской драмы это была револю-

<sup>1</sup> Пушкин, вслед за Карамзиным и устной традицией, считал Годунова убийцей; позднейшие историки подвергают эту версию сомнению.

ция, и Пушкин в восторге сообщал своему приятелю, князю Петру Вяземскому, о переписанной наконец на бело пьесе: «... я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!»

Этот беловой список «Годунова» Пушкин захватил с собой в Москву, когда его туда в 1826 году вызвал только что коронованный Николай I. Он разговаривал с императором о своей трагедии и представил ее на высочайшее одобрение. Сначала Николай I предложил переделать пьесу «в историческую повесть или роман, наподобие Вальтера Скотта», но впоследствии сменил гнев на милость: в 1831 году «Борис Годунов» был наконец опубликован, хотя на сцену попал только через тридцать три года после смерти Пушкина, осенью 1870 года.

Тогда петербургская пресса и публика встретили премьеру трагедии Пушкина весьма прохладно. Это, вероятно, повлияло на решение оперного комитета императорского Мариинского театра, когда он той же осенью отверг представленную на его рассмотрение оперу «Борис Годунов» молодого композитора Модеста Мусоргского. Отказом комитета Мусоргский был крайне озадачен и огорчен, но друзья уговорили его сесть за переделку любимого детища. На свет появилась новая ре-

дакция оперы, а с ней — вечная головоломка для театров всего мира: какой из двух вариантов (или их сочетание) предпочесть? И в какой оркестровке: подлинной авторской или же в одной из позднейших, сделанных уже после смерти Мусоргского обработок, среди которых две наиболее знаменитые принадлежат перу Римского-Корсакова и Шостаковича?

Несмотря на все эти затруднения, «Борис Годунов» остается одной из самых известных и любимых русских опер. Даже в России (не говоря уж о Западе) эта опера ставится несравненно чаще, чем пушкинская трагедия. Мусоргский — более страстный, более романтический автор, чем Пушкин. Его опера — это скорее Достоевский в звуках. Частично это проистекает из самой природы оперного жанра: музыка, пение укрупняют персонаж, ставят его на романтические «ходули». Тем более это неизбежно во взвихренном, растрепанном пространстве прото-экспрессионистской музыки Мусоргского.

Шостакович всю жизнь почитал Мусоргского своим любимейшим композитором. Его «Борис Годунов» он досконально изучил еще в студенческие годы. Опера эта в конце двадцатых годов оказалась в центре бурной общественной дискуссии в связи с ее новыми по-

становками в Москве и Ленинграде. Большевики всегда расценивали «Бориса Годунова» как революционный манифест. Первый большевистский нарком просвещения Анатолий Луначарский видел в этом произведении Мусоргского отображение настроений «озлобленного, приветствующего бунт народничества».

Считалось, что политически Мусоргский гораздо радикальней Пушкина, который, как известно, заключил свою трагедию знаменитой символической ремаркой: «Народ безмолвствует». У Мусоргского же народ — главный герой и действующее лицо «Бориса Годунова», хотя композитор и не приукрашивает его, а рисует, согласно тому же Луначарскому, «заброшенным, забитым, трусливым, жестоким, слабым — толпой, какой она могла и должна быть при условии антинародного режима, веками сковывавшего всякую жизнедеятельность демократии».

Именно «Борис Годунов» Пушкина-Мусоргского (а не только Пушкина) много раз оказывался тем зеркалом, в которое Россия смотрела в моменты социальных потрясений, узнавая себя вновь и вновь. Вокруг этой оперы всегда кипели страсти, никого она не оставляла равнодушным. И молодой Шостакович довольно скоро выработал свое собственное от-

ношение к этому произведению. Оно сложилось под влиянием концепции Пушкина и ее последующей модификации у Мусоргского и сказалось — очень мощно — на этике и эстетике Шостаковича.

Предваряя свою «Историю государства Российского», монархист Николай Карамзин писал: «История народа принадлежит Царю». Пушкин не согласился: «История народа принадлежит Поэту». Это было очень смелое и даже вызывающее заявление для России той, как и последующих эпох.

Пушкин поставил себя между двух враждующих лагерей. Ведь оппоненты Карамзина из революционного лагеря настаивали, что история народа принадлежит народу, то есть им формируется и определяется. В дальнейшем это станет догмой русских народников, а за ними и марксистов. Позиция Пушкина гораздо более пророческа. Он утверждает, что история принадлежит тому, кто ее интерпретирует, — точка зрения, ставшая влиятельной в конце XX века.

Заветную для Пушкина идею о центральности роли поэта в толковании национальной истории он воплотил именно в «Борисе Годунове». Для этого Пушкин ввел в эту пьесу автобиографический имидж Поэта, столь сложный и многомерный, что автор вынужден был рас-

пределить его разнообразные функции среди нескольких персонажей.

Наиболее очевидным образом в «Борисе Годунове» представляет за поэта Летописец, монах-отшельник Пимен. Это — обобщенная фигура, а не слепок с определенного лица, хотя с легкой руки Пушкина все летописцы и даже вообще историки часто именуются в России пименами. «Характер Пимена, — писал Пушкин, — не есть мое изобретение... Мне казалось, что сей характер все вместе нов и знаком для русского сердца...» И Пушкин перечислил некоторые из черт, типичных, по его мнению, для поэта-летописца: отсутствие суетности, «нечто младенческое и вместе мудрое».

Пушкин, однако, не идеализировал своего героя. Он отлично понимал, что реальные летописцы вовсе не были объективными описателями, будто бы парившими над событиями, которые они запечатлевали: ведь он и сам не был таким<sup>1</sup>. Его летописец (он же — поэт) выполняет функции и свидетеля, и судьи. Царь может думать, что он — вне закона, ибо находится на вершине власти. Но Пушкин напоминает самодержцу:

<sup>1</sup> Историки подтверждают, что перьями древнерусских летописцев «управляли политические страсти и мирские интересы».



А между тем отшельник в темной келье  
Здесь на тебя донос ужасный пишет:  
И не уйдешь ты от суда мирского,  
Как не уйдешь от Божьего суда.

Другим персонажем своей трагедии, с которым Пушкин определенно идентифицировался, был Юродивый. Об этом недвусмысленно свидетельствует следующий пассаж из уже цитировавшегося письма Пушкина к Вяземскому: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!»

Юродивый у Пушкина — это, как и летописец, обобщенный образ. Оба персонажа типичны для средневековой Руси. Летописная культура существовала по всей Европе, но на Руси летописи были особенно политизированы и оттого влиятельны. То же и с юродивыми: «святые дураки» были достаточно распространены в Европе, но только в России их конфронтации с сильными мира сего получали такой широкий общественный резонанс. В этом смысле можно говорить об уникальном значении фигур летописца и юродивого для русской истории и культуры. И не случайно Пушкин избрал их своими «альтер эго» в «Борисе Годунове»: их устами он дерзает говорить правду царю в лицо.

Одна из важнейших тем трагедии Пушкина — безнравственность, преступность и обреченность власти, основанной на крови. Об этом напоминает пушкинский Юродивый: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит». Приближенные царя Бориса серчают на Юродивого за его откровенные речи: «Поди прочь, дурак! схватите дурака!» Но пушкинский царь останавливает их: «Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка».

Этот царапающий душу обмен репликами соответствует и историческим преданиям об отношениях царей с юродивыми, и представлениям Пушкина о диалоге поэта с властью. Там, где поэт не хотел (или ему не давали возможности) играть роль степенного, величавого Пимена, он мог избрать маску безумного, а потому неприкасаемого Юродивого. Оба эти персонажа говорили напрямую с Богом — и оттого имели право судить царей. И, согласно Пушкину, цари это понимали.

Но даже этих двух масок Пушкину не хватало для полного отображения и описания тех сложных и ответственных ролей, которые, по его мнению, может и должен выполнять поэт в обществе. Поэт не только фиксирует и тем самым формирует национальную историю, не только говорит правду в лицо царям. Он мо-

жет, если того потребуют обстоятельства, выступить в роли активного участника событий, протагониста драмы. Отсюда — внимание и парадоксальное сочувствие Пушкина к Самозванцу — дерзкому авантюристу, возмечтавшему схватить судьбу за рога.

Самозванцы (как и летописцы с юродивыми) — типичные персонажи русской истории. Мучившийся в рабстве народ создавал одну за другой легенды о «подменных царях», о «царях-избавителях». В этих легендах содержался огромный взрывной потенциал, что было доказано феерическим взлетом Лжедмитрия, а позднее легендарными приключениями русских крестьянских вождей Степана Разина («царевич Алексей») и Емельяна Пугачева («император Петр III»).

Пушкин явно любит своего Самозванца, его смелостью, находчивостью, самоуверенностью. Пушкинский Самозванец часто употребляет слово «судьба» — одно из любимых слов самого поэта. Самозванец сам лепит свою судьбу, свою биографию: здесь прямая параллель с романтической идеей «биографии поэта», как она начала складываться во времена Пушкина.

Самозванцу Пушкин дает выразить некоторые из своих заветных мыслей. «Я верую в пророчества пиитов», — говорит он. Иногда

кажется, что Пушкин относится к Самозванцу как к неразумному младшему брату. Вот, к примеру, характеристика, которую дает Самозванцу персонаж трагедии боярин Пушкин (в этом штрихе — еще одна мудрая, понимающая усмешка автора): «Беспечен он, как глупое дитя; Хранит его, конечно, Провиденье...» Тут сразу же вспоминаются и знаменитое пушкинское «поэзия, прости Господи, должна быть глуповата», и его же, похожее на вздох, заключение о том, каким, увы, может быть иногда поэт в частной жизни: «И меж детей ничтожных мира, Быть может, всех ничтожней он».

Молодой Шостакович содержание и проблематику «Бориса Годунова», несомненно, впитал в себя через посредство оперы Мусоргского, а не трагедии Пушкина, которую Мусоргский сильно переделал для нужд оперной сцены (за что ему и досталось от современной критики).

Для нас особенно важно, как Мусоргский обошелся с теми тремя персонажами, которые у Пушкина представляли за Поэта. Все они приподняты, укрупнены; на них еще более фокусируется взгляд автора и, соответственно, публики. Роль летописца Пимена как обличителя и судьи выдвинута на первый план. Именно он (а не Патриарх, как у Пуш-

кина) своим рассказом о чудесах, связанных с убиенным царевичем, наносит Борису последний смертельный удар.

Даже Самозванец у Мусоргского облагорожен: у него общая с царевичем светлая, приподнятая музыкальная характеристика. Эта светящаяся тема проходит в опере чуть ли не сорок раз, придавая образу Самозванца позитивный музыкальный ореол. Таким способом Мусоргский делает Самозванца реинкарнацией царевича, договаривая недосказанное Пушкиным. Это очень важный художественный и идеологический сдвиг.

Значение Юродивого в опере возросло неизмеримо. У Мусоргского Юродивый — разтерзанная совесть и надрывный голос всего народа. Поэтому композитор завершает оперу тоскливым воплем Юродивого, предрекающего приход страшного темного времени:

Горе, горе Руси!  
Плачь, плачь, русский люд,  
Голодный люд!..

Слова этого простого и безысходного напева (одной из величайших страниц русской музыки) сочинены самим Мусоргским. Это не случайно: Мусоргского даже ближайшие его друзья то и дело именовали то «идиотом», то «юродивым». Его идентификация с Юродивым из «Бориса» была, вне сомнения, еще более

сильной, чем у Пушкина. Это и дало мне когда-то повод назвать Мусоргского первым великим русским композитором-юродивым.

Вторым я посчитал тогда Шостаковича. Для этого у меня были веские основания. И Шостаковича, как Мусоргского, близкие люди иногда обзывали в сердцах «юродивым». На эксцентричное поведение Мусоргского, по мнению хорошо знавшего его Николая Римского-Корсакова, влияло «с одной стороны, горделивое самомнение его и убежденность в том, что путь, избранный им в искусстве, единственно верный; с другой — полное падение, алкоголизм и вследствие того всегда отуманенная голова». Необычность поведения Шостаковича была, с одной стороны, более естественной, а с другой — более «сделанной», чем у Мусоргского. В этом плане Шостаковичу было у кого учиться.

Среди соратников композитора по «левому фронту искусства» в Ленинграде конца 20-х — начала 30-х годов мы видим целую группу, для которой эпатаж и эксцентричность являлись важной частью художественной программы. Это — ОБЭРИУ («Объединение реального искусства»), русские дадаисты, ранние представители литературы абсурда. Старый мир был взорван войной и революцией, его идеалы и ценности отброшены. Новый

порядок вещей воспринимался обэриутами через призму гротеска. Их лидер, Даниила Ювачев, взявший себе псевдоним Хармс (составленный из английских слов «шарм» и «харм»), записывал: «Меня интересует только «чушь»; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении. Геройство, пафос, удадь, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт — ненавистные для меня слова и чувства. Но я вполне понимаю и уважаю: восторг и восхищение, вдохновение и отчаяние, страсть и сдержанность, распутство и целомудрие, печаль и горе, радость и смех».

В этом манифесте примечателен его морализаторский оттенок. Хармс здесь выступает как современный проповедник-парадоксалист, то есть в роли «нового юродивого». Эту же линию он проводил и в жизни, создав немыслимый для советского Ленинграда образ эксцентрика, чудака «не от мира сего».

Хармса можно было увидеть на улицах города в светлом пиджаке без рубашки, военных галифе и ночных туфлях на голую ногу. Наряд довершали большой нательный крест и сачок для ловли бабочек в руке. По свидетельству подруги, в этом виде Хармс вышагивал по Ленинграду очень спокойно и с достоинством, так что прохожие даже не смеялись, лишь

какая-то старушка могла сказать вслед: «Вот дурак-то».

Власти реагировали более нервно. «Комсомольская газета» ополчилась на Хармса после того, как на литературном вечере на Высших курсах искусствования он, забравшись на стул и потрясая палкой, заявил: «Я в конюшнях и публичных домах не читаю!» Это типичное для юродивого заявление было расценено как атака на честь советского высшего учебного заведения. Но обэриуты не унимались, и на вечере в общежитии студентов Ленинградского университета, явившись туда с плакатом «Мы не пироги!», обозвали собравшихся «дикарями». На сей раз та же официозная газета разразилась по поводу обэриутов форменным политическим доносом: «Их уход от жизни, их бессмысленная поэзия, их заузное жонглерство — это протест против диктатуры пролетариата. Поэзия их потому контрреволюционна. Это поэзия чуждых нам людей, поэзия классового врага...» Вскоре ведущих обэриутов арестовали.

Выходя к широкой публике со своими инновационными опусами, Шостакович, как и обэриуты, играл с огнем. Его первую оперу «Нос» советская пресса окрестила «ручной бомбой анархиста». Многие ранние произведения Шостаковича воспринимались истэблишмен-

том как «музыкальное хулиганство». И наконец, в 1936 году, партийная газета «Правда» в ставшей печально знаменитой редакционной статье «Сумбур вместо музыки» вынесла Шостаковичу приговор, который должен был стать окончательным (и обжалованию не подлежа): «Это музыка, умышленно сделанная «шиворот-навыворот»... Это левацкий сумбур...» (Как будет показано далее, эти озлобленные оценки принадлежали лично Сталину, главному культурному арбитру страны.)

Этот сталинский отзыв — «шиворот-навыворот» — есть типичная реакция разгневанного правителя на действия юродивого. Оттуда же и пресловутый «сумбур» — недаром откровения юродивых традиционно воспринимались истеблишментом как невразумительные, «сумбурные». «Правда» возмущенно описывала музыку Шостаковича как «судорожную, припадочную», «нарочито нестройный, сумбурный поток звуков», в котором композитор «перепутал все звучания». Точно так же — как нарочито безобразные, судорожные, припадочные — описывались современниками действия легендарных юродивых прошлого. Совпадения в лексиконе инвектив со стороны власти — удивительны и показательны.

При этом бытовая маска Шостаковича вовсе

не была столь же ярко вызывающей, как у его единомышленников-обэриутов. Композитор, напротив, двигался в сторону максимально возможного опрощения своего облика и поведения — как это делал другой его ленинградский друг, писатель Михаил Зощенко. Свой сатирический писательский стиль Зощенко иронически описывал так: «Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным».

Этот нарочито бедный, «нагой» зощенковский язык (сравнимый с наготой юродивых как одной из их важнейших примет — недаром знаменитый обличитель Ивана Грозного юродивый Василий Блаженный именовался также и Василием Нагим) был, как показала Мариэтта Чудакова, результатом долгих поисков писателем новой, эффективной манеры для его творческих проповеднических нужд. То, что Зощенко был проповедником, морализатором, учителем жизни, сейчас не вызывает сомнения. Примечательно здесь другое. Стилизованно упрощенная писательская манера Зощенко постепенно распространилась и на его жизненное поведение.

Этот процесс упрощения можно проследить по частным письмам Зощенко, которые с течением времени все более начинали походить на отрывки из его собственной «нагой»



прозы. Сам Зощенко подтверждал, что то были сознательные и мучительные поиски соответствующей его художественным задачам литературной и бытовой маски: «Я родился в интеллигентной семье. Я не был, в сущности, новым человеком и новым писателем. И некоторая моя новизна в литературе была целиком моим изобретением... язык, который я взял и который, на первых порах, казался критике смешным и нарочито исковерканным, был, в сущности, чрезвычайно простым и естественным».

Современников поражало бормотанье юродивых, их невнятная речь, короткие, нервные, сбивчивые фразы с повторяющимися словами. У Пушкина в «Борисе Годунове» Юродивый настаивает: «Дай, дай, дай копеечку». Это — вылитый Шостакович: столь знакомая всем, кто с ним хоть раз разговаривал, манера «защикливаться», одержимо повторяя отдельные фразы, обороты, слова. Любопытно, что подобный способ выражения в высшей степени свойствен детскому творчеству<sup>1</sup>.

Одной из характерных черт Шостаковича, которую подмечали многие проницательные наблюдатели, был его подчеркнутый инфан-

<sup>1</sup> Одним из первых на это обратил внимание Корней Чуковский в своем революционном исследовании 1928 года «Маленькие дети», впоследствии получившем широкую известность под названием «От двух до пяти».

тизм. Его хорошая знакомая, писательница Мариэтта Шагинян, так описывала 34-летнего Шостаковича в своем письме к Зощенко: «...впечатление очень безответного, хрупкого, ломкого, улиткообразно-уходящего в себя, бесконечно непосредственного и чистого ребенка. Ну просто невероятно, как он уцелел...»

Тут очень показательно проецировавшееся Шостаковичем в те годы (как и позднее) впечатление хрупкости и ломкости — как мы увидим, в психологическом и в особенности в творческом плане весьма обманчивое. Именно эта внешняя инфантильность поведения Шостаковича заставила многоопытную и мудрую Шагинян (такой я знал ее в начале семидесятых годов) поражаться, как композитор уцелел в мясорубке сталинского террора после инспирированных Сталиным фронтальных атак на него «Правды» в 1936 году. Но подобная инфантильность может служить и надежной защитной броней, что было засвидетельствовано еще циничным Эразмом Роттердамским в его «Похвале Глупости»: «Детей любят, целуют, ласкают, даже враг-чужеземец готов прийти к ним на помощь».

«Он награжден каким-то вечным детством», — сказала Анна Ахматова о Пастернаке. Это «вечное детство» является, по-видимому, одним из необходимых составляющих эле-

ментов имиджа Поэта. Пастернак рассказывал, что, когда в годы Большого Террора его хотели арестовать, этому воспротивился сам Сталин: «Не трогайте этого небожителя, этого блаженного...» Для Сталина — как и для Пушкина — юродивый и поэт (вообще творец, «небожитель») были понятиями взаимозаменяемыми.

И еще одно важное обстоятельство. В русской религиозно-культурной традиции, с которой Сталин, как бывший семинарист, был отлично знаком, царь и юродивый были, как указывают специалисты, «связаны незримой, но прочной нитью». Сталин, считавший себя русским царем, несомненно, ощущал эту связь. Тут была смесь эмоции и расчета. Иницилируя и обыгрывая свои контакты с «новыми юродивыми» из сферы культуры, Сталин, несомненно, реализовывал какие-то свои глубинные психологические импульсы. Но он также учитывал опыт своих предшественников — таких, как Иван Грозный. Как и они, Сталин, будучи абсолютным властелином, все же не решался полностью игнорировать народную молву, сознавая ее силу. Сталин не хотел повторить роковую ошибку реального Бориса Годунова, недооценившего силу этой молвы и в итоге ставшего ее жертвой.

Вот почему в высшей степени характерны

эпизоды контактов Сталина с Михаилом Булгаковым или Пастернаком, мгновенно приобретающие мифический статус в среде советской интеллигенции. Об этих случаях речь пойдет впереди. Здесь я напомним о легенде, связавшей Сталина с Марией Юдиной, прославленной русской музыкальной юродивой<sup>1</sup>. Юдина была, быть может, самой эксцентрической фигурой за всю историю русской музыки. Родилась она в 1899 году в еврейской семье, но в молодые годы крестилась и оставалась экзальтированно верующей православной до самой своей смерти. Это обстоятельство было достаточно драматичным само по себе, но в официально атеистическом Советском Союзе оно грозило тотально исказить биографию и судьбу Юдиной.

Окончившая Петроградскую консерваторию в 1921 году по классу фортепиано профессора Леонида Николаева (у которого учился и Шостакович), Юдина сразу стала одной из самых знаменитых русских исполнительниц того времени. Когда она, выйдя на эстраду в своем постоянном наряде — черном длинном платье в форме пирамиды, со свободными, так называемыми поповскими рукавами

<sup>1</sup> Эту легенду я впервые услышал от Шостаковича в начале семидесятых годов (с самой Юдиной я встретился в Москве несколько ранее, в 1970 году).

и большим крестом на цепочке на груди, — усаживалась за рояль, приняв позу величайшей сосредоточенности, а затем, воздев руки к небу, вдруг обрушивала их на клавиатуру — зал замирал, потрясенный шквалом мощных звуков; говорили, что Юдина играет с силой десяти мужчин. Репертуар ее был весьма необычным: от Баха и Бетховена Юдина, минуя популярную музыку Шопена, Листа, Чайковского и Рахманинова, переходила к Стравинскому, Хиндемиту и Шостаковичу, а в последние годы своей жизни увлекалась авангардистскими опусами Пьера Булеза и Карлгейнца Штокхаузена.

Музыкальные интерпретации Юдиной воспринимались аудиторией как исступленные проповеди, но ей самой «только лишь» музыки было мало, и она часто, прервав свой концерт, обращалась к публике с чтением стихов запрещенных тогда Пастернака или бывшего обэриута Николая Заболоцкого. Это приводило слушателей в состояние еще большей ажитации, но крайне осложняло отношения Юдиной с начальством. Ей на длительные сроки запрещали выступать, выгоняли с преподавательской работы, но Юдина упрямо стояла на своем. Сломать и уничтожить Юдину можно было только физически, но власти никогда бы не пошли на арест прославленной пианистки.

Рассказывали, что «охранной грамотой» для Юдиной стало толерантное отношение к ней Сталина. Он считал Юдину юродивой. Легенда гласила, что Сталин, услышав по радио один из концертов Моцарта в интерпретации Юдиной, затребовал запись этого исполнения для себя. Никто не решился сказать вождю, что он слушал прямую трансляцию, оставшуюся незаписанной. Юдину срочно вызвали в студию, где пианистка, сменив за ночь напряженной работы с оркестром нескольких дирижеров, наиграла пластинку, которую затем поднесли Сталину. Тираж этой уникальной записи был — один экземпляр.

Получив пластинку, Сталин вознаграждал Юдину крупной суммой денег. Юдина поблагодарила его письмом, в котором сообщила, что жертвует эти деньги на нужды своей церкви. И добавила, что будет молиться Богу, дабы Сталину были прощены его тяжкие преступления. Подобное письмо было равносильно самоубийству, но репрессий против Юдиной не последовало. Рассказывали, что когда Сталин умер, то эту самую пластинку Моцарта нашли на проигрывателе рядом с кроватью вождя.

В этой истории важен не вопрос о ее истинности или апокрифичности, но скорее сам факт ее сравнительно широкого бытования в

интеллигентской среде. Даже скептический Шостакович настаивал на ее правдивости. Он тоже считал Юдину юродивой: вспоминал, как она раздаривала нуждающимся свои последние деньги и как, попав вместе с Шостаковичем в Лейпциг в 1950 году, отправилась к церкви Св. Фомы, где похоронен Бах, босиком, точно истая паломница, разодрав по пути ноги до крови. (Об этом эксцентричном поведении, конечно, немедленно доложили Сталину.)

Для Шостаковича вопрос о возможном диалоге между царем и юродивым «поверх барьеров» был принципиально важным. Катастрофа 1936 года — публичное унижение, угроза ареста, предательство друзей — поставила композитора перед необходимостью выбора новой жизненной и творческой стратегии (при том, что стратегия эта неминуемо должна была учитывать и весь предыдущий социальный и психологический опыт Шостаковича).

Скорее сознательно, чем бессознательно, Шостакович адаптировал триединую формулу творческого и личного поведения русского поэта (и шире, вообще деятеля культуры), впервые предложенную Пушкиным, а затем подхваченную и развитую Мусоргским. В «Борисе Годунове» Пушкина — Мусоргского поэт един

в трех ипостасях. Он — и летописец Пимен, выносящий царям приговор с точки зрения самой Истории. Он — и Юродивый, олицетворение суда народного и народной совести. Он также и Самозванец, которому мало быть лишь свидетелем, и он пытается вклиниться в исторический процесс в качестве его активного участника.

Шостакович двигался к адаптации всех трех ролевых масок естественным путем; кризис 1936 года резко ускорил этот процесс. Эти три роли стали для него взаимозаменяемыми и в творчестве, и в быту. Сталину же в этой жизненной пьесе предназначалась роль царя; он об этом знал и, со своей стороны, пытался сыграть эту роль с шекспировским (или пушкинским) размахом. О том, как оба они — и Поэт, и Царь нового времени — созрели для исполнения своих ролей, а затем вжились в них (почти по Станиславскому), и пойдет наш рассказ.

## Глава I МИРАЖИ И СОБЛАЗНЫ

В июле 1906 года Петербург, столица Российской империи, был объявлен на положении «чрезвычайной охраны». Правительство добивало революцию 1905 года. Царь был вынужден дать согласие на созыв первого в истории России парламента — Думы, но летом появился его указ о военно-полевых судах, а полицейский корпус в Петербурге был значительно укреплен.

На военном положении был и Кронштадт — морская база под Петербургом, одна из мощнейших в мире. По улицам Кронштадта в ночное время разъезжали конные казачьи патрули. Местные тюрьмы были переполнены матросами, арестованными за участие в революции. В июле 1906 года кронштадтские матросы вновь восстали, но их окружили и заставили сдаться. Арестовали тогда более трех тысяч человек, военно-полевой суд приговорил к смертной казни тридцать шесть матросов.

Ночью 24 сентября в тюрьму пришли за

смертниками; им объявили, что согласно ходатайству защиты их не повесят, а расстреляют. Вся тюрьма, сгрудившись у окон, наблюдала, как закованных в кандалы осужденных запихивали в запряженные лошадьми большие черные кареты, окруженные жандармами. От ярости и бессилия заключенные стихийно запели революционный похоронный марш:

Замучен тяжелой неволей,  
Ты славную смертью почил...  
В борьбе за народное дело  
Ты голову честно сложил...

Жандармы забегали: «Прекратить пение!»  
А из тюрьмы понеслась другая популярная песня протеста:

Беснуйтесь, тираны, глаумитесь над нами,  
Грозите свирепой тюрьмой, кандалами!  
Мы вольны душою, хоть телом попраны,  
Позор, позор, позор вам, тираны!

А 25 сентября (по новому стилю) в семье, в которой тоже хорошо знали и не раз пели эти знаменитые революционные песни, родился Дмитрий Шостакович. Через полвека, отмечая свой юбилей, Шостакович решил, что напишет симфонию, в которой использует памятные с детства революционные мелодии. Симфонию эту — Одиннадцатую — он закончил в 1957 году и дал ей официальный подзаголовок «1905 год», то есть связал с первой русской революцией. Действительно, с внеш-

ней стороны четыре части программной симфонии построены как нарратив о трагедии 9 января 1905 года, когда на Дворцовой площади Петербурга царские войска расстреляли мирную демонстрацию рабочих, стекшихся к Зимнему дворцу просить заступничества у царя-батюшки.

Но зять Шостаковича Евгений Чуковский вспоминал, что первоначально на заглавном листе Одиннадцатой симфонии была выведена надпись «1906 год», то есть дата рождения композитора. Это позволяет услышать симфонию по-другому: как памятник и реквием по себе и своему поколению.

Поколению Шостаковича выпали испытания невиданные: оно теряло отцов в мясорубках войн — Первой мировой и Гражданской, пережило потрясения двух революций, ужасы коллективизации и сталинского террора, прошло через Вторую мировую войну и вынесло на себе тяготы послевоенной разрухи. От еще одной кровавой бани это поколение было спасено только смертью Сталина в 1953 году.

Александр Солженицын как-то сказал, что годы 1914—1956-й были периодом «провала нашего национального сознания». В 1956 году Россия начала просыпаться от долгого сна. В феврале на XX съезде Коммунистической партии Советского Союза ее новый лидер Ни-

кита Хрущев выступил с секретным докладом, обличавшим преступления Сталина. Началось развенчание сталинского «культа личности». Для советского народа это был шок. К этому прибавились известия об антикоммунистических демонстрациях в Польше и восстании в Венгрии. По ночам многие, прижав ухо к радиоприемникам, пытались услышать сводки новостей «Голоса Америки» или Би-би-си, еле пробивавшиеся сквозь плотную завесу советского глушения.

Флора Литвинова вспоминала о том, как в эти дни Шостакович выпрашивал ее нетерпеливо: «Слышали что-нибудь по Би-би-си? Что Будапешт? Что Польша? Империя рассыпается, по швам трещит и рвется. Это всегда так. Кулак надо держать сжатым, а если чуть дали слабинку — империя трещит. Только он умел это делать». (Шостакович имел в виду Сталина.)

Ясно было, что завершается эпоха. Вот когда Шостакович решил подвести ей итоги в симфонии с автобиографическим подтекстом. «Надо пользоваться коротким периодом оттепели, — объяснял он Литвиновой. — Опыт показывает, что будут морозы, и еще какие».

Парадоксальным образом замысел симфонии о судьбах своего поколения не входил в противоречие с публично заявленной автором



революционной темой. Революция 1905 года, по контрасту с последующими — февраля и октября 1917 года, не потеряла своей романтической ауры в глазах новых поколений. Поэт Осип Мандельштам провел неожиданную параллель с легендарными событиями Отечественной войны 1812 года против Наполеона, как она была осмыслена и описана Львом Толстым: «Мальчики девятьсот пятого года шли в революцию с тем же чувством, с каким Николенька Ростов шел в гусары: то был вопрос влюбленности и чести. И тем, и другим казалось невозможным жить не согретыми славой своего века, и те, и другие считали невозможным дышать без доблести. «Война и мир» продолжалась, — только слава переехала».

Этим романтическим духом борьбы за правое дело, духом доблести и отваги овеяны столь разные, но равно темпераментные произведения о революции 1905 года, как фильм Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» и поэмы Пастернака «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт». Этот же романтический ореол окутывает мощную Одиннадцатую симфонию Шостаковича, объединяя в единое кипящее целое разные ее пласты.

На поверхности симфонии лежит созданный с помощью цитирования широко известных революционных песен программный слой:

события 9 января. Но за первым слоем скрываются последующие: «мусоргское» оплакивание трагической доли русского народа, вновь и вновь обрекаемого судьбой на заклятие, и проклятия его угнетателям. Об этом даже можно было намекнуть в подцензурной советской печати, и тогдашний друг Шостаковича Лев Лебединский протащил в брошюрке эзоповские слова о воплощенной в симфонии «трагедии порабощенного народа».

О напрашивавшихся параллелях с современной эпохой (в частности, с революцией 1956 года в Венгрии) в печати говорить, разумеется, было невозможно. Но некоторые смелые слушатели позволяли себе вслух комментировать исполнения симфонии так, как это сделала одна пожилая ленинградка после премьеры: «Да ведь это же не ружейные залпы, здесь ревут танки и давят людей!» Когда Лебединский рассказал об этой реакции Шостаковичу, тот был счастлив: «Значит, она услышала, а ведь музыканты не слышат!»

И наконец, еще один пласт симфонии, самый, быть может, сложный, глубинный, самый затягивающий, без которого симфония, надо полагать, никогда не была бы реализована: автобиографический. Шостакович всю жизнь, даже переехав в Москву, продолжал считать себя петербуржцем, и Одиннадцатая симфо-

ния густо замешена на острых ощущениях от города, вызывавшего смешанные чувства восторга и ужаса, как в стихотворении Иннокентия Анненского:

Только камни нам дал чародей,  
Да Неву буро-желтого цвета,  
Да пустыни немых площадей,  
Где казнили людей до рассвета.

У Одиннадцатой симфонии две кульминации: сцена расстрела во второй части, «9-е января», и финал («Набат»), где с огромной изобразительной силой дана картина волны народного гнева, сметающей угнетателей. Казалось бы, о какой биографичности здесь можно говорить? Ведь Шостакович не участвовал ни в одной из русских революций, не стоял под пулями и с оружием в руках никогда не отомстил ни одному из своих смертельных обидчиков — ни Сталину, ни Жданову. Но недаром многие друзья Шостаковича неоднократно говорили о невероятной впечатлительности композитора как одной из главных черт его психики. Шостакович представлял собой впитывающую губку особой чувствительности; вся поступающая информация усваивалась и перерабатывалась мгновенно, причем не опосредованно, через интеллект, а на открыто эмоциональном уровне.

Одна из близких подруг Шостаковича, писательница Галина Серебрякова, после своего

ареста как жены «врага народа» в 1936 году семнадцать лет провела в заключении и была освобождена только после смерти Сталина. Когда Хрущев начал свою антисталинскую кампанию, то на одном из собраний в Кремле, куда созвали советскую элиту, выступила и Серебрякова. В присутствии Хрущева и других партийных руководителей она начала рассказывать о том, как стояла под дулами винтовок, как ее подвергали пыткам, — и расстегнула кофту, демонстрируя следы тюремных истязаний. В зале кто-то упал в обморок. Когда Серебрякова кончила говорить, к ней подошел Шостакович, которого она не видела двадцать лет. Оказалось, что в обморок упал именно он — такое впечатление произвел на него рассказ бывшей возлюбленной.

Драматичная история с Серебряковой была не единственной такого рода для Шостаковича. После смерти Сталина потянулась сначала тонкая струйка, а затем все более расширяющийся поток людей, выпущенных из тюрем, лагерей и ссылки; начался медленный, иногда растягивавшийся на долгие годы — и даже десятилетия — процесс их реабилитации. Шостакович активно этому помогал: хлопотал, обивая пороги высоких инстанций, подписывал бесчисленные письма с ходатайствами о реабилитации.

За одним таким письмом к нему пришла внучка расстрелянного в 1940 году великого режиссера Всеволода Мейерхольда. Того на многочасовых допросах в НКВД так жестоко били резиновым жгутом, что 66-летний старик, корчась и извиваясь, кричал и плакал от боли. Когда внучка поведала Шостаковичу о судьбе Мейерхольда, композитор схватился за голову и зарыдал. При следующей встрече, передав ей письмо в поддержку реабилитации Мейерхольда, долго не отпускал от себя, повторяя тоскливо и безнадежно: «Не уходите, я боюсь, мне страшно...» О том же вспоминал впоследствии военный прокурор, ведший дело о реабилитации Мейерхольда: во время рассказа о гибели режиссера Шостакович опять-таки упал в обморок — «еле вынесли его от меня».

Эта повышенная (на грани истеричности) впечатлительность, свойственная иногда артистическим гениям, позволяла Шостаковичу быть не просто летописцем событий, через которые он сам не проходил, — демонстраций, пыток, расстрелов, скитаний по тюрьмам и лагерям, — но отображать их с неслыханной, подлинно автобиографической силой и яркостью. Музыка — искусство эмоций, и попытки в прошлом веке дискредитировать эту

старую истину сегодня выглядят в свою очередь старомодными. Эмоционально пережив ощущения Серебряковой, которую выводили на казнь, Шостакович передал в звуках ужас расстреливаемых невинных жертв во второй части своей Одиннадцатой симфонии.

Мучения зверски избитого Мейерхольда, валявшегося на полу тюремной камеры, были воссозданы Шостаковичем как автобиографические в потрясающей седьмой части Четырнадцатой симфонии, озвучившей стихи Гийома Аполлинера «В тюрьме Санте»:

Меня раздели догола,  
Когда ввели в тюрьму;  
Судьбой сражен из-за угла,  
Низвергнут я во тьму.

Та же «эстетика участия» раскрутила вихрь финала Одиннадцатой симфонии. Это — оргия отмищения<sup>1</sup>. «Эстетика участия» была, надо сказать, в значительной степени сформирована опытом работы Шостаковича над музыкой к кинофильмам. Ведь кино с первых своих шагов давало небывалую ранее иллюзию присутствия и участия. Изобретение киномонтажа спрессовало действие, придало ему невероятную динамичность.

<sup>1</sup> Во время сочинения симфонии Шостакович писал своему приятелю: «Всем, кто меня любил, принадлежит моя любовь. Всем, кто мне делал зло, шлю свое проклятье».

Прием монтажа использует в финале Одиннадцатой симфонии и Шостакович, воссоздавая лихорадочный ритм бега разъяренной толпы. Динамичные революционные песни цитируются Шостаковичем как основные элементы монтажных стыковок его симфонии.

С профессиональной точки зрения это был смелый шаг. В музыкантской среде подобный композиторский прием был встречен с одинаковым недоверием и подозрением на противоположных эстетических полюсах. Официозные музыковеды жаловались, что в интерпретации Шостаковича революционные песни приобретают «искривленно экспрессионистические очертания». В «передовых» кругах поджимали губы: цитирование популярных мотивов в современной симфонии казалось недопустимо вульгарным.

Успех у публики скорее мешал трезвой объективной оценке, и требовалась незаурядная художественная чуткость, чтобы подняться над идеологическими пристрастиями. Так, Анна Ахматова, которая в эти же дни жестоко бранила ходивший по рукам «оппозиционный» роман Пастернака «Доктор Живаго», о симфонии Шостаковича отозвалась с восторгом: «Там песни пролетают по черному страш-

ному небу как ангелы, как птицы, как белые облака!»<sup>1</sup>

Писательница поколения Ахматовой Мариэтта Шагинян, много лет прожившая в Петрограде, в рецензии на премьеру Одиннадцатой симфонии в 1957 году тоже подчеркнула ее автобиографичность, одновременно проводя осторожную параллель с пережитым в сталинские годы: «Память приводит вам старый Петербург, раннее снежное утро, безлюдье на площади и — давно уже похороненное где-то в глубине пережитого, но пробужденное опять магией искусства — чувство отчужденности и страха».

Старожилы слышали в симфонии обобщенный и достоверный портрет Петербурга. Город был изображен в звуках так, как он отложился в коллективной памяти предреволюционных поколений — как столица России, как колыбель мятежей и народного возмущения, то есть в качестве, уже давно замалчивавшемся сталинской пропагандой. Но это также был город, принявший на себя самые жестокие удары сталинского Большого Террора.

<sup>1</sup> В сходной ситуации спустя пять лет Юдина писала, в свойственной ей приподнятой манере, в Париж скептическому адепту музыкального авангарда Петру Сувчинскому, записывая Тринадцатую («Бабий Яр») симфонию Шостаковича: «Есть правда в абсолютной новизне языка, как все Ваши Булезы и так далее, есть правда и в архаической одежде Высших ценностей человеческого бытия».

Для молодежи все эти нюансы и намеки были уже слабо различимы. Ахматова и Шостакович беспокоились об исторической памяти нации. Одиннадцатая симфония превращалась в палимпсест, который трудновато было прочесть новым поколениям. Для адекватного понимания этого опуса Шостаковича надо было не только ясно представлять себе факты русской истории, но ощущать их эмоционально, на вкус и цвет. Эти ощущения за долгие годы сталинского правления выветрились — и, казалось, навсегда.

Сталин знал, как вытравлять историческую память нации. У него был хороший учитель — Ленин. Впервые эти два человека, в равной степени решающим образом повлиявших на судьбу России в XX веке, встретились в декабре 1905 года в финском городе Таммерфорсе. Эта примечательная встреча произошла на нелегальной конференции радикальной фракции социал-демократической партии России — большевиков. 35-летний Ленин был бесспорным вождем большевиков, а 26-летний Сталин — всего лишь одним из рядовых делегатов, представляя Кавказскую партийную организацию. Для Сталина эта встреча стала уроком на всю жизнь. Он ожидал увидеть статного и представительного великана, по выражению Сталина, — «горного орла».

А перед ним был человек ниже среднего роста, неказистый и простецкий, с явным стремлением, как вспоминал Сталин, «остаться незаметным или, во всяком случае, не бросаться в глаза и не подчеркивать свое высокое положение».

Есть все основания предположить: именно тогда Сталин окончательно понял, что «не боги горшки обжигают». И что он — тоже маленький, невзрачный и вдобавок лишенный эффектного ораторского дара — может тем не менее стать в один прекрасный день великим революционным вождем. Для этого нужно было перенять у Ленина его умение аргументировать свою позицию просто и ясно, с помощью коротких и всем понятных фраз, а также научиться ленинской бдительности и беспощадности к противникам. Сталин усвоил все эти качества достаточно быстро, оказавшись феноменально способным политическим учеником.

Но была в идеологии Ленина одна специфическая черта, которую Сталину усвоить было не так легко, хоть он и старался. Это была ленинская, как Сталин сам ее охарактеризовал, «ненависть к хныкающим интеллигентам». Как известно, политический прагматик Ленин презирал «интеллигентиков, лакеев капитала, мнящих себя мозгом нации. На деле это

не мозг, а говно», добавлял он беспощадно. Парадокс заключается в том, что Ленин сам был плотью от плоти интеллигенции, этого специфически русского общественного класса.

Уникальность этого слоя, созданного реформами Петра Великого в конце XVII — начале XVIII века и состоявшего из все разраставшегося круга более или менее образованных людей, избравших одну из «интеллектуальных» профессий, была в осознании своей социальной роли как некой священной миссии, суть которой — жертвенное служение народу.

Русский интеллигент считал, что принадлежит к рыцарскому ордену, защищающему народ от гнета и произвола властей. Эта идея стала особенно популярной в 60-е годы XIX века, когда русская интеллигенция, разочарованная тем, что отмена крепостного права и другие реформы «сверху» не улучшили радикально положения угнетенных масс, резко революционизировалась. Ее кумиром стал неистовый публицист и романист Николай Чернышевский, сын священника из провинциального Саратова, за свои антиправительственные статьи посаженный сначала в Петропавловскую крепость, а затем, после унижительного публичного обряда «гражданской казни», создавшей ему ореол мученика, отправлен-

ный в Сибирь, где он провел свыше двух десятилетий в тюрьме, на рудниках и в ссылке.

О написанном Чернышевским в Петропавловке романе «Что делать?» (1863) Ленин сказал: «Он меня всего глубоко перепахал». Этот роман стал катехизисом радикальной интеллигенции; один из видных революционеров той эпохи Николай Ишутин утверждал, что «три величайших человека в истории — это Иисус Христос, апостол Павел и Николай Чернышевский».

Герои Чернышевского, эти фанатики революции, служили образцами и для Ленина, и для Сталина. Но Чернышевский оказал огромное влияние на русских марксистов также и своей философией культуры, которую один его последователь суммировал так: «Все здание русской эстетики Чернышевский сбрасывал с пьедестала и старался доказать, что жизнь выше искусства и что искусство только старается ей подражать».

Лозунг Чернышевского «прекрасное есть жизнь» стал эстетической мантрой для нескольких поколений революционно настроенных русских интеллигентов; вывод Чернышевского о задачах и целях искусства, накрепко усвоенный Сталиным, лег в фундамент представлений будущего коммунистического вождя о социалистическом искусстве: «Воспроизведе-



ние жизни — общий, характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни».

Чернышевский занимал важное место и в мире семьи Дмитрия Шостаковича. Для бабушки Шостаковича со стороны отца, Варвары Шапошниковой, роман «Что делать?» был учебником жизни: по принципам, изложенным в этом произведении, она организовала швейную мастерскую, которая функционировала как коммуна. Вся семья Шапошниковой так или иначе была связана с Чернышевским; ее младший брат Гаврила учился у Чернышевского в Саратовской гимназии и называл его «таким высоким идеалом по могучему уму, обширнейшим и глубоким знаниям, по гуманности, что почти у каждого его ученика загоралось настойчивое желание учиться и учиться, чтобы со временем послужить ближнему».

Дед Шостаковича, Болеслав, сын сосланного польского революционера, был замешан в организации неудавшегося побега Чернышевского с каторги. Болеслав был близок к подпольному кружку упоминавшегося выше Ишутина, разгромленному жандармами после неудачного покушения Дмитрия Каракозова на

царя Александра II в 1866 году (так называемое «дело Каракозова — Ишутина»).

Болеслава Шостаковича с женой сослали в Сибирь, где в 1875 году у них родился сын Дмитрий, будущий отец композитора. Хотя в итоге Болеслав Шостакович сделал внушительную карьеру как банкир, возглавив Иркутское отделение Сибирского торгового банка, в семье от революционного прошлого никогда не отkreщивались; по-прежнему исповедовались почитавшиеся русской интеллигенцией моральные идеалы: общественное служение, забота о народном благе, честность, порядочность, скромность.

Император Николай I многих из мятежников-декабристов хорошо знал лично, других видел или слышал о них. При всей разнице положений и взглядов это были люди, что называется, одного круга — и это имело существенное значение, сказываясь на большом и малом, проявляясь в тысяче мелочей, которые потомкам и исследователям уже трудно разглядеть и понять. То же можно сказать и об отношениях в среде русской революционной интеллигенции конца XIX — начала XX века. Разумеется, то был гораздо более широкий и демократический круг, с более гибкими, размытыми очертаниями. Но в рамках и этого

круга судьбы людей удивительным образом перекрещивались.

Дед Шостаковича в 1864 году организовал побег из московской тюрьмы польского революционера Ярослава Домбровского, впоследствии героя Парижской коммуны. Ленин восхищался Домбровским. Семья бабушки Шостаковича была в дружеских отношениях с родителями Ленина — Ульяновыми; согласно семейным преданиям, существовала даже какая-то генеалогическая связь между Шостаковичами и Ульяновыми.

Дед Шостаковича в сибирской ссылке познакомился с Леонидом Красиным, впоследствии видным революционером, большевистским наркомом, коллегой и другом Сталина. Брат Красина Борис стал влиятельным советским музыкальным чиновником, покровительствовал молодому композитору Шостаковичу. Другим важным «щитом» для Шостаковича в конце двадцатых — середине тридцатых годов стал начальник секретно-оперативного управления Ленинградского ОГПУ и скрипач-любитель Вячеслав Домбровский.

Сталин никогда в жизни не встречал отца Шостаковича, моложе которого он был всего на несколько лет. Но несомненно, что оба они в какое-то время принадлежали к одному, хотя и достаточно широкому и неопределен-

но очерченному кругу людей. У Сталина и семьи Шостаковичей были общие знакомые, приятели и политические кумиры. Но для нас еще важнее разительное сходство в их образовании и эстетических идеалах.

Во второй половине XIX века Российская империя, аннексировав так или иначе огромные пространства (включая Прибалтику, часть Польши, Закавказье и Среднюю Азию), существовала как многонациональное государство с конфликтными устремлениями: диктовавшаяся сверху русификаторская политика умерялась традиционной религиозной и культурной терпимостью русского народа. Приобщение «иностранцев» к русской культуре поощрялось, и, при условии принятия ими православия, никаких особых карьерных заслонов на их пути не воздвигалось.

К этому же времени в России сформировался определенный консенсус в области народного образования. Государство и церковь, ранее с некоторым подозрением относившиеся к произведениям великих русских писателей XIX века, постепенно признали их роль в формировании национального самосознания. Произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Тургенева, Достоевского и Льва Толстого повсеместно включались в программы учебных заведений, в буквари и учеб-

круга судьбы людей удивительным образом перекрещивались.

Дед Шостаковича в 1864 году организовал побег из московской тюрьмы польского революционера Ярослава Домбровского, впоследствии героя Парижской коммуны. Ленин восхищался Домбровским. Семья бабушки Шостаковича была в дружеских отношениях с родителями Ленина — Ульяновыми; согласно семейным преданиям, существовала даже какая-то генеалогическая связь между Шостаковичами и Ульяновыми.

Дед Шостаковича в сибирской ссылке познакомился с Леонидом Красиным, впоследствии видным революционером, большевистским наркомом, коллегой и другом Сталина. Брат Красина Борис стал влиятельным советским музыкальным чиновником, покровительствовал молодому композитору Шостаковичу. Другим важным «щитом» для Шостаковича в конце двадцатых — середине тридцатых годов стал начальник секретно-оперативного управления Ленинградского ОГПУ и скрипач-любитель Вячеслав Домбровский.

Сталин никогда в жизни не встречал отца Шостаковича, моложе которого он был всего на несколько лет. Но несомненно, что оба они в какое-то время принадлежали к одному, хотя и достаточно широкому и неопределен-

но очерченному кругу людей. У Сталина и семьи Шостаковичей были общие знакомые, приятели и политические кумиры. Но для нас еще важнее разительное сходство в их образовании и эстетических идеалах.

Во второй половине XIX века Российская империя, аннексировав так или иначе огромные пространства (включая Прибалтику, часть Польши, Закавказье и Среднюю Азию), существовала как многонациональное государство с конфликтными устремлениями: диктовавшаяся сверху русификаторская политика умерялась традиционной религиозной и культурной терпимостью русского народа. Приобщение «инородцев» к русской культуре поощрялось, и, при условии принятия ими православия, никаких особых карьерных заслонов на их пути не воздвигалось.

К этому же времени в России сформировался определенный консенсус в области народного образования. Государство и церковь, ранее с некоторым подозрением относившиеся к произведениям великих русских писателей XIX века, постепенно признали их роль в формировании национального самосознания. Произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Тургенева, Достоевского и Льва Толстого повсеместно включались в программы учебных заведений, в буквари и учеб-

ники, многочисленные хрестоматии и антологии. К этому официальному «куррикулуму» революционная интеллигенция добавляла свой, неофициальный, в котором значились имена Белинского, Писарева, Чернышевского, Добролюбова (стоит отметить, что все это были прославленные литературные критики, владельцы дум, ниспровергатели авторитетов). Из современных писателей большим авторитетом пользовались Максим Горький и Чехов. Особое место в этом пантеоне занимал сатирик Михаил Салтыков-Щедрин.

Любовь к этим авторам объединяла обширный слой русской интеллигенции. Не зная их считалось неприличным. Их произведения не просто читали, но изучали как некие «учебники жизни». Результатом было создание беспрецедентного для России единого культурного поля, общей референтной системы культурных ценностей. Пушкина, Гоголя, Салтыкова-Щедрина хорошо знали и цитировали и Ленин, и Сталин, и Шостакович. Для всех троих одним из самых близких писателей был Чехов.

На молодого Ленина сильнейшее впечатление произвело чтение опубликованной в 1892 году повести Чехова «Палата № 6»; он вспоминал: «... мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и

я заперт в палате № 6». Шостакович на склоне лет утверждал, что читает «Палату № 6» как «мемуары о себе». У Сталина и Шостаковича общим любимым произведением Чехова был его мизогинистский рассказ «Душечка»: оба они знали его практически наизусть, при случае с удовольствием цитируя целыми страницами<sup>1</sup>.

Остроте восприятия Сталиным русской культуры во многом способствовало его положение аутсайдера. Он являлся таковым вдвойне: и как сын бедного сапожника, и как человек, чьим родным языком был грузинский. Введение преподавания на русском языке в провинциальном Горийском духовном училище, где обучался юный Сталин (тогда еще Сосо Джугашвили), было насильственным, декретированным «сверху». Переход с грузинского на русский дался Сталину, как известно, нелегко. Но зато он освоил его как родной, хотя и говорил по-русски до конца своих дней с сильным грузинским акцентом.

Будучи культурным неопитом, Сталин сохранил на всю жизнь определенное уважение

<sup>1</sup> Здесь следует сказать об одной общей черте восприятия у Сталина и Шостаковича: оба обладали феноменальной памятью на прочитанное (Шостакович также и на услышанное). Прочитав страницу, оба могли повторить ее наизусть практически без ошибок; у обоих прочитанное единожды надолго откладывалось в памяти.

к «высокой» культуре и ее творцам. У Ленина подобный пиетет отсутствовал наглухо. Это подтверждается, в частности, полярным отношением Ленина и Сталина к опере и балету. Для Сталина посещение опер и балетов было одним из главных его жизненных удовольствий. О его любви к Большому театру уже говорилось выше. Ленин же в бытность свою руководителем Советского государства настойчиво пытался закрыть Большой (а заодно и Мариинский) театры в 1921—1922 годах. Его аргументы? Нельзя тратить государственные деньги на содержание подобного, по словам Ленина, «куска чисто помещичьей культуры».

Не жаловал Ленин и драматические театры, даже демократический Художественный театр, основанный Станиславским и Немировичем-Данченко. (Здесь тоже контраст со вкусами Сталина разителен.) По воспоминаниям Надежды Крупской, жены Ленина, он в театре скучал, начинал раздражаться и долго не выдерживал: «Обычно пойдем в театр и после первого действия уходим».

Когда в 1921 году нарком просвещения Луначарский обратился к Ленину с отчаянным письмом, в котором просил выделить деньги Художественному театру, которому иначе грозила гибель, вождь ответил грубой телефонограммой: «Все театры советую положить в

гроб. Наркому просвещения надлежит заниматься не театром, а обучением грамоте».

Из этого послания приоритеты Ленина ясны. Сталин, который во всем стремился подражать Ленину, усвоил и этот его культурный прагматизм (хоть и не на все сто процентов). Можно сказать с уверенностью, что на Сталина сильнейшее впечатление произвела опубликованная в 1905 году статья Ленина «Партийная организация и партийная литература», которой суждено было стать программной, хотя она и написана совершенно очевидным образом в невероятной спешке и крайне небрежно.

В этой статье Ленин требует, чтобы литература полностью подчинилась политическим задачам, став «колесиком и винтиком» революционного пропагандистского механизма. (Имелась в виду вся культура, но Ленин говорил только о литературе, еще раз демонстрируя свой тотальный литературоцентризм.) Сталину, вероятно, понравилось сравнение литературы с «колесиком и винтиком» огромного политического аппарата; отсюда протягивается нить к позднему знаменитому сталинскому определению писателей как «инженеров человеческих душ».

Ленин также резко атаковал развращающее влияние рынка на культуру: «Свобода бур-

жуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания». Ленину возражал на страницах элитарного журнала «Весы» поэт-символист Валерий Брюсов: «Да, мы свободны!»

Брюсов лукавил. Его изысканный журнал имел менее тысячи подписчиков и полностью зависел от субсидии московского миллионера Сергея Полякова. Но об этом Брюсов предпочитал не распространяться, принимая вместо этого привычную позу рафинированного эстет: «Требовать, чтобы все искусство служило общественным движениям, все равно что требовать, чтобы вся ткацкая промышленность только и делала, что готовяла материю для красных флагов».

Но даже Брюсов, сын русского купца, понимал, что в России к культуре предъявляются особые требования: «Где общественная жизнь стеснена, произведения искусства пользуются часто как окольным путем для распространения общественных идей или как тайным оружием в борьбе общественных групп. Где слово, устное и печатное, свободно, для этого нет более надобности».

О, знал бы Брюсов, что и через сто лет эта чаемая им идеальная ситуация для России реальностью так и не станет! Но он, как человек

образованный, был хорошо осведомлен о драматической, а часто трагической истории отношений в рамках извечного российского треугольника: власть — интеллигенция — народ. В России интеллигенция в большинстве своем традиционно находилась в непримиримой оппозиции к властям. Это началось еще при Николае I, интеллигентов называвшем «канальями-франчиками» и грозившемся, что он всех философов «в чахотку вгонит». Интеллектуалы, естественно, платили ему той же монетой, а народ — как в знаменитой заключительной ремарке Пушкина в «Борисе Годунове» — «безмолвствовал».

Конфликт только ужесточился на протяжении тридцати лет царствования Николая I; его острота не была снята и при последующих самодержавных правителях России из династии Романовых: Александре II, Александре III и Николае II. Все больше набиравшая силу интеллигенция добивалась участия во властных структурах, но царизм властью делиться совершенно не желал. Политика монархии по отношению к интеллигенции варьировалась — от прямых репрессий до вынужденных уступок, но эти две силы, роковым образом разошедшиеся, так никогда и не протянули друг другу руки.

Сошлись они, парадоксальным образом,



лишь на отношении к народу, рассматривая его как таинственную, загадочную силу, обладавшую некими мистическими качествами. Эти качества трактовались самодержавием и интеллигенцией по-разному: сверху — как смирение, долготерпение, набожность, вера в царя; снизу — как бунтарский дух, стремление к воле, знаниям, инстинктивное тяготение к справедливости и жизни на общинной коммунальной основе. Но и сверху, и снизу считали, что культурное развитие народа должно осуществляться и контролироваться государством, а не через рыночные механизмы.

Именно это недоверие, скажем сильнее — боязнь и отвращение к рыночным отношениям в области культуры привели значительную часть русской интеллигенции в объятия большевиков после Октябрьской революции 1917 года. Новым правителям России нужны были «спецы», а эти «спецы» прельстились наконец-то предоставившейся им возможностью просвещать и воспитывать народ с помощью государства.

Временный мир между властью и определенной интеллигентской прослойкой был наконец-то установлен. Среди тех интеллигентов, кто не стал с оружием в руках сражаться с большевиками, не отправился в эмиграцию и не бойкотировал коммунистическую власть,

отсиживаясь в нетопленных петроградских квартирах, а пошел служить в новые советские учреждения, была и семья Шостаковичей.

Павшее самодержавие Шостаковичи вряд ли оплакивали. И дело здесь было даже не столько в их революционном прошлом, сколько в твердых интеллигентских убеждениях. Особенно это касалось области культуры. Невозможно переоценить роль в этом Клавдии Лукашевич, крестной матери Мити Шостаковича, в предреволюционные годы плодотворной и популярной детской писательницы. Она была родственницей поэта-демократа Лиодора Пальмина, который в стихах памяти поэта-демократа Николая Некрасова (кумира и Ленина, и Сталина) восклицал:

Когда облек в рыдающие звуки  
Мольбу вдовы, плач сироты больной  
Иль в тьме лачуг подсмотренные муки, —  
И мы тогда заплакали с тобой...

Это были эмоции и идеи, оказавшие сильнейшее влияние на юного Шостаковича. Творчество и путь самой Лукашевич тоже были в этом смысле весьма показательны. В доме своих родителей она могла видеть и слышать таких иконных представителей русского культурного радикализма, как Дмитрий Писарев и тот же Некрасов. Когда ее мать под влиянием революционной пропаганды «ушла в народ», юная Лукашевич со своими сестрами осталась на

попечении отца, уже с двенадцати лет сама зарабатывая на хлеб — частными уроками и переписчицей. Не в этом ли корни ее впоследствии активного участия в феминистском движении на переломе веков? Опубликовав первое произведение двадцати лет от роду, плодовитая Лукашевич буквально заполонила своим творчеством детскую литературу того времени: выпустила не менее двухсот книг — рассказы, повести, пьесы, календари, учебники, хрестоматии. Все это были бестселлеры того времени, выдерживавшие по десять и более изданий. Многие из этих книг были первым чтением Мити Шостаковича.

Одним из раритетов моей личной библиотеки являются несколько выпусков детской хрестоматии Клавдии Лукашевич «Сеятель». Что в них можно найти? Что питало воображение маленького Мити? Конечно, Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Но также много Некрасова и других литераторов-демократов. И, что сейчас выглядит особенно удивительным, спорные в те годы Чехов и Лев Толстой. (Последний только-только, в 1901 году, был отлучен от православной церкви Святейшим правительствующим синодом.) То есть либеральный уклон этих хрестоматий несомненен.

Но большевистскую революцию Лукашевич приняла без особого восторга, хоть и не

эмигрировала. Поначалу нарком просвещения Луначарский привлек ее к работе по созданию советской детской литературы, и в голодные годы Лукашевич получала спецпаяк. Но когда она отвергла предложение властей радикально переработать свои старые произведения в соответствии с новыми идеологическими требованиями, паяк у Лукашевич отобрали, а ее книги выбросили из государственных библиотек.

Лукашевич упорствовала, ее почти перестали печатать; последние годы своей жизни она провела в крайней бедности, но на сотрудничество с советским культурным аппаратом так и не пошла, умерев в провинции в 1931 году.

История жизни Клавдии Лукашевич — лакмусовая бумажка для определения политической позиции семьи Шостаковичей. То, что она была для Шостаковичей близким, своим человеком, — несомненно. Вряд ли бескомпромиссная Лукашевич стала бы поддерживать дружеские отношения с Шостаковичами, если бы их политическая ориентация была явно просоветской. Такое в русской интеллигентской среде не принято, слишком уж она для этого политизирована — как тогда, так и сейчас. А Лукашевич произнесла прочувствованную речь на похоронах отца Шостаковича

в 1922 году, оплакивая «редеющие ряды нашей интеллигенции». Значит, и тогда все еще причисляла Шостаковичей к этому «рыцарскому ордену», членом которого считала и себя.

Помочь разобраться в чрезвычайно важной проблеме политических симпатий семьи Шостаковичей в первые послереволюционные годы может также интригующая история с наиболее ранним сохранившимсяopusом юного композитора — так называемым «Траурным маршем памяти жертв революции». Под таким названием эта пьеса для фортепиано фигурирует в нотографических справочниках и каталогах, посвященных творчеству Шостаковича. В советской литературе о Шостаковиче она неизменно упоминалась как пример ярко выраженных пробольшевистских симпатий юного автора.

Однако в недавно опубликованном письме (датированном апрелем 1918 года) к своей тетке Надежде Кокоулиной, сестре матери, 11-летний Митя Шостакович называет свою пьесу «похоронным маршем памяти Шингарева и Кокошкина», что резко меняет для нас политический контекст и идеологическую окраску этого opуса.

Гибель двух лидеров центристской конституционно-демократической партии (каде-

тов) Андрея Шингарева и Федора Кокошкина, растерзанных в тюремной больнице бандой «революционных» матросов и красногвардейцев, — один из символических эпизодов на пути консолидации власти большевиками после Октябрьского переворота. Этот зверский самосуд был учинен в январе 1918 года, одновременно с незаконным разгоном большевиками Учредительного собрания, в котором они остались в меньшинстве. И разгон Учредительного собрания, собиравшегося принять новую конституцию России, и убийство арестованных кадетов ужаснули демократическую интеллигенцию: как вспоминал знаменитый бас Федор Шаляпин, это было «первое страшное потрясение». О том же писал другу историк и теоретик литературы Борис Эйхенбаум: «...меня привело в полный ужас убийство Шингарева и Кокошкина. Это, по-моему, был несомненный признак, что революция разлагается и морально гибнет».

В законченной после гибели Шингарева и Кокошкина статье «Интеллигенция и революция» Александр Блок констатировал: «...лучшие люди говорят даже: «никакой революции и не было»; те, кто места себе не находил от ненависти к «царизму», готовы опять броситься в его объятия, только бы забыть то, что сейчас происходит...» Но сам он в эти же дни со-

чинил на едином дыхании свою знаменитую поэму «Двенадцать», героями которой вывел красногвардейский пикет, обходящий дозором притихший, враждебный, напуганный Петроград.

Поэмой этой, как известно, восторгались и большевики, и их противники; в ней видели и сатиру на революцию, и ее воспевание. Блоковских красногвардейцев называли «апостолами революции». Сам же он вспоминал популярную балладу Некрасова об атамане Кудяре и его двенадцати разбойниках.

Непритязательная пьеска мальчика Шостаковича, порожденная тем же трагическим инцидентом, что и «Двенадцать», не может, разумеется, идти ни в какое сравнение с великой поэмой Блока. Если бы не будущие достижения автора «Марша», об этом скромном опыте никто бы и не вспомнил. Но важно отметить два обстоятельства. Во-первых, неизменную злободневность русской культуры. Она, вопреки сомнениям и страхам сторонников «чистого искусства», не стыдилась мгновенно откликаться на текущие политические события согласно хлесткому лозунгу: «Утром — в газете, вечером — в куплете».

И второе: навеянные злобой дня произведения тем не менее часто оказывались многозначными, изначально открытыми многооб-

разным интерпретациям, иногда противоположного свойства. Это были не конъюнктурные однодневки, а рожденные традиционным «летописным» импульсом серьезные, принципиально «двойственные» по своей природе отклики. Блок создал бессмертный образец такого многоуровневого произведения в конце своей жизни. Парадоксальным образом Шостакович своим «Маршем» начал творческий путь, на котором впоследствии его крупные и важные опусы не раз и не два будут интерпретироваться взаимоисключающим образом. Интуитивно и спонтанно он создал парадигму своего будущего творчества.

Гимназический соученик Шостаковича Борис Лосский (сын известного философа Николая Лосского) вспоминал об устроенном в петроградской гимназии Стоюниной в январе 1918 года собрании педагогов и учеников с панихидой и речами памяти Шингарева и Кокошкина. Там Митя Шостакович сыграл свой «Траурный марш». Подобные собрания-протесты против большевиков в те дни еще были возможны.

Одно из них состоялось в Тенишевском зале, где вместе с другими знаменитыми поэтами (Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Федор Сологуб) с чтением своих стихов выступила и Анна Ахматова. Когда с эстрады

упоминали имя Блока, толпа в зале кричала: «Изменник!» Зинаида Гиппиус записывала в дневник с омерзением: «Не сомневаюсь, что просиди большевики год (!), почти вся наша хлипкая, особенно литературная, интеллигентщина так или иначе поползет к ним. И даже не всех было бы можно в этом случае осуждать. Много просто бедноты».

Друживший с Шостаковичем Лосский категорически утверждал, что «Митя, как и большинство детей тогдашней интеллигенции, не проявлял никакой симпатии к правительственной идеологии...». Его слова подтверждает остававшийся до сих пор незамеченным факт. Осенью 1922 года по личному распоряжению Ленина семью Лосских вместе с группой других видных антибольшевистских интеллектуалов (среди них Николай Бердяев, Семен Франк, Федор Степун, Питирим Сорокин) выслали из Советской России на Запад. Незадолго до отъезда Лосских их пригласили к себе на званый вечер Шостаковичи. В обстановке плотной слежки (как теперь стало известно, ГПУ зорко наблюдало за каждым шагом намеченных к высылке семей) подобный жест со стороны Шостаковичей был смелым и демонстративным, недвусмысленно свидетельствуя об их политических симпатиях.

Что же произошло между 1922 и 1927 го-

дом, в марте которого Шостакович принял заказ на крупное симфоническое произведение под названием «Посвящение Октябрю» от агитационно-просветительного отдела музыкального сектора Государственного издательства?

Смерть основателя Советского государства Ленина в 1924 году и постепенное укрепление единоличной власти его преемника Сталина; расцвет и начало заката провозглашенной Лениным «новой экономической политики» (нэп), давшей возможность измученной России прийти в себя после ужасов «военного коммунизма» и Гражданской войны; и главное, осознание большинством страны, в том числе и ее образованными классами, того факта, что советское правление — это «весомая, грубая, зримая» реальность, от которой никуда не деться и не спрятаться.

Те, кто хотели и могли сражаться с большевиками с оружием в руках, погибли или эмигрировали; открытое политическое или идеологическое сопротивление стало к этому моменту также невозможным. Если семья хотела жить более или менее нормально, речь могла идти только о той или иной форме сотрудничества с властью, добровольного или изпод палки.

Сразу следует сказать: среди тех, кто с пер-

вых же дней революции активно поставил свое творчество на службу большевикам, было много авангардистов, участников так называемого левого фронта искусств — режиссер Всеволод Мейерхольд, композиторы Артур Лурье и Николай Рославец, художники Натан Альтман, Давид Штеренберг и Казимир Малевич, теоретики культуры Осип Брик и Николай Пунин, кинорежиссеры Сергей Эйзенштейн и Всеволод Пудовкин, поэт Владимир Маяковский. Из них Маяковский был, пожалуй, самой примечательной и во многих отношениях символической фигурой. Возглавляемые им русские футуристы откровенно рвались к управлению культурой в национальном масштабе. В отданной авангардистам на откуп газете Наркомпроса «Искусство коммуны» появлялись статьи, на разный лад варьировавшие центральную идею «левых»: «Футуризм — новое государственное искусство».

Разумеется, экспериментальная авангардная культура не могла стать массовой без того, чтобы для этого были созданы специальные условия. Насильственное насаждение футуризма сверху и подавление всякой возможной конкуренции со стороны классической культуры — вот на что надеялись и чего требовали от советской власти русские авангардисты. «Взрывать, разрушить, стереть с лица земли старые

художественные формы — как не мечтать об этом новому художнику, пролетарскому художнику, новому человеку», — провозглашал Пунин в первом программном номере «Искусства коммуны». Отрицание прошлого Маяковским было еще более тотальным: «Долой **вашу** любовь», «долой **ваше** искусство», «долой **ваш** строй», «долой **вашу** религию».

Нарком Луначарский, высоко ценивший Маяковского и очень хотевший попрочнее привязать поэта к революционной колеснице, снисходительно порицал его эстетический нигилизм: «...ему кажется, что великие мертвецы в своих вечно живых произведениях ужасно мешают успеху его собственного рукоделия... он хочет видеть себя первым мастером на оголенной земле и среди забывших прошлое людей: так легче, без конкурентов».

Прагматичному Ленину казалось, что Луначарский уж слишком ласков и терпим к футуризму. Ни на грош не веря в революционность Маяковского и его друзей, Ленин оценивал ее отрицательно: «Это особый вид коммунизма. Это хулиганский коммунизм». Очень не нравились Ленину и стихи Маяковского, пусть и с просоветской начинкой: «Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность».

Тем не менее русские авангардисты считали и надеялись — не без основания, что новая



власть даст им шанс внедриться в народное сознание, подавив при этом потенциальных соперников, хотя бы и с помощью насилия<sup>1</sup>. За это Маяковский и некоторые его друзья были готовы служить советской власти верой и правдой, соглашаясь идти далеко — вероятно, гораздо дальше, чем сами первоначально планировали: до прямого сотрудничества с карательными органами, с ненавистным интеллигенции ГПУ.

Причем дело не ограничивалось выполнением секретных заданий и всякого рода «делikatных» поручений. Нет, Маяковский писал и печатал громогласные стихотворные панегрики в честь ГПУ и его основателя Феликса Дзержинского. Переломным в этом смысле стал 1927 год, когда строки из написанного в честь десятилетия ВЧК — ГПУ стихотворения Маяковского «Солдаты Дзержинского» широко разошлись по стране, превратившись в цитируемые к месту и не к месту афоризмы: «ГПУ — это нашей диктатуры кулак сжатый» и «солдаты Дзержинского Союз берегут».

Советская власть принимала эти отчаянные проявления авангардистской лояльности как должное и даже со все возраставшей тре-

<sup>1</sup> Как писал в своих стихах Маяковский, «подсказывая» большевикам новые возможные мишени: «Белогвардейца найдете — и к стенке. А Рафаэля забыли? Забыли Растрелили вы? Время пулям по стенкам музеев тенькать».

бовательностью. Но все же вознаграждала Маяковского не только публикациями его стихов в газетах с массовым тиражом и выгодными лекционными турне по Советскому Союзу, но и возможностью регулярно выезжать за границу: из восьми лет (1922—1929) Маяковский провел в Москве, где был его дом, только пять! «Мне необходимо ездить», — оправдывался поэт.

Многие интеллектуалы завидовали и доходам Маяковского, и неслыханному разрешению на право ношения револьвера, и привезенному из Франции автомобилю «Рено» — одной из считанных частных машин в Москве того времени.

Для определенного сегмента советской творческой молодежи Маяковский представлял заманчивую модель. Писатель Валентин Катаев говорил от имени этой группы, когда вспоминал: «Впервые мы почувствовали себя освобожденными от всех тягот и предрассудков старого мира, от обязательств семейных, религиозных, даже моральных; мы опьянели от воздуха свободы: только права и никаких обязанностей. Мы не капиталисты, не помещики, не фабриканты, не кулаки. Мы дети мелких служащих, учителей, акцизных чиновников, ремесленников... Революция открыла для нас неограниченные возможности».

Маяковский эти неограниченные возможности олицетворял: высокий, напористый, громоподобным голосом декламировавший эффектные авангардные стихи на актуальные темы. Об увлечении и поэзией, и имиджем Маяковского в свои молодые годы мне рассказывали даже весьма далекие от прореволюционных соблазнов пианист Владимир Горовиц и хореограф Джордж Баланчин. «Искушения Маяковским» не избежал и молодой Шостакович.

В первой половине 20-х годов Шостаковича ждали серьезные испытания. В 1922 году от пневмонии скоропостижно умер его отец, которому было 46 лет. Семья осталась без кормильца. Мать и старшая сестра были вынуждены пойти на службу. Митя устроился тапером в кинотеатре, аккомпанируя немым лентам: занялся, как он говорил, «механическим изображением на рояле «страстей человеческих». Но денег все равно катастрофически не хватало даже на самое необходимое — еду, оплату квартиры.

Композитор говорил, что «все это подорвало здоровье и расшатало нервную систему»: у Мити обнаружили туберкулез лимфатических узлов, пришлось пройти через болезненную операцию. Тогда же его, по выражению матери, «изгнали из консерватории»: лишили возможности продолжить обучение в аспиранту-

ре по классу фортепиано. (Это было результатом какой-то бюрократической интриги.) Весь этот эпизод, сейчас кажущийся анекдотичным, в тот момент должен был восприниматься мимозным Шостаковичем как вселенский катаклизм, сигнализирующий о крайней нестабильности его музыкантской карьеры.

В 1927 году Шостаковича постигла еще одна личная катастрофа. Началось все многообещающе. В январе по рекомендации влиятельного музыковеда Болеслава Яворского (с которым Митю, судя по опубликованным письмам, связывали более чем дружеские отношения) Шостаковича в составе официальной советской «команды» отправили в Варшаву — участвовать в Первом международном конкурсе пианистов имени Шопена. Задачи этой миссии выходили далеко за музыкальные рамки. Война между Польшей и Советской Россией завершилась всего шесть с небольшим лет тому назад. Отношения между двумя странами оставались напряженными. Когда в июне того же года в Варшаве русский белоэмигрант застрелил советского посла в Польше Петра Войкова, то Маяковский гневно вопрошал в своем напечатанном в «Комсомольской правде» стихотворении: «— Паны за убийцу? Да или нет? — И, если надо, нужный ответ мы выжмем, взяв за горло».

Шопеновский конкурс 1927 года стал важ-

ным культурным событием европейского масштаба. Но для Советского Союза, учитывая все приводящие политические факторы, значение этого конкурса было просто экстраординарным. Сталин с особым вниманием относился к международным успехам молодых советских музыкантов. Мы знаем, что ему нравилась классическая музыка, в первую очередь — музыкальный театр (опера и балет). Но и инструментальная музыка привлекала внимание вождя, о чем можно узнать из воспоминаний современников. Сталин с удовольствием слушал молодых пианистов и скрипачей: Эмиля Гилельса, Льва Оборина, Якова Флиера, Давида Ойстраха, Бориса («Бусю») Гольдштейна. И, как всегда бывало со Сталиным, не забывал при этом о политической выгоде.

Сталин — вероятно, первым из современных политических лидеров — понял, какие пропагандные дивиденды можно получить, если молодые музыканты его страны начнут побеждать на международных конкурсах. Ведь западная пресса еще сравнительно недавно писала о большевиках как об азиатских варварах, национализирующих женщин и девиц. Русский коммунизм изображался как враг гуманистической европейской культуры. Вот Сталин и решил: что может служить лучшей контрпропагандой, чем выступления талант-

ливых, великолепно подготовленных и обаятельных советских виртуозов, столь блистательно исполняющих европейскую музыкальную классику?

Опубликованные в последнее время архивные документы подтверждают хорошо известное советским музыкантам нескольких поколений: выезд для выступлений за рубеж разрешался только после тщательной проверки буквально каждой кандидатуры органами госбезопасности. Окончательное «добро» давалось иногда на самом высоком уровне, вплоть до Ленина и Сталина (а впоследствии Хрущева и других руководителей партии и правительства). Учитывая политическую важность поездки в Варшаву в 1927 году и то, что это была первая пропагандистская акция подобного рода, не приходится сомневаться, что Сталин так или иначе видел и одобрил финальный список конкурсантов. Можно предположить, что именно так он впервые узнал о существовании Дмитрия Шостаковича<sup>1</sup>.

Для советской делегации в целом выступление на Варшавском конкурсе стало неверо-

<sup>1</sup> О том, какое значение придавалось шопеновскому конкурсу руководством страны, свидетельствует тот факт, что перед отъездом в Варшаву Шостакович и его друзья (Лев Оборин и Юрий Брюшков) показали свои программы начальнику штаба Красной армии Михаилу Тухачевскому, известному покровителю классической музыки (он был скрипачом-любителем и даже сам мастерила скрипки).

ятым успехом — против всех ожиданий. Оборину удалось завоевать первую премию. Как писал Илья Эренбург: «Дипломатам пришлось стусеваться и полякам признаться, что лучше всех исполняет Шопена «москаль». В правительственной газете «Известия» появилась карикатура любимца Сталина — Бориса Ефимова, изображавшая торжествующего девятнадцатилетнего Оборина и готовых лопнуть от злости дряхлых врагов Советского Союза, с иронической подписью: «Тут действуют руки Москвы».

Сталину, безусловно, доложили о восторгах великого польского композитора Кароля Шимановского: «Это нельзя назвать успехом, даже не фурором. То было сплошное победное шествие, триумф!» Но имени Шостаковича среди лауреатов не было. Он был удостоен всего-навсего почетного диплома.

Хотя в письмах из Варшавы к матери Митя пытался изобразить хорошую мину при плохой игре, для него это было невероятным унижением. Главное, это ставило крест на радужных мечтах о блестящей и доходной международной пианистической карьере. Нужно было начинать думать о других возможных источниках заработка.

В биографии молодого Шостаковича наступил кризисный момент. Тот факт, что пос-

ле смерти отца-кормильца семья Шостаковичей жила в тяжелой нужде, хорошо известен биографам композитора. Но бедность Шостаковичей традиционно рассматривалась лишь как некая экзотическая краска, почти что эпизод из голливудского биофильма.

Недоедание, лихорадочные поиски любого возможного заработка, связанные с этим постоянные унижения и болезненный страх за завтрашний день — все это упоминалось, но почему-то никак не связывалось с творчеством молодого Шостаковича, с выбором им сюжетов и текстов для своих сочинений.

Между тем тема денег — одна из ведущих в сознании молодого Шостаковича. Это идея фикс, он думает о деньгах ничуть не меньше, чем студент Раскольников из «Преступления и наказания» Достоевского. Подтверждений этому множество. Здесь достаточно привести несколько цитат. Шостакович пишет (как раз в интересующий нас период 1924—1926 годов) своему близкому другу Льву Оборину: «...деньги весьма и весьма нужны для нас»; «Денег нет совсем. Полное безденежье»; «...подросла еще одна неприятность. Со вчерашнего дня сократили на службе маму»; «Настроение у меня сейчас из рук вон плохое... службы не найти, Володя <приятель Шостаковича — Курчавов> помирает, тьма окружает, и в довер-

шение всего начала пухнуть шея... Иногда я, учтя это, начинаю кричать. Просто кричать со страху. Все сомнения, все проблемы, вся тьма давит меня»; «Живу я в высшей степени скверно. Особенно в материальном... А ведь жрать надо? Нотной бумаги надо? Вот тут-то и вертись, как белка в колесе»; «... не смог тебе отписать до сих пор письма из-за отсутствия средств на предмет покупки марки»; «Самое лучшее на свете — деньги. Без денег невозможен духовный покой. Их отсутствие больно меня бьет по нервам, и я чувствую себя очень развинченным. Скверно, скверно. Все обстоит очень скверно!.. А зайдешь в союз, там целый хвост безработных: ищут работы. А ее нету. Все это кричит о самом непроходимом мраке, который существует в мире... И всюду вопль: денег, работы, хлеба!»

Раскольников в романе Достоевского из-за денег убил старуху-процентщицу. Иосиф Бродский только полушутя уверял меня, что это была, как он выразился, «авторская идея»: по его мнению, Достоевского вполне могла посетить отчаянная мысль об убийстве ради денег. Самое поразительное, что схожие идеи обуревали молодого Шостаковича. В одном из уже цитировавшихся писем к Оборину про rvalось совсем уж «достоевское»: «Хорошо

было бы, если бы все кредиторы вдруг умерли. Да надежды на это маловато. Живуч народ».

Это, конечно, всего лишь мрачноватые фантазии девятнадцатилетнего юноши, оказавшегося в критической ситуации. Но они дают нам возможность заглянуть в психологию молодого музыканта на перепутье. Как далеко был готов Шостакович пойти, чтобы раздобыть денег и прокормить себя и своих близких? Ответом будет: достаточно далеко. Раскольниковым он, конечно, ни в коей мере не был и устранять людей на своем пути не собирался. Но удручающие жизненные обстоятельства настойчиво подталкивали Шостаковича к чему-то для творческого человека не менее страшному: художественному компромиссу.

Шостакович был готов вступить на стезю музыкального самозванчества. «Мужество потерял, все потерял», — гласит немецкая пословица, а я, кажется, скоро потеряю мужество», — признавался он в письме к Оборину.

Если бы осуществились заветные планы семьи Шостаковичей и Митя стал прославленным пианистом, то эта карьера, даже в условиях жесткого советского контроля, потребовала бы от него сравнительно немногих уступок режиму — по крайней мере, в собственном музыкальном аспекте. В конце концов,

он исполнял бы все тех же Баха, Бетховена, Листа и Шопена — вероятно, с добавлением требуемого советского репертуара. Но эти мечты лопнули.

Композиторская работа представлялась теперь главным источником существенных заработков. А это резко усиливало соблазны политического конформизма: ведь единственным возможным заказчиком симфонии, оперы или балета в той ситуации было советское государство. А оно с самого начала своего существования требовало идеологической лояльности. Как уже в 1922 году иронически комментировал Зощенко: «Вообще писателем быть трудновато. Скажем тоже — идеология... Требуется нынче от писателя идеология. (...) Этакая, право, мне неприятность!»

Советский идеологический пресс в разные периоды давил с различной силой. Конечно, коммунистические вожди всегда относились к художественному авангарду по меньшей мере со скепсисом и недоверием, считая его «мелкобуржуазным». Но до определенного момента они были готовы закрывать глаза на формальные эксперименты в культуре в обмен на политическую лояльность авангардистов. В этом и заключалась суть их временного договора с Маяковским и другими «левыми». Этим же договором решил воспользоваться

молодой Шостакович, когда он окончательно понял, что отныне будет строить свою музыкальную карьеру как композитор.

К этому моменту Шостакович прошел через свой первый творческий кризис. Его громкий композиторский дебют в легендарном зале Ленинградской филармонии — премьера под управлением Николая Малько Первой симфонии в 1926 году, когда автору было всего девятнадцать лет, — стал счастливым событием. Симфония — одновременно свежая и мастерская, игривая и вдумчивая, в меру дерзкая и в меру традиционная — как червонец, понравилась всем. Поначалу радостно взбужденный успехом, Шостакович вскоре, однако, вознамерился радикально обновить свой композиторский арсенал. По-старому он писать просто не мог.

По словам Шостаковича, в какой-то момент творческий процесс резко затормозился: «ни одной ноты». Композитор запаниковал, с горя сжег многие свои ранниеopusy, в том числе и оперу «Цыганы» (по Пушкину). Надо было думать о поисках новых путей. К этому подталкивала экспериментальная художественная атмосфера Ленинграда 20-х годов, где премьеры последних театральных и музыкальных европейских новинок с нетерпением ожидались и оживленно обсуждались. Ориен-



тация на Запад обещала избавление от «провинциализма» — слова, ставшего пугалом. Особенно близкими казались немецкие экспрессионизм и линеаризм; визиты в Советскую Россию драматурга Эрнста Толлера и композиторов Альбана Берга и Пауля Хиндемита стали подлинной сенсацией.

В этой обстановке «модель Маяковского» могла показаться Шостаковичу наиболее приемлемой. Шостакович увлекался футуристическими стихами Маяковского с тринадцати лет, ходил на его поэтические вечера в Петрограде. Поэт был харизматической фигурой, популярной и уважаемой в той среде, которая стала для Шостаковича «референтной»: авангардно настроенной творческой молодежи.

Кругом говорили о «техническом перевооружении» в области культуры, по аналогии с таковым же в области производства, которое властями весьма поощрялось. Почему бы не совместить авангардную форму с коммунистическим содержанием, как это — видимо, успешно — делает Маяковский? Поэтому, когда руководитель агитотдела музсектора Госиздата Лев Шульгин, ортодоксальный большевик с дореволюционным стажем, обратился к Шостаковичу с предложением написать к 10-летию Октябрьской революции в 1927 году большое симфоническое произведение с

хоровым финалом под названием «Посвящение Октябрю», композитор согласился.

Шостаковича не остановило даже позорное качество присланного из Москвы текста, рекомендованного к озвучиванию: «... получила стихи Безыменского, которые меня очень расстроили. Очень плохие стихи. Но все же я сочинять начал», — стиснув зубы и зажав нос, информировал Шостакович своего знакомого в Москве. Болеславу Яворскому Митя тоже горько пожаловался на «стихи, которыми я должен по милости Безыменского и музсектора вдохновляться».

Да, комсомольский поэт Александр Безыменский до уровня Маяковского никак не достигал, хотя чрезвычайно старался попасть в его «наследники». На роль «пролетарского Маяковского» его некогда выдвигал сам Лев Троцкий, тогда всесильный военный нарком. К 1927 году Троцкий уже проиграл Сталину в политической борьбе и лишился всех своих постов. Безыменский, однако, держал нос по ветру. Когда в 1929 году в его сатирической пьесе «Выстрел» (музыку к ленинградской премьере которой написал Шостакович) бдительные товарищи усмотрели выпады против Сталина, автор обратился к самому вождю за защитой и получил от него индульгенцию: «Выстрел», написал Безыменскому Сталин, можно

считать образцом «революционного пролетарского искусства для настоящего времени».

Несмотря на характерную оговорку — «для настоящего времени», этой сталинской похвалы было достаточно, чтобы гарантировать Безыменскому спокойную и обеспеченную жизнь (хотя он и не получил никогда высшей награды — Сталинской премии)<sup>1</sup>. Ирония заключается в том, что лишь на склоне дней Безыменский узнал, что его стихи когда-то были озвучены самим Шостаковичем — так редко, буквально считанные разы прозвучало за все эти годы «Посвящение Октябрю», обозначенное — задним числом — как Вторая симфония (ее премьера прошла под управлением того же преданного молодому автору дирижера — Николая Малько).

Это не случайно. В отличие от Первой симфонии Вторая никогда не стала — и, вероятно, уж вряд ли станет — репертуарной, хотя в этом одночастном опусе есть немало в высшей степени впечатляющих страниц и эпизодов. Скрыбинистские взлёты с типичными для

<sup>1</sup> В последние годы его жизни (умер Безыменский в 1973 году) никто не принимал всерьёз этого некогда знаменитого автора. По рукам ходило издевательское описание: «Волосы дыбом. Зубы торчком. Старый мудака с комсомольским значком». А сам Безыменский подвёл неутешительный итог в автоэпитафии, свидетельствовавшей, по крайней мере, об отсутствии у него каких бы то ни было иллюзий относительно собственного места в истории культуры: «Большой живот и малый фаллос — вот все, что от меня осталось».

этого мистического автора призывными фразами у медных духовых несколько неожиданно соседствуют с эпатажным 13-голосным линейным «немецким» куском, предвещающим оперу «Нос», и лирическими моментами, характерными для более поздних симфоний Шостаковича.

Перелистывать страницы партитуры Второй симфонии — все равно что без разрешения заглянуть через плечо композитора, когда он колдует над пробирками в своей алхимической лаборатории. То, что менее одаренные авторы посчитали бы своей огромной удачей, в контексте последующего творчества Шостаковича иногда оборачивается всего лишь пробой пера. Особенно проблематично звучит хоровой финал. Его предваряет сенсационное нововведение — звук фабричного гудка, включенный в «Посвящение Октябрю» по предложению Шульгина. Затем вступает хор, меланхолично, почти уныло распевающий «идейно правильные» вирши комсомольца Безыменского. Тут были перлы, над которыми не преминул бы вволю поиздеваться и сам Маяковский: «О Ленин! Ты выковал волю страданья, ты выковал волю мозолистых рук». Сардонический комментарий самого Шостаковича был краток: «Voilà».

В музыке хора отсутствуют столь типич-

ные для Шостаковича впоследствии напор и убежденность. Очевидно, что это — скорее формальный довесок к сочинению, которое и так не отличалось особой конструктивной убедительностью. Доверительно сообщив Яворскому: «Хор сочиняю с большим трудом. Слова!!!» — Шостакович так и не сумел воспламенить своего воображения, а посему последние «кульминационные» слова текста — «Вот знамя, вот имя живых поколений: Октябрь, Коммуна и Ленин» — композитором вообще не распеты, хор их просто скандирует. Последние такты этого опуса звучат как формульный ходульный апофеоз.

Неудача с официальными стихами Безыменского подтверждает, что «Посвящение Октябрю» было для Шостаковича «работой по найму». Понимание этого неоспоримого факта помогает решительно пересмотреть популярную до сих пор схему идеологического развития молодого Шостаковича. Многие биографы композитора считают, что его Вторая (а затем и Третья «Первомайская») симфонии свидетельствуют о просоветском идеализме их автора, лишь впоследствии сменившемся горьким разочарованием. Эту теорию анализ музыки не подтверждает. Болезненно ясно, что просоветский пафос текста Безыменского оставил Шостаковича равнодуш-

ным; редко когда в последующем творчестве его музыка столь же формальна.

Учитывая все, что мы теперь знаем, более убедительной представляется другая картина политических воззрений Шостаковича. Его семья традиционно придерживалась либеральных народнических убеждений. Ничто не указывает на ее пробольшеvistские настроения. Наоборот, реакция на убийство Шингарева и Кокошкина, дружба с Лосскими и другие свидетельства позволяют отнести Шостаковичей к той значительной части русской интеллигенции, которая оценивала коммунистов скептически, хотя и была вынуждена с ними сотрудничать. Подобным скептиком по отношению к советской власти был и молодой Шостакович.

Иногда в качестве доказательства прокоммунистических симпатий Шостаковича в 20-е годы ссылаются на некоторые пассажи из его писем за эти годы к Татьяне Гливенко, его юношеской любви. При этом забывают о том, под каким жестким политическим контролем находились в Советской России средства коммуникации — в частности, письма. Ведь это распространенное заблуждение, что аппарат политического сыска раскрутился вовсе только в 1930-е годы.

Полная и объективная история советских

органов госбезопасности еще не написана и вряд ли скоро появится, но вот опубликованные данные по августу 1922 года: в течение только этого одного месяца сотрудники отдела политконтроля органов безопасности перлюстрировали почти половину из трехсот тысяч писем, пришедших в Россию из-за границы, и все 285 тысяч, отправленных из России на Запад.

Нетрудно догадаться, что размах перлюстраторской деятельности внутри страны был не менее впечатляющим. Как подтверждают теперь и российские историки, «к концу 20-х годов в стране сложилась система тотального, всеохватывающего контроля за действиями и мыслями деятелей науки и культуры, особая роль в которой принадлежала «карающему мечу революции» — органам ВЧК—ОГПУ».

О том, что такое политические слежка и доноительство, в семье Шостаковича знали не понаслышке еще с дореволюционных времен. Осторожность была у них в крови. «Красный террор» первых лет революции, когда в Петрограде на афишных столбах расклеивались длиннейшие списки расстрелянных «заговорщиков», вселил в души еще больший страх; об этих проскрипционных списках композитор вспоминал с ужасом даже десятилетия спустя.

Знакомые и друзья Шостаковичей начали «исчезать» задолго до Большого Террора 30-х годов. В 1921 году такова была судьба гимназического соученика Мити — Павлуши Козловского, сына бывшего царского генерала Александра Козловского, одного из военных лидеров знаменитого антибольшевистского Кронштадтского восстания 1921 года. Позднее, в 1929 году, будет арестован и расстрелян «за контрреволюционную деятельность» Михаил Квадри, близкий друг Шостаковича, которому композитор посвятил свою Первую симфонию; это посвящение после расстрела Квадри исчезло.

В сокровенном дневнике жившего в одном городе с Шостаковичем художественного критика Николая Пунина, довольно быстро раскусившего карательную сущность советского режима, можно найти следующую в высшей степени показательную запись от 18 июля 1925 года: «Расстреляны лицеисты. Говорят, 52 человека, остальные сосланы, имущество, вплоть до детских игрушек и зимних вещей, конфисковано. О расстреле нет официальных сообщений; в городе, конечно, все об этом знают, по крайней мере в тех кругах, с которыми мне приходится соприкасаться: в среде служащей интеллигенции. Говорят об этом с ужасом и отвращением, но без удивления и

настоящего возмущения. Так говорят, как будто иначе и быть не могло... Чувствуется, что скоро об этом забудут... Великое отупение и край усталости».

Учитывая все это, следует скорее удивляться не нескольким сугубо «правоверным» кускам в письмах молодого Шостаковича — письмах, которые, как он не без основания полагал, властями перлюстрировались, а обилию произвольно прорывавшихся в них непочтительных и насмешливых замечаний в адрес официальной идеологии. В обстановке насаждавшегося сверху культа Ленина, разросшегося до небывалых размеров после смерти вождя в 1924 году, особенно рискованной выглядит любимая Митина шутка: он упорно называет «Ильичом» (как умильно именовали Ленина в официальной печати) Петра Ильича Чайковского. В письме к Гливенко Шостакович возмущается тем, что Петроград переименовали в Ленинград; он саркастически называет город Санкт-Ленинбургом.

В письме к Яворскому Шостакович иронически сравнивает обязательное для аспирантов консерватории изучение «марксистской методологии» в музыке с упраздненным предметом Закона Божьего и уморительно описывает свое вызывающе издевательское поведение на экзамене по этой самой «марк-

систской методологии». В связи с этим композитор прямо пишет о своей «политнеблагонадежности». (Замечу, что в мое студенческое время, несравненно более «вегетарианские» 60-е годы, немногие — особенно в сравнительно конформистской музыкантской среде — осмелились бы высказываться подобным еретическим образом в частной переписке.)

В этом контексте естественно предположить, что Шостакович рассматривал приспособленческий финал Второй симфонии как вынужденный компромисс. Это подтверждается и тем, что, еще даже не успев закончить «официозную» симфонию, композитор в 1927 году как одержимый начал работу над полярно противоположной по идеологии оперой «Нос» (по Гоголю). Тут следует подчеркнуть, что — в отличие от «Посвящения Октябрю» — эта опера не являлась заказным произведением и буквально вырвалась из-под пера композитора. Учитывая и объем работы, и ее тему, то был смелый шаг.

Сюжет гоголевского «Носа» делает эту повесть предшественницей мировой литературы абсурда XX века («Превращение» Кафки, «Носороги» Ионеско, «Грудь» Филипа Рота). С неподражаемо невозмутимым видом Гоголь рассказывает о злоключениях петербургского майора Ковалева: у того загадочным об-

разом исчезает его нос, появляющийся затем на улицах столицы в виде важного сановника. После ряда трагикомических перипетий, когда Ковалев уж совершенно отчаялся вернуть себе нос, тот столь же непостижимым образом вновь водворяется на лице своего хозяина. Этот с блеском преподнесенный гротеск Гоголь заключил ироническим послесловием: «Но что страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. (...) Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы».

Нетрудно вообразить, как это демонстративно «безыдейное» заявление пришлось по сердцу композитору, вынужденному переключаться на музыку сверхидейный, но бездарный текст Безыменского. Но опера по «Носу» была для Шостаковича не только и не просто отдушиной или передышкой. Она стала его первым творческим и социальным манифестом.

Никто до сих пор не замечал, что «Нос» — опера автобиографическая. Писали о ее авангардизме (монтажное построение; атональные фрагменты; частое использование невероятно высокой вокальной тесситуры; пресловутый октет дворников, представляющий из себя абсурдистский восьмиголосный канон; сме-

лый эксперимент — оркестровый антракт для одних ударных инструментов) и сатирической направленности («Нос» наспигован пародийными реминисценциями из опер Чайковского, Мусоргского и особенно Римского-Корсакова). Но если бы «Нос» состоял только из этих двух элементов, получилась бы лишь занимательная эффектная новинка-однодневка, не более, а «Нос» до сих пор волнует и трогает. Во многом это объясняется тем, что в центре оперы оказался персонаж, вызывающий интерес и сочувствие.

Шостакович сделал таким персонажем безносого Ковалева, который комментаторами Гоголя традиционно трактовался как ничтожная фигура, олицетворение пошлости. Дело в том, что его невероятную историю Гоголь излагает, как уже было сказано, подчеркнуто бесстрастно. У Шостаковича же лишившийся носа Ковалев превращается в трагического героя, поющего надрывную, хватающую за сердце арию. Ковалев, как позднее Беранже, герой «Носорогов» Ионеско, хочет быть как все, проникновенно жалуясь: «... без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин». Но по странному капризу судьбы он стал «другим», за что «носатый» истеблишмент тут же его наказывает, превращая в изгоя и отщепенца. Напрасно



мечется Ковалев по городу, тщетно пытаясь вернуть себе нос: его всюду ждут унижения и позор.

Шостакович делает из Ковалева аутсайде-ра, которого общество принуждает стать конформистом. Это — автобиографический мотив, явная рефлексия на ситуацию со Второй симфонией. Тут композитор в первый — но не в последний — раз радикально переосмысливает концепцию прозаического произведения, положенного им в основу своей оперы, придавая ей автобиографический смысл. (То же произойдет и с его оперой «Леди Макбет Мценского уезда», по Николаю Лескову.) Шостакович в «Носе» дает выход всем своим фобиям: достается и коварным женщинам (в этой опере очень сильна мизогинистская струя), и коррумпированной полиции, и, в особенности, конформистским массам, которые обрисованы композитором как безумная и жестокая толпа, охочая до зрелищ, легко поддающаяся манипулированию и готовая растерзать любого диссидента.

В «Носе» Шостаковича обычно находили влияние другого нашумевшего спектакля по Гоголю середины 20-х годов: «Ревизора» в постановке авангардистского мастера Всеволода Мейерхольда. Для такого сближения есть много оснований, в том числе признания самого

Шостаковича. Но можно напомнить о совершенно другой интерпретации «Ревизора», гораздо более близкой художественным и политическим идеям молодого Шостаковича. Это — вызывающе анархистский спектакль ленинградского дадаиста Игоря Терентьева, погибшего в сталинском лагере в 1941 году.

Используя пьесу Гоголя как исходный материал, Терентьев изображал (с помощью художников-экспрессионистов, участников коллектива «Мастеров аналитического искусства» под руководством великого Павла Филонова) современный ему мир как сумасшедший дом, в котором распоряжаются грубые и жестокие надзиратели. Терентьев показывал советской власти нос, а официозная критика негодовала, требуя «ликвидировать этот опасный спорт». В итоге Терентьева послали «перевоспитываться» на строительство Беломорканала, где он, вкалывая в качестве землекопа, написал иронические и страшные стихи, под которыми мог бы подписаться и Шостакович, окажись он в схожей трагической ситуации:

Кремль,  
Видишь точку внизу?  
Это я в тачке везу  
Землю социализма.

Шостакович относился к театральным экспериментам Терентьева с огромным интересом. Но в связи с «Носом» несомненно влия-

ние и другой важной еретической фигуры: Шостакович демонстративно привлек к сотрудничеству над либретто оперы знаменитого писателя Евгения Замятина. Тот был участником революции 1905 года, тогда же вступил в большевистскую партию, но после прихода коммунистов к власти занял вызывающе независимую позицию.

В 1920 году Замятин написал самое свое знаменитое произведение — роман-антиутопию «Мы», зарубленный цензурой, но широко ходивший по рукам в виде рукописи. Зато в 1921 году Замятину чудом удалось напечатать свой ставший легендарным литературный манифест «Я боюсь», заканчивавшийся афоризмом, дорого обошедшимся его автору: «... я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое».

В 1922 году Замятина должны были выслать из Советской России вместе с Лосским и другими оппозиционерами, но в последний момент большевики передумали. Замятин посещал семью Шостаковичей, и, конечно, молодому композитору были хорошо известны соображения писателя о том, что «настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики». Эти слова в

сущности можно считать одной из главных идей романа «Мы» (жанр которого Замятин определял как городской миф) и, парадоксальным образом, также и «Носа» Шостаковича.

Замятин иронизировал над приспособленцами (имея в виду прежде всего Маяковского): «Писатель У. написал революционные стихи — совсем не потому, что он на самом деле любит пролетариат и хочет революции, а потому, что он любит и хочет автомобиль и общественное положение. Писатель У., по-моему, проститутка». Можно не сомневаться, что «мимозный» Шостакович принимал эту иронию и на свой счет — именно поэтому по поводу «Носа» он советовался с Замятиным. «Нос» должен был стать антисикофантским заявлением Шостаковича, его собственным «Я боюсь».

Интересно, что первые рецензенты «Носа», поставленного в Ленинграде в начале 1930 года, этот программный характер оперы Шостаковича уловили достаточно чутко. Надо отдать им должное, это были способные люди, писавшие остро и резко, хотя и злоупотреблявшие господствовавшим в то время идеологизированным жаргоном. Один из них, как уже отмечалось выше, обозвал оперу Шостаковича «ручной бомбой анархиста», другой заявил,

что главное в «Носе» — это отображение «чувства растерянности выбитого из колеи мещанства». Критик правильно разглядел, что Шостакович фиксируется на «душевном смятении» своего альтер эго Ковалева, слышал переключку с австро-немецкими экспрессионистами (явственные параллели с «Волццеком» Альбана Берга и популярным в то время в Ленинграде драматургом Эрнстом Толлером), но автобиографическая тема композитора была им сурово осуждена: «...все это вскрывает психологическую реакцию мещанства на современную действительность». Его вывод: «Считать все это советской оперой не приходится».

Сказано беспощадно, враждебно, но по сути верно. Шостакович, с которым после подобных рецензий приключился сердечный припадок, написал режиссеру постановки «Носа»: «Статьи сделают свое дело, и читавший их смотреть «Нос» не пойдет. Недельку буду «переживать» это, 2 месяца — злорадство «друзей и знакомых», что «Нос» провалился, а потом успокоюсь и снова начну работать, не знаю только над чем».

«Нос» показали ленинградской публике шестнадцать раз. Опера вызвала неудовольствие не только критиков, но и всесильного партийного босса Ленинграда Сергея Кирова — и была снята с репертуара. Для молодого автора

это стало, конечно, трагедией, но для культурной жизни страны в целом — фактом несущественным, в анналах культурной борьбы того периода оставшимся малозамеченным.

Интеллигенции было не до «Носа». Ее трясло. Крутая атака на нее началась еще в 1929 году. Сам Сталин назвал его «годом великого перелома»: тогда он объявил о начале brutальной коллективизации и призвал к «ликвидации кулачества как класса». Религиозную пропаганду приравнивали к государственному преступлению, были утверждены наметки первого «пятилетнего плана» развития экономики и окончательно разгромили «правую оппозицию» во главе с Николаем Бухариным. Троцкого выслали за границу. Проводились массовые «чистки», в ходе которых у членов партии и госслужащих проверялись их анкеты, степень лояльности и потенциальные связи с «вражескими элементами».

В Ленинграде пошел новый виток изгнаний с работы и арестов в среде чиновников и ученых, где у семьи Шостаковичей было много знакомых. В области культуры резко заворачивать гайки начали влиятельные Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) и ее музыкальная «сестра», Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ) — организации, сформировавшиеся еще в нача-

ле 20-х годов, но сейчас ставшие особенно агрессивными. За их спиной стояли партия и сам Сталин, в 1929 году отпраздновавший свое 50-летие и окончательно утвердившийся в роли верховного вождя. Кульминацией этих развернутых атак по всему «идеологическому фронту» стала травля Замятина (сотрудника Шостаковича по либретто «Носа») и другого писателя, Бориса Пильняка, за публикацию ими своих произведений на Западе, в обход советской цензуры.

Злобные статьи в ведущих газетах, срочно организованные собрания писателей, на которых принимались резолюции, осуждающие Замятина и Пильняка как «откровенных врагов рабочего класса», изменников и вредителей, — эта схема кампании по искоренению инакомыслия будет впоследствии употребляться властями не раз и не два. Но в 1929 году все это было еще в новинку. От деятелей культуры требовали неслыханного ранее сикофантского единодушия. Это вело к шокирующему отказу от традиционных норм интеллигентского поведения. Как писал известный ленинградский писатель Михаил Чумандрин, один из «неистовых ревнителей» нового порядка вещей: «Доносы? Мы не боимся слов. Для нас важно дело, стоящее за этим словом. Разоблачать чуждую, враждебную тенденцию, выявить

врага и обрушиться на контрреволюционера, да ведь это почетнейший долг перед лицом рабочего класса!»

Эта краткая сумма атмосферы 1929 года помогает понять, почему Шостаковича после окончания работы над «Носом» охватила такая нервозность. Будучи натурой чрезвычайно впечатлительной и чуткой, он, несомненно, остро ощущал происходившие вокруг злоеущие изменения, которые неминуемо затрагивали и его лично<sup>1</sup>. Все это может объяснить (но не оправдать) генезис написанной в том же самом черном 1929 году Третьей («Первомайской») симфонии Шостаковича, в которой композитор, по его заявлению, вознамерился передать «настроение праздника мирного строительства».

Никаких особо праздничных эмоций Шостакович в тот период испытывать не мог, да их в Третьей симфонии и не найти. Но, как и в «Посвящении Октябрю», в ней много свежих, ярко оригинальных, по настроению сугубо лирических страниц. Таково пасторальное, неожиданно для молодого Шостаковича очень «по-русски» звучащее вступление двух кларнетов. Или медленный раздел: оцепенение ус-

<sup>1</sup> Здесь уместно вновь напомнить об аресте и расстреле в 1929 году близкого друга Шостаковича, Михаила Квадри: ведь ему была посвящена изданная в 1927 году партитура Первой симфонии, а это делало Шостаковича особенно уязвимым.

талой, измученной души — прообраз застывших, мертвенных эпизодов из поздних квартетов композитора. Чрезвычайно выразительная музыка — но какое отношение она имеет к передаче «общего настроения праздника международной солидарности пролетариата»? (Именно так описывал это сочинение сам автор.)

Но поскольку деньги за симфонию от власти были получены, надо было расплачиваться с заказчиком. Поэтому к новой симфонии, собственно оркестровая часть которой обрывалась на энигматическом многоточии, был — как и к «Посвящению Октябрю» — «пришпилен» хоровой апофеоз на стихи ровесника Шостаковича Семена Кирсанова, еще одного эпигона Маяковского. Эти «политически правильные» вирши были чуть получше, чем текст Безыменского для Второй симфонии, но и они не увлекли композитора. Финал симфонии получился ходульным, вызывая желание просто-напросто отрезать его ножницами.

Для молодого Шостаковича все это было, в конце концов, борьбой за выживание. Даже и сочинив две «политкорректные» симфонии, он оставался на периферии общекультурного национального дискурса. Но история с текстом для его «Первомайской» симфонии имела символический подтекст, важный для Шоста-

ковича. Есть сведения о том, что стихи для финала симфонии первоначально предполагалось получить от Демьяна Бедного — видного пролетарского поэта, пользовавшегося большой симпатией Ленина. (Сталин его стихи не жаловал.) Текст Кирсанова был паллиативом: Шостакович, конечно, предпочел бы иметь дело со стихами самого Маяковского, который в это время отчаянно боролся за место ведущего поэта революции.

Маяковского таковым почитали многие, но далеко не все. В руководстве коммунистической партии помнили о неприязненном отношении к Маяковскому Ленина. Влиятельный партийный идеолог Николай Бухарин прочил на роль главного революционного поэта Бориса Пастернака. Как бы в пику Бухарину, Сталин демонстративно горячо аплодировал Маяковскому, когда поэт читал отрывок из своей поэмы о Ленине на специальном вечере в память вождя в Большом театре в январе 1930 года.

Несмотря на этот успех, Маяковский чувствовал себя обиженным и затравленным. В стихотворении 1929 года «Разговор с товарищем Лениным» он жаловался: «Устаешь отбиваться и отгрызаться». Кроме того, он боялся, что исписался. В том же роковом 1929 году, когда Маяковского выпустили (в последний раз) во

Францию, он встретился там с давним приятелем, авангардным художником-эмигрантом Юрием Анненковым. Разговор зашел о возвращении в Москву. Анненков сказал, что больше об этом не думает: хочет остаться художником, а в большевистской России это невозможно. Маяковский, сразу помрачнев, ответил: «А я — возвращаюсь... так как я уже перестал быть поэтом». И, разрыдавшись как малое дите, едва слышно добавил: «Теперь я... чиновник».

Вольно или невольно, Маяковский вспомнил пророческие слова Замятина о том, что настоящую литературу создают не чиновники, а еретики. В этот трагический момент поэт чувствовал себя самозванцем, а не летописцем (которым он никогда не был) и, увы, не юродивым (которым он безусловно был в дни своей футуристической молодости). Начав свой путь большим бунтарем, чем Замятин, Маяковский пришел к тому, что облаивал его и Пильняка с рвением служаки. Он вступил в официозный РАПП, бросив своих бывших друзей-авангардистов на произвол судьбы. Многие из них воспринимали происходящее как бесславный закат левого искусства в Советском Союзе.

Как и пушкинский Самозванец, Маяковский не был циником, а посему разрубил узел

по-романтически: 14 апреля 1930 года он застрелился. Александр Родченко, вызванный сделать посмертные фотографии Маяковского, записал в своем дневнике: «Он лежал в своей крошечной комнате, накрытый простыней, чуть повернувшись к стене. Чуть отвернувшись от всех, такой страшно тихий, и это остановившееся время... и эта мертвая тишина... говорила опять и опять о злобной бездарности, о гнусной травле, о мещанстве и подлости, о зависти и тупости всех тех, кто совершил это мерзкое дело... Кто уничтожил этого гениального человека и создал эту жуткую тишину и пустоту».

По Москве тут же распространились слухи о причинах самоубийства Маяковского: несчастная любовь, сифилис... Несчастливая любовь действительно была; сифилиса — не было. Но еще об одной причине — быть может, самой главной — говорили совсем уж глухо, потаенно, с оглядкой. Об этих разговорах мы узнали сравнительно недавно, когда были опубликованы собственноручные показания писателя Исаака Бабеля, данные им в НКВД после ареста в 1939 году: «Самоубийство Маяковского мы объясняли как вывод поэта о невозможности работать в советских условиях».

Для Шостаковича, как и для всей творческой советской интеллигенции, самоубийство



поэта стало шоком. Двадцатидвухлетний Шостакович познакомился с Маяковским в начале 1929 года, когда сочинял музыку к его комедии «Клоп» (в постановке Мейерхольда), и поэт отвратил его бесцеремонностью своего поведения. Но Маяковского Шостакович читал с юных лет и, хотя больше любил его ранние вещи, признавал современное символическое значение этой грандиозной фигуры.

Для Шостаковича судьба Маяковского стала предостережением. Он увидел, к чему приводит творческое самозванство: к поэтической импотенции, отчаянию и как трагический итог — к самоуничтожению. Шостакович ужаснулся.

Хотя обстоятельства неумолимо подталкивали его к компромиссу с властями, к халтуре и оппортунизму, Шостакович не хотел превратиться в самозванца. Он хотел выжить, но не любой ценой. Он хотел сохранить не только себя, но и свой дар. Надо было во что бы то ни стало найти выход из, казалось бы, безвыходной ситуации.

## Глава II ГОД 1936: ПРИЧИНЫ И СЛЕДСТВИЯ

18 апреля 1930 года, на следующий день после похорон застрелившегося Маяковского (они собрали многотысячную толпу скорбящих и превратились, таким образом, в своеобразную незапланированную политическую демонстрацию), в московской квартире писателя Михаила Булгакова раздался телефонный звонок. Когда Булгаков поднял трубку, то услышал глуховатый голос с сильным грузинским акцентом: говорил сам Сталин.

Этому неожиданному звонку предшествовали драматические обстоятельства. К тому моменту Булгаков был знаменитым прозаиком, но еще более знаменитым драматургом: его пьеса «Дни Турбиных» в 1926 году стала первым советским произведением, появившимся на главной сцене страны — в Художественном театре, который возглавляли великие мастера Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко. Спектакль, в котором были заняты любимейшие актеры того времени,

стал настоящей сенсацией: многие увидели в нем апологию социального слоя, находившегося в тот момент под ударом, — русской интеллигенции.

Об этом с достаточной откровенностью сказал сам Булгаков, причем в ситуации, когда подобное заявление мог сделать только отчаянно смелый и прямой человек — на допросе в секретной полиции (ГПУ), куда Булгакова вызвали накануне генеральной репетиции «Дней Турбиных»: «Я остро интересуюсь бытом интеллигенции русской, люблю ее, считаю хотя и слабым, но очень важным слоем в стране. Судьбы ее мне близки, переживания дороги». Эту позицию Булгакова подтверждал и донос на него, поступивший в те дни в ГПУ. Там давалась следующая характеристика Булгакова: «Что представляет он из себя? Да типичнейшего российского интеллигента, рыхлого, мечтательного и, конечно, в глубине души «оппозиционного».

«Дни Турбиных» воспринимались аудиторией как реквием по контрреволюционному белому движению. Это поляризовало реакции зрителей. Некоторые из них, наконец-то увидев на сцене Художественного театра показанных с симпатией белых офицеров, в реальной жизни еще сравнительно недавно сражавшихся с Красной армией, плакали и даже

падали в обморок. Другие, напротив, в ярости хватались за свои воображаемые револьверы. Сталин все это мог наблюдать собственными глазами, ибо — несмотря на огромную занятость — посещал представления «Дней Турбиных» одно за другим, словно загипнотизированный. Он даже признался актеру Николаю Хмелеву, исполнявшему главную роль благородного белого офицера Алексея Турбина, что тот ему снится: «Забыть не могу».

Любопытно сейчас взглянуть на снимок, изображающий Хмелева в этой роли: перед нами идеализированный портрет... Сталина в молодости! Это помогает понять, что подосознательно привлекало Сталина в этой пьесе. Но она также служила для Сталина окном в мир современной русской интеллигенции. О дореволюционной интеллигенции он мог прочесть у Чехова, а тут перед ним возникало созданное новым автором выпуклое, яркое, психологически детализированное изображение того класса, к которому Сталин тянулся с детства и который он, в отличие от Ленина, считал жизненно необходимым перетянуть на сторону советской власти. Булгаков, отвергая конъюнктурные заказы, упорствовал в своем описании интеллигенции как «лучшего слоя нашей страны». Сталину это, по всей видимости, нравилось.

Тем не менее вождь не сделал ничего, чтобы сдержать обрушившийся на Булгакова после премьеры «Дней Турбиных» шквал ругани. По подсчетам самого драматурга, аккуратно подклеивавшего разгромные рецензии в специальный альбом (точно так же впоследствии будет поступать Шостакович), из 301 отзыва на его творчество, появившегося за долгие годы в советской печати, 298 были негативными, причем большинство из них — крайне агрессивны по тону и в характере открытых политических доносов.

«Дни Турбиных», а вслед за ними и другие пьесы Булгакова цензурой то разрешались, то вновь запрещались. Булгакова перестали печатать. Почувствовав себя затравленным и впад в тяжелую депрессию, 28 марта 1930 года автор написал вызывающее письмо «Правительству СССР» (то есть Сталину) с отказом покаяться и сочинить, как этого от него домогались, «коммунистическую пьесу». Вместо этого Булгаков демонстративно требовал выпустить его на Запад, ибо в Советском Союзе у него будущего нет, только «нищета, улица и гибель». Так заканчивалось послание Булгакова.

А 14 апреля застрелился Маяковский. Связь между этим трагическим фактом и звонком Сталина Булгакову уловить нетрудно. Парадоксальным образом Маяковский, к которо-

му Булгаков относился весьма отрицательно (и который платил ему тем же), своим самоубийством помог ему, как позже и другому «антисоветчику», Замятину. Уж очень не хотелось вождю, чтобы в его правление ведущие деятели русской культуры кончали один за другим жизнь самоубийством.

Сталин, согласно позднейшей записи вдовы писателя, задал Булгакову вопрос в лоб: «Вы проситесь за границу? Что, мы вам очень надоели?» Растерявшийся Булгаков ответил не сразу: «Я очень много думал в последнее время — может ли русский писатель жить вне родины. И мне кажется, что не может».

Сталин услышанным остался, кажется, доволен:

— Вы правы. Я тоже так думаю. Вы где хотите работать? В Художественном театре?

— Да, я хотел бы. Но я говорил об этом, и мне отказали.

— А вы подайте заявление туда. Мне кажется, что они согласятся. Нам бы нужно встретиться, поговорить с вами.

— Да, да! Иосиф Виссарионович, мне очень нужно с вами поговорить.

Тут Сталин внезапно закрыл разговор. Опытный политик и хороший психолог, он понял, что добился искомого: вопрос о выезде Булгакова на Запад отпал сам собой, но при-

ободренный и озадаченный звонком вождя писатель кончать жизнь самоубийством, по всей вероятности, не станет.

На следующий же день Булгакова с распростертыми объятиями зачислили в штат Художественного театра на должность ассистента режиссера. В интеллигентских кругах Москвы вся эта фантастическая, в духе Гоголя история стала предметом нескончаемых обсуждений. Слухи были суммированы в примечательном документе — не так давно рассекреченной «агентурно-осведомительной сводке» на имя Якова Агранова, курировавшего в ГПУ литературу:

«Такое впечатление, словно прорвалась плотина и все вдруг увидели подлинное лицо тов. Сталина. Ведь не было, кажется, имени, вокруг которого не сплелось больше всего злобы, ненависти, мнений как об озверелом тупом фанатике, который ведет к гибели страну, которого считают виновником всех наших несчастий, недостатков, разрухи и т.п., как о каком-то кровожадном существе, сидящем за стенами Кремля.

Сейчас разговор:

— А ведь Сталин действительно крупный человек. Простой, доступный. (...)

А главное, говорят о том, что Сталин совсем ни при чем в разрухе. Он ведет правиль-

ную линию, но кругом него сволочь. Эта сволочь и затравила Булгакова, одного из самых талантливых советских писателей. На травле Булгакова делали карьеру разные литературные негодяи, и теперь Сталин дал им щелчок по носу. Нужно сказать, что популярность Сталина приняла просто необычайную форму. О нем говорят тепло и любовно, пересказывая на разные лады легендарную историю с письмом Булгакова».

Этот короткий, но принесший столь ощутимые пропагандные выгоды Сталину телефонный контакт остался единственным прямым разговором вождя с Булгаковым. Но между ними завязался теперь заочный диалог, длившийся десять лет — до смерти писателя в 1940 году. В этом «пунктирном» диалоге Сталин вновь и вновь демонстрировал незаурядное умение играть в психологические кошки-мышки и несомненно присущие ему как политику осторожность и терпение (когда это диктовалось ситуацией) в соединении с прагматизмом и безжалостностью.

Вглядываясь в изгибы отношения Сталина к Булгакову, следует помнить об одной важной вещи: даже Сталин не родился сталинистом. Иными словами, он не был с самого начала бескомпромиссным проводником той жесткой и догматичной системы культурных норм, ко-

торая стала в конце концов ассоциироваться с его именем. Сталин изменялся с возрастом и по мере накопления опыта. Соответственно менялись и его воззрения на культуру. Об этом теперь иногда забывают.

Конечно, как настоящий российский большевик и преданный ученик Ленина, Сталин всегда рассматривал культуру как инструмент политики. Но вряд ли он появился на политической арене с каким-то отлитым из стали макиавеллиевским культурным «мастер-планом». Чем больше документов предается гласности, тем яснее становится: сталинская культурная линия претерпевала значительные тактические колебания. Здесь, как и в других областях, Сталин оставался великим прагматиком. Он также был способен (во всяком случае, до определенного времени) прислушиваться к предложениям, советам или даже прямым возражениям.

Когда в 1922 году Лев Троцкий поставил на Политбюро вопрос о том, что к молодым писателям, поэтам и художникам необходимо «внимательное, осторожное и мягкое отношение», ибо иначе их можно оттолкнуть от советской власти, то Сталин это предложение поддержал как «вполне своевременное».

Весьма вероятно, что именно у Троцкого Сталин позаимствовал и другие идеи: о важ-

ности личных связей между партийными руководителями и деятелями культуры и о необходимости внимательного, индивидуализированного к ним отношения. В записке Троцкого по этому поводу говорилось: «Каждый поэт должен иметь свое досье...» Сталин и это взял на заметку (и реализовал впоследствии), а со своей стороны высказал соображение о том, как можно подталкивать интеллигенцию в нужном государству направлении: «Материальная поддержка вплоть до субсидий, обремененных в ту или иную приемлемую форму, абсолютно необходима». Этой идее Сталин также следовал и в дальнейшем.

Без одобрения Сталина не мог бы появиться на свет наиболее либеральный за всю историю советской власти партийный документ о культурной политике — постановление Политбюро, принятое в 1925 году, когда Сталин уже достаточно активно курировал все вопросы, связанные с идеологией. В этом постановлении, подготовленном при участии Николая Бухарина, поддерживалось «свободное соревнование различных группировок и течений» в области культуры и отвергались «попытки самодельного и некомпетентного административного вмешательства в литературные дела». Главными достоинствами в работе с писателя-

ми объявлялись «величайший такт, осторожность, терпимость».

Как Сталин понимал эти идеи, видно из его отношения к Булгакову. Он постоянно держит Булгакова под колпаком своего пристального внимания. Начиная с сентября 1926 года Политбюро со Сталиным во главе несколько раз специально обсуждало вопрос (который, согласно бюрократическому порядку, следовало бы разрешить на гораздо более низком уровне — вроде театрального цензурного ведомства, Главреперткома): запретить или разрешить к постановке ту или иную новую пьесу Булгакова.

В одних случаях Сталин высказывался за запрещение, в других — за разрешение. Это зависело от конкретной политической и культурной ситуации.

Сталину как зрителю и читателю пьесы Булгакова явно нравились. Но как политик он, разумеется, не мог игнорировать важного факта: отношение к этому драматургу со стороны наиболее преданных советской власти писателей и театральных деятелей было резко отрицательным.

Характерен агрессивный тон письма к Сталину в декабре 1928 года членов объединения «Пролетарский театр». Справедливо указывая на непоследовательность отношения высоких

властей и подчиненной им цензуры к Булгакову, эти «большие роялисты, чем сам король» осмеливаются бросить вызов своему вождю: «Как расценивать фактическое «наибольшее благоприятствование» наиболее реакционным авторам (вроде Булгакова, добившегося постановки четырех явно антисоветских пьес в трех крупнейших театрах Москвы; притом пьес, отнюдь не выдающихся по своим художественным качествам, а стоящих, в лучшем случае, на среднем уровне)? О «наибольшем благоприятствовании» можно говорить потому, что органы пролетарского контроля над театром фактически бессильны по отношению к таким авторам, как Булгаков. Пример: «Бег», запрещенный нашей цензурой и все-таки прорвавший этот запрет, в то время как все прочие авторы (в том числе коммунисты) подчинены контролю реперткома. Как смотреть на такое фактическое подразделение авторов на черную и белую кость, причем в более выгодных условиях оказывается «белая»?»

Конечно, Сталин мог просто цыкнуть на этих, как они сами себя называли, «неистовых ревнителей пролетарской чистоты». Но ему явно не хотелось этого делать. Он стремился создать ситуацию, при которой и овцы (в данном случае — Булгаков) были бы целы, и волки (пролетарские писатели) сыты.



На одной из встреч с недовольными его «излишней либеральностью» писателями-коммунистами Сталин, согласно недавно рассекреченной стенограмме, терпеливо пытался убедить их в ценности для советской власти пьес Булгакова и других талантливых «попутчиков революции»: «... пьеса «Дни Турбиных» сыграла большую роль. Рабочие ходят смотреть эту пьесу и видят: ага, а большевиков никакая сила не может взять! Вот вам общий осадок впечатлений от этой пьесы, которую никак нельзя назвать советской».

Сталин хвалит пьесы «Бронепоезд» Всеволода Иванова и «Разлом» Бориса Лавренева, принесшие, по его мнению, гораздо больше пропагандистской пользы, чем произведения «ста писателей-коммунистов, которые пичкают, пичкают, ни черта не выходит: не умеют писать, нехудожественно». Вывод Сталина (весьма неожиданный с сегодняшней нашей точки зрения на диктатора и полемический по отношению к известной позиции Ленина, но для самого Сталина очевидным образом глубоко продуманный — он будет еще не раз к нему возвращаться): «Я не могу требовать от литератора, чтобы он обязательно был коммунистом и обязательно проводил партийную точку зрения».

Интересно, что молодого Шостаковича,

который в 1928 году в письме к другу делился свежими театральными впечатлениями, в тех самых пьесах, о которых говорил партийный вождь, отпутнул именно их подчеркнутый Сталиным пропагандистский потенциал: «Бронепоезд» как спектакль чрезвычайно удачен, несмотря на присутствие там Качалова (Восстань, народ, и за свободу — отдай ты жен и матерей. Свою мюжицкую свободу добьемся мясом мы своим. Эй, Пятруха! Глянь-ка, не буржуй ли там под кустом притаился?). И все это со сплошным оканьем, дабы добиться стиля пейзаж-рюсс-револютьен. «Разлом» столь дрянная пьеса, что мне было стыдно за все время спектакля. В «Днях Турбиных» есть места подлинного трагизма, что даже в театре раздавались громкие рыдания. Но все было испорчено последним актом, с официальным концом».

Этот саркастический пассаж (Шостакович не пощадил даже звезду Художественного театра, любимца «интеллигентной» публики Василия Качалова) — свидетельство глубокой противоречивости позиции молодого композитора. Именно в это время он работает над своим бесстрашно бескомпромиссным «Носом», а потому предпочитает забыть неприятный и постыдный факт: сравнительно недавно в Ленинграде и Москве прошли премьеры его «Посвящения Октябрю» с финалом куда более

официозным, нежели «Дни Турбиных» на сцене Художественного театра (хотя в пьесе в последнем акте и звучал — правда, за сценой — «Интернационал»).

Булгакову в эти годы было и легче, и труднее, чем Шостаковичу. Легче — потому что он точно знал, что выделен из общего потока и находится под наблюдением самого Сталина. Труднее — по той же причине. Меньше чем через десять лет в аналогичном положении окажется и Шостакович.

Своим телефонным звонком, в котором он обещал встречу, Сталин посадил Булгакова на крючок. По воспоминаниям Булгакова, Сталин «вел разговор сильно, ясно, государственно и элегантно». В сердце писателя «зажглась надежда: оставался только один шаг — увидеть его и узнать судьбу». Мечта об этой встрече стала идеей фикс Булгакова: «Есть у меня мучительное несчастье. Это то, что не состоялся мой разговор с генсекром. Это ужас и черный гроб».

Сталин рассчитал правильно: не допущенный к прямой беседе с вождем, писатель вступил с ним в воображаемый диалог. Из-под пера его одно за другим появляются произведения, основная тема которых — взаимоотношения преследуемого творческого гения и благосклонной фигуры, олицетворяющей высшую власть.

Это историческая драма и роман о Мольере и, главное, булгаковский шедевр — роман «Мастер и Маргарита», о фантастическом визите в советскую Москву самого дьявола со своей свитой и о его встрече с писателем («Мастером»), работающим над романом об Иисусе Христе и Понтии Пилате. В этом многослойном, перенасыщенном скрытыми цитатами и аллюзиями всех сортов опусе захватившая воображение Булгакова идея таинственной связи между творцом и властителем рассмотрена с огромной художественной достоверностью и под всевозможными углами: историческим, психологическим и мистическим. Здесь Булгаков использовал и пушкинский биографический и творческий опыт, всегда бывший для него примером. Не случайно в одном из многих обращений Булгакова к Сталину есть просьба к вождю стать его «первым читателем» — прямая параллель с аналогичными отношениями Пушкина и Николая I.

Провести сквозь цензурные препоны и напечатать «Мастера и Маргариту» Булгакову так и не удалось, хотя власти и не мешали ему широко знакомить с этим произведением своих достаточно многочисленных друзей<sup>1</sup>. Да и

<sup>1</sup> В круг первых слушателей входил и Шостакович, в музыке которого «Мастер и Маргарита» получит неожиданный отклик несколько лет спустя.

вообще в печать у Булгакова теперь не попадало ни строчки, пьесы тоже снимались с постановок одна за другой.

Сталин играл роль Николая I по-своему, по-большевистски, ставя своего подопечного автора в гораздо более унижительное и трудное положение, чем император это делал по отношению к Пушкину. Поощрительные сигналы в адрес Булгакова поступали от Сталина редко и всегда косвенно, через других людей, в то время как запреты и окрики сыпались регулярно и с разных сторон. То была сталинская школа жесткой дрессировки интеллектуалов.

Булгаков вновь и вновь обращался наверх с просьбами выпустить его на Запад; эти просьбы игнорировались. Жена Булгакова записывала в дневник: «Ничего нельзя сделать. Безвыходное положение». Тогда писатель решил пойти ва-банк: он написал «Батум», биографическую драму о ранних годах Сталина-революционера — пьесу, которую давно и настойчиво требовал от него Художественный театр и сам маститый старец Немирович-Данченко. «Батум» был кульминацией долгих и мучительных размышлений Булгакова о Сталине.

Когда читаешь «Батум» сейчас, то можно оценить зрелое драматургическое мастерство Булгакова, его уверенный профессионализм.

Как и в случае с «заказными» опусами Шостаковича, этим произведением могли бы гордиться многие другие вполне пристойные авторы. Но «Батум» не дотягивает до уровня лучших творений самого Булгакова: видно, что автор пытается избежать слишком многих потайных капканов.

Тем не менее в Художественном театре пьесу приняли с восторгом, звезда труппы Хмелев (тот самый, снившийся Сталину) говорил, что для него не получить роль вождя будет трагедией, он уже выучил ее наизусть. Премьера должна была состояться 21 декабря 1939 года — в день празднования 60-летия Сталина.

И вдруг диктатор, которому «Батум», само собою разумеется, послали на одобрение, все остановил. В разговоре с Немировичем-Данченко Сталин высказался кратко и загадочно — что считает «Батум» очень хорошей пьесой, но ставить ее нельзя. Булгаков жене сказал с обреченностью: «Он мне подписал смертный приговор».

Действительно, смертельная болезнь не замедлила себя ждать. Как жена вспоминала позднее, сталинский отказ принять посвященную ему пьесу ударил Булгакова «по самым тонким капиллярам — глаза и почки». Из гибкого, быстрого в движениях и реакциях, всегда ироничного бонвивана писатель почти мгновенно

венно превратился в изможденный, зелено-желтый полутруп. Диагноз врачей был — гипертонический нефросклероз.

Вокруг умирающего Булгакова еще продолжалась возня — говорили о необходимости вновь обратиться к Сталину; неунывающий и энергичный сталинский любимец, дирижер Самосуд предлагал переделать «Батум» в либретто для оперы — пусть Шостакович сочинит музыку, только надо дописать женскую роль; «сверху» обещали наконец выпустить писателя в Италию «для поправки здоровья»...

10 марта 1940 года, не дожив до сорока девяти лет, Булгаков умер. Через некоторое время в его квартире зазвонил телефон — это чиновник из секретариата Сталина поинтересовался: «Правда ли, что умер товарищ Булгаков?» Услышав подтверждение, он молча положил трубку.

Позднее Сталин с торжеством подведет итог своим отношениям с писателем: «Наша сила в том, что мы и Булгакова научили на нас работать». Вождь был убежден в том, что обвел писателя вокруг пальца, как Николай I — Пушкина. А Булгаков? Вступив в контакт, а затем и косвенный диалог со Сталиным, он создал несколько великих произведений, но «Батум» оказался его поражением — и творческим, и моральным.

Зато Булгаков сумел довести до конца свой шедевр — «Мастера и Маргариту» и умер в своей постели. Для тех лет это было большой удачей, и иронизировать по этому поводу может только закоренелый циник. Вспомним, что другой магнит для идеологических нападок того времени, писатель Борис Пильняк, был расстрелян в 1938 году сорока трех лет от роду.

В 20-е годы Пильняк говорил: «Писатель ценен только тогда, когда он вне системы». А в 30-е его заставили славить Сталина: «Поистине великий человек, человек великой воли, великого дела и слова». Как это иногда случалось в той сумасшедшей лотерее, которой являлись личные отношения со Сталиным, Замятину, занявшему более принципиальную позицию, и повезло больше: после неоднократных обращений писателя вождь выпустил его в 1931 году на Запад. Но в этом неожиданно благоприятном повороте огромную, по свидетельству самого Замятина, роль сыграло также вмешательство Максима Горького.

Уже в царской России Горький был очень знаменит: романтическая биография (из босяков пробился в писатели), репутация бунтаря, ореол успеха. На улице на него оборачивались, в театре и ресторанах глазели. За не-

сколько лет о Горьком вышло множество книг и брошюр.

Еще до революции Горький сблизился с большевиками, которые считали его «талантливым выразителем протестующей массы». Писателя высоко ценил Ленин, которому Горький раздобывал крупные суммы на нужды подпольной деятельности. После революции отношение Горького к большевикам и Ленину проходило через разные фазы: к примеру, он резко осудил «невыразимо гнусное», по его определению, убийство министров Шингарева и Кокоткина революционной толпой, а о самом вожде большевиков написал, что «Ленин не всемогущий чародей, а хладнокровный фокусник, не жалеющий ни чести, ни жизни пролетариата».

Будучи общественным деятелем по природе, Горький основную свою задачу видел в спасении русской интеллигенции, на которую периодически обрушивался большевистский террор. В этих случаях, как вспоминал Замятин, «последней надеждой был Горький, жены и матери арестованных шли к нему». В конце концов он так надоед Ленину своим заступничеством за арестованных и осужденных, что тот в 1921 году фактически выпихнул писателя в Италию — якобы на лечение.

Одной из важных задач, которые поставил

перед собой, придя к власти, Сталин, было добиться возвращения Горького на родину. Диктатор великолепно понимал — и, быть может, даже преувеличивал — ценность Горького как пропагандистского оружия: «Горький воздействует на сознание и умы миллионов людей и в нашей стране, и за границей».

Воспользовавшись в 1932 году чисто формальным поводом — 40-летием со дня публикации первого горьковского рассказа, Сталин обрушил на «великого пролетарского писателя» водопад наград и почестей: дал ему орден Ленина, переименовал в улицу Горького главную магистраль Москвы, имя Горького присвоили городу, в котором тот родился, — Нижнему Новгороду. Когда Сталин распорядился о том, что отныне и Художественный театр будет «имени Горького», один из чиновников осмелился робко заметить, что это все-таки «больше театр Чехова». «Не имеет значения, — оборвал его Сталин. — Не имеет значения. Он честолюбивый человек. Надо привязать его канатами к партии».

При этом с чисто эстетической точки зрения Сталин гораздо более ценил Чехова, нежели Горького. Но он — не в первый и не в последний раз — пренебрег своими личными вкусами ради политической выгоды. Горький, в свою очередь, не питал романтических ил-

люзий относительно большевиков, но не раз вступал с ними в сложную политическую игру, признавшись однажды: «Никогда прежде я не лукавил, а теперь с нашей властью мне придется лукавить, лгать, притворяться. Я знаю, что иначе нельзя». Когда Замятин попытался указать Горькому на брутальность советской власти, то услышал в ответ: «У них — очень большие цели. И это оправдывает для меня все».

В мрачайшей европейской политической ситуации начала и середины 30-х годов Горький считал фашизм и нацизм гораздо большей опасностью для культуры, нежели коммунизм. Это убеждение разделяли с ним такие крупные западные мастера, как Ромен Роллан, Бернард Шоу, Теодор Драйзер. С помощью Горького Сталин рассчитывал перетянуть на свою сторону симпатии мирового общественного мнения, реакции которого диктатор, вопреки расхожим о нем представлениям, постоянно принимал во внимание.

В свою очередь Горький и его западные друзья рассматривали Сталина как противовес растущему международному влиянию Гитлера. Они не видели реальной альтернативы советской власти. Горький надеялся, что коммунисты сумеют, хотя бы и жестокими методами, модернизировать Россию, превра-

тив ее в итоге в культурную и процветающую державу. Так взаимные политические и культурные интересы сделали из Сталина и Горького «друзей».

В итоге Сталин добился своего: Горький окончательно вернулся в Советский Союз, немедленно и весьма активно включившись в решение актуальных задач. Предварительно распустив казавшуюся до того всемогущей Российской ассоциацию пролетарских писателей (РАПП), Сталин поставил Горького во главе Оргкомитета по подготовке всесоюзного писательского съезда. Этому съезду, который должен был продемонстрировать всему миру заботу коммунистов о культуре, Сталин придавал огромное политическое значение.

В этот период многие начали считать Горького — видимо, не без оснований — второй по значению фигурой в Советском Союзе. Весьма осведомленный, получавший по подпольным каналам конфиденциальные сведения из самых советских «верхов», эмигрантский журнал на русском языке «Социалистический вестник» сообщал: «Единственный человек, с кем Сталин теперь «дружит» и перед кем он почти заискивает, это — М. Горький. Уже давно повелось, что Сталин ни к кому не ходит в гости. Горький единственный человек, для которого делается исключение».

Замятин, который приписывал влиянию Горького «исправление многих «перегибов» в политике советского правительства», так описал (уж не со слов ли самого Горького?) эти таинственные встречи вождя и писателя: «...один — с неизменной трубкой, другой — с папиросой уединялись и, за бутылкой вина, говорили о чем-то часами...»

Сталин, когда хотел, мог быть обаятельным собеседником: простым, внимательным, радушным, даже ласковым. Об этом свидетельствовали многие из его гостей, среди которых были крупные западные фигуры: Ромен Роллан, Герберт Уэллс, Эмиль Людвиг. Лион Фейхтвангер написал о своих беседах со Сталиным: «Не всегда соглашаясь со мной, он все время оставался глубоким, умным, вдумчивым».

Чтобы обаять Горького, Сталин пустил в ход весь свой шарм. В одном из сохранившихся блокнотов Сталина есть запись под названием «Стратегическое руководство», в которой вождь выделил важный для него пункт: «Разумно маневрировать». Именно так он и вел себя с Горьким, и писатель отвечал ему тем же. Характерна запись Сталина во время одного из заседаний Политбюро середины 30-х годов: «Разрешить вопросы Горького». Это стремление Сталина по возможности идти на-

встречу Горькому, не антагонизировать его, сыграло в 1936 году важнейшую роль в отношении Сталина к молодому Шостаковичу.

Между тем в ночь на 9 ноября 1932 года в кремлевской квартире Сталина разыгралась трагедия: застрелилась его молодая жена Надежда Аллилуева. Эта смерть до сих пор остается загадочной. По Москве немедленно распространились слухи, что Сталин убил Аллилуеву, но решающих доказательств этому нет. Очень может быть, что Сталин искренне любил эту скромную, приветливую, преданную ему женщину. У ее гроба из глаз Сталина, которого никогда не видели плачущим, покатились слезы, и он промолвил: «Не уберет».

В официальном сообщении о причине смерти Аллилуевой умалчивалось. Газеты были заполнены соболезнованиями Сталину, среди которых нестандартностью и искренностью тона выделялся короткий текст, подписанный поэтом Борисом Пастернаком: «Присоединяюсь к чувству товарищей. Накануне глубоко и упорно думал о Сталине; как художник — впервые. Утром прочел известие. Потрясен так, точно был рядом, жил и видел».

Рассказывали, что Сталина глубоко взволновало это письмо; Эренбург даже утверждал, что оно лежало под стеклом письменного стола в кабинете вождя. Ясно одно — без санкции



Сталина крайне необычный в подобной щекотливой ситуации, вызывающе «личный» текст в газете появиться не мог. Вероятно, именно с этого момента Сталин всерьез заинтересовался Пастернаком<sup>1</sup>.

Для Пастернака, в свою очередь, это было началом рискованной игры. Он был достаточно близок с Маяковским и ясно видел, к чему того привело безоговорочное следование в фарватере власти. Пастернак неизменно восхищался огромным дарованием Маяковского. Но его отталкивало «граммофонное красноречие» Маяковского, который вместе со своими единомышленниками, по выражению Пастернака, «сгущал до физической нестерпимости раблепную ноту».

Пастернак с неодобрением относился к стремлению Маяковского любой ценой стать «первым поэтом» советского государства. Ради этого Маяковский шел на один компромисс за другим, что и привело, по мнению Пастер-

<sup>1</sup> Со слов Ольги Ивинской, возлюбленной Пастернака и прототипа Лары из романа «Доктор Живаго», известно о встрече Пастернака со Сталиным в конце 1924 — начале 1925 г. Якобы Пастернак, вместе с Есениным и Маяковским, был приглашен для беседы о переводах грузинских поэтов на русский язык. Сталин сказал тогда поэтам, что они должны взять на себя роль «глашатаев эпохи». Пастернак так описал Ивинской свои впечатления от аудиенции у вождя: «На меня из полумрака выдвинулся человек, похожий на краба. Все его лицо было желтого цвета, испещренное рябинками. Топорщились усы. Это человек-карлик, непомерно широкий и вместе с тем напоминавший по росту двенадцатилетнего мальчика, но с большим старообразным лицом».

нака, к самоубийству. Но самый факт ухода Маяковского из жизни и с литературной сцены резко менял ситуацию:

Напрасно в дни великого совета,  
Где высшей страсти отданы места,  
Оставлена вакансия поэта:  
Она опасна, если не пуста.

В этих стихах Пастернака, написанных после самоубийства Маяковского, в 1931 году, и посвященных Борису Пильняку, имелась в виду, конечно, вакансия «первого поэта», которая ныне представлялась «пустой». Помышлял ли Пастернак о том, чтобы занять эту «опасную» вакансию? Его эмоции по этому поводу были, по всей вероятности, противоречивыми и бурными, как всегда у Пастернака. Но несомненно, что многое и многие его к этому подталкивали. Среди них были Горький и Николай Бухарин.

Тут затевалась сложная и опасная культурно-политическая игра. Горький издавна недолюбливал Маяковского. На его самоубийство Горький в письме к Бухарину, своему другу и единомышленнику, отозвался так: «Нашел время! Знал я этого человека и — не верил ему». Адресат письма был неслучаен: Бухарин к Маяковскому также относился достаточно прохладно.

Бывший «любимец партии» (по отзыву Ленина), а затем вождь так называемой правой

оппозиции, к этому времени Бухарин уже окончательно проиграл в большой политической конфронтации со Сталиным, но все еще пользовался значительным авторитетом, особенно в вопросах культурной политики. В этой области он занимал более терпимые позиции, чем большинство его ортодоксальных коллег по партии. (Напомним о роли Бухарина в подготовке сравнительно либеральной партийной резолюции о литературе 1925 года.)

Пастернаку Горький, напротив, весьма симпатизировал, подчеркивая, что этот поэт, «как все истинные художники, совершенно независим...». Пастернак платил Горькому почтением и любовью.

Живой классик в эти годы настойчиво проводил линию на объединение советских литературных сил. Интеллигенция занимала в планах Горького важное место. Он считал, что в этот напряженный период интеллектуалы не имеют права быть в активной оппозиции к советской власти: все силы нужно бросить на культурное строительство. Советский Союз представлялся Горькому последним потенциальным оплотом гуманизма в Европе.

Пастернак и сам склонялся к этой мысли. Ему иногда начинало казаться, что советский строй есть воплощение идей русского революционного дворянства, тех же декабристов; ха-

рактерно одно из писем поэта к своей кузине Ольге Фрейденберг, где Пастернак рассуждает о «правоте строя» и о том, что «ничего аристократичнее и свободнее свет не видал, чем эта голая и хамская и пока еще проклинаемая и стонов достойная наша действительность...».

Распространено ошибочное представление о Пастернаке-поэте как о сочинителе в основном переусложненных лирических миниатюр, не имеющих ничего общего с актуальными темами и тем более политикой. Между тем Пастернак еще в 1923 году написал поэму «Высокая болезнь» с развернутым изображением выступления Ленина на Девятом съезде Советов, а в 1926 году напечатал две замечательные нарративные поэмы о первой русской революции — «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт».

Программным стало для Пастернака стихотворение 1931 года «Столетье с лишним — не вчера...» — прямая парафраза «Стансов» Пушкина (в которых тот воспел императора Николая I, сравнив его с Петром Великим и призвав к милосердию по отношению к мятежникам-декабристам). Пастернак достаточно недвусмысленно провел в своих «вариациях» на пушкинскую тему параллель между Сталиным и русскими монархами, а себя, таким образом, сравнил с Пушкиным.

В свое время Пушкину сильно досталось от его друзей за чересчур уж верноподданные, по их мнению, эмоции. Но времена круто изменились: заявленное Пастернаком в его стихотворении желание быть «заодно с правопорядком» вызвало у многих его коллег только одобрение и даже восхищение — ведь страницы советских печатных изданий были заполнены куда более бездарной и сервильной продукцией.

Это стихотворение Пастернака можно считать вехой: он одним из первых в советскую эпоху демонстративно взял за образец пушкинскую модель взаимоотношений поэта и царя. Сталин, несомненно, обратил на это внимание.

Надо отметить, что расположение сил в советской культуре было все еще достаточно флюидным и периодически вселяло надежды на либеральный поворот. Неожиданный и решительный роспуск совсем еще недавно мощной и многими «попутчиками» ненавидимой Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), слухи о новой роли и неслыханном влиянии почитаемого интеллигенцией Горького, личное внимание Сталина к писателям, его с ними встречи (на одной из которых он уважительно назвал писателей «инженера-

ми человеческих душ») — все это давало повод к оптимизму.

Полным ходом шла подготовка к Первому всесоюзному съезду писателей, от которого интеллектуалы, в том числе и Пастернак, ожидали каких-то новых благотельных решений и моральной поддержки. В этой атмосфере даже выдвижение нового эстетического лозунга — «социалистический реализм» — не особенно смущало деятелей культуры. Ведь им, со ссылкой на Сталина, разъяснили: быть социалистическим реалистом — означает всего лишь навсего «писать правду»<sup>1</sup>.

В напряженной и чреватой многими опасностями политической ситуации первой половины 30-х годов Сталин умело лавировал, сознательно посылая противоречивые сигналы разным людям и группировкам, сглаживая и миря различные фракции в партии и обществе. При этом он то очевидным образом дирижировал событиями, то манипулировал ими скрытно, из-за кулис.

Уступая настойчивым просьбам Горького, Сталин назначил своего поверженного политического врага Бухарина ответственным ре-

<sup>1</sup> Самому Сталину лейбл «социалистического реализма» нравился по трем причинам: во-первых, кратко — всего два слова; затем — понятно; наконец, чувствуется связь с великой традицией русского «критического реализма» — Достоевским, Толстым, Чеховым.

дактором правительственной газеты «Известия». Тот сразу же привлек к сотрудничеству Пастернака, который в глазах Бухарина был символом искреннего — а не конъюнктурного, как в случае с Маяковским, — притяжения советских идеалов творческой интеллигенцией.

Для Бухарина Маяковский и Пастернак были антиподами: первый — сервильный демагог, грубый вульгаризатор, оппортунист; второй — сложный и мятущийся, но честный и лояльный лирический поэт, подлинно романтическая фигура с пушкинской аурой. Бухарин хотел дать возможность Пастернаку обратиться к широчайшей читательской аудитории.

Пастернак и сам был внутренне к этому готов и в 1934 году написал отцу: «... я спешно переделываю себя в прозаика диккенсовского толка, а потом, если хватит сил, в поэты — пушкинского. Ты не вообрази, что я думаю себя с ними сравнивать. Я их называю, чтобы дать тебе понятие о внутренней перемене. (...) Я стал частицей своего времени и государства, и его интересы стали моими».

Подобные «государственные» сантименты в те годы не были исключением, в то время так говорили и писали многие талантливые люди — вовсе не обязательно приспособленцы и карьеристы. От беспрестанных перемен не-

вольно кружилась голова, и потерять ориентир было нетрудно.

Виктор Шкловский еще в 1925 году призывал: «Изменяйте биографию. Пользуйтесь жизнью. Ломайте себя о колено». Когда я разговаривал со Шкловским в 1975 году, он сожалел об этих своих словах, приговаривая в оправдание: «Но тогда мы были другими». Не все. В конце 1933 года Осип Мандельштам написал стихотворный антисталинский памфлет «Мы живем, под собою не чуя страны...», который даже бесстрашная жена поэта приравнивала к самоубийству. Так же реагировали на эту сатиру и первые слушатели, среди них и Пастернак.

Когда Мандельштам во время прогулки прочел Пастернаку свое описание Сталина — «Его толстые пальцы, как черви, жирны, А слова, как пудовые гири, верны...» — тот пришел в ужас: «Я этого не слышал, вы этого мне не читали, потому что знаете, сейчас начались страшные, страшные явления, людей начали хватать; я боюсь, что стены имеют уши, может быть, скамейки бульварные тоже имеют возможность слушать...»

Пастернак считал, что писать и тем более распространять подобное произведение есть бессмысленный риск, ибо памфлет Мандельштама недостоин его гения: «То, что вы мне про-

чили, не имеет никакого отношения к литературе, к поэзии. Это не литературный факт, но акт самоубийства, которого я не одобряю и в котором не хочу принимать участие».

Но Мандельштам упрямо продолжал читать свою антисталинскую сатиру знакомым; это, по мнению Надежды Мандельштам, было его гражданским поступком, его «не могу молчать»: «... он не хотел уйти из жизни, не оставив недвусмысленного высказывания о том, что происходило на наших глазах». В ночь на 14 мая 1934 года Мандельштама арестовали, предъявив ему обвинение в совершении террористического акта против вождя — так следователь расценил антисталинские стихи поэта, подтвердив тем самым слова Мандельштама: «Поэзию уважают только у нас — за нее убивают».

Узнав об аресте, Бухарин кинулся к Сталину с письмом в защиту Мандельштама, в конце которого была приписка: «Пастернак тоже волнуется». Сталин тут же спустил о Мандельштаме распоряжение: «Изолировать, но сохранить». И поэта, вместо ожидаемого расстрела, отправили в трехлетнюю ссылку в Чердынь, захолустный уральский городок.

В чем причина такой неожиданной сталинской «милости»? Правдоподобной представляется версия, высказанная близкой по-

другой Мандельштамов, Эммой Герштейн: Сталину, парадоксальным образом, эти до безумия смелые стихи могли даже понравиться — ведь они, как подтверждает Надежда Мандельштам, были «общедоступными, прямыми, легкими для восприятия», лишь отдаленно напоминая о присущей другим произведениям поэта сверхусложненной образности, игре сюрреалистическими метафорами и перенасыщенности металитературными аллюзиями. По неожиданному, но убедительному предположению Герштейн, Сталина могло скорее развлечь сатирическое описание его окружения:

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
Он играет услугами полулюдей...

Сталин и сам не считал людьми своих «тонкошеих» соратников, большинство из которых он вскоре сомнет и уничтожит. А в поэтах, как и вообще в людях, Сталин, подобно императору Николаю I, мог иногда оценить прямоту и откровенность<sup>1</sup>. Сам Мандельштам это тонко почувствовал, прокомментировав: «А стишки, верно, произвели впечатление...» Он был прав.

Когда Сталину донесли о суицидальных настроениях Мандельштама в ссылке, вождь (не желая допустить самоубийства заметной

<sup>1</sup> Напомним о реакции пушкинского царя Бориса на оскорбительную выходку Юродивого: «Оставьте его».

литературной фигуры, особенно в преддверии такой важной культурно-политической акции, как широко разрекламированный съезд писателей) распорядился о дальнейшем смягчении наказания. Чтобы побудить литературную Москву заговорить о своей новой милости, Сталин применил однажды уже сработавший весьма удачно прием: он позвонил Пастернаку (как когда-то, после самоубийства Маяковского, Булгакову).

Этот короткий телефонный разговор, состоявшийся в июне 1934 года, оброс еще большим количеством легенд, чем булгаковский. Причина — существенно разнящиеся версии диалога, восходящие к устным рассказам самого Пастернака, видимо, решившего не оставлять дефинитивного письменного свидетельства.

Наиболее точным следует, вероятно, считать пересказ друга Пастернака, обедавшего у поэта, когда в четвертом часу пополудни раздался длительный телефонный звонок; подошедшему к аппарату Пастернаку продиктовали кремлевский номер, по которому он должен соединиться со Сталиным. Когда побледневший Пастернак набрал номер, то услышал:

— Говорит Сталин. Вы хлопчете за вашего друга Мандельштама?

— Дружбы между нами, собственно, ни-

когда не было. Скорее наоборот. Я тяготился общением с ним. Но поговорить с вами (согласно другой версии, Пастернак добавил — «о жизни и смерти») — об этом я всегда мечтал.

— Мы, старые большевики, никогда не отрекались от своих друзей. А вести с вами посторонние разговоры мне незачем.

Тут Сталин, как и в разговоре с Булгаковым, неожиданно повесил трубку: это был уже отработанный прием. Опешивший, смятенный Пастернак попытался немедленно перезвонить вождю, чтобы объяснить, что от Мандельштама он вовсе не отрекался, так как действительно близким своим другом никогда его не считал... Но тщетно — Сталин к телефону более не подошел.

Как и в случае с Булгаковым, Сталин Пастернака переиграл: добился поставленной цели, при этом сконфузив и озадачив застигнутого врасплох собеседника. Известно, что Пастернак — как и Булгаков — до конца своих дней возвращался к этому загадочному диалогу с вождем, вновь и вновь взвешивая свои реплики. Надежда Мандельштам и Анна Ахматова оценили эти реплики «на крепкую четверку».

Сам Мандельштам — со слов Пастернака узнавший, что Сталин пытался у него, «мастер» ли Мандельштам, посмеивался: «Почему

Сталин так боится «мастерства»? Это у него вроде суеверия. Думает, что мы можем напугать...»

Эта зачарованность «шаманством» (при- сущая, кстати, и реальному, а не пушкинско- му царю Борису — Годунов, как известно из исторических источников, окружал себя вся- кого рода колдунами и знахарями) явно про- ступает в отношении Сталина к Пастернаку. Сталина, надо думать, «зацепила» строчка из письма к нему Пастернака в связи с само- убийством жены вождя: «Потрясен так, точно был рядом, жил и видел». У Сталина могло воз- никнуть ощущение мистического присутст- вия поэта в Кремле во время разыгравшейся там трагедии.

Пастернак, будучи человеком гениальной интуиции, конечно же, ощутил эту установив- шуюся «поверх барьеров» психологическую связь между вождем и поэтом. И немало по- старался, чтобы эту связь укрепить и продол- жить. К примеру, в 1935 году Пастернак на- писал Сталину письмо, в котором открыл, что в своем отношении к вождю повинуется «чему- то тайному, что, помимо всем понятного и все- ми разделяемого, привязывает меня к Вам».

Эту же тему поэт развил в стихотворении «Мне по душе строптивый норов...», опублико- ванном в новогоднем (1936) номере бухарин-

ских «Известий». Там говорилось о живущем «за древней каменной стеной» (то есть в Крем- ле) «гении поступка» (то есть Сталине), раз- мышлениями о котором «поглощен другой поэт» (то есть Пастернак).

В лучших традициях верноподданничес- ких од эпохи классицизма Пастернак понача- лу умалет себя и превозносит Сталина: поэт в его стихотворении «бесконечно мал», а вождь — «не человек — деянье. Поступок ростом в шар земной». Но в этой внешне традиционной шах- матной партии Пастернак позволяет себе сме- лую заключающую рокировку: в финальных строках его думающий о вожде поэт деклари- рует, что «верит в знание друг о друге/Пре- дельно крайних двух начал».

Получается, что в итоге Пастернак предла- гал Сталину диалог на равных, основанный все на той же — мифологизированной еще Пуш- киным — мистической связи между царем и юродивым. В сущности, он говорил Сталину, что читает его тайные мысли — позволяя в то же время вождю проникать в тайные пере- живания поэта, как они отражаются в его творчестве.

Согласно Пастернаку, вождь действует, поэт — осмысливает и судит. Понял ли это Сталин? Вероятно. Понравилось ли ему это? Вряд ли. На письме Пастернака к Сталину



есть резолюция адресата: «Мой архив. И. Сталин», а эти обращенные к Сталину стихи Пастернака при жизни вождя никогда более не перепечатывались, хотя именно с них стартовал в русской советской литературе бесконечный стихотворный поток славословий вождю.

И дело было не в том, что лично Сталин эти стихи Пастернака не оценил. Очень может быть, что наоборот — оценил, и высоко. Но для целей пропаганды, как ее понимал вождь, они не могли быть использованы. Для этих целей требовались совсем другие стихи и другие поэты. Пастернак на роль «маяка» в этой сугубо утилитарной сфере явно не годился. Поэтому Сталину не могло прийти в душу то усиленное выдвижение Пастернака на роль «ведущего» поэта, которое развернулось на начавшемся 17 августа 1934 года Первом съезде советских писателей.

Впоследствии он был окрещен разочарованными литераторами «съездом обманутых надежд». Но открылся он в Москве с большой помпой. Сначала три часа «озадачивал» писателей Горький. По настоянию Горького Сталин разрешил с важным докладом о поэзии выступить Бухарину. Пастернак сидел в президиуме съезда и слушал, как искусно и хитроумно возвеличивал его Бухарин, принижая одновременно значение Маяковского, прими-

тивные «агитки» которого, по утверждению докладчика, уже не нужны советской литературе, а нужна ей «поэтическая живопись» а-ля Пастернак.

Когда Бухарин кончил говорить, делегаты устроили ему овацию. Весь зал встал, а испуганный Бухарин, как рассказывают, прошептал Горькому, что эти аплодисменты для него — как смертный приговор. Он-то знал, с каким пристальным вниманием отсутствующий в зале заседаний Сталин наблюдает из-за кулис за мельчайшими подробностями работы съезда.

Теперь известно, что Сталину чуть ли не каждый день ложились на стол спецсообщения секретно-политического отдела НКВД о том, что говорят писатели в кулуарах съезда, каковы их настроения. Прочел он и перехваченную секретной службой анонимную листовку: «обращение группы писателей» к зарубежным гостям съезда, среди которых были Луи Арагон, Андре Мальро, Мартин Андерсен-Нексе. «... Страна вот уже 17 лет находится в состоянии, абсолютно исключающем какую-либо возможность свободного высказывания, — говорилось в этой листовке. — Мы, русские писатели, напоминаем собой проститутку публичного дома с той лишь разницей, что они торгуют своим телом, а мы душой; как для них

нет выхода из публичного дома, кроме голодной смерти, так и для нас...»

Даже если бы этот отчаянный вопль и дошел до именитых иностранцев, вряд ли они на него бы откликнулись: для них (как и для Сталина с Горьким) съезд был слишком уж значительной антифашистской политической акцией европейского масштаба — что уж там какая-то анонимная листовка. Но советские делегаты злословили всюю. Вот как, согласно донесению осведомителя, характеризовал съезд Исаак Бабель: «Мы должны демонстрировать миру единодушие литературных сил Союза. А так как все это делается искусственно, изпод палки, то съезд проходит мертво, как царский парад, и этому параду, конечно, никто за границей не верит».

В сообщении НКВД также говорилось, что многие писатели восторгались «изумительным» докладом Бухарина, его «великолепной ясностью и смелостью». В кулуарах съезда оживленно дебатировали заключительное слово Горького, в котором тот, с неохотой признав покойного Маяковского «влиятельным и оригинальным поэтом», все же настаивал, что его гиперболизм отрицательно влияет на молодых авторов.

Можно вообразить, как кривился, читая отчеты об этом, Сталин: союз властолюбивого

старика Горького с этим ренегатом Бухариным определенно начинал действовать ему на нервы. Для контратаки Сталин решил использовать именно Маяковского, столь нелюбезного Бухарину с Горьким: поэт талантливый, идейный, как это он там написал? «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо... о работе стихов, от Политбюро, чтобы делал доклады Сталин». Сталин, а не Бухарин! А то, что поэт покончил жизнь самоубийством, в данном случае даже выгоднее: уже не нужно следить за его настроением, ожидать каких-то новых капризов и сюрпризов.

Поводом для нового культурного жеста Сталина стало письмо к нему многолетней подруги Маяковского Лили Брик. В разговорах со мной и с другими Брик всегда настаивала, что обратилась в столь высокую инстанцию по собственной инициативе: «Все были врагами Маяковского! Все эти так называемые реалисты его ненавидели! Ну, я и сказала: «Товарищи, я больше не могу. Есть один адрес, куда можно писать — Сталину».

В этом своем знаменитом впоследствии письме, отправленном Сталину в конце ноября 1935 года, Брик жаловалась на то, что книги Маяковского перестали переиздавать, что поэта явно недооценивают, хотя стихи Маяковского и через пять с лишним лет после его

смерти «абсолютно актуальны и являются сильнейшим революционным оружием».

То, как отреагировал на это письмо Сталин, наводит на мысль, что вся эта акция была заранее обговорена и санкционирована «сверху». Письмо молниеносно передали в Кремль, и в тот же день Сталин наложил на него резолюцию, вскоре опубликованную в редакционной статье «Правды»: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи, безразличие к его памяти и его произведениям — преступление». (В «Правде» сначала напечатали — «талантливым», но быстро исправили ошибку: Сталина надо было цитировать точно так, как он того желал!)

Это был первый случай в истории советского государства, когда опубликованное в печати личное мнение вождя о конкретной творческой фигуре официально приравнивалось к истине в последней инстанции и не подлежало никаким возражениям. Результаты были ошеломляющими: немедленные массовые переиздания стихов Маяковского, организация его музея, присвоение его имени множеству улиц, площадей и учебных заведений по всей стране, мгновенная и бесповоротная канонизация поэта как советского классика.

Как впоследствии желчно комментировал в одночасье задвинутый этой метаморфозой

на второй план Пастернак: «Маяковского Сталин вводить принудительно, как картофель при Екатерине. Это было его второй смертью. В ней он не повинен». Но это было написано через двадцать с лишним лет. А в свое время и Пастернак в специальном письме к Сталину присоединился к общему восторгу: «... горячо благодарю Вас за Ваши недавние слова о Маяковском. Они отвечают моим собственным чувствам...»

Те, кто были недовольны таким внезапным вознесением Маяковского, помалкивали. До Сталина доносился только хор восхищения «прогрессивностью» культурных вкусов вождя. Повторилась ситуация, разыгранная в свое время Николаем I визави Пушкина, с той разницей, что мертвый Маяковский уже не мог стать источником неожиданных затруднений для государства. Отныне его поэзия и его имидж безотказно работали на социализм.

Таким образом Сталин, вступив в общение со сливками отечественной элиты, успешно провел несколько важных идеологических операций. Он перехитрил и вынудил к сотрудничеству ряд крупнейших творческих фигур. Вождю должно было казаться, что он великолепно разбирается в их психологии и умеет ловко и тонко поставить их на службу своим интересам.

В таком настроении Сталин вступал в 1936 год, на который он запланировал, среди прочих неотложных дел, еще одну ответственную кампанию в области культуры: искоренение ненавистного ему «формализма», то есть искусства переусложненного, непонятного массам и бесполезного при реализации амбициозных сталинских идей культурного строительства.

Согласно сталинским расчетам, эта кампания тоже должна была пройти хорошо и гладко. Но неожиданно приключилась обидная накладка, виновником которой стал молодой композитор Дмитрий Шостакович, до того в орбиту пристального внимания Сталина не входивший, и его опера «Леди Макбет Мценского уезда».

Одним из самых загадочных эпизодов творческой истории Шостаковича является выбор им сюжета для этой оперы, второй по счету после «Носа». Дело в том, что очерк Николая Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», впервые появившийся в 1865 году в журнале Достоевского «Эпоха», вовсе не принадлежал — как повесть Гоголя — к числу признанных или хотя бы заметных произведений русской классики. Первые шестьдесят с лишним лет после своей публикации этот очерк фактически не обсуждался. Перелом обозначился в 1930 году,

когда в Ленинграде вышло иллюстрированное издание этого произведения. Рисунки были сделаны умершим к этому времени знаменитым художником Борисом Кустодиевым. Считается, что именно это издание привлекло внимание 24-летнего Шостаковича.

Отношение композитора к Кустодиеву было особым: он впервые пришел в дом художника тинэйджером в 1918 году и стал там своим, почти членом семьи. Над иллюстрациями к Лескову Кустодиев начал работать еще в начале 20-х годов, но издание тогда не осуществилось. Недавно открылся секрет: помимо «легитимных» иллюстраций художник рисовал и многочисленные эротические вариации на тему «Леди Макбет», для печати не предназначенные. После его смерти, опасаясь обысков, семья поспешила уничтожить эти рисунки.

Если предположить, что юный Шостакович тогда видел эти «нескромные» наброски, то многое проясняется в генезисе его второй оперы, в которой эротика, секс — одна из заметнейших тем. Ведь в очерке Лескова эротика никакой нет. Но Шостакович, глядя на опубликованные «легитимные» иллюстрации Кустодиева, вполне мог припомнить его гораздо более откровенные зарисовки. Быть может, они-то и зажгли его воображение.

Как раз в это время бурно развивались отношения композитора с его будущей женой Ниной Варзар, весьма независимой, гордой и сильной женщиной. Опера «Леди Макбет Мценского уезда», законченная Шостаковичем в конце 1932 года, посвящена именно Нине; их брак был зарегистрирован за семь месяцев до этого.

Галина Серебрякова вспоминала, что в своей опере Шостакович «жаждал по-новому воссоздать тему любви, любви, не признающей преград, идущей на преступление, внушенной, как в гетевском «Фаусте», самим дьяволом». Серебрякова считала, что героиня Лескова (как и Нина Варзар?) поразила композитора неистовством своей страсти. Может быть; но сначала несколько слов о сюжете оперы, весьма мрачном и фаталистическом.

В глухой русской провинции, в богатой купеческой семье Измайловых томится и тоскует за нелюбимым мужем Катерина. В отсутствие мужа она увлекается новым работником Сергеем. Их выследил свекор, но Катерина устраняет его, подсыпав крысиного яда в пищу. Когда вернувшийся муж застаёт Сергея в спальне Катерины, любовники убивают и его и тело прячут в погреб.

Катерина и Сергей торопятся со свадьбой, но их настигает рок в лице пьяного «задрипанного мужичка», случайно обнаружившего

труп в погребе. Полиция хватает молодых: теперь им дорога в Сибирь, вместе с партией каторжников. В Сибири, на берегу озера, разыгрывается финал этой мелодрамы. Сергей охладел к Катерине и приударяет за разбитной каторжанкой Сонеткой. В отчаянии Катерина бросается в озеро, увлекая за собой Сонетку. А каторжане продолжают свой бесконечный путь:

Эх вы, степи необъятные,  
Дни и ночи бесконечные,  
Наши думы безотрадные  
И жандармы бессердечные...

Либретто, как мы видим, довольно точно воспроизводит сюжетные перипетии очерка Лескова, но Шостакович (как это было и в «Носе») радикально трансформирует центральный характер. Лесков к своей Катерине относится с ужасом. У него она еще и мешающего ей ребеночка-наследника душит. Шостакович это убийство выкинул, и не случайно: его задача — оправдать Катерину.

На одном из обсуждений оперы, когда Шостаковичу сказали: «Вашу оперу следовало бы назвать не «Леди Макбет...», а «Джувальетта...» или «Дездемона Мценского уезда», — композитор с этим охотно согласился. Партия Катерины в опере единственная лишена и тени гротеска и издевки.

Шостакович дал своей опере подзаголовок

«трагедия-сатира». В опере «трагедия» — это Катерина, «сатира» — все остальное. Без сомнения, Катерина — это во многом портрет жены Шостаковича Нины, какой ее в тот момент видел композитор. Шостакович в чем-то повторил известную ситуацию вокруг «Евгения Онегина» Чайковского. Только там Чайковский вообразил, что его невеста Антонина Милюкова — это пушкинская Татьяна. А теперь Шостакович сознательно придал черты своей любимой Нины оперной героине.

Все его дальнейшие путаные объяснения по поводу столь неожиданного и кардинального преобразования образа Катерины, с отсылками к знаменитой драме «Гроза» Александра Островского в интерпретации критика Добролюбова («луч света в темном царстве») — лишь рационализация задним числом интуитивного и импульсивного творческого акта. Здесь Шостакович, что называется, заметал следы.

Но, разумеется, разлитая в музыку оперы обжигающая эротика бросалась, если так можно выразиться, в уши. Она была особенно приметной на фоне с давних пор присущей русской культуре сдержанности при отображении сексуальной стороны любовных чувств. Эта традиционная сдержанность в сталинские времена была усугублена все более строгими цензурными установками.

«Поцелуйный звук для них страшнее разрыва снаряда», — суммировали в 1932 году позицию советской цензуры сатирики Ильф и Петров. Догадывались ли они, что чуткие цензоры всего лишь ловили сигналы, исходившие от самого Сталина?

Известно, что Сталина сексуальные сцены в литературе, театре и кино выводили из себя. Достаточно грубый в быту, злоупотреблявший в тесном кругу матерщиной, секса в искусстве вождь не переносил. При нем обнаженные тела почти исчезли с картин, что уж говорить о кинокартинах. Киночиновник, ответственный за показы в Кремле, тщательно следил за тем, чтобы и в тех западных фильмах, которые приватно демонстрировались для Сталина и его соратников, как-нибудь не проскочила «неприличная» сцена.

Он хорошо помнил о случае, когда привез вождю нечто пикантное — «для разрядки». Как только Сталин понял, что происходит на экране, он стукнул кулаком по столу: «Вы что тут бардак разводите!» Разгневанный вождь встал и вышел, за ним последовали члены Политбюро. Показ провалился. Факт этой спонтанной сталинской реакции многое помогает понять в последующей интриге.

Советская критика, которая поначалу встретила оперу Шостаковича более чем благосклонно, вопрос об ее эротизме тщательно обходи-

ла. Вот как выкручивался друг композитора Валериан Богданов-Березовский в статье, опубликованной в газете Бухарина «Известия» в 1933 году: «В сущности, сюжет оперы чрезвычайно стар и прост: любовь, измена, ревность, смерть. Но тема шире и глубже сюжета, она — в неприкрашенном показе звериного лика царской России, в обнажении тупости, скудости, похоти, жестокости дореволюционного общества».

Сергей Эйзенштейн, разбирая оперу Шостаковича в том же 1933 году на занятиях со своими студентами, мог быть несколько более откровенен: «В музыке «биологическая» любовная линия проведена с предельной яркостью». Еще более откровенным был Сергей Прокофьев в частных разговорах: «Это свинская музыка — волны похоти так и ходят, так и ходят!»

Друг и конфидент Прокофьева Борис Асафьев развил этот взгляд печатно только в 1936 году, когда Шостакович впал в немилость у властей. Сделано это было с присущей Асафьеву витиеватостью, но, увы, прозвучало в тот момент как откровенный донос: «Меня лично всегда поражало в Шостаковиче сочетание монарховской легкости и — в самом лучшем смысле — беспечного легкомыслия и юности с далеко не юным, жестоким и грубым «вкусом» к патологическим состояниям, за счет

раскрытия человечности». Позднее Асафьев написал о «предельно цинично себя обнаружившей чувственности» оперы Шостаковича. Композитор никогда не простил Асафьеву этих строк<sup>1</sup>.

Но, конечно, не только неслыханное для той поры эротическое напряжение поражало в музыке оперы Шостаковича. Это было грандиозное полотно, захватывавшее непривычным сочетанием несочетаемого («трагедия-сатира», по уже цитировавшемуся определению композитора), лирической мощью и страстью, яркостью и незабываемой характерностью не только ведущих, но и второстепенных персонажей и буйной щедростью оркестрового письма. Действие развивалось стремительно, увлекательно, музыка то шокировала слушателей, то смешила их, а то и трогала до слез. Опера стала событием еще до того, как была закончена автором.

<sup>1</sup> Интересно, что из ранних отзывов наиболее откровенным образом ханжеские претензии к музыке «Леди Макбет» были сформулированы в американской прессе, когда оперу представили в Нью-Йорке в 1935 году: «Шостакович является, вне сомнения, наиглавнейшим композитором порнографической музыки во всей истории оперы». Особое возмущение критиков вызвала сцена, в которой Сергей овладевает Катериной под аккомпанемент недвусмысленно-описательных глissандо тромбона в оркестре: этот эпизод получил у американцев название «порнофонии». Музыкальный критик «Нью-Йорк таймс» был вне себя: «...поражаешься композиторскому нахальству и недостатку самокритичности». Ознакомившись с этими и тому подобными нападками, призадумайтесь: а не прочли ли все это внимательнейшим образом в Москве?



Почти сразу утвердилось мнение, что «в истории русского музыкального театра после «Пиковой дамы» не появлялось произведения такого масштаба и глубины, как «Леди Макбет». Некоторые шли еще дальше, указывая, что партия Катерины — «одна из наиболее сильных женских партий после «Аиды» Верди». Решительнее всех высказался все тот же изобретательный и многоликий Асафьев: «...советская музыкальная культура в лице Шостаковича обладает явлением моцартовского порядка».

Немудрено поэтому, что за право первой постановки «Леди Макбет» схватились два самых предприимчивых и смелых оперных коллектива страны: в Ленинграде Малый оперный театр, где дирижером был друг Шостаковича Самосуд, в Москве — Музыкальный театр под руководством легендарного Немировича-Данченко.

Ленинградцы обогнали москвичей на два дня, зато на московской премьере 24 января 1934 года присутствовал сам Максим Горький. Прием и здесь, и там был ошеломляющим. В описании «Красной газеты» ленинградская премьера вызвала ассоциации с байрейтскими вагнеровскими экстазами: «Публика в прекрасном смятении ринулась к рампе, к оркестру: вздетые кверху руки среди серебряной лепки лож, озаренные восторгом лица, глаза,

обращенные к сцене, тысячи ладоней, вознесенных в взволнованном рукоплескании».

Особенно поражала воображение молодость 27-летнего автора: «Публика ожидала увидеть зрелого мужа, нового Вагнера, властно организовавшего эту бурю звучаний, меж тем глазам зрителя представляется совсем молодой человек, еще более моложавый по виду, почти юноша...»

Слова «Моцарт», «гений» летали в воздухе. Это было бы удивительно и само по себе: советская культурная элита 30-х годов была беспощадна, здесь друг друга скорее ниспровергали и сурово критиковали, нежели восхваляли. Но еще удивительнее, что гением Шостаковича провозглашали одновременно и справа, и слева, лидеры бескомпромиссно враждовавших эстетических направлений: «реалисты» Немирович-Данченко и Алексей Толстой — и «авангардисты» Мейерхольд и Эйзенштейн.

Этому угару поддались даже бдительные и вечно суровые партийные руководители: оперу Шостаковича одобрил тогдашний нарком просвещения Андрей Бубнов, а после премьеры театральным начальством был издан специальный приказ, в котором говорилось, что она «свидетельствует о начавшемся блестящем расцвете советского оперного творчества

на основе исторического решения ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года»<sup>1</sup>.

Беспрецедентность всеобщего одобрения (слева, справа, сверху) усугублялась настоящим успехом «снизу» у публики, редким для современной оперы. В Советском Союзе, как и во всем мире, высокая оценка элитой вовсе не обеспечивала широкого признания. Достаточно напомнить, что фильм Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» в широком прокате провалился, несмотря на восторженные отзывы прессы и поддержку руководства. Не то с «Леди Макбет»: в Ленинграде она менее чем за год прошла 50 раз «с аншлагами по повышенным ценам», как с удовлетворением отмечал автор.

После того как в 1935 году оперу поставили также в филиале Большого театра, а в самом Большом осуществили премьеру комедийного балета Шостаковича «Светлый ручей» (также встреченного публикой на «ура»), оказалось, что в столице произведения молодого автора идут одновременно на трех ведущих сценах — случай невероятный!

Атмосфера сенсации подогревалась сообщениями об успешных исполнениях «Леди

<sup>1</sup> Имелось в виду решение Сталина о разгоне пролетарских «творческих» организаций. Таким образом, успех оперы Шостаковича подавался как прямое следствие мудрой культурной политики вождя.

Макбет» (и других произведений Шостаковича) за границей: в Англии, Швеции, Швейцарии, Соединенных Штатах. Писатель Юрий Олеся признавался: «До сих пор нам хочется получить признание от Запада. Великий дирижер Тосканини исполняет симфонию Шостаковича. Молодому советскому композитору приятно думать о том, что его признает великий дирижер Запада. Признание Западом, скажем, Стравинского имеет для нас какое-то особое значение. До сих пор странное уважение вызывает к себе Шаляпин, потому что он был русским и стал знаменит в Европе. Когда переводят наши книги на Западе, это удовлетворяет наше тщеславие...»

Когда Ромен Роллан, европейский мэтр, прислал своему другу Максиму Горькому похвальное письмо о «Леди Макбет», это было для того важным подтверждением правильности его первой эмоциональной реакции: Горький, как известно, на премьере был восхищен, во время последнего «каторжного» акта утирал набежавшие слезы.

Для Горького и его союзника по культурному фронту Бухарина появление «Леди Макбет» тоже было весьма кстати: вот выдающееся произведение молодого советского автора, основанное на русской классике (любимый Горьким Лесков), новаторское и эмоционально захватывающее, высоко оцененное элитой,

но доступное и более широкой публике, признанное и в Москве, и за границей. Оно служило столь важной в то время для Горького цели объединения советского искусства, в то же время являясь отличной визитной карточкой новой социалистической культуры на Западе.

Сталин должен был бы разделять эти соображения Горького. Но перед ним вставали и другие задачи — экономические, социальные и чисто политические.

Дореволюционная Россия была в основном аграрной страной, где большинство населения было неграмотным. Большевики пытались исправить ситуацию, но дело продвигалось туго. Через десять лет после революции СССР занимал по уровню грамотности лишь девятнадцатое место в Европе. Между тем для осуществления амбициозной сталинской программы индустриализации требовались грамотные работники.

В 30-е годы десятки миллионов бывших крестьян заполнили города, этих людей следовало срочно урбанизировать. Сталин говорил: «...нам совсем не безразлично, в каком виде поступают на наши фабрики и заводы рабочие, культурны они или не культурны. Это очень серьезный вопрос. Никакой серьезной индустрии развить мы не сможем, не сделав все на-

селение грамотным». При этом Сталин, разумеется, помнил соображения Ленина о том, что «недостаточно безграмотность ликвидировать, но нужно еще строить советское хозяйство, а при этом на одной грамотности далеко не уедешь. Нам нужно громадное повышение культуры».

Вопрос вставал принципиальный: какая же именно культура нужна была огромной стране, в которой даже в конце 30-х годов сельское население составляло две трети? Работа здесь предстояла огромная, и надо было выбирать ее основные магистрали.

Направление сталинских размышлений по этому поводу становится ясным из необычайно выразительного письма писателя-большевика Александра Фадеева к своей близкой подруге Эсфири Шуб от 26 февраля 1936 года: «Лучшие люди страны видят и чувствуют огромное противоречие между большими, подлинно человеческими, все растущими потребностями масс и теми продуктами искусства, продуктами последней, так сказать, самой «левой» изощренности (вследствие **распада** старого), которые часто восславляются дураками из холуйства перед этой изощренностью, но в состоянии удовлетворить только людей в очках, с тонкими ногами и жидкой кровью. Когда-нибудь — уже скоро — лучшие люди стра-

ны, партии получают возможность (в смысле времени) **повседневно** заниматься делами искусства, — тогда многое «образуется».

Историки не обращали до сих пор должного внимания на этот в высшей степени примечательный документ, а зря. Фадеев, талантливый писатель, возведенный Сталиным в ранг живого классика, был также одним из ведущих культурных функционеров. Сталин не раз и не два беседовал с ним наедине, и Фадееву были известны многие сокровенные мысли и идеи вождя.

«Лучшие люди страны, партии» — это, разумеется, эвфемизм, подразумевающий самого Сталина, а письмо в целом несомненно отражает содержание разговора Фадеева со Сталиным о событии, имевшем место совсем недавно, 26 января. В этот день Сталин в сопровождении своих ближайших соратников — Вячеслава Молотова, Анастаса Микояна и Андрея Жданова посетил представление «Леди Макбет Мценского уезда» в филиале Большого театра.

Это был не первый приход Сталина на советскую оперу в 1936 году. 17 января Сталин и Молотов слушали оперу молодого ленинградского композитора Ивана Дзержинского «Тихий Дон» (по популярному роману Михаила Шолохова). Через несколько дней в прессе

появилось официальное коммюнике, извещавшее, что Сталин и Молотов «отметили значительную идейно-политическую ценность постановки».

Так ли уж Сталину понравилась опера Дзержинского? Косвенным свидетельством тут может послужить тот факт, что когда в 1941 году с большой помпой было объявлено о присуждении первых Сталинских премий (награждались произведения последних шести лет), то Дзержинского среди лауреатов не было, в то время как «Тихий Дон» Шолохова получил премию первой степени.

Но сдержанное отношение Сталина к музыке Дзержинского отнюдь не помешало вождю поддержать его оперу в качестве приемлемой «идейно-политической» модели. Как и почему это произошло? Возможный ответ на этот вопрос можно, как мне представляется, найти в сравнительно недавно опубликованном документе. В своей докладной записке Сталину от 2 января 1936 года один из его ближайших помощников по делам литературным, Александр Щербаков, отчаянно воззвал: «Сейчас литература нуждается в боевом, конкретном лозунге, который мобилизовал бы писателей. Помогите, тов. Сталин, этот лозунг выдвинуть».

Щербаков был хитрый и опытный царедворец, умело угадывавший даже и невыска-

занные пожелания вождя. Сталин милостиво откликнулся на его призыв, спустив лозунг — «простота и народность». Этот лозунг, отразивший размышления Сталина последних лет о задачах культуры, в какой-то мере кристаллизовал чересчур уж туманное определение «метода социалистического реализма», выдвинутое на Первом съезде советских писателей. Теперь к лозунгу «простоты и народности» нужно было подобрать конкретные положительные и отрицательные примеры из текущей культурной жизни.

Как это станет ясно из последующей идеологической кампании, Сталин решил главное для него направление — литературное — поначалу не затрагивать, а сосредоточиться на искусстве и особенно музыке, к которой у него был личный интерес. В качестве положительного культурного примера была избрана опера Дзержинского. В качестве отрицательного — попала под руку опера Шостаковича. Вот как это произошло.

Сталин прибыл на спектакль «Леди Макбет» в филиале Большого театра (дирижировал его любимец Александр Мелик-Пашаев), вероятно, в хорошем настроении — он, как правило, получал удовольствие от посещения оперных и балетных представлений. Предыдущий его поход на советскую оперу («Тихий Дон») завершился благоприятно. Такого же

исхода ожидали и на сей раз: ведь «Леди Макбет» Шостаковича была практически единодушно признана «победой музыкального театра» (таким был заголовок посвященной этой опере полосы в газетном официозе «Советское искусство»).

Шостаковича, который собирался уезжать в Архангельск на гастроли, где он по приглашению местного радиокомитета должен был, в частности, солировать в своем Первом фортепианном концерте, срочно вызвал на спектакль заместитель директора Большого театра Яков Леонтьев.

Опытный царедворец, Леонтьев был другом Михаила Булгакова. Сохранился уникальный и своеобразный «документ»: записанный юмористический «устный рассказ» Булгакова об этом событии, в котором, несомненно, отразились сведения, сообщенные ему Леонтьевым.

Булгаков, со слов Леонтьева, иронически повествует о том, как «белый от страха» Шостакович прискакал в театр, Сталин и его спутники уселись в правительственной ложе и: «Мелик яростно взмахивает палочкой, и начинается увертюра. В предвкушении ордена, чувствуя на себе взгляды вождей, — Мелик неистовствует, прыгает, как чертенок, рубит воздух дирижерской палочкой, беззвучно подпевает оркестру. С него градом течет пот. «Ничего, в

антракте перемену рубашку», — думает он в экстазе. После увертюры он косится на ложу, ожидая аплодисментов, — шиш. После первого действия — то же самое, никакого впечатления».

Устная микроновелла Булгакова, разумеется, гротескно утрирована. (В частности, никакой увертюры у «Леди Макбет» не было, опера начиналась прямо с краткого вступления к первому напряженно-лирическому монологу героини.) Но ценность этой записи для понимания атмосферы очень велика, особенно если учесть, как мало непосредственных свидетельств современников сохранилось обо всем этом грозном деле.

Важно, что сведения Булгакова сходятся с сообщением близкого друга Шостаковича, музыкального функционера Левона Атовмьяна. Он подтверждает, что в тот роковой день оркестр чересчур раззадорился — вероятно, подогреваемый присутствием высоких гостей. Вдобавок духовая группа (музыкантами всего мира именуемая итальянским словом «banda») по такому случаю была специально увеличена, и играла она, особенно в оркестровом антракте перед сценой свадьбы Катерины, с излишней, по мнению композитора, громкостью. Духовые размещались прямо под правительственной ложей, и «бледный как полотно» Шос-

такович, как вспоминал Атовмьян, пришел в ужас.

После спектакля композитор никак не мог успокоиться и, отправляясь на концерты в Архангельск, раздраженно допрашивал Атовмьяна: «Скажи, зачем надо было так чрезмерно увеличивать звучность «банды»? Что это — излишний «шашлычный» темперамент Мелик-Пашаева, который слишком «переперчил» антракт и всю эту сцену? Ведь сидящие в правительственной ложе, думаю, оглохли от такой звучности медной группы; чует мое сердце, что этот год, впрочем как и все високосные, принесет мне очередное несчастье».

В Архангельск весьма суеверный Шостакович (вера в популярные приметы сохранялась у него — заметим, как и у Пушкина — всю жизнь) уезжал, как он сообщил в письме своему другу Соллертинскому, «со скорбной душой»: он уже понимал, что его опера не пришлась по душе высшему партийному руководству. Но даже он не предвидел размеров и ужасающего эффекта стремительно накатывавшейся на него катастрофы.

В Архангельске, в морозный зимний день, Шостакович встал в очередь в газетный киоск. Очередь двигалась медленно, и Шостакович дрожал от холода. Купив главную газету страны «Правду» (ее тогда официально именовали Ц.О., т.е. «центральный орган»), от 28 янва-

ря 1936 года, Шостакович развернул ее и на третьей полосе увидел редакционную статью (без подписи) под заголовком «Сумбур вместо музыки». В подзаголовке стояло в скобках: «(об опере «Леди Макбет Мценского уезда»)». Шостакович тут же, не отходя от киоска, начал читать. От неожиданности и ужаса его зашатавало. Из очереди закричали: «Что, браток, с утра набрался?»

Даже и теперь, десятилетия спустя, невозможно читать «Сумбур вместо музыки» без содрогания. Нетрудно понять, почему 29-летний композитор почувствовал, что земля под ним разверзлась. Его оперу, любимое его детище, уже завоевавшее признание во всем мире, абсолютно неожиданно подвергли грубому, бесцеремонному, безграмотному разному.

Статья эта получила с тех пор печальную известность как классический пример авторитарной культурной критики. Как таковая она даже включается в специальные хрестоматии. Многие пассажи из нее хорошо известны. Даже ее заглавие стало нарицательным. Но попытаемся взглянуть на нее глазами современника. О чем говорилось в этой статье и чем грозила она — не только Шостаковичу, но и всей советской культуре?

В тексте «Сумбура вместо музыки» можно различить два пласта. Один составляют впечатления автора этой статьи от музыки оперы

Шостаковича и ее постановки в филиале Большого театра. Другой пласт, так сказать, теоретический. Отклик на музыку — непосредственный и весьма эмоциональный: «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».

Как и некоторых западных критиков, особенно возмутили автора статьи эротические эпизоды оперы: «Музыка крикает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены. И «любовь» размазана во всей опере в самой вульгарной форме». И в спектакле филиала Большого театра неприятие в первую очередь вызвали именно эти сцены: «Купеческая двуспальная кровать занимает центральное место в оформлении. На ней разрешаются все «проблемы».

Интересно отметить, что автор статьи читал Лескова и не согласен с тем, как его произведение интерпретировано в опере Шостаковича: «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».

Но особенно важными были теоретичес-



кий и политический аспекты статьи. Опера Шостаковича обвинялась одновременно в формализме и натурализме. Само по себе использование этих терминов в культурной борьбе того времени не было чем-то новым. Под «натурализмом», как правило, понимались излишне откровенные пассажи, в «формализме» обыкновенно упрекали усложненные, по мнению критикующих — чересчур «мудреные» произведения. Шостаковичу уже и раньше приходилось отбиваться от обвинений в формализме. В 1935 году в бухаринских «Известиях» он упрямо и весьма вызывающе заявил: «Эти упреки я ни в какой степени не принимаю и не принимаю. Формалистом я никогда не был и не буду. Шельмовать же какое бы то ни было произведение как формалистическое на том основании, что язык этого сочинения сложен, иной раз не сразу понятен, является недопустимым легкомыслием...»

Но теперь «Правда» настаивала на том, что «мелкобуржуазные формалистические потуги» Шостаковича есть политическая трансгрессия: «Это — музыка, умышленно сделанная «шиворот-навыворот» — так, чтобы ничего не напоминало классическую музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. (...) Это левацкий сумбур вместо естественной человеческой музыки».

А в чем заключался «грубейший натурализм» оперы Шостаковича? И тут был дан авторитетный ответ: «Это воспевание купеческой похотливости...»

«Правда» давала понять, что ее беспокоит не только и не столько опера Шостаковича: «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, науки, от подлинной литературы».

Сам по себе оскорбительно-пренебрежительный, разносный стиль статьи не был таким уж неслыханным, для полемики тех лет он был скорее правилом. Ошарашивал (и не только Шостаковича, но и многих других) факт неожиданного вмешательства «Правды» после двух с лишним лет все возраставших триумфов оперы. Но еще более существенным было другое.

В прежних дискуссиях о натурализме и формализме одна сторона могла нападать, другая — активно отбиваться и даже контратаковать. Ситуация вдруг резко изменилась. Самый тон публикации в «Правде» был безапелляционным, как тогда выражались — «директивным». Это было подчеркнуто отсутствием под статьей подписи автора. Подразумевалось, что

в ней высказано мнение не одного какого-нибудь критика или даже группы, а партии в целом. Это придавало любым возможным возражениям заведомо криминальный «антисоветский» характер.

Еще сравнительно недавно Булгакову, Замiatину и Пильняку предъявлялись исключительно политические претензии, об их эстетике речь не шла. Теперь впервые эстетические «прегрешения» приравнивались к политическим. Это было новым и опасным развитием событий. У многих деятелей культуры, прочитавших «Сумбур вместо музыки», мороз должен был пройти по коже, когда они наткнулись там на грозное предупреждение: «Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо».

Кто же стоял за этой злоеющей угрозой? Выяснение личности писавшего «Сумбур вместо музыки» превратилось с годами в небольшую индустрию. Разные исследователи выдвигают различных кандидатов: назывались имена журналиста Давида Заславского, музыковеда Виктора Городинского, тогдашнего заведующего отделом литературы и искусства «Правды» Исаака Лежнева, Платона Керженцева — председателя организованного в январе 1936 года Комитета по делам искусств. Юрий Елагин утверждал, что статью писал Андрей Жданов.

Но осведомленные современники почти

сразу же заговорили о том, что подлинным автором «Сумбура вместо музыки» является сам Сталин. Это явствует, в частности, из уже упомянувшегося «устного рассказа» Булгакова.

Опираясь на сведения, полученные из сталинского «придворного» круга, Булгаков в гротескной, но убедительной форме описывает «коллегиальное совещание», несомненно состоявшееся в правительственной ложе после прослушивания оперы. Булгаковский Сталин говорит: «Я не люблю давить на чужие мнения, я не буду говорить, что, по-моему, это какофония, сумбур в музыке, а попрошу товарищей высказать совершенно самостоятельно свои мнения».

Далее Булгаков комически передает сикофантские реакции присутствовавших на спектакле сталинских соратников и заключает сообщением о том, как в «Правде» появилась статья «Сумбур вместо музыки», в которой «несколько раз повторяется слово «какофония».

Здесь Булгаков ошибся — о какофонии в «Правде» упоминалось только единожды. Но даже ошибка эта показательна — она передает впечатление писателя о тавтологичности стиля «Сумбура вместо музыки». Эта тавтологичность является одной из важнейших примет личной сталинской манеры высказывания. Он использовал ее как оружие, вполне со-

знательно, о чем написал исследователь сталинского стиля Михаил Вайскопф: «Прием этот, призванный обеспечить некий гипнотический эффект, давался ему легко уже вследствие ограниченности его словарного фонда, но со временем получил целенаправленное развитие».

В статье «Правды» об опере Шостаковича прилагательное «левацкий» («левацкое») повторялось четыре раза; автор заикнулся на словах «грубо», «грубый», «грубейший» — шесть раз; «сумбур», «сумбурный» — пять раз (включая заголовки). Шостакович первым обратил мое внимание на то, что этот «сумбур» в свою очередь перекочевал в статью о музыке прямиком из опубликованного в «Правде» за день до того материала о конспектах школьных учебников по истории, под которым стояла подпись Сталина<sup>1</sup>.

У Шостаковича был еще один существенный аргумент в пользу авторства Сталина. Он доказывал, что другие предполагаемые кандидаты были людьми образованными. Вряд ли их перья вывели бы пассажи о музыке, в которой «ничего не было общего с симфоническими звучаниями» (что это за таинственные зву-

<sup>1</sup> Возражение, что сталинские «замечания» об учебниках были написаны ранее, несостоятельно: несомненно, что Сталин перечитывал и правил рукопись перед публикацией в «Правде», отсюда и застрявшее в памяти/на языке словечко «сумбур».

чания такие?), или о претензиях композитора «создать оригинальность приемами дешевого оригинальничанья». Все эти (и другие им подобные) неповторимые перлы «Сумбура вместо музыки», по мнению Шостаковича, могли быть только подлинными сталинскими высказываниями, иначе до газетной полосы они бы не дошли — вычеркнул бы редактор.

Конечно, можно предположить, что эту статью Сталин не лично записал, а надиктовал — быть может, по телефону — какому-либо из ведущих журналистов «Правды», а затем просмотрел перед выходом газеты. О том, как это в таких случаях делалось, рассказал присутствовавший при подобных процедурах Дмитрий Шепилов, одно время — главный редактор «Правды». По его словам, важные «директивные» статьи, подпись Сталина под которыми по тем или иным причинам была нежелательной, вождь диктовал сам, медленно, взвешивая каждое слово. Записывал либо помощник Сталина, либо главный редактор газеты.

«Такая работа иногда длилась много часов подряд, — свидетельствовал Шепилов, добавляя: — И бывало, что работа начиналась днем, а заканчивалась на рассвете следующего дня». Сталин лично определял не только форму статьи — будет ли она передовой, редакционной, пойдет ли за псевдонимной подписью или от

имени некоего «Обозревателя», — но и место: на какой полосе, с иллюстрацией или без и т.д. Так что совершенно не важно, чьей рукой будет записан «Сумбур вместо музыки», если когда-нибудь обнаружится его рукопись<sup>1</sup>. Сути дела это не меняет.

Шостакович был прав: «Сумбур вместо музыки» не только в главной своей идее, но и в деталях является текстом Сталина. Это подтверждается отношением к «Сумбуру вместо музыки» самого вождя. Из всех анонимных установочных статей «Правды» (а их в этот и последующие годы появилось немало количество) эта оставалась самой дорогой его сердцу, о чем есть много свидетельств. (Мы будем говорить об этом в главе, описывающей события 1948 года.) Другие статьи такого рода публиковались, исполняли свою служебную роль и исчезали в бескрайнем потоке прочих партийных директив. Только «Сумбур вместо музыки» развевался в качестве флага советской эстетики на протяжении долгих десятилетий, пережив даже самого Сталина.

<sup>1</sup> Михаил Гольдштейн в своих мемуарах утверждал, что в 1962 году спросил у Давида Заславского, с 1928 года и до своей смерти в 1963 году — бессменного ведущего журналиста «Правды», не он ли был, как многие предполагали, подлинным автором «Сумбура вместо музыки». Согласно Гольдштейну, Заславский ответил: «Мне принесли из ЦК готовую статью, которая была согласована и одобрена. Мне лишь оставалось подготовить ее к печати и кое-что сгладить в шероховатостях русского языка и ругательных выражениях».

Но если подлинным автором редакционной статьи «Правды» был сам вождь, то что побудило его столь резко обрушиться на оперу Шостаковича? Как всегда у Сталина, главными следует считать сугубо политические зоны. Но к ним, несомненно, примешивались и сильные личные мотивы — вкусовые и психологические.

Сталин был твердо убежден, что в Советском Союзе следует создавать и пропагандировать «общенародную» культуру, которая будет принята и усвоена широкими массами. Такая всеобщая «культурная грамотность» должна была способствовать превращению страны в передовое государство. Сталин великолепно понимал важность культуры как инструмента политического воспитания и контроля. Но при этом его личные вкусы в искусстве не были исключительно прагматическими.

В отличие от многих других политических лидеров XX века Сталина можно назвать фанатом культуры. По его собственным подсчетам, он проглатывал в среднем по пятьсот страниц в день. Конечно, в основном это были всякого рода деловые бумаги. Но Сталин читал также много и литературных произведений — документальных и художественных: все это внимательно, с карандашом в руке, ос-

тавляя заинтересованные пометки и замечания на полях.

Интерес Сталина к классической музыке был неподдельным. Он слушал ее часто и с видимым наслаждением. Это были в первую очередь русские оперы и балеты — Чайковский, Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, в меньшей степени Мусоргский. Но к числу фаворитов Сталина относились также Бизе, Верди.

Известен случай, когда в программу праздничного концерта, которым должен был завершиться Чрезвычайный VIII Всесоюзный съезд Советов в 1936 году (на нем был одобрен проект новой «сталинской» конституции), были поставлены разного рода облегченные номера. Когда эту программу представили на утверждение Сталину, вождь собственноручно вписал туда финал Девятой симфонии Бетховена с ее знаменитым хором «К радости», потеснив развлекательную музыку. Конечно, это был политический жест, но достаточно красноречивый.

Сталину нравились народные песни — грузинские («Сулико») и русские («Во поле березонька стояла», «Всю-то я вселенную проехал»), он часто слушал пластинки с записями этих песен (причем прямо на них выставял им оценки — «отлично», «хорошо» и т.д.), любил и сам попеть в компании — у него был высо-

кий тенор<sup>1</sup>. Такого рода музыка часто звучала по радио, но классике неизменно отводилось заметное место, Сталин об этом специально заботился. Он любил подчеркнуть свою склонность к классической музыке.

Вот характерный эпизод. Когда однажды для членов Политбюро пел знаменитый тенор Иван Козловский, сталинский любимец, то соратники вождя стали требовать от певца исполнения веселой народной песни. Тогда вмешался сам Сталин: «Зачем нажимать на товарища Козловского? Пусть он исполнит то, что сам желает. А желает он исполнить арию Ленского из оперы Чайковского «Евгений Онегин». И пришлось членам Политбюро проглотить классическую арию.

С удовольствием слушал Сталин не только вокалистов, но и музыкантов-инструменталистов: пианистов, скрипачей, виолончелистов. Среди его любимцев были молодые музыканты, ставшие впоследствии мировыми знаменитостями: Эмиль Гилельс, Давид Ойстрах, позднее — Святослав Рихтер и Мстислав Ростропович. Все они в разное время были награждены Сталинскими премиями.

<sup>1</sup> Воспоминания Молотова сохранили сцену: Сталин, Молотов и Ворошилов втроем поют под аккомпанемент Жданова, сидящего за пианино, церковную музыку. В узком кругу Сталин со своими соратниками пел даже русскую эмигрантскую музыку, долгие годы запрещавшуюся в СССР — например, «белогвардейские» песни Александра Вертинского и Петра Лещенко.

Я уже упоминал о политической подоплеке такого внимания Сталина к молодым артистам, она ясна: эти музыканты демонстрировали миру «человеческое лицо» советского социализма. Но, опять-таки, увлечение Сталина этой областью культуры было, по всей видимости, искренним. Будучи ценителем «мастерства» во всех сферах, вождь также уважал и ценил высокий профессионализм отечественных музыкантов.

С 1933 года под эгидой Сталина учредили всесоюзные конкурсы музыкантов-исполнителей; многие из победителей по праву заняли ведущие места в советской культуре. Одним из участников первого конкурса был одиннадцатилетний скрипач Борис (Буся) Гольдштейн. Сталин пришел в восторг от его игры и пригласил вундеркинда в Кремль, где ему была вручена большая денежная премия. Сталин при этом пошутил:

— Ну, Буся, теперь ты стал капиталистом и, наверное, настолько зазнаешься, что не захочешь меня пригласить в гости.

— Я бы с большой радостью пригласил бы вас к себе, — отвечал находчивый вундеркинд, — но мы живем в тесной квартире и вас негде будет посадить.

На другой же день Бусе и его семье была предоставлена квартира в новом доме в цент-

ре Москвы. Как сказал Сталин в одной из своих знаменитых речей тех лет: «Жить стало лучше, жить стало веселее». В эту незамысловатую, но эффектную формулу экспрессионистская эстетика «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича явно не вписывалась. Все это темпераментное нагромождение секса, ужасов, шокирующих эпизодов было чуждо вкусам самого Сталина и, несомненно, вызвало взрыв раздражения и возмущения советского вождя (как, заметим, и многих других консервативных любителей классической музыки во всем мире — здесь Сталин вовсе не был вопиющим исключением, каким его задним числом пытаются иногда изобразить).

Но в тот памятный январский вечер 1936 года, когда Сталин пришел на представление «Леди Макбет», на уме у вождя были соображения поважнее, чем директивное насаждение личных вкусов. Сталин гордился умением подчинять свои эмоции тактическим нуждам момента. А этот момент требовал активного утверждения новой государственной «советской морали»: правительством планировались вскоре принятые законы о запрещении абортов и новый кодекс о семье и браке. Ведь советскую семью, по мнению Сталина, следовало всемерно укреплять. По инициативе вождя развод был значительно затруднен. Фотогра-



фии Сталина с детьми на руках стали регулярно появляться в прессе. А тут вдруг опера, воспевающая «свободную любовь» (или, по словам Сталина в «Сумбуре вместо музыки», «купеческую похотливость»), в которой проблема развода с ненавистным мужем разрешалась просто и brutally: с помощью убийства.

Все это позволило Сталину предъявить Шостаковичу обвинение также общекультурного плана, сформулированное все в той же редакционной статье «Правды»: композитор-де «прошел мимо требований советской культуры изгнать грубость и дикость из всех углов советского быта».

Теперь нам абсолютно ясно, что кампания по борьбе с «формализмом», с «интеллигентским» искусством была задумана Сталиным заранее и осуществлялась по определенному плану. Об этом свидетельствует быстрая последовательность появления в «Правде» «антиформалистских» редакционных статей: удары по кино («Грубая схема вместо исторической правды», 13 февраля), архитектуре («Какофония в архитектуре», 20 февраля), живописи («О художниках-пачкунах», 1 марта), театру («Внешний блеск и фальшивое содержание», 9 марта). Тут все понятно и объяснимо логикой культурно-политического наступления, срежиссированного Сталиным.

Удивительным остается другое: почему именно музыку надо было атаковать несколько раз подряд, причем всякий раз объектом нападения оставался один и тот же композитор — Шостакович?

Специалистам хорошо известно, что вслед за оперой поношению в «Правде» подвергся шедший с огромным зрительским успехом в Большом театре балет Шостаковича «Светлый ручей» («Балетная фальшь», 6 февраля). Но до сих пор мало внимания было обращено на то, что Шостакович «удостоился» третьей статьи в «Правде». Ее тоже можно считать редакционной, ибо опубликована она была без подписи (это произошло 13 февраля). Но директивная сущность этой статьи была замаскирована помещением ее под рубрикой «Обзор печати». (Как тут не вспомнить о засвидетельствованном Шепиловым умении Сталина продвигать свои установки с помощью материалов в разных газетных жанрах.)

Три редакционные статьи против одного и того же человека появились в главной газете страны в течение двух с небольшим недель! И человек этот — не опасный политический враг, не английский или французский премьер-министр, а всего лишь 29-летний композитор, широким читательским массам страны до тех пор весьма мало известный. Налицо явный,



ужасающий перехлест. Что еще важнее (как мы увидим далее), это и было воспринято многими, очень многими, как явный перехлест. Чем же он был вызван?

Мне кажется, этой загадки не разгадать, если оперировать только возможными прагматическими, рациональными резонами. Тут нужен психологический ключ. Никакой самый прагматичный и хладнокровный политик не в состоянии функционировать как бесчувственная машина, как автомат, в его решения неминуемо вторгается человеческий эмоциональный элемент. Это наблюдение справедливо также и по отношению к Сталину.

В оценке действий Сталина маятник современных суждений раскачивается слишком уж широко: некоторые комментаторы его поступки демонизируют, объясняя их почти исключительно темными иррациональными импульсами; другие, наоборот, объявили Сталина воплощением абсолютно безличного холодного прагматизма. Истина, видимо, заключается в том, что, будучи великим мастером политической игры и незаурядным государственным деятелем, Сталин достаточно часто ошибался и срывался, когда начинал полагаться на свое — действительно исключительное, но не непогрешимое — чутье.

Наиболее известный, хрестоматийный при-

мер: роковая ошибка в оценке намерений Гитлера в 1941 году, когда тот неожиданно для Сталина вторгся в Советский Союз. Советский вождь был настолько уверен, что в тот момент Гитлер не пойдет на нападение, что полностью игнорировал стремительно нараставшие сведения о подготовке Германии к агрессии. Результатом стала военная катастрофа первых месяцев войны.

Надо полагать, что в случае с Шостаковичем Сталина как раз и захлестнули эмоции. Мало того, что его вывели из себя сюжет и музыка оперы (в аналогичных ситуациях он умел сдержаться). Мало того, что эта опера противоречила сталинской культурной установке на тот период. Но вдобавок молодого композитора все кругом объявляли гением — и не только в Советском Союзе, но и на Западе! Именно последнее, как мне представляется, должно было переполнить чашу терпения вождя.

Ведь слава других советских мастеров культуры была в значительной степени местной, замкнутой границами страны — следовательно, зависела от сталинского контроля и манипуляций. Тут можно было не оглядываться на Запад.

Исключения были крайне редки; к ним, разумеется, принадлежал Горький. Конечно, на Западе уважали Станиславского — но его уважал и Сталин. Международной известнос-

тью пользовался Сергей Эйзенштейн — но за дело, за фильм «Броненосец «Потемкин», который сам Сталин тоже высоко ценил. И то вождь постоянно на Эйзенштейна раздражался и его одергивал, часто самым бесцеремонным и обидным образом. Международный авторитет Мейерхольда вышел режиссеру, как известно, боком. То же произошло и с Шостаковичем. Сталин решил, что он понимает лучше, закусил удила, и его понесло.

Доказательством этому является реакция Сталина на комедийный балет Шостаковича «Светлый ручей». Сталин, как уже было сказано, любил балет, но вдобавок обожал комедию как жанр, до слез смеялся на просмотрах советских кинокомедий, слепленных в подражание голливудским образцам.

«Светлый ручей», поставленный замечательным хореографом Федором Лопуховым, был, как утверждают все видевшие этот спектакль, в первую очередь веселым увлекательным шоу, в котором водевильный сюжет из жизни кубанского колхоза служил предлогом для вереницы эффектных танцевальных номеров. Это была, если угодно, балетная оперетта.

Зрительский успех постановки «Светлого ручья» в Ленинграде привел к тому, что Лопухова пригласили повторить ее в Большом театре. Московская премьера прошла с триумфом, и Лопухова немедленно утвердили руко-

водителем балетной труппы Большого театра — назначение, которое не могло состояться без ведома и одобрения самого Сталина.

«Светлый ручей» был, что называется, обречен на то, чтобы понравиться Сталину: яркий, жизнерадостный спектакль, блестящие танцовщики, художник — любимец вождя Владимир Дмитриев (получивший впоследствии четыре Сталинские премии). Наконец, музыка Шостаковича, по контрасту с «Леди Макбет» — незамысловатая, мелодичная, празднично оркестрованная. Вдобавок все это отлично подверстывалось как культурная иллюстрация к тому самому сталинскому лозунгу о жизни, которая стала «лучше и веселее».

Но вместо одобрения «Правда» разразилась погромной «Балетной фальшью». В этой редакционной статье, хотя написана она несравненно глаже «Сумбура вместо музыки», также можно отчетливо различить специфический голос (или руку) Сталина: «Авторы балета — и постановщики и композитор — по видимому, рассчитывают, что публика наша нетребовательна, что она примет все, что ей состряпают проворные и бесцеремонные люди»; «Какие-то люди в одежде, не имеющей ничего общего с одеждой кубанских казаков, прыгают по сцене, неистовствуют». Или вот такой, тоже типично сталинский пассаж о музыке балета: «В «Светлом ручье», правда, мень-

ше фокусничанья, меньше странных и диких созвучий, чем в опере «Леди Макбет Мценского уезда». Но это не спасает Шостаковича от сталинского гнева: «Музыка поэтому бесхарактерна. Она бренчит и ничего не выражает». Композитор виноват и так, и этак!

Совершенно очевидно, что Сталин заранее решил подвергнуть создателей «Светлого ручья» порке. Когда он смотрел спектакль, то только искал, к чему бы придраться. Раздражение заводит вождя так далеко, что он начинает звучать как саркастический антисоветчик: «По замыслу авторов балета, все трудности позади. На сцене все счастливы, веселы, радостны». Казалось бы, это хорошо, за это нужно похвалить? Вовсе нет, и мы буквально видим сталинский указательный палец, размахивающий перед носом создателей «Светлого ручья»: «... не превращайте ваше искусство в издевательство над зрителями и слушателями, не опошляйте жизни...»

В политике нельзя давать волю эмоциям, даже если это всего только культурная политика. Внесение эмоционального элемента мгновенно путает ориентиры. Немудрено поэтому, что от подобных продиктованных личной сталинской эмоцией руководящих указаний у работников «культурного фронта» голова пошла кругом. Изображать жизнь «однотонно, в

зверином обличье» (цитата из «Сумбура вместо музыки») — нельзя, это понятно. Но избражать, как это сказано презрительно в «Балетной фальши», «радость» в танцах — тоже нельзя! Что же можно? На какие образцы равняться?

В полном смятении газета «Советское искусство» попыталась решить идеологическую головоломку в статье «Против фальши и примитива»: там разъяснялось, что газета «Правда» ведет борьбу на два фронта — против формалистского «мелкобуржуазного новаторства» и одновременно «против тех, кто, прикрываясь лозунгом о простоте и доступности, хочет насаждать в советской музыке примитив и тем самым обеднить и обескровить советское искусство».

Вероятно, работники редакции «Советского искусства» шибко радовались тому, как ловко они выскочили из опасной ситуации. И тут же получили по голове — в третьей анонимной статье «Правды» («Ясный и простой язык в искусстве», от 13 февраля): «Это — путаное изображение «двух фронтов». И первая, и вторая статьи наши направлены **против чуждой советскому искусству лжи и фальши** — формалистически-трюкаческой в «Леди Макбет», сусальсно-кукольной в «Светлом ручье». Оба эти произведения одинаково далеки от ясного, простого, правдивого языка, каким

должно говорить советское искусство. Оба произведения относятся пренебрежительно к народному творчеству. Дело именно в этом, а не в якобы «сложной» музыке оперы и якобы «примитивной» музыке балета. При всех выкрутасах музыка «Леди Макбет» убога, скудна, в худшем смысле слова примитивна по своему содержанию».

Чье же творчество, чей стиль выражения выдвигал товарищ Сталин в качестве образца, которому отныне должно подражать все советское искусство? Подразумеваемый ответ прост: это стиль самого товарища Сталина. В лоб это не говорилось, Сталин отнюдь не хотел выглядеть смешным. Но ключей к разгадке в статье «Правды» было разбросано больше, чем в дешевом детективном романе.

Неоднократные противопоставления «простоты и ясности» — «формализму и фальши» проходят через весь текст статьи. А о том, кому свойственны максимальная прямота и ясность, было наконец сказано в передовой «Правды» от 5 марта под названием «Прямой и ясный ответ»: «Прямота и ясность являются характерной чертой всех высказываний и выступлений товарища Сталина».

Тут уж и другие издания сообразили, в чем дело. «Литературная газета» довела до всеобщего сведения (в статье под сверхоригинальным названием «Простота и ясность»), что

Сталинский стиль — это «замечательный, вдохновляющий художника классический образец простоты, ясности, чеканности выражения и великолепной, мужественной силы правды. Вот чем счастливы мы, советские художники, вот на каких примерах можем учиться мужеству, силе и правде».

Казалось бы, Сталин мог чувствовать себя удовлетворенным. Недогадливые газетчики наконец-то поняли, что именно имел в виду вождь; по всей стране проходили наскоро организованные собрания деятелей культуры, на которых осуждались «формализм и фальшь» и восхвалялись статьи из «Правды» с их «мудрой ясностью и простотой». Но не все прошло по плану.

Творческая элита возроптала. Об этом Сталин узнавал из секретных донесений НКВД, часть которых была предана гласности в недавние годы.

Шнырявшие повсюду осведомители сообщали наверх, что ведущие мастера встретили редакционные статьи в «Правде» в штыки. Причем многие из недовольных догадывались, кто стоит за этими статьями, но даже это их не останавливало. Андрей Платонов говорил: «Ясно, что кто-то из весьма сильных случайно зашел в театр, послушал, ничего в музыке не понимая, и разнес». Друг Ахматовой, видный поэт и переводчик Михаил Зенкевич: «... никто

же не думает, что в ЦК сидят знатоки музыки, и если случайное мнение того или иного из вождей будет сейчас же канонизироваться, то мы докатимся черт знает куда». Поэт Сергей Городецкий: «... это безобразие — писать как закон то, что хочет чья-то левая нога». Ему вторил писатель Абрам Лежнев: «Ужас всякой диктатуры в том и заключается, что диктатор делает так, что хочет его левая нога».

Многие высказывались чрезвычайно обидным лично для Сталина образом. Согласно доносам, хорошо информированный Бабель иронизировал: «Ведь никто этого не принял всерьез. Народ безмолвствует, а в душе потихоньку смеется». Близкий друг Сергея Прокофьева музыковед Владимир Держановский выразился еще определеннее: «Народ смеется на взрыд, так как оказалось, что партийцы не знают, что сказать о композиторах».

Тот же Зенкевич возмущался «Сумбуром вместо музыки»: «... статья — это верх наглости, она насквозь лживая, приписывает Шостаковичу такие качества, которых у него совсем нет. Кроме того, видно, что статью писал человек, ничего не понимающий в музыке». Уважаемый ленинградский писатель Виссарион Саянов предъявлял претензии и к «Балетной фальши»: «Вторая статья написана мягче, но все-таки фраза насчет «бесцеремонных и проворных людей» очень неосторожна». Виктор

Шкловский припечатал: «Очень легкомысленно написано».

Происходило нечто на наш сегодняшний взгляд экстраординарное. Мы привыкли думать о второй половине 30-х годов в Советском Союзе как о времени тотального страха, полного единомыслия, абсолютного подчинения диктату партии и государства. Когда я начал учиться музыке в сравнительно либеральной, еще овеванной западными влияниями Риге 1950-х годов, в воздухе висело и постоянно поминалось партийное постановление 1948 года, в котором Шостакович вместе с Прокофьевым и другими ведущими советскими композиторами обвинялись в формализме. И на моей памяти никто это постановление сомнению не подвергал. Я уверен теперь, что внутри многие кипели, но выказать этого не осмеливались. Каждое слово партийной газеты рассматривалось в этот период как закон — к этому привыкли и воспринимали как должное.

Более того. Когда позднее я познакомился с некоторыми из тех, кто в 1936 году громко возмущался атаками «Правды» на Шостаковича — тем же Шкловским, например, — никто из них не вспоминал с гордостью о том, что они в свое время вслух отрицали право партии и Сталина диктовать им эстетические

мнения. А если бы и стали об этом рассказывать, то молодежь им бы не поверила. А между тем их несогласие, их протест были сохранены для истории цепким ухом и быстрой рукой осведомителя. Вот парадокс! (Умиляться иронии истории мешает только то обстоятельство, что в тот момент подобные доносы были весьма реальным «приглашением на казнь». И в конце туннеля многих, слишком многих эта казнь или другие кары настигли.)

Сталина особенно должна была раздражать реакция музыкантов. Конечно, и здесь на поверхности все было относительно благополучно. Усердные публичные критики формализма вообще и Шостаковича в частности составляли большинство, причем среди них было много бывших друзей и поклонников композитора. Но, как сообщалось Сталину в секретной партийной докладной записке, «прямые заявления о несогласии со статьями «Правды» были сделаны на собраниях ленинградских критиков и музыковедов <Иваном> Соллертинским и <Александром> Рабиновичем».

В этом же секретном рапорте Сталину излагалась теория о том, что в деле Шостаковича «существует молчаливый стовор формалистов различных направлений, даже враждовавших в прошлом между собой». При этом указывалось на поведение двух в высшей степени ав-

торитетных композиторов — ленинградца Владимира Щербачева и москвича Николая Мяковского. Оба никогда не испытывали особых симпатий к творчеству Шостаковича, но после статей в «Правде» сочли делом чести поддерживать молодого автора.

Согласно одному из доносов, Мяковский разъяснял свою новую позицию так: «Я опасюсь, что сейчас в музыке может воцариться убогость и примитивность». В рапорте Сталину с возмущением указывалось, что подобное поведение является «скрытой формой саботажа указаний партии».

Возникла опасность, что эти нежелательные для власти настроения начнут распространяться вширь — в «справке» НКВД доносилось, что в Ленинграде «в музыкальных кругах настроение очень мрачное. А около Мариинского театра даже собираются разные люди — музыканты, артисты, публика, и взволнованно обсуждают случившееся».

Все эти стекавшиеся к Сталину сообщения свидетельствовали об одном: направленные против Шостаковича статьи «Правды» вызвали резкое неприятие и насмешки советской творческой интеллигенции. Сталин должен был воспринять подобное развитие событий как персональный афронт.

Сколько времени и усилий было потраче-

но вождем на общение с культурной элитой, казалось бы, он уже неплохо разбирался в ее психологии — и вдруг такой неприятный сюрприз! Конечно, мнением подневольных «творческих масс» можно было и пренебречь. Но ситуацию существенно усложняла прошостаковическая позиция Горького, о которой Сталин узнал в середине марта 1936 года.

Эта независимая позиция самого большого культурного авторитета страны зафиксирована в его письме к Сталину, черновик которого был в недавние годы извлечен из архива Горького. Оно написано из Крыма, где Горький, отдыхая, встретился с только что приехавшим с кратким визитом в Советский Союз писателем Андре Мальро, в тот период видным деятелем европейского антифашистского культурного фронта.

Горький писал Сталину, что Мальро сразу же атаковал его вопросами о Шостаковиче. Это должно было напомнить Сталину о том, что «прогрессивные круги» на Западе высоко ценят Шостаковича и беспокоятся о его судьбе. Сталин также знал, что большим поклонником композитора является друг и союзник Горького, нобелевский лауреат Ромен Роллан, сравнительно недавно с почетом принятый в Кремле; при этом Сталин неоднократно заверял Роллана, что находится в его «полном рас-

поряжении». (29 января 1936 года «Правда» назвала Роллана, в связи с его семидесятилетием, «великим писателем» и «великим другом» Советского Союза. Этот панегирик сопровождался большой фотографией писателя на первой странице.)

Письмо Горького Сталину было взвешено резко. Он весьма решительно отвергнул статью «Сумбур вместо музыки», делая вид, что не догадывается о том, кто за ней стоит: «Сумбур», а — почему? В чем и как это выражено — «сумбур»? Тут критики должны дать техническую оценку музыки Шостаковича. А то, что дала статья «Правды», разрешило стае бездарных людей, халтуристов всячески травить Шостаковича».

Конечно, Горький заботился о том, чтобы не загнать Сталина в угол. Поэтому он изображает дело таким образом, что подлинная позиция Сталина — совсем другая: «Вами во время выступлений Ваших, а также в статьях «Правды» в прошлом году неоднократно говорилось о необходимости «бережного отношения к человеку». На Западе это слышали, и это приподняло, расширило симпатии к нам».

Чтобы убедить Сталина в необходимости дать «задний ход», Горький использует сильный психологический аргумент — Шостакович, по словам писателя, «весьма нервный».



Статья в «Правде» ударила его точно кирпичом по голове, парень совершенно подавлен». Это совпало с доносами НКВД о том, что Шостакович близок к самоубийству, и не могло не встревожить Сталина<sup>1</sup>.

Дело начинало выходить из-под контроля. Сталинская идеологическая инициатива, задуманная как широкомасштабная, но сугубо внутренняя акция, внезапно получила международный резонанс. Это было весьма некстати: как раз в эти дни французская палата депутатов обсуждала франко-советский договор о

<sup>1</sup> Иногда высказывается сомнение в том, было ли это письмо отправлено Сталину и получено им. Как это ни парадоксально, в данном случае это не важно. Ближайшее окружение Горького было буквально напиговано сталинскими осведомителями. Личный секретарь писателя Петр Крючков даже не скрывал, что является сотрудником НКВД. Регулярные рапорты составляла прислуга, члены антуража Горького, многие из его друзей и посетителей: Сталин желал знать буквально о каждом шаге и слове писателя. В такой «прозрачной» ситуации Горькому было достаточно зафиксировать свои мысли на бумаге, чтобы они стали известны Сталину — тем более если они были изложены в виде письма к вождю. Вдобавок Горький отнюдь не делал секрета из своего отрицательного отношения к атакам на Шостаковича. Осталась запись разговора с Горьким, сделанная ранней весной 1936 года заведующим отделом литературы и искусства газеты «Комсомольская правда» Семеном Трегубом: «Вот Шостаковича побили. Талантливый он человек, очень талантливый. Я его слушал. Нужно было бы критиковать его с большим знанием дела и с большим тактом. Мы всюду ратем за чуткое отношение к людям. Следовало бы проявить его и здесь». Поражает совпадение высказанного писателем Трегубу с содержанием письма Горького Сталину. Ясно, что Горький через Трегуба и ему подобных сигнализировал в Кремль о своем отношении к травле Шостаковича. Эти сигналы были немедленно подхвачены НКВД, в донесении которого со слов информанта по кличке «Осипов» сообщалось, что «Горький с большим неудовольствием относится к дискуссии о формализме».

взаимной помощи, подписанный почти год назад, но только сейчас представленный на ратификацию. Правая французская пресса вела против ратификации активную кампанию. В этих условиях приходилось взвешивать каждый шаг, и позиция таких видных фигур, как Роллан или Мальро, внезапно приобретала большее, чем обычно, значение. Самоубийство Шостаковича могло перерасти в международный скандал с непредвиденными последствиями.

Вот когда Сталин, по всей видимости, решил отступить. Нетрудно догадаться, насколько этот экстраординарный шаг был для него неприятен и унизителен. Сталин умел маневрировать, когда того требовали обстоятельства, и делал это в своей политической карьере не раз. Но он был болезненно самолюбивым человеком и получивший непредвиденный оборот случай с «Леди Макбет Мценского уезда» воспринял как серьезный удар по своему культурному авторитету. Чтобы пойти на компромисс и при этом не потерять лица, Сталину нужна была помощь одного человека — самого Шостаковича. И он эту помощь получил.

### Глава III ГОД 1936: ПЕРЕД ЛИЦОМ СФИНКСА

У друзей Шостаковича, как и у самого композитора, не было ни малейших сомнений относительно того, кто стоял за неожиданной и брутальной атакой на его оперу «Леди Макбет Мценского уезда». Они отлично понимали, что гром, как говаривал Пушкин, «грянул не из навозной кучи, а из тучи». Как отметил один из приятелей Шостаковича, Исаак Гликман, «никто, кроме Сталина, не мог поднять руку на знаменитую оперу и разгромить ее».

Еще только что приверженцы композитора наблюдали необыкновенный взлет дарования Шостаковича и с замиранием сердца следили за почти единодушным признанием его гения и публикой, и художественной элитой. И вдруг — такая беспрецедентная катастрофа! Теперь тот же Гликман боялся, что наступила «другая, беспощадная эра, во мраке которой скроется звезда» молодого композитора.

Все говорило за это — и широко организованная кампания собраний и статей, громив-

ших Шостаковича за «формализм», и исчезновение его «чуждых» произведений со сцены и из репертуара, и, наконец, злоебеще сгущавшаяся политическая атмосфера: в советской media уже поспешно приравнивали формализм к контрреволюции.

О настроениях в Москве тех месяцев можно судить по письму писателя Всеволода Иванова Горькому: «Город наполнен разговорами о двух врагах советской власти — империализме и формализме». Конфидант Сталина Иван Гронский публично пообещал, что к «формалистам», которых он приравнял к контрреволюционерам, «будут приняты все меры воздействия вплоть до физических».

Очень тревожило друзей Шостаковича, как композитор психологически выдержит свалившиеся на него испытания. Но в эти ужасные дни Шостакович, всегда представлявший себя окружающим хрупким и нервным, в своих непосредственных реакциях иногда почти инфантильным существом, внезапно показал себя твердым орешком. Возвратившись из Архангельска, он вел себя внешне невозмутимо, приговаривая: «У нас в семье, когда порежут палец, волнуются, а когда большое несчастье, никто не паникует».

Друзья композитора с изумлением убедились, что кризис сделал Шостаковича новым

человеком. Одному из них он разъяснил: «...помни, что переживать все плохое, окружающее тебя, внутри себя, стараясь быть максимально сдержанным, и при этом проявлять полное спокойствие куда труднее, чем кричать, бешиться и кидаться на всех». Но мало кто догадывался, до какой степени этот инцидент изменил личность и судьбу композитора.

Роковое значение случая с «Леди Макбет» для Шостаковича невозможно переоценить. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что в каком-то очень важном смысле всю его жизнь, все творчество можно разделить на две части — до и после появления в «Правде» направленной против него редакционной статьи. Рассказывали, что и десятилетия спустя Шостакович носил целлофановый мешочек с текстом «Сумбура вместо музыки» у себя на груди, под одеждой, как некий «антиталисман».

Проницательный наблюдатель Зошенко считал, что от удара, нанесенного Сталиным в 1936 году, Шостакович так никогда и не оправился. Об этом можно спорить. Но одно ясно: испытания этого периода сообщили невероятное ускорение развитию и характера, и творческого дарования молодого автора. Эти испытания привели Шостаковича к важнейшим выводам и решениям.

Понятно, что уже первая статья в «Правде» не могла не ввергнуть композитора — хотя бы и временно — в состояние душевного разброда и смятения. Но он также учел реакцию на эту статью советской «общественности». Еще из Архангельска Шостакович телеграммой попросил своего ленинградского друга подписаться на почтамте на газетные вырезки с упоминанием своего имени. Никогда ранее композитор не собирал рецензий на свою музыку, но в 1936 году завел специальный большой альбом, на первую страницу которого вклеил вырезку «Сумбур вместо музыки», аккуратно пополняя эту мазохистскую коллекцию многочисленными отрицательными отзывами.

В письмах молодого Шостаковича горько мизантропические высказывания — не редкость; нетрудно представить себе, что постоянное перечитывание всего этого направленного против него газетного полива отнюдь не изменило его представление о человечестве в лучшую сторону. Но парадоксальным образом Шостакович в тот момент гораздо более, чем поношений, опасался публичной поддержки. В Архангельске на его концерте, который прошел после атаки в «Правде», публика встретила Шостаковича стоя, бурными овациями.

Гром аплодисментов был таков, что композитору показалось, будто обрушился потолок.

Это была, конечно, явная, открытая демонстрация. Реакция Шостаковича была на удивление трезвой. Он не стал упиваться успехом у аудитории, ибо сразу же понял, как может на это отреагировать Сталин. Здесь Шостакович проявил себя отменным психологом. Ведь только близкие к Сталину люди знали, как болезненно реагирует вождь на подобные публичные проявления культурных эмоций. Он не верил в их спонтанность, подозревая всюду «заговор».

Напомню, что, когда на съезде писателей в 1934 году Бухарину после его знаменитой речи зал учинил стоячую овацию, тот перепугался не на шутку, прошептав аплодировавшему Горькому: «Знаете, что вы сейчас сделали? Подписали мне смертный приговор». Ахматова тоже считала, что одним из поводов для беспощадной атаки на нее в 1946 году был успех у публики, стоя приветствовавшей поэтессу на ее выступлении в Колонном зале; реакцией Сталина было его знаменитое: «Кто организовал вставание?»

В этой ситуации Шостакович больше всего опасался, что враждебное внимание Сталина будет привлечено к какой-нибудь демонстративной акции аудитории на одном из пред-

ставлений его балета «Светлый ручей» в Большом театре. Поэтому «Балетную фальшь» — появившуюся 6 февраля 1936 года статью «Правды» против «Светлого ручья» — композитор воспринял, как это ни удивительно сейчас звучит, почти с облегчением: после нее «Светлый ручей» испарился со сцены Большого театра, а с балетом исчез и возможный источник новой вспышки раздражения Сталина против Шостаковича.

В этой же серии быстрых интуитивных реакций композитора на новые обстоятельства был его решительный отказ от предложения устроить согласованный с ЦК партии (а значит, и со Сталиным) концерт из произведений Шостаковича в Большом театре, в котором, в частности, должен был вновь прозвучать целиком последний, «каторжный» акт «Леди Макбет». Отказ свой Шостакович объяснил другу так: «Публика, конечно, будет аплодировать — ведь у нас считается «хорошим тоном» быть в оппозиции, а потом появится еще одна статья под каким-нибудь заголовком вроде «Неисправимый формалист».

Финальный акт «Леди Макбет» для концертного показа был отобран, конечно, не случайно: это был именно тот кусок оперы, который Сталин в раздражении не дослушал во время своего рокового визита в Большой театр

26 января 1936 года. Многие считали этот акт наиболее эмоционально сильным в «Леди Макбет» (вспомним, что именно на нем проследился Горький).

Вероятно, были надежды, что Сталин, услышав эту музыку, переменит свое отрицательное мнение о Шостаковиче<sup>1</sup>. Известно, что в защиту Шостаковича обратился к Сталину большой поклонник и покровитель молодого композитора маршал Тухачевский. Шостакович, в присутствии которого это письмо писалось, никогда не забыл, в каком страхе, поминутно вытирая платком выступившую у него на затылке испарину, сочинял свое послание к вождю прославленный военачальник. (Об этом затылке композитор неминуемо должен был вспомнить через год с небольшим, когда газеты объявили об аресте и расстреле Тухачевского по сталинскому приказу.)

В отличие от некоторых своих великих современников Шостакович уже в тот период никаких иллюзий по отношению к Сталину не питал. Это становится ясным, если сопоставить некоторые документальные свидетельства тех лет. В 1936 году Корней Чуковский за-

<sup>1</sup> Сохранилась запись великого старца Немировича-Данченко, в которой высказано убеждение, что если бы Сталин пошел на «Леди Макбет» в его, Немировича, театре, то катастрофы бы не произошло: режиссер сумел бы доказать гениальность композитора и отстоять его творение.

писывал в дневнике о том неизгладимом впечатлении, которое на него с Пастернаком произвело лицезрение Сталина, появившегося на съезде ВЛКСМ: «Что сделалось с залом! А ОН стоял, немного утомленный, задумчивый и величавый. Чувствовалась огромная привычка к власти, сила и в то же время что-то женственное, мягкое. Я оглянулся: у всех были влюбленные, нежные, одухотворенные и смеющиеся лица. Видеть его — просто видеть — для всех нас было счастьем. К нему все время обращалась с какими-то разговорами Демченко. И мы все ревновали, завидовали, — счастливая! Каждый его жест воспринимали с благоговением. Никогда я даже не считал себя способным на такие чувства. (...) Пастернак шептал мне все время о нем восторженные слова...»

Сравним с этим экзальтированным откликом пародийный, в своей суперофициальности как будто списанный из коммюнике газеты «Правда», отчет Шостаковича в письме к своему другу Ивану Соллертинскому о совещании рабочих-стахановцев в 1935 году, куда композитор был приглашен как почетный гость: «Видел в президиуме товарища Сталина, тт. Молотова, Кагановича, Ворошилова, Орджоникидзе, Калинина, Косиора, Микояна, Постышева, Чубаря, Андреева и Жданова. Слушал выступления товарищей Сталина, Воро-

шилова и Шверника. Речью Ворошилова я был пленен, но после прослушивания Сталина я совершенно потерял всякое чувство меры и кричал со всем залом «Ура!» и без конца аплодировал. (...) Конечно, сегодняшний день является самым счастливым днем моей жизни: я видел и слышал Сталина».

На этом же заседании присутствовал Эренбург, и в своих позднейших антисталинских мемуарах он описал воздействие Сталина на зал как гипнотическое, сравнив себя и других слушателей с поклонниками шамана. Но Шостакович на этот гипноз очевидным образом не поддался. Его реакция — это рассчитанная на перлюстрацию отписка в подчеркнuto бюрократическом стиле, где «чужое слово» (термин Михаила Бахтина) явно прочитывается как таковое, в то время как отношение Чуковского (и с его слов — Пастернака) окрашено подлинными, хотя и несомненно преувеличенными чувствами. Это подтверждается и адресованными Сталину стихами Пастернака того периода (они уже упоминались в предыдущей главе).

Трезво рассуждая, Шостакович не мог ожидать, что, прослушав четвертый акт «Леди Макбет», Сталин сменит гнев на милость. В опере, написанной скорее «по Достоевскому», чем по Лескову, финал был наиболее «достоевским».

Его явным источником была книга Достоевского о русской каторге «Записки из Мертвого дома», которую композитор знал буквально наизусть. Для Шостаковича (как и для Достоевского) каторжане — плоть от плоти русского народа, отрезанные от него безжалостной силой государственного принуждения. Они в первую очередь жертвы, а затем уж преступники, точнее — жертвы скуки и жестокости русского быта, сделавшего из них преступников.

Когда Шостакович в 1932 году сочинял эту музыку, то он уже знал о внезапных арестах и высылке многих своих знакомых: поэтов Даниила Хармса и Александра Введенского, режиссера Игоря Терентьева и еврейских художников Бориса Эрбштейна и Соломона Гершова. Но особенно сильно Сталин ударил по Ленинграду после загадочного убийства 1 декабря 1934 года в коридоре Смольного одного из лидеров партии, Сергея Кирова.

В городе немедленно начались массовые аресты, расстрелы и высылки — так называемый кировский поток, в дни которого близкая к кругу Шостаковича ленинградка Любовь Шапорина записывала в свой потаенный дневник: «Все эти аресты и высылки необъяснимы, ничем не оправданы. И неотвратимы, как стихийное бедствие. Никто не застрахо-

ван. Каждый вечер, перед сном, я готовяю все необходимое на случай ареста. Все мы — без вины виноватые. Если ты не расстрелян, не сослан (и не выслан), благодари только счастливую случайность».

После атаки «Правды» на оперу Шостаковича многое чересчур острое и смелое в ней, что раньше удобным образом списывалось как «обличение царского режима», вдруг представало в совершенно ином свете. Ужас жизни в огромной стране, где в атмосфере всеобщей слежки и подозрительности властвует полиция, где любой мелкий доносчик волей случая может оказаться вестником рока и где унижение человеческой личности является единственной, страшной в своей обыденности и неизменности реальностью, — все это стало проецироваться на советскую действительность.

Но особенно вопиюще неуместной выглядела теперь каторжная сцена: ведь Сталин еще в 1935 году закрыл Общество бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев и ликвидировал выпускавшийся этим обществом журнал «Каторга и ссылка». О каторге надо было твердо забыть, ибо даже само это слово могло вызвать так называемые неправильные аллюзии. Туда же, в черную дыру забвения, следова-

ло провалиться большинству русских революционеров «досталинского» периода.

Людей выдергивали пачками из действительности, дабы она соответствовала новой схеме. Официальная история, даже недавнего прошлого, соответственно наскоро переписывалась, бесстыдным и массивным образом.

Интеллигенция, бессильная и напуганная, наблюдала за всем этим в ужасе. Остро ощущая свою неслыханную уязвимость, она интуитивно пыталась нащупать возможную стратегию поведения. Николай Пунин, недавно арестованный, но выпущенный на свободу после того, как его жена Анна Ахматова обратилась к Сталину с отчаянным письмом, записывал в своем дневнике в 1936 году: «Я знаю, многие живут желанием уберечься от жизни: одни, сжимаясь до невидимости, другие, не ожидая ударов, ударяют сами. Никто не дружен с нею. И у меня с ней ничего не вышло. Скоро итог. Страшна смерть».

Шостакович, при внешней сдержанности, был в эти дни внутренне напряжен как натянутая струна и, как многие утверждали, близок к самоубийству. Об этом, согласно легшему на стол к Сталину рапорту секретно-политического отдела НКВД, говорил композитор Юрий Шапорин. В этом же рапорте сообщалось, что мать Шостаковича позвонила Зоцен-



ко и спросила в отчаянии: «Что же теперь будет с моим сыном?»

И семья Шостаковича, и он сам опасались и ожидали худшего. Близкая подруга, подчеркивая, что композитор вел себя «с необычайной выдержкой и достоинством», все же вспоминала, как он «ходил по комнате с вафельным полотенцем и говорил, что у него насморк, скрывая слезы. Мы его не покидали, дежурили по очереди...»

Именно в этот период Шостакович адаптировал пушкинскую модель поведения русского поэта перед лицом прямой угрозы со стороны царя. (Напомним, что в этой парадигме — согласно пушкинской трагедии «Борис Годунов», а затем и опере Мусоргского того же названия — поэт скрывался за тремя масками: Летописца, Юродивого и Самозванца.) Поведение Шостаковича в 1936 году было неожиданным, но естественным. Оно вытекало из мгновенного интуитивного анализа обстановки, свойственного гениям. Следование Пушкину было инстинктивным.

Шостакович ощущал в себе драгоценный дар национального летописца: дар уникальный, ибо музыка есть искусство лирическое *par excellence*; в область эпическую, да еще с социальным оттенком, она вторгается сравнительно редко. Между тем уже с 1934 года компо-

зитор, по собственному выражению, «вынашивал» эпическое симфоническое произведение, нащупывая его форму и нарративные приемы. Этим «летописным» опусом стала его Четвертая симфония.

Мясорубка «кировского потока» перемолола также и последние иллюзии ленинградской интеллигенции. В том же номере «Ленинградской правды» от 28 декабря 1934 года, в котором Шостакович впервые объявил о своей работе над новой Четвертой симфонией, на соседней странице был опубликован типичный для тех дней истерический призыв от имени «рабочих масс» к уничтожению «врагов и вредителей»: «Вечное им проклятье, смерть!.. Немедля нужно стереть их с лица земли». Такой же людоедский жаргон, согласно газетам тех дней, усвоила и интеллигенция. С тех пор ежегодные волны печатных и устных требований «уничтожить», «расстрелять», «вырвать с корнем» стали ритуалом, избежать участия в котором удалось немногим.

Поэт-эмигрант Георгий Адамович со справедливой грустью напишет позднее в парижской газете: «Вот перед нами список людей, требующих «беспощадной расправы с гадами»: профессор такой-то, поэт такой-то, известная всей России заслуженная актриса такая-то... Что они — хуже нас, слабее, подлее, глупее?

Нет, ни в коем случае. Мы их помним, мы их знали, и, не произойди революции, не заставь она их обернуться неистовыми Маратами, никому и в голову не пришло бы усомниться в правоте их принципов и возвышенности стремлений».

Общественный дискурс в Советском Союзе с наступлением эпохи террора был бесповоротно скомпрометирован. Ранее еще допускавшаяся «невинная оппозиция» (выражение Лидии Гинзбург) стала теперь немыслимой, существенно индивидуальные реакции были исключены из общественного обихода. В media могли проникнуть только клишированные, с незначительными отклонениями, реакции на текущие события.

В этих условиях Шостакович, в более ранние годы любивший откликаться в печати на волновавшие его культурные вопросы, пошел на радикальный шаг: он отказался от серьезных публичных высказываний. Его выступления в печати стали приобретать все более протескный характер. Постепенно они превратились в тотальные отписки, не имевшие практически ничего общего с реальным человеком, скрывавшимся за всей этой шелухой казенных слов и штампованных оборотов.

Шостакович напялил на себя шутовскую маску. Эта маска должна была устроить царя,

но в потенции серьезно подрывала позиции композитора в интеллектуальной среде. Шостаковичу грозила нешуточная опасность в глазах элиты из «Моцарта», гения, превратиться в дурачка, юродивого, которого мог с ханжеским пренебрежением лягнуть любой «приличный» интеллект.

Это было невыносимо трудное и унижительное решение. Приняв его, Шостакович порывал с долгой традицией, согласно которой русский интеллигент обязан был глубокомысленно высказаться по поводу каждого важного вопроса, волнующего общество. Так, к примеру, поступили во время революции 1905 года русские музыканты (среди которых был и будущий профессор Шостаковича по классу фортепиано в консерватории Леонид Николаев), опубликовав в оппозиционной газете смелое требование: «Когда по рукам и ногам связана жизнь, не может быть свободно и искусство, ибо искусство есть только часть жизни... Россия должна наконец вступить на путь коренных реформ».

Неважно, что к середине 30-х годов схожий с этим заявлением публичный жест в Советском Союзе был невозможен и, поскольку оппозиционной печати давно уж не существовало, деятелям культуры оставалось лишь более или менее красноречиво поддерживать су-

ществующий порядок вещей. Парадоксальным образом в среде культурной элиты все еще высоко ценились ответственность, серьезность и стилистическая изощренность в выражении этой «поддержки».

Примечательным примером такой изысканной сервильности может служить речь Юрия Олеши в 1936 году на собрании писателей Москвы, где обсуждались статьи «Правды» против Шостаковича. Олеша начал с того, что ему нравится музыка Шостаковича, нравится этот композитор как личность: «Этот человек очень одарен, очень обособлен и замкнут. Это видно во всем. В походке. В манере курить. В приподнятости плеч. Кто-то сказал, что Шостакович — это Моцарт».

Но затем Олеша делает пируэт и объясняет, почему из статей «Правды» ему стало ясно, что Шостакович — все-таки не Моцарт: «Внешне гений может проявляться двояко: в лучезарности, как у Моцарта, и в пренебрежительной замкнутости, как у Шостаковича. Эта пренебрежительность к черни и рождает некоторые особенности музыки Шостаковича — те неясности, причуды, которые рождаются из пренебрежительности и названы в «Правде» сумбуром и кривлянием».

Но высший пилотаж Олеши продемонстрировал в восхвалении автора статей в «Правде»:

«Я подумал о том, что под этими статьями подписался бы Лев Толстой»<sup>1</sup>. И далее изобретательный писатель делает абсолютно ясным, к кому именно относится это ошеломительное сравнение с классиком: «... страстная, неистовая любовь к народу, мысль о страданиях народа, которые надо прекратить, ненависть к богатым классам, к социальным несправедливостям, презрение к так называемым авторитетам, ко лжи — эти черты объединяют великого русского писателя с вождями нашей великой Родины». Аудитория поняла Олешу правильно: в стенограмме собрания после этих слов писателя значится: «аплодисменты».

Вот из такого круга подлинных знатоков и гурманов культурной эквилибристики и выходил прочь решительно Шостакович, принимая вместо этого на себя тяжкую, ответственную и совершенно не гламурную роль национального летописца (для которой, как композитор справедливо полагал, в нем были заложены творческие силы и возможности). Для внемузыкального дискурса Шостакович теперь приберегал шутовскую маску юродивого. За этот свой шаг он впоследствии дорого заплатит.

У великого поэта Николая Заболоцкого

<sup>1</sup> К этому времени Олеша был известен как автор романа «Зависть», прославленного изяществом стиля и свежестью метафор; роман этот до сих пор по праву относят к шедеврам русской прозы XX века. Поэтому лесть Олеши имела особый вес.

есть памятная строчка об огне, мерцающем в сосуде. Шостакович ощущал в себе этот огонь. Вопрос теперь был в том, не уничтожит ли Сталин, в чьих руках была жизнь и смерть каждого из его подданных, этот огонь заодно с сосудом?

Предварительный ответ на этот вопрос можно датировать определенным числом: 7 февраля 1936 года. Именно в этот день Шостакович был принят тогдашним председателем Комитета по делам искусств Платоном Керженцевым. Этот вежливый и образованный, по большевистским понятиям, чиновник (он был автором нескольких теоретических книг о театре) в данном случае всего лишь навсего исполнял роль сталинского порученца, что ясно из его докладной записки к вождю об этом важнейшем для судьбы композитора разговоре.

В тот момент Сталин повторил стратегию Николая I визави Пушкина в 1826 году, когда решалась судьба «кругом виноватого» перед властью поэта, с той разницей, что советский вождь не снизошел до личной встречи. (Очень может быть, что и не решился — мало ли, зайдет речь о «симфонических звучаниях», всяких там диезах и бемолях. В таких случаях Сталин любил выглядеть подготовленным, компетентным, авторитетным. С литературой ему это удавалось, а вот с музыкой...)

В 1826 году император прочел пушкинского «Бориса Годунова» и, следуя своему первоначальному импульсу (а также учитывая другие соображения и даже, быть может, под некоторым влиянием выраженных в «Годунове» идей), воспроизвел жест царя Бориса, защитившего непокорного Юродивого от своих излишне ретивых придворных: «Оставьте его». В 1936 году Сталин, вслед за Николаем I, «простил» **своего** Юродивого — Шостаковича.

Пушкинская модель поведения поэта перед лицом царя вновь сработала. Но, как и сто десять лет назад, это была опасная и дерзкая стратегия. Для ее успеха требовалось, чтобы царь решил следовать полумифической культурной традиции. Сталин на это пошел, но потребовал от Шостаковича встречных шагов. Это было их танго.

Керженцев передал Шостаковичу несколько вопросов и предложений, явно полученных им от Сталина. Среди них была любимая сталинская идея (Керженцеву как теоретiku культуры вполне чуждая) о том, что надо бы композитору «по примеру Римского-Корсакова поездить по деревням Советского Союза и записывать народные песни России, Украины, Белоруссии и Грузии и выбрать из них и гармонизировать сто лучших песен». Шостакович выразил свое с этим согласие, но ехать ни-

куда, как мы далее увидим, даже и не подумал. (Интересно, что, когда в 1948 году аналогичное пожелание было высказано композитору Араму Хачатуряну, тот покорно отправился в поездку по деревням Армении.)

Другим предложением Сталина для Шостаковича было — «перед тем, как он будет писать какую-либо оперу или балет, прислать нам либретто, а в процессе работы проверять отдельные написанные части перед рабочей и крестьянской аудиториями». И здесь Шостакович решил проблему однозначно: несмотря на время от времени публично провозглашаемые композитором различные «творческие планы», никогда в жизни он более не завершил ни балета и ни оперы. И соответственно, никогда не представил на сталинское одобрение ни одного своего либретто<sup>1</sup>.

Но самый главный и каверзный вопрос Сталина к Шостаковичу, переданный через Керженцева, был — «признает ли он полностью критику его творчества» в статьях «Правды»? Вот где она, прямая параллель с вопросом, за-

<sup>1</sup> Для Шостаковича, прирожденного театрального композитора, подобное самоограничение означало мучительную автоампутацию — ведь у него были амбициозные оперные планы, он собирался писать оперную трилогию, даже тетралогию — русское «Кольцо Нибелунгов», в котором для «Леди Макбет» предназначалась роль «Золота Рейна». Теперь на всем этом был поставлен крест. А когда в 1942 году Шостакович затеял было оперу «Игроки» (по Гоголю), то вскорости бросил, осознав всю опасность этого предприятия.

данным «в лоб» Николаем I Пушкину в 1826 году: переменялся ли его «бунтарский» образ мыслей? (Напомню, что поэт тогда обещал императору «исправиться», но сделал это с видимым колебанием.)

В той ситуации Пушкин вряд ли реально рисковал своей жизнью, тем не менее на Николая I произвела сильное впечатление искренность поэта. Пушкин интуитивно почувствовал, что от него ожидают скорее правды, нежели сервильности, и дал правильный ответ.

В гораздо более опасных условиях Шостакович повторил пушкинский гамбит, заявив, согласно рапорту Керженцева Сталину, что в партийной критике своих произведений «большую часть он признает, но всего еще не осознал». В этом отказе от тотального и безоговорочного покаяния был заключен огромный риск: в отличие от Пушкина Шостакович поставил на кон свою жизнь, да и не только свою — жизнь родных, жены Нины и еще не родившейся дочки Гали (к этому моменту Нина была на шестом месяце беременности).

Вспоминается древнегреческий миф о Сфинксе, легендарном чудовище, убивавшем путников, не сумевших разгадать его загадку. Правильный ответ был найден только Эдипом. Таким Эдипом — вслед за Пушкиным — ока-



зался Шостакович, интуитивно давший Сталину «правильный» ответ в загадочной ситуации.

О том, что ответ этот был глубоко выстраданным, свидетельствует написанное в эти дни письмо Шостаковича к своему приятелю композитору Андрею Баланчивадзе (брату хореографа Джорджа Баланчина): «Я за это время очень много пережил и передумал. Пока додумался до следующего: «Леди Макбет» при всех ее больших недостатках является для меня таким сочинением, которому я никак не могу перегрызть горло... Но мне кажется, что надо иметь мужество не только на убийство своих вещей, но и на их защиту».

Защищать «Леди Макбет» публично было в тот момент, как автор хорошо понимал, «невозможно и бесполезно» (его слова). Но Шостакович был также озабочен защитой сочинения еще не вполне родившегося, над которым композитор, как уже было сказано, работал с 1934 года. То была лирико-эпическая Четвертая симфония, сочинение в русской музыке во многих отношениях беспрецедентное. Были записаны уже две ее части, но скандал вокруг «Леди Макбет» прервал работу; теперь Шостакович рвался закончить произведение. Это тоже было его дитя, которое во что бы то ни стало должно было увидеть свет.

Князь Петр Вяземский рассказывал о Пушкине: «Когда чуял он налет вдохновения, когда принимался за работу, он успокаивался, мужал, перерождался». Согласно Вяземскому, для Пушкина творческий труд был «святыня, купель, в которой исцелялись язвы (...) восстанавливались ослабленные силы». Шостакович испытывал сходные ощущения. На склоне лет он вспоминал: «Вместо покаяния я писал Четвертую симфонию».

А тогда, в 1936 году, Шостакович сказал Исааку Гликману (по воспоминанию последнего — подчеркнуто деловито, просто, без всякой аффектации): «Если мне отрубят обе руки, я буду все равно писать музыку, держа перо в зубах». Шостакович не добавил, что устрашающе реальным был иной вариант развития событий, а именно — сохранить руки, но лишиться головы.

Но Сфинкс-Сталин решил по-иному: Шостаковичу была дарована жизнь, свобода и возможность сочинять.

Об этом стало «широко известно в узких кругах» (хлесткая фраза тех лет) вскорости после разговора Шостаковича с Платоном Керженцевым, председателем новосозданного Комитета по делам искусств, 7 февраля. Еще 9 февраля Эрвин Шинко, живший тогда в Москве венгерский коммунистический писатель-

эмигрант, записывал в своем дневнике, что с момента появления статьи «Сумбур вместо музыки» имя Шостаковича упоминать стало «бестактным». А уже 17 февраля хорошо информированный Шинко записывал: «Бабель рассказал, что Шостакович хотел покончить жизнь самоубийством. Сталин, однако, вызвал его к себе и утешил, сказав, что он не должен принимать близко к сердцу то, что пишут газеты, а нужно ему поездить и предпринять изучение народных песен».

Как видим, смена тона — за какую-то неделю — разительная. В те времена прекращали «упоминать» арестованных либо тех, атмосфера вокруг которых сгущалась настолько, что было ясно: их арестуют со дня на день. Очевидно, что такого рода атмосфера создавалась вокруг Шостаковича после статей в «Правде». Столь же очевидно, что ситуация резко изменилась после аудиенции у Керженцева.

Бабель, в тот период близкий и к высшим кругам НКВД, и к Горькому, был авторитетным источником; надо полагать, его иногда использовали «наверху» в качестве неофициального кондуита по передаче нужных сведений в среду московской интеллигенции. Неважно, что на самом деле Шостакович встретился не с самим Сталиным, а с его порученцем; важно, что эта беседа была интерпретирована твор-

ческой элитой как прямой диалог вождя с композитором, вроде встречи Николая I с Пушкиным. Именно в такой обработке этот эпизод был запущен в общественное обращение: милость должна была исходить лично от Сталина, а не от какого-то чиновника.

Мы, надо полагать, никогда не узнаем с точностью всех конкретных соображений, подтолкнувших Сталина к решению пощадить Шостаковича и дать ему возможность продолжить творческую работу. Но мы можем, подытоживая, перечислить наиболее очевидные из резонансов. Среди них, вероятно, будут: неожиданно существенное, хотя и скрытое, сопротивление статьям «Правды» в творческих кругах; недовольствие Максима Горького; мнение Немировича-Данченко и других уважаемых Сталиным специалистов; непредвиденный интерес к «делу Шостаковича» западных (в особенности французских) интеллектуалов и опасность возникновения в связи с этим ненужных международных осложнений; скромное, но твердое поведение самого композитора, который не суетился, не калялся, но и не изображал публично «оскорбленного и униженного»; быть может, даже ощущение, что в данном случае он, Сталин, «перехлестнул» и ему выгоднее изобразить милостивого царя.



Но среди наиболее весомых, вне всякого сомнения, был еще один практический довод: работа Шостаковича в кино.

При разговоре о советском кино первым делом вспоминают знаменитое ленинское изречение 1922 года о том, «что из всех искусств для нас важнейшим является кино». Но реализовал эту ленинскую установку именно Сталин. При нем советское кино сформировалось как промышленность, чьей основной целью было, в отличие от Запада, не извлечение дохода, а идеологическое воспитание масс. По идее вождя, государство взяло на себя роль продюсера. Тут соединились пропагандные нужды партии и личные склонности самого диктатора.

Сталин любил смотреть фильмы, отечественные и зарубежные, ему нравилось вникать в детали кинопроизводства, беседовать с актерами, сценаристами и режиссерами. В итоге он стал принимать неслыханно активное участие в судьбе советской кинопромышленности: сам вырабатывал стратегические долгосрочные планы, раздавал конкретные заказы, внимательно читал и существенно правил многие киносценарии. Без просмотра и одобрения Сталина практически ни один советский фильм не мог выйти в прокат.

Уже законченные фильмы по указаниям

вождя часто дорабатывались и изменялись. Бывали случаи, когда недовольный Сталин запрещал к показу фильм, сделанный по его же пожеланиям: так произошло в 1946 году со второй серией «Ивана Грозного» Эйзенштейна. А в 1937 году незаконченный фильм того же Эйзенштейна «Бежин луг» разгневанный вождь просто-напросто приказал сжечь. От него сохранились только обрезки негативов.

Так получилось, что к середине 30-х годов наиболее важные государственные заказы выполнялись на ленинградской киностудии «Ленфильм». Когда в 1935 году Сталин впервые решил публично поощрить высокими наградами работников советского кино, то из восьми режиссеров, получивших орден Ленина, пятеро оказались ленинградцами. «Ленфильм» как студия также получил тогда орден Ленина — первая такая почесть, дарованная культурной организации. Ведь здесь в 1934 году был сделан любимый фильм Сталина «Чапаев» — о полумифическом красном командире эпохи Гражданской войны.

Профессиональный контакт Шостаковича с кино начался еще в 1923 году, когда он пошел зарабатывать на жизнь тапером в питерских киношках, иллюстрируя за разбитым пианино «бремя страстей человеческих» и — быть может, незаметно для самого себя — усваивая

приемы воздействия на массовую аудиторию. На ленинградской киностудии он появился в 1928 году: молодые авангардные режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг пригласили его сочинить музыку к их немому фильму «Новый Вавилон» о легендарных днях Парижской коммуны. (Как вспоминал Козинцев, у Шостаковича тогда «было почти детское лицо. Одет он был так, как художники тогда не одевались: белое шелковое кашне, мягкая серая шляпа; он носил с собой большой кожаный портфель».)

«Новый Вавилон» признан теперь шедевром экспрессионистского кино и в наши дни время от времени с большим успехом демонстрируется в разных городах мира в сопровождении симфонического оркестра, исполняющего блестящую эксцентрическую партитуру Шостаковича.

Когда «Великий Немой» заговорил, это произвело впечатление сейсмического шока повсюду — и в Голливуде, и на киностудиях Берлина или Рима. В советском кино переход к звуку происходил в начале 30-х годов и также был крайне болезненным.

Ветеран «Ленфильма» Сергей Юткевич в разговоре со мной вспоминал, как на его глазах изощренное и художественно богатое немое кино буквально за одну ночь сделалось эс-

тетически старомодным. Сталин, оценив пропагандный потенциал звука в кино, бросил на освоение новой техники большие деньги. На «Ленфильме» работа закипела: вчерашние авангардисты и виртуозы монтажа Козинцев и Трауберг, а с ними и другие ленинградские режиссеры, Юткевич и Фридрих Эрмлер, волею неволею оказались в числе пионеров советского звукового кино. Им пришлось отказаться от собственной прежней изысканной поэтики и, упростив и угрубив свой киноязык, перейти на «реалистические» нарративные рельсы.

Культурная и психологическая травма, через которую прошли многие кинорежиссеры по всему миру, на «Ленфильме» усугублялась необходимостью выполнять все более откровенный и настойчивый «социальный заказ» партии. Очевидец свидетельствовал: «Мало было изменить прошлому. Нужно было измениться самим. Вот почему мучительным стал для Козинцева и Трауберга переход к прозаическому реализму трилогии о Максиме после постановки почти совершенного для своей условной поэтики «Нового Вавилона». Так же труден был переход Эрмлера от образной символики «Обломка империи» к «Встречному» и Юткевича от декларативной патетики «Златых гор» к «Встречному».

Почти во всех этих новых фильмах (поль-

зовавшихся, заметим, успехом и у массовой аудитории, и у руководства) в качестве композитора принимал участие Шостакович, ставший к этому времени любимцем «Ленфильма». Парадоксальным образом по мере возрастания успеха его энтузиазм и удовольствие от этой деятельности уменьшались. Чем дальше, тем больше Шостакович рассматривал сочинение музыки для кино лишь как существенный источник заработка и соответственно как работу, которую нужно исполнить профессионально и в срок, но не более того.

Сам Шостакович однажды кратко и точно сформулировал роль композитора в кино так: «Основная цель музыки — быть в темпе и ритме картины и усиливать производимое ею впечатление». Ученикам он не раз говорил, что за работу в кино следует браться лишь в случае крайней нужды, когда нечего есть.

Но учитывая, что верховным зрителем в Советском Союзе был сам Сталин, работа в кино приобретала дополнительное значение, неведомое, к примеру, обитателям Голливуда, но для Шостаковича, быть может, наиглавнейшее: охранной грамоты.

Раз Сталин смотрел все советские фильмы, значит, был шанс, что он знает всех их главных создателей поименно и может, если что, спасти от беды. За эту надежду можно было уце-

питься в той атмосфере всеобщей неуверенности и нервозности, которая воцарилась в среде советской творческой элиты. Ведь жизнь все больше напоминала лотерею.

Похоже, что для Шостаковича счастливым билетом в этой лотерее стало участие в кинокартине «Встречный», выпущенной на «Ленфильме» в 1932 году, к 15-летию Октябрьской революции. Ее режиссерами были Фридрих Эрмлер и Сергей Юткевич, приятель Шостаковича, уже сотрудничавший с композитором в фильме «Златые горы» — одной из первых звуковых лент советского кино.

Во «Встречном» речь шла вовсе не о каком-нибудь таинственном прохожем, а о так называемом встречном плане, выдвинутом рабочими турбинного завода для ускорения сроков изготовления нужной государству мощной турбины. Но были в фильме и лирические моменты. Главный из них — обаятельная, одновременно ласковая и задорная песня «Нас утро встречает прохладой», написанная Шостаковичем. Ее легко запоминавшаяся мелодия стала первой популярной советской песней, слетевшей с экрана.

Вся страна, от крестьян до вождей, напевала «Нас утро встречает прохладой». Сочинил стихи для этой песни знаменитый тогда поэт Борис Корнилов, через два года на съезде пи-

сателей названный Бухариным в числе наиболее обещающих революционных дарований.

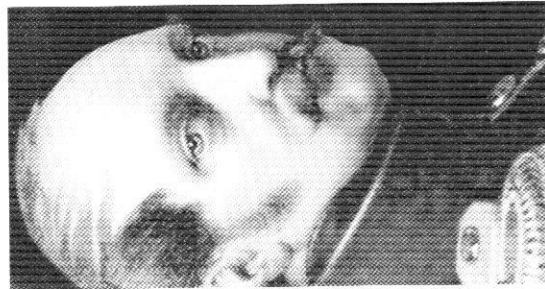
Но вот жестокий пример непредсказуемости личной судьбы в ту эпоху. Уже в 1935 году в докладной записке ленинградского НКВД на имя Жданова Корнилова зачислили в «контрреволюционную националистическую группу молодых писателей». «Он является автором ряда антисоветских произведений, которые читает в общественных местах — Клуб писателей, Дом писателей, а также в ресторанах и пивных», — сообщали о Корнилове чекисты. В 1936 году Корнилова (как и Шостаковича) уже обвиняли во всех грехах публично. Но Шостаковича Сталин пощадил, а Корнилова вскоре арестовали, и он погиб в заключении<sup>1</sup>.

Песня Шостаковича «Нас утро встречает прохладой» продолжала повсеместно исполняться, но уже без имени автора текста. (Впос-

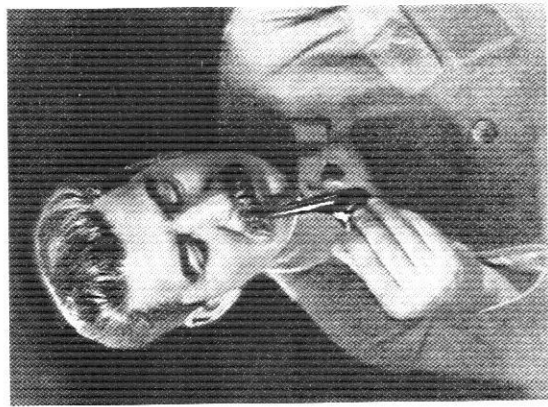
<sup>1</sup> Шостаковича, у которого недавно родилась дочка, ужаснуло, что у жены Корнилова, поэтессы Ольги Берггольц, которую избивали на допросах в НКВД, случился выкидыш. Но сама Берггольц выжила и в военные годы стала прославленным бардом ленинградской блокады. Ее слова, в 1960 году высеченные на центральной гранитной стеле Пискаревского мемориального кладбища в Ленинграде — «Никто не забыт, и ничто не забыто» — стали для ленинградцев зримым напоминанием (в те годы, когда об этом нельзя было говорить вслух) не только об ужасах войны, но и о сталинском терроре. Поэзия Берггольц была официально провозглашена реквиемом лишь по погибшим от немецкой осады, но являлась в то же время скрытым поминальным плачем по жертвам сталинской машины террора. В этом ее глубокое сходство с Седьмой симфонией Шостаковича, которое ощущалось и поэтессой, и композитором.



Молодой Дмитрий Шостакович — российский интеллигент.



Был ли Николай I (1796—1855) ролевой моделью...



...для Иосифа Виссарионовича Сталина?

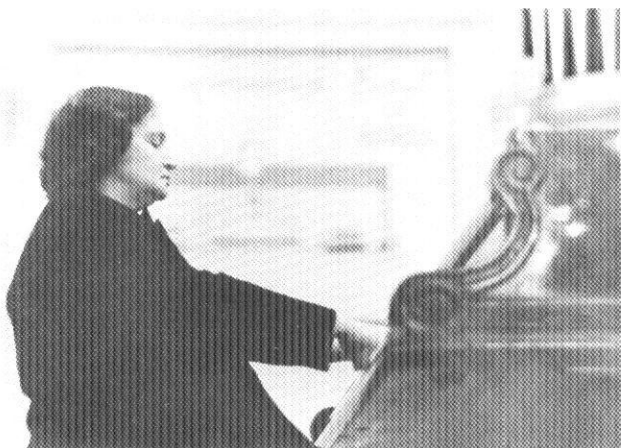


В пущикском «Борисе Годунове» Юрий Яковлев и Самозванец предстают художественными масками автора.



Модест Мусоргский: через его оперу «Борис Годунов» Шостакович воспринял пушкинскую символику.





«Новые юридические» России: пианистка Мария Юдина...

Даниил Хармс...



...и молодой Шостакович, также адаптировавший художественные маски Летописца и Самозванца. (Портрет работы Николая Акимов, 1933.)



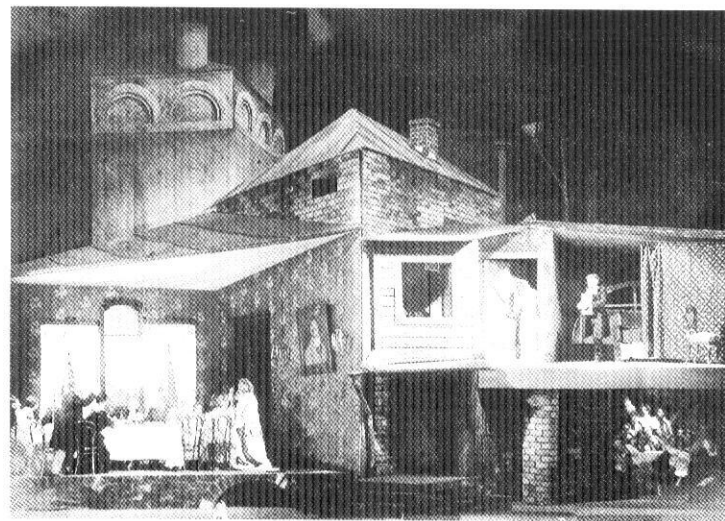
Ведущие авангардисты эпохи за работой: Шостакович (сидит у рояля), Всеволод Мейерхольд (рядом с ним), Владимир Маяковский и Александр Родченко (стоят). 1929.



Шостакович в 1933 году после завершения «Аеди Макбет Мценского уезда». В 1936 году эта опера была осуждена «Правдой» как сумбур вместо музыки.

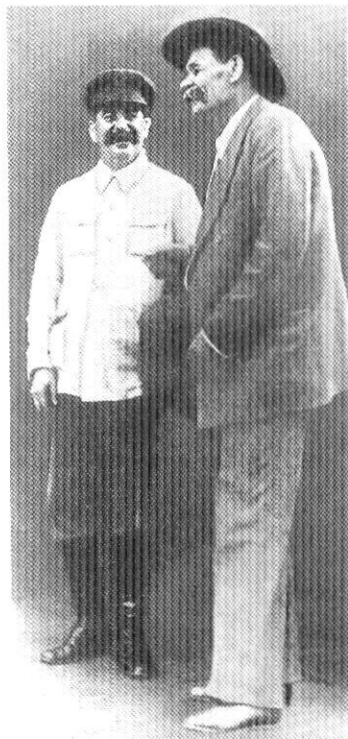


Шостакович со своей женой Ниной Васильевной, которой посвящена опера «Аеди Макбет Мценского уезда».



В 1934 году в Москве оперу Шостаковича поставил великий Немирович-Данченко.





Сталин с Максимом Горьким, своим главным советником в вопросах культуры.



Михаил Булгаков: о его телефонном разговоре со Сталиным говорила вся литературная Москва.



Осип Мандельштам: фото из следственного дела НКВД, 1934.

Борис Пастернак: он тоже разговаривал по телефону со Сталиным.  
(Портрет работы Юрия Анненкова.)



Анна Ахматова.  
(Портрет работы Юрия Анненкова.)



Сталин с Андреем Ждановым у гроба Сергея Кирова. Ленинград, 1934.



Шостакович со своим ближайшим другом музыкальным критиком Иваном Соллертинским.



Михаил Зощенко в 1923 году.



Шостакович исполняет свой фортепианный квинтет с квинтетом имени Бетховена. За это сочинение он был удостоен Сталинской премии в марте 1941 года.



Сергей Прокофьев, Шостакович,  
Арам Хачатурян: тройка формалистов.



Вано Мурадели показывает отрывки  
из своей оперы «Великая дружба»  
на избирательном участке в 1947 году.  
Вскоре грянул гром...



Шостакович в 1948 году: утром его  
поносил Жданов, а вечером он писал  
один из своих шедевров — Первый  
скрипичный концерт.



Шостакович с кинорежиссером  
Михаилом Чиаурели: идет работа  
над «Падением Берлина», 1949.

Прокофьев  
с Сергеем  
Эйзен-  
штейном:  
так  
создавался  
«Александр  
Невский».



15 декабря  
1949 года:  
Шостакович  
с женой Ниной  
Васильевной  
(в центре)  
на премьере  
оратории «Песнь  
о лесе». За нее он  
получил свою  
четвертую  
Сталинскую  
премию.



Тихон Хренников вручает Шостаковичу Международную премию мира. Москва, 1954.

Титульный лист партитуры Тринадцатой симфонии Шостаковича, чья премьера в 1963 году вновь вызвала гнев властей. Надпись на партитуре: «Дорогому Соломону Моисеевичу Волкову с самыми лучшими пожеланиями. Д.Шостакович. 3 мая 1972, Репино».



Шостакович с Соломоном Волковым. Москва, 1974.

ледствии эта мелодия завоевала и международную известность: ее пели во время Второй мировой войны бойцы французского Сопротивления, а в США, с новыми словами, широко исполняли как песню «Объединенные нации».) Но в 1936 году эта песня, возможно, спасла композитору жизнь.

Вот как это произошло.

Сталин любил смотреть кинофильмы по ночам. Это было для него и отдыхом, и, в какой-то степени, продолжением работы. Эти просмотры давали вождю пищу к размышлениям. Одновременно Сталин прикидывал, как с помощью кино можно внедрить в массовое сознание очередную идеологическую установку.

Фильмы для диктатора и его ближайших соратников привозили в специальный небольшой зал в Кремле. На просмотрах обыкновенно присутствовал и руководитель советской кинематографии, в обязанности которого входило, если потребует, давать необходимые комментарии. В 1936 году этим начальником был Борис Шумяцкий, опытная партийная лиса. Он отличался изворотливостью, энергией и смекалкой.

Шумяцкий был заклятым врагом Эйзенштейна и покровителем «Ленфильма», а потому всячески продвигал работы ленинградских мас-



теров. Это в тот момент совпадало с позицией самого Сталина, так что Шумяцкий полагал, что здесь он находится на относительно безопасной территории.

Высказывания Сталина и его спутников о советском кино Шумяцкий записывал — разумеется, не для предания их гласности, а как руководство к действию. Одна из таких записей, датированная 30 января 1936 года, сохранилась. Из нее явствует, что разговор зашел о статье «Сумбур вместо музыки», появившейся в «Правде» всего за два дня перед этим.

Военный нарком Климент Ворошилов стал выспрашивать у Шумяцкого, что он думает об этой редакционной статье. И здесь Шумяцкий, если верить его записи, повел себя довольно смело. Согласившись с указаниями «Правды» (а как же иначе!), он в то же время стал защищать Шостаковича. Главное, он напомнил Сталину, что именно Шостакович является автором песни «Нас утро встречает прохладой». А Сталину, как оказалось, эта песня нравилась: он считал ее простой и мелодичной.

Ободренный Шумяцкий осторожно подкинул Сталину соображение о том, что Шостакович «может писать хорошую реалистическую музыку, но при условии, если им руководить». Это, по всей видимости, отвечало

идеям самого вождя, и он отреагировал одобрительно: «В этом-то и гвоздь. А ими не руководят». И тут же сел на своего любимого конька: «Люди поэтому бросаются в дебри всяких выкрутасов. Их за это еще хвалят — захваливают. Вот теперь, когда в «Правде» дано разъяснение, все наши композиторы должны начать создавать музыку ясную и понятную, а не ребусы и загадки, в которых гибнет смысл произведения».

Из этих слов Сталина, записанных Шумяцким, еще не вполне ясно, какое решение вождь принял о судьбе Шостаковича. Ведь в глазах Сталина никакая отдельно взятая творческая удача, даже в столь любимой им области кино, не могла являться абсолютной и окончательной индульгенцией. Тому пример не только трагическая судьба Корнилова, соавтора Шостаковича по песне «Нас утро встречает прохладой». Другой трагедией в кинематографической среде, задевшей Шостаковича лично, стал арест художественного руководителя «Ленфильма» Адриана Пиотровского — фигуры ренессансного типа, ученого-эллиниста, драматурга, переводчика, критика и сценариста.

Еще в 1931 году Шостакович написал музыку к пьесе Пиотровского «Правь, Британия!». Под руководством Пиотровского были

выпущены все лучшие кинокартины «Ленфильма» той эпохи, в том числе и «Чапаев», и другие высоко оцененные Сталиным ленты. Внезапное низвержение и гибель Пиотровского в 1938 году повергли кинематографическую общину Ленинграда в смятение. Его судьба служила еще одним грозным предупреждением, что в глазах Сталина буквально ни один подданный его огромной империи, каковы бы ни были его прежние заслуги, не обладал правом на неприкосновенность.

Борьбу за творческое и физическое выживание надо было возобновлять каждый день. Для советской элиты жизнь во второй половине тридцатых годов напоминала качели — вверх, вниз, вверх, вниз. И никто не знал, когда настанет его черед лететь вниз<sup>1</sup>.

Все это, как черное облако, висело над головой Шостаковича, когда он засел за продолжение своей Четвертой симфонии. На симфонию эту композитор возлагал большие надежды: все в ней — концепция, язык, размеры — было революционным для русской симфонической литературы.

В то время проблеме советской симфонии уделялось большое внимание, и в 1935 году

<sup>1</sup> Как не знал этого Борис Шумяцкий. В начале 1938 года его сняли с поста руководителя советской кинематографии, а вскоре арестовали и расстреляли.

Союз композиторов провел специальную трехдневную конференцию на эту тему, в которой принял участие и Шостакович. Это было отражением все того же «социального заказа», согласно которому новая эпоха требовала выражения в эпических формах.

Не нужно только упрощать ситуацию, сводя ее к тому, что Сталин или его аппарат культуры спускали сверху инструкции, которые творческие работники тут же кидались исполнять. Кругом шла гигантская социальная ломка, менявшая сознание, формы восприятия, создававшая новую аудиторию. Возникали колоссальные художественные проблемы, для распутывания которых не существовало никаких учебников.

В этой ситуации каждый честный художник мучительно, на ощупь, спотыкаясь и падая, пытался найти свой собственный путь. Для многих тогда (в частности, и для Пастернака) встал, по наблюдению Лидии Гинзбург, «вопрос о выходе за пределы малой формы, которая перестала удовлетворять»; поэты «искали способов, не прибегая к фабуле, продвигать лирический материал на большие расстояния».

Эту же проблему пытался решить молодой Шостакович в своей Четвертой симфонии. На Западе жанр симфонии переживал

несомненный кризис, последним великим симфонистом был австриец Густав Малер, умерший в 1911 году. В аналогичном кризисе находился и европейский роман, как жанр составлявший симфонии прямую параллель. Мандельштам, например, считал, что лебединой песней европейского романа является «Жан-Кристоф» Ромена Роллана, законченный в 1912 году. (Мандельштам не знал, что в облике героя этого романа отразились некоторые черты Малера.)

На склоне лет Шостакович признавал, что из его пятнадцати симфоний «две, пожалуй, совсем неудовлетворительны — это Вторая и Третья симфонии». Свою Четвертую он справедливо рассматривал как решительный скачок вперед. Конечно, многое в ней — протяженность (больше часа музыки); огромный оркестр, использованный для гигантских нарастаний и резких срывов; щедрое употребление «банального» мелодического материала — идет от Малера, симфонии которого Шостакович к этому времени внимательнейшим образом изучил. (Во время работы над Четвертой симфонией на рояле Шостаковича, как вспоминают друзья, стояли ноты Седьмой симфонии Малера.)

Но тем не менее с первых же тактов Четвертая симфония легко узнается как сочине-

ние именно Шостаковича. Этому способствует явное сходство музыкального материала симфонии с оперой «Леди Макбет». В частности, один из возвращающихся лейтмотивов первой части — маршевая «полицейская» музыка из оперы. (Альфред Шнитке воспринимал первую часть как «драму жизни» автора; ее автобиографичность несомненна.)

Композитор здесь выступает как вуайер на карнавале, он словно ведет нас за руку по парку увеселений: тут и карусель, и «американские горы», и колесо обозрения, и комната смеха, и туннель ужасов — все под недремлющим оком полиции. «Жизненный карнавал» (в бахтинском смысле), с его контрастами и загадками, остается центральной темой и второй части. А последняя, третья, начинается похоронным маршем.

Этот «малерианский» похоронный марш становится доминантным мотивом финала. Оно и немудрено: эту часть композитор начал писать после появления погромных статей «Правды». К этому моменту композитор уже принял решение о том, что его публичные заявления никак не будут отражать и касаться его подлинной внутренней жизни. Всякая автобиографичность, все «заявления» и «послания» отныне уходили исключительно в музыку, скрываясь в ней, как под водой.



Парадоксальным образом эта творческая стратегия только укрепила нарративный стержень симфонии, приблизив ее таким образом к свободно и ассоциативно построенному роману, — с той разницей, что в симфонии «сюжет» все-таки оставался скрытым.

Малер писал, что «начиная с Бетховена, нет такой новой музыки, которая не имела бы внутренней программы. Но ничего не стоит такая музыка, о которой слушателю нужно сперва сообщить, какие чувства в ней заключены и соответственно что он сам обязан почувствовать». Шостакович, может быть, и хотел бы сообщить *utbi et orbi* о своих эмоциях, да не мог этого сделать. Ему оставалось их зашифровывать в надежде, что публика разгадает его послание — если не сейчас, то хотя бы в будущем.

Причем композитору хотелось донести до слушателей не только общий характер эмоции — в финале Четвертой симфонии она однозначно трагическая, тут ошибиться было невозможно. Но Шостакович пытался быть как можно более специфичным, конкретным. Поэтому он разбросал в музыке дополнительные «ключи к разгадке», иногда столь очевидные, что удивляешься, как они оставались нерасшифрованными столь долгие годы.

Вот один пример. Сходство похоронного

марша из финала Четвертой симфонии Шостаковича с мелодией из последней части вокально-оркестрового цикла Малера «Песни странствующего подмастерья» (1885—1884) неоспоримо. Но о чем поется у Малера? «*Nun hab ich ewig Leid und Gramen!*» («Печаль и горе теперь со мной навеки!») Комментарии тут излишни. Другой пример. В коде финала Шостакович явно пародирует некое праздничное сборище. При этом композитор цитирует эпизод «*Gloria*» из хорошо известного ему и другим музыкантам Ленинграда «Царя Эдипа» Стравинского (Борис Асафьев подробно писал об этом опусе еще в 1929 году). А вот соответствующий латинский текст из этого эпизода: «*Gloria! Laudibus regina Jocasta in pestilentibus Thebis*». Перевод: «Слава! Славим королеву Иокасту в зачумленных Фивах».

То есть Шостакович недвусмысленным образом проводит параллель между современным ему Советским Союзом и зачумленным городом из греческого мифа. Сталинское правление в интерпретации Шостаковича — это «пир во время чумы». (Тут читается отсылка к знаменитой «маленькой трагедии» Пушкина «Пир во время чумы».)

Еще одна прозрачная музыкальная параллель в финале Четвертой, тоже из Стравинского: явная цитата из заключительного номера

балета «Жар-птица». В музыке Стравинского — торжество и облегчение от смерти Кашея Бессмертного, злого чародея из русской сказки, повелителя Поганого царства. В музыке Шостаковича — заклинание: «Умри, Кашей-Сталин! Умри! Сгинь, Поганое царство!» Здесь же впервые формируется музыкальная характеристика Сталина, впоследствии наиболее полным образом развитая в Десятой симфонии Шостаковича.

И подобных музыкальных намеков немало отныне будет рассыпано по его сочинениям. Убежден, что на сегодняшний момент раскрыта лишь небольшая их часть и основная исследовательская работа в этой области еще впереди.

Вообще метод шифра в советской культуре той эпохи применялся, по-видимому, гораздо чаще, чем нам это сейчас представляется. Но теперь, по прошествии десятилетий, ключ ко многим этим «посланиям в бутылке» утерян, и, быть может, навсегда.

Об одном из таких случаев рассказал сын арестованного в те годы ленинградского поэта Николая Заболоцкого. Однажды, в 1938 году, тот, плотно закрыв дверь, дал прочесть жене свое стихотворение, где говорилось о страшном времени, в котором они живут, и о мрачных застенках, где пытаются невинных людей.

После этого Заболоцкий прочел жене другое стихотворение, о природе, вполне невинное, в котором и первые слова каждой строчки, и рифмы были те же, что и в антисоветском стихотворении. Затем крамольное произведение было сожжено, а Заболоцкий сказал, что он сумеет его восстановить, когда наступят лучшие времена, по строчкам стихотворения о природе. Увы, подходящее время при жизни Заболоцкого так и не пришло...

В схожей ситуации был Шостакович. Он, несомненно, ощущал свою Четвертую симфонию как крамольный опус. Шостакович это ясно выразил своим драматическим поступком: снятием симфонии с исполнения перед самой ее премьерой, назначенной на декабрь 1936 года.

Этот экстраординарный шаг комментировался современниками по-разному. Одни объясняли его сопротивлением оркестрантов, не желавших играть «формалистическое» произведение, другие — индифферентностью дирижера, третьи — нажимом «сверху». Вероятно, на демарш Шостаковича в разной степени повлияли все три фактора. Но для самого композитора это был в первую очередь еще один драматический жест в продолжающейся ролевой игре со Сталиным.

Автор показывал Четвертую симфонию своим друзьям, и один из них испуганно осведомился: как, по мнению Шостаковича,отреагирует на эту музыку газета «Правда»? Имелась в виду, конечно, реакция Сталина. Композитора передернуло, и он, резко встав из-за рояля, отрезал: «Я не для «Правды» пишу, а для себя». Шостакович рассматривал Четвертую симфонию, особенно ее финал, как свой «творческий ответ на несправедливую критику». Но он не мог не думать о возможной реакции Сталина, если этот ответ будет обнародован<sup>1</sup>.

В будущем композитор продемонстрировал умение сопротивляться схожему давлению со стороны властей, отказавшись в 1963 году отменить премьеру своей «идеологически невыдержанной» Тринадцатой симфонии. Но атмосфера 1936 года была чересчур уж угрожающей. В августе газеты объявили о так называемом процессе шестнадцати, на котором Зиновьев, Каменев и другие ведущие деятели партийной оппозиции были обвинены в «подрывной деятельности» и попытке организо-

<sup>1</sup> Выскажу предположение, что Шостаковича тревожила, в частности, возможность доноса властям от Асафьева: ведь тот был великим знатоком Стравинского и мог без труда выловить в финале Четвертой симфонии «крамольные» цитаты. Вот где, может быть, подлинные корни острой неприязни Шостаковича к Асафьеву после 1936 года.

вать покушение на Сталина. Прессу затопили материалы с призывами к расправе с обвиняемыми; под одним из таких стандартных писем с требованием «во имя блага человечества применить к врагам народа высшую меру социалистической защиты», то есть расстрел, стояла подпись Пастернака.

Широко употреблявшийся впоследствии ярлык «враг народа» был введен в обращение именно в это время. Под аккомпанемент истерических газетных шапок («Сурово наказать гнусных убийц!»; «Раздавить гадину!»; «Врагам народа нет пощады!») все шестнадцать подсудимых были расстреляны.

В связи с процессом Зиновьева, Каменева и других начался новый виток репрессий против деятелей культуры. В прессе можно было прочесть о том, что «теперь еще более понятна вся острота и важность борьбы с формализмом, которую открыла «Правда». Среди арестованных была и писательница Галина Серебрякова, с которой у Шостаковича был роман. Еще раньше в тюрьму по политическому доносу попала Елена Константиновская — молодая переводчица, которой композитор был одно время сильно увлечен. (Когда я учился в 60-е годы в Ленинградской консерватории, все еще кокетливая и подтянутая Константиновская преподавала там английский язык.)

Сжималось кольцо и вокруг семьи Шостаковича. Весной 1936 года как «член террористической организации» был арестован муж старшей сестры композитора, видный ученый-физик Всеволод Фредерикс. А в конце года взяли тещу Шостаковича, причем хлопоты о ней в самых высших инстанциях оказались бесполезными, ответом было: «НКВД не ошибается».

Вдобавок Шостакович лишился своего самого могущественного защитника перед лицом сталинского гнева: в июне от загадочной болезни, о которой до сих пор нет полной ясности, умер 68-летний Горький. В Москве сразу же заговорили об отравлении. А в 1938 году на очередном инспирированном Сталиным политическом процессе подсудимым предъявили обвинение в организации убийства Горького, к этому моменту захороненного в специальной нише в Кремлевской стене и провозглашенного «ближайшим, самым верным другом товарища Сталина». О подлинных обстоятельствах смерти Горького (как и об убийстве Кирова в 1934 году) и сейчас ведется оживленная полемика: не стоял ли за ней сам Сталин?

Очевидно, что Сталина и Горького связывали сложные, амбивалентные отношения. Публично они не раз восхищались друг другом, но

в приватной обстановке выражали иногда совсем иные эмоции. Вот один пример. В свое время в канон советской культуры была введена надпись Сталина, сделанная им в 1931 году на ранней стихотворной сказке Горького «Девушка и смерть»: «Эта штука сильнее, чем «Фауст» Гете (любовь побеждает смерть)».

Абсурдность этой сталинской оценки, ставящей незрелое сентиментальное произведение Горького выше одного из величайших шедевров мировой литературы, очевидна; тем не менее этот афоризм вождя на полном серьезе обосновывался и комментировался во множестве советских книг, статей и научных диссертаций.

Но друг писателя Всеволод Иванов утверждал, что Горький был этой надписью Сталина оскорблен, считая ее издевательской. А сам Сталин? Свидетельством его подлинного отношения к собственному «историческому» высказыванию служит сохранившийся в архиве вождя макет книги Горького издания 1951 года, в котором факсимиле этого высказывания трижды зачеркнуто синим сталинским карандашом.

Заодно Сталин решительно перечеркнул крест-накрест фотографию, на которой он сидит рядом с Горьким. Вот где выплеснулись подлинные чувства вождя по отношению к

своему «ближайшему другу»! Как это часто бывает, официальный фасад скрывал весьма сложную реальность.

Интересно, что Шостакович сразу же оценил гротескный характер сталинского отзыва о «Девушке и смерти». Еще в 1937 году он играл с идеей сочинить пародийную оперу «Девушка и смерть», в которой в заключительном хоре распевались бы эти слова Сталина. Он даже записал предложенную ему другом мелодию этого хора, но дальше этого дело тогда не пошло. Впоследствии схожая идея была реализована Шостаковичем в его направленном против Сталина и других советских вождей пародийном «Антиформалистическом райке».

Внешне не приспособленный к жизни, в своих бытовых реакциях часто казавшийся наивным, Шостакович в решающий момент своей жизни проявил удивительное понимание новой ситуации, когда творческая судьба и даже жизнь практически любого видного деятеля культуры стали зависеть от личного отношения к нему или к ней Сталина.

Конкретные идеологические указания менялись с головокружительной быстротой, часто в непредсказуемом или загадочном направлении. Угадать их эволюцию было затруднительно, покорно следовать за ними, не теряя при этом остатков самоуважения и творчес-

кой честности, — невозможно. Да это и не ценилось.

Единственный шанс выжить представлялся в принятии неких неписанных параметров культурного дискурса, предлагаемых Сталиным на каждом новом витке советской истории. Эти параметры часто оказывались двусмысленными, что входило в замыслы Сталина.

Намеренная неопределенность условий игры провоцировала работников культуры на все новые «ошибки», с тем чтобы вождь мог их «поправить» — сурово, но справедливо, как и подобает настоящему отцу. В этом и был смысл разговора Сталина с Шумяцким о Шостаковиче в конце января 1936 года.

Необязательно было демонстрировать тотальное сикофанство; наоборот, в рамках русской традиции снисхождения царей к юрдивым некоторая независимость и артистическое «чужачество» даже приветствовались — до определенных границ. Но в конце концов требовались «прозрачность» и заявленное стремление к «честной» качественной работе. Как многие профессиональные политики (но не только они), Сталин в первую очередь ценил человека за его «нужность», которую необходимо было доказывать вновь и вновь. При этом критерии «нужности» каждый раз определялись самим вождем.

Осознание этих новых правил и было озарением, пришедшим к Шостаковичу в Архангельске в тот роковой день, когда он прочел «Сумбур вместо музыки». Именно поэтому среди первых слов, сказанных Шостаковичем друзьям, встречавшим его по возвращении из Архангельска, были знаменательные: «Не беспокойтесь. Они без меня не обойдутся». Это была трезвая и для такого молодого и ранимого человека, как Шостакович, — радикально новая оценка ситуации. Ей должна была соответствовать совершенно новая программа жизненного и творческого выживания.

## Глава IV ЦАРСКАЯ МИЛОСТЬ

В драматических обстоятельствах 1936 года снятие Шостаковичем с исполнения своей Четвертой симфонии было актом мучительным, но, вероятно, спасительным. В тот момент Шостакович не написал обычного для того времени покаянного письма и не выступил с ритуальной «самокритикой». Зато он решился на гораздо более самоотверженный, в глазах Сталина, шаг: пожертвовал своей потенциально «формалистической» (читай — «ненужной» обществу) симфонией, вместо этого с головой окунувшись в сочинение «нужной» музыки к кинофильмам.

Среди этих лент были высоко ценимая Сталиным трилогия о большевике Максиме, снятая бывшими авангардистами Козинцевым и Траубергом, а также двухсерийный «Великий гражданин» — киноагиография возведенного после своей гибели от руки убийцы в ранг коммунистического святого Сергея Ки-



рова, выведенного в фильме под именем Петра Шахова.

Режиссером кинокартины о Шахове-Кирове была колоритная фигура — бывший чекист Фридрих Эрмлер, являвшийся на съемки с именным браунингом в заднем кармане брюк и, по меньшей мере однажды, угрожавший своему актеру, что пристрелит его за неподчинение. Шостаковича он, впрочем, искренне любил, и когда прочитал «Сумбур вместо музыки», то послал композитору ободрительную телеграмму: «Моя «Правда» критиковала твою «Леди». Не волнуйся. Будущее за нами».

Затеяв фильм на щекотливую тему — об убийстве Кирова, Эрмлер рисковал. О сценарии «Великого гражданина» один из высоких партийных начальников высказался тогда так: «Этот сценарий учит, как убивать вождей. Только гнилая душа Эрмлера могла его создать». Однако Сталин рассудил иначе: «Сценарий т. Эрмлера («Великий гражданин») читал. Составлен он бесспорно политически грамотно. Литературные достоинства также бесспорны».

Дав таким образом фильму Эрмлера зеленый свет, Сталин, однако, потребовал не показывать на экране убийство Шахова-Кирова. Результатом парадоксально стала одна из самых выразительных сцен «Великого гражда-

нина». Шахов подходит к двери, за которой его ждет убийца. И вдруг кинокамера, как бы стремясь предупредить героя об опасности, на огромной скорости наезжает на дверь... Но поздно! На крупном плане дверная ручка медленно поворачивается. А следующий кадр — искаженное от ужаса лицо свидетельницы убийства.

Выстрела зритель не слышит: вместо этого на предельной громкости врезается музыка Шостаковича, под которую происходит монтажный переход к заключающей вторую серию «Великого гражданина» сцене похорон Шахова. Для нее Шостакович написал десятиминутный траурный марш огромной силы, основанный на революционной песне «Вы жертвою пали». Но в окончательном варианте фильма этот эпизод — опять-таки не без оглядки на сталинские указания — был сокращен на треть. Шостакович, всегда крайне нервно реагирующий на любые посторонние манипуляции со своей музыкой, к этой хирургической операции отнесся абсолютно спокойно: в кино он к тому моменту рассматривал себя как всего лишь наемного работника.

Уже упоминался совет Шостаковича ученикам братья за музыку к фильмам только в случае крайней нужды. Призрак такой нужды (которую Шостакович уже пережил в своей



юности) вновь возник перед композитором после атак на него «Правды». Об этом Шостакович сообщал в письме приятелю в конце 1936 года: «Если я раньше зарабатывал по 10—12 тысяч в месяц, то сейчас набегает еле-еле 2000—3000. А 19 ноября на мой счет в управлении по охране авторских прав поступило 250 рублей. Духом я не падаю, хотя экономить приходится вовсю. Уже во многом приходится себе отказывать. Это меня не пугает. Пугает, что приходится набирать заказы. Ну да как-нибудь».

Приведенные цифры нуждаются в комментарии. Для сравнения: в тот период средняя месячная зарплата рабочего составляла 200—300 рублей, учитель получал также 300 рублей, равно как и врач в больнице. Профессор Московской консерватории зарабатывал 400—500 рублей в месяц, таким же был оклад музыкантов в ведущих московских оркестрах. Зато артисты джаз-оркестров приносили домой ежемесячно по 5000 рублей, а заработки эстрадных звезд достигали астрономических уровней — в месяц по несколько десятков тысяч рублей.

Композиторы получали весьма приличные авторские отчисления за исполнение их опусов в концертах и театрах; этим и объясняются сравнительно высокие заработки Шоста-

ковича (в сорок раз больше зарплаты рабочего!) в период, когда его опера и балет регулярно шли на сценах нескольких крупнейших театров страны. Но после того как и «Леди Макбет», и «Светлый ручей» исчезли из репертуара, доходы композитора катастрофически съжились.

Сбережений у Шостаковича не было. Деньги он, несмотря на известную друзьям неприятельность своего стиля жизни, тратил всегда на редкость безалаберно. Кроме прочих важнейших причин, угроза полного безденежья также подталкивала композитора включиться на полную катушку в работу на «Ленфильме».

Между тем у Шостаковича постепенно, мучительно вызревал замысел новой, Пятой симфонии, которой суждено было стать его, быть может, наиболее знаменитым и популярным опусом. Это сочинение — рубежное во всех смыслах. Оно сыграло решающую роль и в жизни самого Шостаковича, и в истории симфонического жанра в XX веке. Еще саднила рана от снятой с исполнения и похороненной «заживо» Четвертой, а композитор уже искал, как уложить в симфоническую форму обуревавшие его страхи, сомнения и отчаянную надежду на выживание.

Весну 1937 года Шостакович проводил в

одном из своих любимых мест — в Крыму, в санатории для ученых и деятелей искусства. Когда-то здесь, во дворце графини Паниной «Гаспра», выздоравливал после воспаления легких Лев Толстой. Теперь тут отдыхала советская элита: знаменитый физик академик Абрам Иоффе, легендарный офтальмолог академик Владимир Филатов, кинорежиссер Яков Протазанов, пианист Лев Оборин.

Лидия Гинзбург впоследствии написала, что такого рода людей Сталин подкармливал как потенциально полезных для власти, но они же, случалось, первыми и погибали, потому что то и дело попадались под руку: «Страшный фон не покидал сознание. Ходили в балет и в гости, играли в покер и отдыхали на даче те именно, кому утро приносило весть о потере близких, кто сами, холодея от каждого вечернего звонка, ждали «гостей дорогих»... Пока целы, заслонялись, отвлекались: дают — бери».

Громадный парк санатория выглядел как райский сад, раскрашенный в два цвета — розовый и белый. По вечерам отдыхающие собирались в большой гостиной. Из-за окон доносился слабый плеск сливавшегося с горизонтом Черного моря. Шостаковича просили сесть за рояль и поиграть, он категорически отказывался. Но один из гостей заметил, что рано утром, когда другие еще спали, компози-

тор «на цыпочках осторожно входил в пустой зал, открывал крышку инструмента, что-то наигрывал и записывал на нотной бумаге».

Так возникала Пятая симфония, сочинение которой пошло необычайно быстро. Первые три части были записаны там же, в Крыму, причем трагическая третья часть, которой сам автор, по его признанию, был удовлетворен больше других (ее по праву можно назвать эмоциональным и смысловым центром симфонии в целом) была зафиксирована композитором всего за три дня. Это рекорд даже для Шостаковича, обычно работавшего по принципу «запрягает медленно, да едет быстро» (то есть он мог сравнительно долго вынашивать сочинение в голове, но записывал его затем с невероятной скоростью).

Оставалось закончить финал, но в начале июня Шостакович уехал в Москву. Там он показал свежесочиненные страницы симфонии высоко ценимому им профессору консерватории Николаю Жиляеву. Тот был эксцентричной, но влиятельной фигурой, жил один в комнате, заваленной книгами, нотами, рукописями, в которой доминировали два предмета: рояль и висевший на стене большой портрет близкого друга Жиляева маршала Михаила Тухачевского.

Шостакович познакомился с Жиляевым в

доме маршала, и они часто встречались втроем. Вот почему визит к Жилиеву был так важен для Шостаковича. Для композитора это был мужественный шаг, потому что он, как можно догадаться, уже знал о страшной новости: в конце мая Тухачевского, ментора и покровителя Шостаковича, арестовали по обвинению в «военно-политическом заговоре» против Сталина. Вскоре Тухачевского расстреляли; началась массовая зачистка так или иначе связанных с ним людей.

Жилиева симфония потрясла. Как вспоминал присутствовавший при показе молодой композитор Григорий Фрид, «Жилиев с отеческой нежностью гладил Шостаковича по голове, почти беззвучно повторяя: «Митя, Митя...» Жилиев тоже понимал, как много значит это вечернее посещение Шостаковича, и попытался растолковать наивному Фриду истинный смысл только что прозвучавшей музыки, проводя параллели с любимыми Жилиевым творениями Эдгара По: «Ведь это — трагедия совести!»

Вскоре после объявления в газетах смертного приговора Тухачевскому Фрид вновь посетил Жилиева. Вечер они провели в тягостном молчании. Портрет Тухачевского, висевший раньше на стене, теперь стоял, прислоненный

к кровати, так что лицо маршала виднелось из-за решетки железных прутьев ее спинки.

Ясно было, что беда за углом, и даже Фрид не удивился, узнав об аресте Жилиева. Профессор исчез бесследно, о его дальнейшей судьбе до сегодняшнего дня ничего не известно.

С осуждением и расстрелом Тухачевского и других ведущих советских военачальников был связан драматический инцидент, в который вовлекли Пастернака. Он него потребовали поставить подпись под коллективным писательским письмом, одобрявшим смертный приговор. Пастернак отказался. На него продолжали давить: кричали, угрожали ему. Как вспоминал сам поэт, его беременная жена валялась у него в ногах, умоляя не губить ее и ребенка и подписать злосчастное письмо. Пастернак стоял на своем и даже написал Сталину, что тот может располагать жизнью Пастернака, но себя поэт не считает вправе быть судьей в жизни и смерти других людей.

После этого Пастернак, ожидая неминуемого ареста, сказал: «Я предпочитаю погибнуть в общей массе, с народом». Но поэта не арестовали. Вместо этого он получил газету с опубликованным письмом писателей в поддержку расстрела военных, где стояла и подпись Пастернака. Как рассказывают, Пастер-

нак рыдал от отчаяния, повторяя: «Они меня убили».

Да, морально, но не физически: ведь в те дни допуск к участию в такого рода коллективных письмах обозначал официальное доверие. Как заметила Надежда Мандельштам: «Кто дышал этим воздухом, тот погиб, даже если случайно сохранил жизнь. Мертвые есть мертвые, но все остальные — палачи, идеологи, пособники, восхвалители, закрывавшие глаза и умывавшие руки и даже те, кто по ночам скрежетал зубами — все они тоже жертвы террора».

Милости и удары, как это было заведено при Сталине, сыпались одновременно. 4 июня 1936 года Леонид Николаев первым среди профессоров Ленинградской консерватории был награжден важным по тем временам орденом Трудового Красного Знамени. (Вместе с ним ордена получили Ойстрах, Оборин, Гилельс и вундеркинд Буся Гольдштейн.) На следующий день мать Шостаковича отправила Николаеву поздравительное письмо: «Хотелось бы очень лично Вас приветствовать, но над нами нависла большая беда, и я пока ничего не сообщаю».

Беда, о которой в письме нельзя было рассказать, заключалась в том, что старшую сестру Шостаковича Марию, у которой раньше арестовали мужа, теперь ссылали в Среднюю

Азию, а мать жены Шостаковича отправили в концлагерь в Казахстан. Вот в какой обстановке вернувшийся в Ленинград композитор дописал Пятую симфонию, закончив ее финал.

Этот финал — быть может, самая загадочная и амбивалентная музыка XX века. Ее яркие картины массового шествия вызывают горячие споры и теперь, многие десятилетия после ее создания. Вокруг других частей симфонии, особенно первой и третьей, таких разногласий не возникало. Большинство даже современных советских критиков соглашалось, что в этой музыке, как выразился один из них в 1938 году, «эмоциональное нагнетание достигает предела; еще один шаг — и все сорвется в физиологический вопль». Другой критик тогда же писал: «Пафос страдания в ряде мест доведен до натуралистического крика и вопля. В некоторых эпизодах музыка способна вызвать почти физическое ощущение боли».

Но в финале Пятой симфонии некоторые западные музыковеды до сих пор, отмечая высказывания на этот счет самого композитора, предпочитают видеть не отражение трагической ситуации 30-х годов, а искреннее ликование. При этом полностью игнорируется реальная обстановка, в которой эта музыка сочинялась.

У современника Шостаковича драматурга

Евгения Шварца есть такая притча: «У одних моих знакомых был попугай, который знал два слова: «Радость моя!» Он повторял эти единственные свои слова и с горя, и с голоду. Кошка подползает к нему, перья встали дыбом от ужаса, а он вопит одно: «Радость моя!» Критики, все еще настаивающие на аутентичности «радостных» эмоций финала Пятой, уподобляют Шостаковича этому попугаю.

Между тем эта симфония была сложным, глубоко выношенным и продуманным опусом, в ткань которого Шостакович мастерски вплетал, как он это сделал и в Четвертой симфонии, изощренные «говорящие» намеки и аллюзии. Экскавация этих намеков во всем их объеме и сложности только начата сегодняшней музыкальной наукой.

К примеру, установлено сходство основной темы финала Пятой симфонии с мотивом из более позднего сочинения Шостаковича — романса на стихи Роберта Бернса «Макферсон перед казнью». Там мелодия эта поется на слова «Так весело, отчаянно шел к виселице он». То есть Шостакович трактовал изображенный им в финале «праздничный» марш как шествие осужденных на казнь: потрясающий и устрашающий, но одновременно абсолютно точный, почти натуралистический образ, если помнить о ситуации Большого Тер-

рора и сопровождавшей его массовой истерии, породившей этот образ.

В финале Пятой симфонии теперь находят также скрытые цитаты из Фантастической симфонии Берлиоза и «Тиля Уленшпигеля» Рихарда Штрауса — тех именно эпизодов этих сочинений, где музыка согласно заявленным авторским программам изображает смертную казнь. Вообще шествие на казнь становится с этого момента идеей фикс в музыке Шостаковича, все чаще ассоциируясь с «Виа Долороза», последним путем Иисуса Христа.

Недаром некоторые музыканты видят в ряде опусов композитора зашифрованные переклички с барочным музыкальным символом креста. (В этом свете вырвавшееся у Шостаковича сравнение себя с Христом, зафиксированное в дневнике Мариэтты Шагинян 1943 года, не выглядит столь уж неожиданным<sup>1</sup>.)

Три связанных с путем на Голгофу образа — шествие на казнь, глумление толпы и тема самопожертвования — впервые в творчестве Шостаковича с такой леденящей убедительностью были воплощены именно в Пя-

<sup>1</sup> «Комплекс Иисуса» сложился в сознании Шостаковича, видимо, к моменту сочинения финала Четвертой симфонии: ее заключение можно трактовать как некое музыкальное «Моление о чаше».

той симфонии. Автобиографичность этих мотивов очевидна.

Шостакович пережил и боль публичного осуждения, и предательство друзей, и улюлюканье зевак. Наконец, он ощутил парализующий ужас ожидания экзекуции. После всего происшедшего с ним в 1936 году Шостакович чувствовал себя страдальцем, перенесшим нестерпимые муки за попытку принести людям музыкальное «пророческое слово».

Этот «комплекс Иисуса» в Пятой симфонии спроецирован на уже описанную нами пушкинскую модель. Следы ассоциаций с «Борисом Годуновым» Пушкина — Мусоргского разбросаны по всей симфонии. И с Пушкиным, и с Евангелием связана прозвучавшая в финале Пятой надежда на спасение и некое мистическое внутреннее освобождение.

Эта надежда опять-таки выражается Шостаковичем через зашифрованный музыкальный намек: автоцитату из недавно им созданного и в те дни еще не опубликованного романса на стихи Пушкина «Возрождение». В музыке симфонии проходит мелодическая фигура, на которой у Шостаковича в романсе распеты следующие пушкинские слова:

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

В этом сокровеннейшем эпизоде симфонии Шостакович выразил высокую эмоцию, полную трансцендентного смысла. Композитор словно преодолевает личную боль. Здесь параллель и с Иисусом, и с Пушкиным, когда поэт умирал от раны, полученной на дуэли.

Передают, что Пушкин не хотел стонать, хотя испытывал страшные физические мучения. «И смешно же, — сказал поэт, — чтобы этот вздор меня пересилил; не хочу». Шостакович тоже из последних сил пытался не позволить «этому вздору» себя пересилить. Как заметил о событиях 1936 года Евгений Шварц, наблюдатель вообще-то весьма трезвый и склонный к скепсису: «... благородство материала, из которого создан Шостакович, приводит к чуду. Люди настоящие, хотят этого или не хотят, платят судьбе добром за зло».

Удивительным образом сплавив в Пятой симфонии личное, сокровенное с общественным, трагическую индивидуальную эмоцию с массовым опытом, Шостакович создал уникальный художественный документ эпохи. Чайковский как-то назвал симфонию «музыкальной исповедью души». Шостакович любил повторять, что симфония — это роман. Его Пятая и была подобным большим романом о 30-х годах, равного которому не появилось тогда ни в Советском Союзе, ни на Западе.



Это была симфония-роман с двойным и даже тройным дном. В этом качестве она приобрела, по характеристике Владимира Топорова (относящейся к сходным по своему генезису с музыкой Шостаковича произведениям Ахматовой и Мандельштама), «тот статус неопределенности и многозначности, который лишает текст окончательности, законченности смысловых интерпретаций и, наоборот, делает его «открытым», постоянно пребывающим *in statu nascendi* и поэтому способным к улавливанию будущего, к подстраиванию к потенциальным ситуациям».

Парадокс заключался в том, что эпоха, требовавшая от художников однозначности и прямолинейности, в лучших из них вызвала творческие образы принципиально амбивалентные и двойственные. Публика, которая стеклась в Ленинградскую филармонию вечером 21 ноября 1937 года на премьеру Пятой симфонии Шостаковича, вряд ли вникала в большинство своем во все эти этические и эстетические тонкости или же улавливала скрытые в музыке психологические и политические нюансы и намеки. Однако нет сомнения, что симфония потрясла собравшихся — об этом сохранились многочисленные свидетельства присутствовавших. Многие плакали —

реакция на новое сложное сочинение крайне необычная.

Это показывает, насколько слушатели интуитивно глубоко проникли в трагический подтекст симфонии Шостаковича. Один из них позднее сравнивал эту премьеру с исполнением Шестой «Патетической» симфонии Чайковского незадолго до смерти ее автора, другой вспоминал: «Во время финала многие слушатели один за другим начали непроизвольно подниматься со своих мест».

К концу музыки встал весь зал, люди бешено рукоплескали сквозь слезы. Молодой дирижер Евгений Мравинский, в будущем первый и лучший исполнитель многих других симфоний Шостаковича, в ответ на получасовые овации и под одобрительные крики поднял обеими руками партитуру Пятой высоко над головой — в той роковой ситуации вызывающе смелый шаг.

Бывшая в тот исторический вечер в филармонии художница Любовь Шапорина, смелая и независимая женщина, тогда же записала в своем дневнике, что бешеные овации были демонстративной реакцией публики на официальную травлю, которой подвергся Шостакович: «Все повторяли одну и ту же фразу: ответил, и хорошо ответил».

Это бесценное современное свидетельство

подтвердил впоследствии композитор Иоганн Адмони, в качестве одного из руководителей Ленинградской филармонии в 1937 году принимавший непосредственное участие в организации премьеры нового опуса Шостаковича: «Успех Пятой симфонии можно было рассматривать как протест той интеллигенции, которую еще не истребили, тех, кто еще не были ни сосланы, ни расстреляны. Симфонию можно было трактовать как выражение своего отношения к страшной действительности, а это было серьезнее, чем любые вопросы о музыкальном формализме»<sup>1</sup>.

Вот почему премьера в Ленинграде отнюдь не развеяла напряженной атмосферы вокруг симфонии. Влиятельные слушатели записывали в свои дневники, что музыка Пятой «до болезненности мрачная» (композитор Владимир Щербачев); или такое о якобы «жизнеутверждающем» финале симфонии: «Конец звучит не как выход (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то» (писатель Александр Фадеев).

Всегда державший нос по ветру Исаак Ду-

<sup>1</sup> Я хорошо знал Адмони — это был осторожнейший человек, тертый калач, прошедший по ложному обвинению в шпионаже долгие годы в лагере в Казахстане. Фрондерскими словесами Адмони на ветер никогда не бросался. Поэтому можно поверить тому, что и он, и многие другие уже на премьере сознательно восприняли Пятую симфонию Шостаковича как «музыку протеста».

наевский, в то время председатель Ленинградского союза композиторов, срочно составил о Пятой симфонии специальный меморандум, предупреждавший, что «вокруг этого произведения происходят нездоровые явления ажиотажа, даже в известной степени психоза, который в наших условиях может сослужить плохую службу и произведению, и автору, его написавшему».

Но вдруг, против всяких ожиданий, ветер подул в другую сторону. Это не случилось, как иногда наивно полагают, само собой, стихийно — чья-то властная рука осторожно, но настойчиво поворачивала события в благоприятное для Шостаковича русло.

Первый достаточно громкий и ясный сигнал об этом был подан в рецензии на премьеру Пятой, подписанной Алексеем Толстым и появившейся в правительственном официозе, газете «Известия», 28 декабря 1937 года. «Красный граф», как его иногда называли, Толстой после смерти Горького занял опустевшее было место «ведущего писателя» Советского Союза; к нему особо благоволил Сталин, о чем было широко известно. Поэтому столь важным был отзыв Толстого о Пятой: «Перед нами реалистическое большое искусство нашей эпохи... Слава нашей эпохе, что она обеими пригорш-

нями швыряет в мир такое величие звуков и мыслей. Слава нашему народу, рождающему таких художников».

Эта статья Толстого произвела большое впечатление и даже дошла до Запада, удостоившись саркастического пересказа самого Стравинского в его знаменитых Гарвардских лекциях 1939 года. Но почему-то никто не обратил внимания на необычный даже по советским стандартам временной разрыв между премьерой симфонии и появлением в печати столь важного, можно сказать, решающего на нее отзыва — больше месяца! Очевидно, что все это время судьба симфонии и ее автора все еще обдумывалась и тщательно взвешивалась Сталиным.

Известно, что Шостакович, несмотря на успех своего нового произведения у публики (а быть может, именно из-за этого демонстративного, «фрондерского» успеха), все эти дни находился в крайне нервном состоянии. Сравнительно недавно был арестован, а затем и расстрелян близкий родственник композитора, старый большевик Максим Кострикин. Он был мужем сестры отца Шостаковича. Кострики-на обвинили в том, что он входил в руководство «контрреволюционной масонской» организа-

ции «Великое трудовое братство», связанной с известным мистиком Георгием Гурджиевым<sup>1</sup>.

Между тем Сталин явно не торопился с окончательной официальной и публичной оценкой Пятой симфонии. Можно предположить, что вождь раздумывал над стекавшейся к нему разнообразной информацией об этом опусе. Из Ленинграда в Москву летели доносы, рапорты, меморандумы о симфонии и различных реакциях на нее, а из столицы в Ленинград командировались высокопоставленные функционеры для прояснения, что называется, обстановки на местах. (С одним из этих чиновников, Борисом Ярустовским, я познакомился в Москве в начале 70-х годов, а потому могу хорошо представить себе, как этот здоровенный и громогласный тип кричал, как вспоминал тогдашний директор Ленинградской филармонии: «Успех симфонии скандально подстроен!»)

В Ленинграде после премьеры Пятой симфонии даже устроили — неслыханное новшество! — ее специальное исполнение (в воскресенье и по пригластительным билетам) для местного «партийного актива». Но то был, как можно

<sup>1</sup> К Кострикину, веселому и доброму человеку, композитор, вообще-то к институту родственников относившийся более чем прохладно, питал большую симпатию. Когда в 1938 году у четы Шостаковичей родился второй ребенок, то его в память о погибшем дяде нарекли Максимом.

предположить, лишь потенциальный фиговый листок, которым Сталин мог бы прикрыть, если бы того пожелал, свое назревающее окончательное решение.

Для вождя мнение Алексея Толстого и других немногих уважаемых им «мастеров культуры», вроде Немировича-Данченко, было, конечно, гораздо важнее реакции хотя бы и целого зала Ленинградской филармонии, набитого партийными функционерами, большинство из которых вскоре и так исчезнет с политической арены. Но еще более существенным фактором было поведение в этой сложнейшей обстановке самого композитора.

Шостакович, избрав образцом «пушкинскую модель», вел себя в глазах Сталина вызывавшим доверие вождя образом — не суетился, не каялся, не юлил, не врал, а продолжал работать. Все это должно было благоприятно сказаться на итоговой реакции Сталина. Появление статьи Алексея Толстого (хоть и не в «Правде», где этот сигнал произвел бы, несомненно, еще более сильный эффект) было первым публичным позитивным откликом.

Эта статья легитимизировала восторженный прием, оказанный Пятой симфонии в Ленинграде, нейтрализовав чрезвычайно опасное в те параноические дни обвинение в некоем «заговоре». (К этому обвинению поначалу

склонялся, как мы знаем, московский «реvisor» Ярустовский). Следующим важнейшим шагом стало опубликование 25 января 1938 года, в преддверии долгожданной московской премьеры симфонии, статьи Шостаковича, озаглавленной «Мой творческий ответ» в газете «Вечерняя Москва», официальном органе Московского горкома ВКП(б) и Моссовета.

Это очень необычный и загадочный текст — даже по стандартам Шостаковича, чье наследие включает много противоречивых и уклончивых выступлений. Он никогда не анализировался всерьез, хотя именно в этой статье впервые появилось обретшее с тех пор широчайшее распространение заявление, что Пятая симфония — это «деловой творческий ответ советского художника на справедливую критику».

В Советском Союзе это определение, столь явно связанное с эксцессами сталинской эпохи, уже довольно давно стали стыдливо обходить и даже полностью замалчивать. Но на Западе оно таинственным образом приобрело статус официального авторского подзаголовка к Пятой симфонии. И в этом качестве оно до сих пор воспроизводится в бесчисленных учебниках, словарях, справочниках и энциклопедиях.

Я склоняюсь к мысли, что подлинным ав-

тором этой лапидарной и запоминающейся формулы является не кто иной, как сам Сталин. К такому выводу подводит анализ текста статьи Шостаковича в «Вечерней Москве» и обстоятельств ее появления.

Ведь после критики в «Правде» Шостакович долго отмалчивался. «Мой творческий ответ» — его первое и программное официальное заявление после «Сумбура вместо музыки» и всей антиформалистической кампании. И вот эта важнейшая статья фактически начинается с приведенной выше формулы, представленной при этом как отзыв неназванного слушателя, доставивший, по словам Шостаковича, ему «особенную радость». Еще примечательнее: сей анонимный отзыв набран в газете **жирным шрифтом**, как это делалось обыкновенно с директивными партийными указаниями и лозунгами.

Исключено, чтобы в параноидальной атмосфере конца 30-х годов, когда постоянно выискивались и разоблачались замаскированные внутренние враги всех сортов, редакция партийной газеты, каковой являлась «Вечерняя Москва», так подала бы этот слоган, если бы в газете не был известен его подлинный автор. Причем далее в статье Шостакович цитирует отзыв о симфонии Алексея Толстого.

Значит, автор формулы о «деловом творческом ответе» **пожелал** остаться неназванным.

И авторитетный обобщающий характер этого высказывания, и его стилистические особенности, и тот факт, что оно, согласно статье, доставило композитору «особенную радость» (в те дни ритуальная реакция на любое выступление вождя), подкрепляют предположение, что оно принадлежит Сталину.

Как мы теперь знаем, Сталин не раз и не два вводил в оборот свои мнения и высказывания по самым разным вопросам именно таким анонимным образом — через контролируемые выступления в партийной прессе других людей.

Отсюда следует, что вся статья «Мой творческий ответ» была, несомненно, тщательно отредактирована и согласована с высшими инстанциями. Изумляет, что Шостакович не кается в формалистических ошибках, слово «формализм» вообще им не упомянуто. И это при том, что в тот период о формализме не высказывался только ленивый. На такое выразительное умолчание, несомненно, также надо было получить санкцию «сверху». Тем более что это было выступление одного из главных провинившихся персонажей недавней антиформалистической кампании.

Обращает на себя внимание еще один явно

согласованный с верхами момент. Шостакович говорит, что «советская трагедия как жанр имеет полное право на существование». Понятно, что композитор таким образом защищает свою Пятую симфонию. Ведь в те дни вопрос о правомерности трагических коллизий в советском искусстве был весьма дискуссионным. Многим культурным ортодоксам казалось, что при социализме даже «возможность противоречий и конфликтов исключена».

Не сомневаюсь, что и здесь Шостаковичу был дан заранее зеленый свет. Парадоксально, но Сталин склонялся на сторону тех, кто доказывал легитимность «советской трагедии». Ведь к этому жанру принадлежали, в частности, любимые фильмы вождя — «Броненосец «Потемкин» и «Чапаев».

Для характеристики произведений такого рода было даже придумано новое оксюморонное определение — «оптимистическая трагедия». Именно так сталинский любимец драматург Всеволод Вишневский назвал свою написанную в 1932 году пьесу о гибели отряда революционных матросов, тогда же с энтузиазмом поддержанную военным наркомом Климентом Ворошиловым и другими членами Политбюро.

Активно запущенное в культурный дискурс, это определение — «оптимистическая траге-

дия» — по отношению к Пятой симфонии Шостаковича впервые было озвучено на уже упоминавшемся исполнении этого опуса перед ленинградским партийным активом. Сделал это музыковед Леонид Энтелис, не раз и не два выполнявший щекотливые поручения властей. Нет сомнения, что это был фиговый листок, спущенный Шостаковичу сверху. Шостакович этим листком воспользовался настолько достойно, насколько это вообще было возможно в той в высшей степени запутанной и угрожающей ситуации.

На московской премьере Пятой симфонии, прошедшей — как и ленинградская — с небывалым, триумфальным успехом, ожидали Сталина. Но вождь так и не появился. Это, конечно, отнюдь не означает, что Сталин не мог услышать опус Шостаковича по радио (его исполнение неоднократно транслировалось) или, если бы он того пожелал, в записи, сделанной специально для диктатора. К тому же в 1938 году в свет была выпущена запись Пятой симфонии на пластинках.

Но в данной ситуации реальное звучание симфонии имело для Сталина, как это ни парадоксально, второстепенное значение. Гораздо более важным, чем «симфонические звучания» (вспомним это сталинское выражение из пресловутой статьи в «Правде»), оказался



для вождя тот факт, что в тот момент между ним и Шостаковичем состоялась, как сказал бы Михаил Бахтин, «идеологическая беседа большого масштаба».

Бахтинская мысль заключается в том, что такого рода диалог (вовсе не обязательно лицом к лицу) включал в себя разнообразные формы идеологического общения, в том числе различные социальные акты чисто церемониального характера. В этом византийском диалоге каждая из участвовавших сторон посылала символические сигналы.

То был в высшей степени замысловатый и запутанный ритуал, реализованный в культурном пространстве, в котором кодекс поведения во многом еще только вырабатывался. Справедливо замечает комментатор: «Вся жизнь советской интеллигенции в значительной степени основывалась на «догадках», «подтекстах», «ощущениях» — дозволенного и запрещенного».

Сам вождь был еще не стар, он только планировал празднование своего 60-летия в 1939 году и был способен на существенную гибкость маневра. Когда кризис в отношениях с Шостаковичем повторится через десять лет, правила игры будут заданы гораздо более жесткие.

Нам, наблюдателям из XXI века, нелегко

сейчас распутать этот клубок и разобраться в том, как шаг за шагом разряжалась беспрецедентная даже для предельно политизированного XX века напряженная обстановка вокруг новой симфонии, попавшей волею судьбы в центр драматичного социального конфликта.

На банкете в честь Шостаковича после премьеры Пятой симфонии Алексей Толстой, как известно, провозгласил тост: «За того из нас, кого уже можно назвать гением!» Этот выражающий легкую зависть и искреннее восхищение тост советского классика далеко не случаен: в жанре симфонии с присущим ему «мерцающим» посланием, позволявшим спасительную множественность интерпретаций, Шостаковичу удалось то, о чем в те годы крупнейшие русские авторы только мечтали — создать эмоционально правдивый и доступный сравнительно широкой аудитории эпический нарратив о судьбе интеллигенции в советскую эпоху.

Среди тех, кем владела идея написать большой роман об интеллигенте и революции, был Пастернак. Постоянно и напряженно работая над фрагментами художественной прозы, он в 1937 году писал родителям: «... опять хочу написать роман и постепенно его пишу. Но в стихах я всегда хозяин положения и приблизительно знаю, что выйдет и когда оно выйдет.



А тут ничего не могу предвидеть, и за прозой никогда не верю в хороший ее исход. Она проклятие мое, и тем сильнее всегда меня к ней тянет». Так мучительно прояснялись контуры того, что почти через двадцать лет окончательно оформится как роман «Доктор Живаго».

Не случайно увлекавшийся музыкой Пастернак (он даже пробовал заниматься композицией) сравнивал свою работу над прозой с сочинением симфонии. Но в тот момент подобная симфония в прозе Пастернаку еще не удавалась, и он, не стесняясь, со свойственной ему детской непосредственностью выражал свою «белую зависть» к Пятой симфонии Шостаковича: «Подумать только, взял и все сказал, и ничего ему за это не сделали».

Сходные эмоции, хотя и более недоброжелательные, испытывал по отношению к Пятой симфонии Осип Мандельштам. Мне кажется, поэт интуитивно чувствовал в композиторе сильного соперника в решении схожих творческих проблем. Мандельштам тоже был зачарован идеей масштабного прозаического нарратива. Не без ностальгии рассуждал он о том, что великие романы XIX века «были столько же художественными событиями, сколько и событиями в общественной жизни. Происходило массовое самопознание современников, глядевших в зеркало романа...».

Но прозаические опыты Мандельштама — «Шум времени», «Египетская марка», «Путешествие в Армению», признанные ныне шедеврами русской литературы, были встречены советской критикой по большей части скептически, как некий «сумбур вместо прозы». Мандельштаму страстно хотелось выйти к широкому читателю, а в ответ он слышал, что «писатель бесконечно далек от нашей эпохи. Все его мироощущения — в прошлом». Оставалось искать выхода своим популистским эмоциям в поэзии.

В письме к другу в 1938 году Мандельштам уничижительно сравнивал Пятую симфонию Шостаковича с популярной до революции псевдосимволистской пьесой Леонида Андреева «Жизнь человека». Перефразируя известное высказывание об Андрееве Льва Толстого («он пугает, а мне не страшно»), Мандельштам обозвал музыку Шостаковича «нудным запугиванием».

Его раздражение становится более понятным, если учесть, что в том же письме Мандельштам заявляет: «... буду бороться в поэзии за **музыку зиждушую**». Пятую симфонию Шостаковича к «зиждущей» (то есть созидательной) музыке, как ее понимал в тот момент поэт, конечно, не отнесешь: это произведение глубоко трагическое, в этом Мандельш-

там прав. В тот момент музыка Пятой симфонии мешала Мандельштаму услышать внутри себя позитивную, оптимистическую ноту, отсюда его недовольство Шостаковичем.

Оказавшись после своего антисталинского стихотворного памфлета 1933 года в ссылке в провинциальном Воронеже, Мандельштам написал там, с явной оглядкой на пушкинские «Стансы», в свое время обращенные поэтом к Николаю I, свои советские «Стансы»:

Я не хочу средь юношей тепличных  
Разменивать последний грош души,  
Но, как в колхоз идет единоличник,  
Я в мир вхожу — и люди хороши.

Свое воронежское изгнание Мандельштам не без основания рассматривал как сталинскую милость — ведь и он, и другие ожидали, что за его стихи против Сталина наказанием будет смерть. И тогда у него завязался традиционный для русской культуры воображаемый разговор «поверх барьеров» поэта-юродивого с царем, кульминацией которого стала палинодичная по отношению к антисталинской сатире Мандельштама его же «Ода» Сталину, написанная в первые месяцы 1937 года.

Об этом примечательном стихотворении существуют самые разные мнения. Некоторые считают его вымученным произведением, творческой и моральной капитуляцией перед

Сталиным. Но Иосиф Бродский оценивал его в разговоре со мной по-другому: «На мой взгляд, это, может быть, самые грандиозные стихи, которые когда-либо написал Мандельштам. Это стихотворение, быть может, одно из самых значительных событий во всей русской литературе XX века».

В «Оде» Сталину Мандельштам выступает как портретист, рисующий изображение вождя; об этом говорится в первых же словах «Оды»: «Когда б я уголь взял...» (недаром Бродский предлагал назвать эту оду «угольной», по аналогии с другим произведением Мандельштама — его «Грифельной одой»). Поэт «набрасывает углем» сталинские черты: поднятую густую бровь, внимательные глаза, твердый рот, «лепное, сложное, крутое веко». Все эти элементы даны в остром сочетании ракурсов, что Бродского восхищало: «... феноменальна эстетика этого стихотворения: кубистическая, почти плакатная» — и заставляло вспомнить фотомонтажи авангардиста Александра Родченко.

Неожиданность этих ракурсов создает необычный в данном контексте эффект резкого приближения портретиста к портретируемому, при чтении оставляющий странное, неуютное впечатление. По мнению Бродского, Мандельштам здесь сознательно применяет

смелый художественный прием: он дерзко нарушает «территориальный императив» — дистанцию, которую следовало бы соблюсти, если бы «Угольная ода» была традиционным придворным портретом.

Расхожим в русской авангардной эстетике был тезис о том, что в портрете неминуемо совмещаются приметы портретируемого и черты самого художника. Но для Мандельштама еще более существенной была пушкинская идея диалога поэта-юродивого с царем. Эту идею в стихотворении, обращенном к Сталину, развил еще в 1935 году Пастернак, и несомненно, что Мандельштам помнил об этих мистических строчках Пастернака, провозглашавших «знание друг о друге предельно крайних двух начал».

В свое время Пастернак отверг антисталинский памфлет Мандельштама, как далекий от поэзии и недостойный его гения. Теперь Мандельштам вступил в своеобразное профессиональное соревнование с Пастернаком в жанре одического послания к Сталину. Мандельштам в своем стихотворении виртуозно использовал тот факт, что они со Сталиным были тезками. Он напоминает об этом по меньшей мере три раза, и в конце концов ему удается оставить у читателя ощущение таинственного сходства поэта и правителя.

Бродский считал, что посредством «Угольной оды» Мандельштам как бы «вселился» в Сталина: «И это самое страшное, сногсшибательное». Мне представляется психологически достоверным парадоксальное предположение Бродского о том, что именно это, внешне апологетическое, стихотворение Мандельштама послужило подлинной причиной ареста поэта в ночь со 2 на 3 мая 1938 года.

Обвинили его сначала в «терроре», и это грозило Мандельштаму расстрелом, но осудили в итоге за «антисоветскую агитацию» («... написал резкий контрреволюционный пасквиль против тов. Сталина и распространял его среди своих знакомых путем чтения») на пять лет заключения в концлагере. Такое неожиданное смягчение приговора было возможным, конечно, только благодаря прямому указанию Сталина, который явно продолжал колебаться в своем отношении к Мандельштаму.

Бродский в беседах со мной весьма тонко анализировал психологию Сталина, у него был к ней ключ. Думаю, верна его догадка: «Сталин вдруг сообразил, что это не Мандельштам — его тезка, а он, Сталин, — тезка Мандельштама... именно это вдруг до Сталина дошло. И послужило причиной гибели Мандельштама. Иосиф Виссарионович, видимо, почувствовал, что кто-то подошел к нему слишком близко».

«Мягкое» наказание обернулось для Мандельштама смертным приговором: еще по пути к месту заключения поэт заболел и умер в пересыльном лагере на Дальнем Востоке в конце 1938 года. Заключенные считали его сумасшедшим: он все повторял, что Ромен Роллан напишет о нем Сталину и тот велит Мандельштама выпустить.

Сталин не снизошел. Доложили ли ему о гибели Мандельштама? Об этом, как и о многом другом, вряд ли когда-нибудь станет известно с полной достоверностью: слишком много информации в советском — казалось бы, забюрократизированном до предела — обществе передавалось в устной форме.

Сталин в гораздо большей степени, чем Гитлер (как известно, не оставивший письменных распоряжений об уничтожении европейских евреев), был мастером замечания следов. Но можно сказать с уверенностью, что даже в атмосфере тридцатых годов, когда репрессиям подверглись миллионы, судьбы представителей культурной элиты решались лично Сталиным.

Известно, что Сталину представлялись на подпись так называемые альбомы, в каждом из которых на отдельных листах кратко излагались дела ста или двухсот обвиняемых. «Сталин просматривал альбом, отыскивал знако-

мых. И ставил либо «единицу» (расстрел), либо «двойку» (10 лет заключения)». Несомненно, что решения об участии таких крупных фигур, как Мандельштам, Ахматова, Зощенко, Пастернак, Шостакович, Булгаков, Платонов, Мейерхольд, Эйзенштейн или Бабель, тоже принимались самим Сталиным, причем взвешивались им достаточно тщательно. Почему же одни из этих фигур уцелели, а другие сгинули?

В годы Большого Террора погибли миллионы, но для Сталина это была всего лишь статистика — он воевал с целыми социальными группами, а не с отдельными людьми. Уничтожение реальных и потенциальных политических соперников и противников можно в большинстве случаев объяснить прагматическими (хотя бы и варварски жестокими) соображениями. Но каковы были скрытые мотивы казней мастеров культуры? Сколько за этим стояло политического расчета, сколько — эстетического неприятия, а сколько — чисто личного раздражения и гнева?

Вспоминая ту эпоху, Илья Эренбург писал: «Многие из моих сверстников оказались под колесами времени. Я выжил — не потому, что был сильнее или прозорливее, а потому, что бывают времена, когда судьба человека напоминает не разыгранную по всем правилам шахматную партию, но лотерею». Мысль о ло-

терее продолжает настойчиво всплывать, когда анализируешь один за другим длинную вереницу конкретных примеров сталинского гнева или же, наоборот, милости.

Вспомним Андрея Платонова, которого Бродский (как и многие другие ценители) считал величайшим русским прозаиком XX века. Сохранились уже упоминавшиеся собственноручные пометки Сталина на полях платоновской повести о колхозах «Впрок», опубликованной в московском журнале «Красная новь» в 1931 году: «болван», «мерзавец», «подлец» и т.д. Вот вывод Сталина, зафиксированный в специальной записке, тогда же посланной им в «Красную новь»: «Рассказ агента наших врагов, написанный с целью развенчания колхозного движения...» В этой же записке Сталин потребовал ударить по Платонову так, чтобы наказание пошло автору «впрок»!

Платонова на время перестали печатать, и жестокий цензурный намордник накидывался на него и впоследствии неоднократно, но писатель никогда не был арестован, хотя ненависть и презрение к нему Сталина — и идеологическая, и личная — несомненны и документально подтверждены. А вот драматург Владимир Киршон и журналист Михаил Кольцов — сталинские любимцы, способные и

энергичные исполнители любых, самых опасных, поручений вождя — были расстреляны.

О спокойной, рационально разыгранной шахматной партии здесь, по-видимому, говорить не приходится. Но и в лотерею все же верится с трудом. Хотя, конечно, колесо фортуны вращалось с загадочными сбоями, что приводило иногда к абсолютно непредсказуемым результатам.

Одним из примеров такого рода может послужить участь двух экстраординарных фигур — писателя Исаака Бабеля и режиссера Всеволода Мейерхольда. Обоих арестовали в 1939 году, когда наводившая ужас волна Большого Террора пошла на убыль. Нарком внутренних дел Николай Ежов, чье имя дало название всему этому периоду массовых репрессий — «ежовщина», сам уже был смещен и арестован. Но именно теперь Сталин, судя по всему, решил подготовить громкий политический процесс, на котором раскрылась бы «вражеская группировка» в области культуры.

Александр Мацкин проницательно анализировал мотивы Сталина: «Он был убежден, что троцкизм, как чума, захватил русскую художественную интеллигенцию, а раз есть преступные элементы, значит, у них обязательно должен быть лидер... И он давно уже тасовал имена как карты: кто для этого годится? Эрен-



бург, Эйзенштейн, Бабель, Кольцов, Шостакович?»

На Лубянке и Бабеля, и Мейерхольда допрашивали с применением «методов физического воздействия», к тому времени официально разрешенных и даже поощрявшихся: выбивали компромат на возможно более широкий круг подозреваемых. И писатель, и режиссер, сломленные побоями и угрозами, «признались» во всех смертных грехах и дали нужные следователям показания о других выдающихся деятелях культуры.

Быстро приобретала «реальные» очертания разветвленная «троцкистская организация заговорщиков и диверсантов», в которую были включены, среди прочих, Эренбург, Пастернак, Шостакович (их имена дал Мейерхольд) и Юрий Олеша с Эйзенштейном (их назвал Бабель). Казалось бы, всех их тоже неминуемо должны были репрессировать.

Но дело повернулось по-другому. Хотя оба они вскоре отказались от своих показаний, и Бабель, и Мейерхольд были расстреляны в начале 1940 года, вместе с Ежовым. Трупы их были ночью кремированы, а прах — кровавого жандарма и творческих гениев вместе — ссыпан в общую могилу.

Однако вот что поразительно: никого из других внесенных в списки «троцкистских аген-

тов» деятелей литературы и искусства не арестовали — ни в тот момент, ни впоследствии. Никогда не была реализована Сталиным и идея показательного суда над троцкистами в культуре.

Почему так произошло — в данный момент остается только гадать, любые соображения на этот счет будут неминуемо носить предположительный характер. Всякий сценарий рано или поздно упрется в черную стену, тупик, каковым для нас являются скрытые размышления Сталина, если только к ним не подобраны какие-то возможные ключи в виде документов или воспоминаний. Вероятно, именно это и имел в виду Эренбург, говоря о лотерее.

Шостакович должен был ощущать эту «лотерейную» подоснову тогдашней жизни всем своим существом. Разумеется, композитор не мог знать того, что он уже числится в протоколах НКВД как «троцкистский диверсант»; не догадывался он, вероятно, и о том, что в письменных показаниях арестованного Бабеля значилось: «... общим для нас было провозглашение гениальности обиженного Шостаковича, сочувствие Мейерхольду».

В те дни направо и налево использовался принцип «вины по ассоциации»: знаком с таким-то «врагом народа», дружил с ним — зна-

чит, и ты сам враг тоже. С Бабелем у Шостаковича никогда не было тесных контактов, но с Мейерхольдом композитор хотя и не находился в столь близких отношениях, как это было в конце 20-х годов, сохранял дружеские связи.

Когда Мейерхольд в 1935 году поставил в Ленинграде оперу Чайковского «Пиковая дама», то потрясенный Шостакович публично заявил, что этот спектакль — «первое раскрытие «Пиковой дамы», первое раскрытие партитуры Чайковского, первое раскрытие этой трагедии... я просто не знаю, имеется ли что-нибудь подобное в режиссерском искусстве нашего Союза и всего мира».

Мейерхольд не остался в долгу и после громных статей «Правды» смело поддержал композитора в своем сенсационном докладе в том же Ленинграде; пришедший на выступление Мейерхольда композитор услышал: «... мы приветствуем в нем, в Шостаковиче, то, что было ценного для Пушкина в Баратынском: «Он у нас оригинален — ибо мыслит». Я приветствую в Шостаковиче эту способность быть в музыке мыслителем».

В приватном письме к Шостаковичу от 13 ноября 1936 года режиссер был еще более участлив и нежен: «Мне было очень грустно читать строки Ваши о том, что Вы неважно

себя чувствуете. Дорогой друг! Будьте мужественны! Будьте бодры! Не отдавайте себя во власть Вашей печали!»

Но уже через год с небольшим пришла пора Шостаковичу выражать свое сочувствие Мейерхольду: его прославленный на весь мир авангардистский театр после специального постановления Политбюро ЦК ВКП(б) ликвидировали «как чуждый советскому искусству». Ждать развязки оставалось недолго...

Одним из абсурдистских моментов этой трагедии стала последняя встреча Шостаковича и Мейерхольда в Ленинграде в 1939 году. Композитор, в быту часто демонстрировавший полную беспомощность, стоял перед дверью своей квартиры, безуспешно пытаясь ее открыть. Внезапно появился Мейерхольд, направлявшийся в гости к соседу Шостаковича этажом выше.

Увидев растерянного композитора, тщетно ковырявшего в дверном замке, Мейерхольд стал ему помогать, и их объединенными усилиями дверь была открыта. Они договорились, что встретятся на следующий день, но в ту же ночь режиссера арестовали. Последним близким человеком, которого Мейерхольд видел, будучи еще на свободе, оказался Шостакович.

Вот в какой неописуемо напряженной ат-



мосфере пытался продолжать сочинять Шостакович. Композитор стоял перед задачей невообразимой сложности — ему предстояло вступить в соревнование с самим собой и побить свой собственный творческий и поведенческий рекорд.

Беспрецедентный успех его Пятой симфонии вышел далеко за рамки лишь музыки, превратившись в общекультурное событие с мировым резонансом. Симфонию сравнивали с шекспировской трагедией нового времени, да она и была ею. Под непосредственным впечатлением ее премьеры Булгаков возобновил (и почти довел до конца) работу над последней редакцией своего романа «Мастер и Маргарита».

В прямую связь с триумфом симфонии Шостаковича можно поставить творческие рывки Алексея Толстого (он завершил роман-эпопею «Хождение по мукам») и Шолохова — трагический финал его «Тихого Дона». Как мы видели, Пятая Шостаковича задела и Мандельштама, и Пастернака, да и многих других. Такого современного отклика никогда не имела ни одна русская симфония, включая самую знаменитую из них — Шестую («Патетическую») Чайковского.

Магия цифры! Новая симфония Шостаковича оказывалась по счету шестой, вызывая

неизбежные ассоциации с опусом Чайковского<sup>1</sup>. Шостакович знал, что ему не уйти от сравнений и параллелей с этим знаковым музыкальным произведением, одним из самых трагических и безысходных в истории русской культуры. В кругах питерских музыкантов «Патетическая» традиционно рассматривалась как реквием композитора по самому себе; такова, в частности, была точка зрения Асафьева.

Быть может, Шостаковичу в тот период и естественно было бы написать подобный же реквием, но в сталинском Советском Союзе он легко мог обернуться «приглашением на казнь». Композитор между тем вовсе не собирался создавать собственный музыкальный некролог.

Шостакович попытался сбить своих последователей со следа, оповестив в один и тот же день (20 сентября 1938 года) через две разные газеты о своем намерении написать вокальную симфонию о Ленине на тексты Маяковского и орденоносных советских «народных сказителей»: дагестанца Сулеймана Стальского и казаха Джамбула Джабаева.

Но представленный через два года после премьеры Пятой новый симфонический опус

<sup>1</sup> Точно так же в мировом симфонизме номер девять неизменно повергает композитора в трепет, заставляя вспомнить о Девятой симфонии Бетховена: это испытали и Брукнер, и Малер, и Альфред Шнитке.

Шостаковича к Ленину не имел никакого отношения. О первой части Шестой симфонии бывший учитель Шостаковича Максимилиан Штейнберг в дневнике записал: «... очень хорошее произведение, хотя опять мрачное и сосредоточенное». Но последующее развертывание музыки ставило слушателей, как правило, в тупик: одна за другой следовали две быстрые части и... симфония кончалась. Никакого трагического финала, который походил бы на Шестую симфонию Чайковского!

У многих проницательных музыкантов осталось впечатление, что Шостакович показал им нос. После премьеры симфонии в Москве почтенный профессор консерватории Александр Гольденвейзер озадаченно высказался: «Финал написан с предельным блеском и оркестровым мастерством. Внутреннее содержание: циничное издевательство над всем в жизни. Жизнь — кабак, хулиганство, озорство, циничный разврат...»

Шостакович в послании к другу оценил ситуацию скорее иронически, хотя и не без некоторого разочарования: «... все (sic!) композиторы возмущены моей симфонией. Что ж делать: не угодил я, очевидно. Как ни стараюсь не очень огорчаться этим обстоятельством, однако все же слегка кошки скребут душу. Возраст, нервы, все это сказывается».

За иронией Шостакович скрывал растерянность. Создание анти-«Патетической» стало одновременно вызывающе смелым концептуальным творческим жестом и нетривиальным актом жизнестроительства в духе пушкинского Самозванца. Но что делать дальше?

Спасение, как не раз уже бывало, пришло от тех же Пушкина с Мусоргским: дирижер Самуил Самосуд предложил заново оркестровать оперу «Борис Годунов» для предполагавшейся постановки в Большом театре. Вот где Шостакович с радостью согласился: к оркестровой редакции «Бориса» работы Римского-Корсакова, в то время почитавшейся за образцовую, он относился весьма критически («Римский-Корсаков Мусоргского причесал, завил и одеколоном облил»). Но и в версии самого Мусоргского Шостаковича тоже много не устраивало.

Шостакович был гением оркестрового мышления, всегда сочинял, уже слыша в своем воображении полное оркестровое звучание, и самый процесс оркестровки был для него неотъемлемой частью сочинения, а не утомительной нагрузкой — в отличие, скажем, от Прокофьева, зачастую перепоручавшего оформление своих оркестровых партитур ассистентам. Поэтому за переоркестровку оперы Мусоргского Шостакович принялся с наслаж-

дением, точно погружаясь в столь любимую им теплую хвойную ванну в крымском санатории в Гаспре (где, кстати, он и завершил работу над «Борисом»).

Эту творческую передышку композитора можно сравнить с обращением в то же время Пастернака к новому переводу «Гамлета», дававшему, по словам поэта, «оправдание для отлучки в Шекспира и погруженья в него. А пребывание в нем, то есть хотя бы замедленное чтение, само по себе ни с чем не сравнимая драгоценность». В это недоброе время конца 30-х годов Пастернак писал другу: «Мне стыдно было, что мы продолжаем двигаться, разговариваем и улыбаемся». Его работа над переводом Шекспира сулила спасение, выход и перспективу.

Схожие эмоции испытывал и Шостакович. Погружение в Мусоргского и Пушкина сыграло, как всегда, свою целебную роль: родился Фортепианный квинтет — быть может, самое совершенное и гармоничное создание Шостаковича. Квинтет принято относить к неоклассическим опусам. Это отчасти справедливо, но непреходящее очарование Квинтета заключается в том, что он начисто лишен стилизаторской иронии и гротеска. Его неоклассические мотивы пропитаны легкой грустью пушкинского толка: «Печаль моя светла...»

Квинтет дышит усталой мудростью человека, только что оправившегося от тяжелой болезни. Здесь Шостакович шагнул во времени от Малера назад, к Баху. Это была опять гениальная догадка. Советской интеллигенции, еще недавно погруженной в ужасы террора, вдруг захотелось вынырнуть, чтобы хоть на минутку оглядеться и отдышаться.

Один из современников вспоминал, что Квинтет Шостаковича возник как «драгоценный кристалл вневременной правды» посреди серой и гнетущей жизни, заполненной «чувством страха, смешанного с недоумением и неверием в то, что писали газеты и вдалбливала в нас официальная пропаганда». Слушатели невольно думали о словах Мити Карамазова своему брату: и под землей мы будем петь гимн!

Премьеру Квинтета 23 ноября 1940 года играл Квартет имени Бетховена с автором за роялем; писательница Мариэтта Шагинян зафиксировала реакцию аудитории: «Чувство огромного наслаждения и благодарности было на всех лицах. Пожилой человек не замечал, как по щеке его текла слеза. О чем, над чем?»

Даже официозная критика оценила новый опус Шостаковича как большое достижение советской музыки. Вдруг стало ясно, что

Квинтет является одним из главных претендентов на Сталинскую премию, новую ведущую награду страны.

Об учреждении Сталинских премий было впервые объявлено в конце 1939 года, в связи с празднованием 60-летия вождя. Их предполагалось давать за особо выдающиеся достижения в литературе, искусстве и науке. Такого рода премии вводились в СССР впервые, название подчеркивало их особую престижность, подкреплявшуюся неслыханной денежной суммой — Сталинская премия первой степени составляла сто тысяч рублей. (Напомню, что средняя зарплата инженера, врача, учителя составляла в тот период примерно триста рублей.)

Появление Сталинских премий резко изменило тонус и направленность художественной жизни, впервые введя отсутствовавший до сих пор элемент прямого соревнования. Сталин этого и хотел. С самого начала он планировал лично контролировать присуждение премий, но для подготовки предварительных рекомендательных списков создал специальную структуру — Комитет по Сталинским премиям.

В области литературы и искусства в комитет вошли сорок человек, в том числе семь му-

зыкантов — большей частью уважаемые фигуры, вроде Гольденвейзера, Мясковского, Шапорина и Самосуда. Шостаковича среди них не было, но вокруг его Квинтета (как, впрочем, и других музыкальных произведений — потенциальных претендентов на премию) немедленно забушевали страсти — открытые и скрытые.

В письме-доносе Сталину влиятельного музыкального чиновника тех дней Моисея Гринберга доказывалось, что Квинтету Шостаковича премию давать никоим образом не следует, так как в нем много «отвлеченных формальных исканий особых новых звучностей». Вместо Шостаковича Гринберг продвигал в лауреаты композитора Ивана Дзержинского за его оперу «Тихий Дон» — казалось бы, беспроектный ход, учитывая публичную поддержку, которую Сталин выразил этому произведению в 1936 году, а также всем еще памятное осуждение за «формализм» оперы Шостаковича «Леди Макбет». (Ирония заключается в том, что публично Гринберг поддерживал Квинтет, опубликовав на его премьеру положительную рецензию: о tempora, о mores!)

Каким же должен был быть шок Гринберга и его многочисленных союзников, когда, развернув газету «Правда» от 16 марта 1941 года,

они увидели список и фотографии лауреатов! Квнтет Шостаковича был удостоен премии первой степени, и портрет композитора красовался впереди прочих лауреатов, явно не по алфавиту. Дзержинский не получил ничего.

Такое решение могло быть принято только самим Сталиным. Объяснить его логику можно так. Для Сталина список первых лауреатов премии его имени имел особое значение: им вождь подводил итоги своей культурной политики за целый период. Этот список должен был быть особенно полновесным, а потому отбирался Сталиным с явной оглядкой на историю: вместе с Шостаковичем премии первой степени получили, среди прочих, Михаил Шолохов — за роман «Тихий Дон», Алексей Толстой — за роман «Петр Первый», Сергей Эйзенштейн — за фильм «Александр Невский». Из композиторов-лауреатов назовем Мясковского, Шапорина, Хачатуряна (последнему дали премию второй степени).

Бросалось в глаза отсутствие имени Прокофьева, во время обсуждений резко выступавшего против Квнтета Шостаковича. Прокофьеву (в наказание?) пришлось дожидаться своей первой Сталинской премии еще два года...

Не дали Сталинской премии ни Пастернаку, ни Ахматовой. Это не значит, что их канди-

датуры не обсуждались. В этом плане особенно показателен случай с Ахматовой, на ее примере видно, какими сложными и непредсказуемыми могли быть зигзаги сталинской культурной политики.

Ахматова вспоминала, что с 1925 года ее совершенно перестали печатать, зато планомерно и последовательно изничтожали в критических статьях: «Так продолжалось до 1939 года, когда Сталин спросил обо мне на приеме по поводу награждения орденами писателей».

Со стороны Сталина это был громкий и ясный сигнал, и литературные чиновники отреагировали на него соответственно: на специальном закрытом заседании президиум Союза писателей принял постановление «О помощи Ахматовой», в котором, «принимая во внимание большие заслуги Ахматовой перед русской поэзией», установил ей персональную пенсию и ходатайствовал перед ленинградскими властями о предоставлении ей отдельной квартиры.

Александр Фадеев, наиболее доверенный представитель Сталина в литературе, всегда чутко улавливавший малейшие изменения в культурной тактике вождя, немедленно заявил, что Ахматова «была и остается крупнейшим поэтом предреволюционного времени». Эта цитата, надо полагать, тоже восходила к

самому Сталину — уж слишком бросается в глаза ее очевидное сходство со знаменитым высказыванием вождя о Маяковском.

В рекордные сроки издали сборник стихов Ахматовой. Но этого мало — Шолохов (заместитель председателя Комитета по Сталинским премиям) и Алексей Толстой (руководитель секции литературы этого комитета) немедленно выдвинули книгу Ахматовой на премию.

Казалось, высшая награда Ахматовой обещана. Но не тут-то было. Внезапно был дан резкий задний ход. Секретариат ЦК ВКП(б) специальным решением осудил издание сборника «идеологически вредных, религиозно-мистических стихов Ахматовой» и постановил изъять книгу из продажи.

Правда, изымать было уже нечего: книга разошлась мгновенно, и Пастернак писал Ахматовой: «На днях у меня был Андрей Платонов, рассказавший, что драки за распроданное издание продолжают и цена на подержанный экземпляр дошла до полутора рублей. Неудивительно, что, едва показавшись, Вы опята победили».

Сама Ахматова полагала, что Сталин обиделся на одно из опубликованных в сборнике старых стихотворений, «Клевету» (1922): «И всюду клевета сопутствовала мне». Она так-

же винила литературные интриги, писательские доносы и т.д. Но, как мы уже видели, Сталин мог проигнорировать любые, самые убедительные, доносы.

В данном случае Сталин, по-видимому, решил, что неожиданный и сенсационный успех книги приобрел демонстративный характер. Подобные спонтанные демонстрации, если только они не вписывались в его текущие планы, Сталин обыкновенно пресекал сурово. Но показательно, что наказание «виновному» в выпуске книги Ахматовой директору издательства было назначено по тем временам сравнительно легкое: он отделался всего лишь навсего выговором.

Жизнь под взглядом Сталина была непредставимо и невыразимо сложной и опасной. Для миллионов советских людей, «от Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей» (как пелось в популярной песне), имя Сталина было символом, вдохновлявшим их «на труд и на подвиги». Для советской культурной суперэлиты — и сколько их было? всего-то, быть может, несколько сот человек? — Сталин являлся реальной личностью, возможным и даже вероятным первым читателем, слушателем, зрителем и, как в случае Пушкина и Николая I, «первым цензором».

Для этой сравнительно небольшой группы



сверходаренных людей, знавших, что Сталин постоянно держит их в поле своего личного контроля, существование было особенно мучительным. Диалог с вождем был изматывающим поединком — без советников и подсказчиков, подчас на чистой интуиции, требовавшим огромного мужества и внутренней убежденности.

Возможная удача обещала, по словам Мандельштама, «гремучую доблесть грядущих веков». За проигрышем маячила угроза наказания куда более страшного, чем все, что могли себе вообразить Пушкин и его современники.

## Глава V ВОЙНА: ТРЕВОГИ И ТРИУМФЫ

Политизировав жанр симфонии, Шостакович вдохнул в него новую жизнь. Его Пятая была в этом смысле прорывом. Но кульминации этот процесс достиг в Седьмой («Ленинградской») симфонии Шостаковича. Ее исполнения в годы Второй мировой войны стали, благодаря беспрецедентным совместным усилиям сталинского культурного аппарата и американской mass-media, наиболее сенсационными и политизированными за всю историю симфонии как жанра.

Выступив с Седьмой, Шостакович разрушил еще одно клише: «Когда говорят пушки, музы молчат». За это на Западе его опус был сначала вознесен на небывалую высоту, а затем сброшен с пьедестала.

В Советском Союзе эта симфония Шостаковича неизменно числилась в шедеврах и была превращена в один из главных культурно-пропагандных символов Великой Отечественной войны. Унесшая как минимум двад-

цать семь миллионов жизней, эта война стала для Советского Союза неслыханным катаклизмом. Память о ней для русских людей священна, и все, что с ней связано, до сих пор вызывает повышенно эмоциональную реакцию, что и понятно.

В частности, и по этой причине официальная заостренность интерпретация Седьмой в течение нескольких десятилетий не подлежала дискуссии. Но сейчас эта симфония (как и другие так называемые военные композиции Шостаковича) вновь оказалась в центре горячих споров.

Воскресный день 22 июня 1941 года, когда войска нацистской Германии вторглись в Советский Союз, запомнился каждому, кто его пережил, на всю жизнь. Ольга Фрейденберг, кузина Пастернака, вспоминала: «Это было страшно неожиданно, почти неправдоподобно, хотя и предсказывалось с несомненностью. Невероятно было не это нападение, — кто не ждал его? Невероятна была и не война с Гитлером: наша политика никому не внушала доверия. Невероятен был переворот в жизни...»

Шостакович о начале войны узнал в Ленинградской консерватории, в которой преподавал с 1937 года и куда пришел, чтобы присутствовать на выпускном экзамене; позднее в тот день он собирался с другом на футбольные

матчи. Неиспользованные билеты (матчи были отменены) Шостакович долго потом хранил...

Меньше чем через месяц Шостакович сел записывать первые страницы своей новой, Седьмой симфонии. Слово «записывать», отличное от слова «сочинять», выбрано здесь не случайно. Шостакович любил повторять: «Я думаю медленно, но пишу быстро». На практике это означало, что он, подобно Моцарту, часто записывал произведение, уже почти полностью сформировавшееся в его сознании.

В таких случаях то, что звучало в воображении Шостаковича, оставалось лишь перевести на бумагу. (В области кино так же работали Рене Клер и Альфред Хичкок.) Это важно подчеркнуть, потому что традиционно замысел Седьмой симфонии датируют июнем 1941 года, что является заблуждением по нескольким фундаментальным причинам.

Сочинить симфонию (или роман) о войне — это не то же, что сочинить на эту же тему песню, для которой требуется лишь соответствующий актуальный текст. Хорошие военные песни вскоре после начала сражений стали появляться в больших количествах, в том числе и написанные Шостаковичем. Подлинная (а не халтурная) симфония — другое дело,

это — огромный живой организм, который должен пройти через определенный инкубационный период.

О том, что замысел и музыкальный текст Седьмой симфонии начали созреть у Шостаковича еще до нашествия нацистов на СССР, говорит все возрастающее число свидетельств, которые, естественно, не могли быть обнаружены тогда, когда на веру принималась лишь официальная версия. К примеру, Галина Устольская, любимая ученица Шостаковича, утверждает — со слов композитора, что Седьмая симфония была почти закончена им до войны.

Конечно, мы не можем знать, что именно из предварительной версии вошло в окончательный вариант. Но предположение о существовании — по крайней мере, в голове композитора — подобной предварительной версии подтверждается фактом включения Седьмой симфонии в план концертного сезона Ленинградской филармонии на 1941—1942 годы, обнаруженный еще весной 1941 года, то есть до начала войны.

Точный и пунктуальный в такого рода делах, Шостакович ни в коем случае не разрешил бы дать подобного объявления, если бы к этому времени не представлял себе совершенно ясно, каким будет его новое произведение.

Главным аргументом сторонников сугубо «военного» происхождения Седьмой симфонии является официальная «программа» ее первой части. При этом подразумевается в первую очередь так называемый эпизод нашествия, в котором повторяющаяся одиннадцать раз гротескная маршевая тема все увеличивается в своей звучности (à la «Болеро» Равеля), создавая картину, казалось бы, неостановимого наступления злых сил. Интерпретация этого эпизода (который можно назвать «вариациями на неизменную мелодию») как иллюстрации событий первого месяца войны с Германией завоевала широкую популярность и в Советском Союзе, и на Западе и долгое время казалась абсолютно бесспорной.

Однако новые сведения о генезисе «эпизода нашествия» ставят под сомнение его традиционную интерпретацию. Музыковед Людмила Михеева (жена сына ближайшего друга Шостаковича, Ивана Соллертинского) недавно сообщила, что эти вариации композитор играл своим ученикам по Ленинградской консерватории еще до начала войны с Германией.

Показательно, что сам Шостакович, описывая Седьмую симфонию, не говорил об эпизоде или теме «нашествия» — это название появилось в статьях и откликах многочисленных комментаторов. Наоборот, в весьма ук-

лончивых (по понятным соображениям) авторских пояснениях к премьере Седьмой симфонии подчеркивается: «Я не ставил себе задачу натуралистически изобразить военные действия (гул самолетов, грохот танков, залпы пушек), я не сочинял так называемой батальной музыки. Мне хотелось передать содержание суровых событий».

О каких же «суровых событиях», если не о войне, может идти речь в произведении советского автора, обнародованном в 1941 году? Такой вопрос будет свидетельствовать либо о незнании советской истории, либо о ее полном игнорировании. Начало войны не могло стереть, как губкой, мгновенно и вчистую, кровоточащую память о массовых репрессиях предвоенных лет.

Сам Шостакович свою позицию много позднее, в разговорах со мной, сформулировал так: «Еще до войны в Ленинграде, наверное, не было семьи без потери. Или отец, или брат. А если не родственник, так близкий человек. Каждому было о ком плакать. Но плакать надо было тихо, под одеялом. Чтобы никто не увидел. Все друг друга боялись. И горе это давило, душило. Оно всех душило, меня тоже. Я обязан был об этом написать. Я чувствовал, что это моя обязанность, мой долг. Я должен был

написать реквием по всем погибшим, по всем замученным. Я должен был описать страшную машину уничтожения. И выразить чувство протеста против нее».

Но, может быть, эти прочувствованные и, по всей видимости, искренние слова — всего лишь навсего попытка Шостаковича задним числом придать своему опусу дополнительный смысл, изначально в нем отсутствовавший? Ставшие известными в эпоху «гласности» и позднее свидетельства современников композитора говорят об обратном.

В 1990 году в журнале «Новый мир» музыковед Лев Лебединский, бывший в течение многих лет наперсником композитора, подтвердил, что Седьмая симфония была задумана автором еще до войны: «Тогда знаменитая тема в разработке первой части была определена Шостаковичем как тема *с т а л и н с к а я* (это было известно близким Дмитрия Дмитриевича). Сразу же после начала войны она была объявлена самим композитором темой *а н т и г и т л е р о в с к о й*. Позднее эта «немецкая» тема в ряде заявлений Шостаковича была названа темой «зла», что было безусловно верно, так как тема эта в такой же мере антигитлеровская, в какой и антисталинская, хотя в сознании мировой музыкальной обществен-

ности закрепились только первое из этих двух определений»<sup>1</sup>.

В 1996 году в журнале «Знамя» были опубликованы воспоминания близкой знакомой Шостаковича Флоры Литвиновой, в которых она привела слова автора о Седьмой симфонии, услышанные ею в 1941 году, сразу же после того, как композитор завершил это свое сочинение: «Это музыка о терроре, рабстве, несвободе духа». И мемуаристка добавила: «Позднее, когда Дмитрий Дмитриевич привык ко мне и стал доверять, он говорил прямо, что Седьмая, да и Пятая тоже, — не только о фашизме, но и о нашем строе, вообще о любом тоталитаризме».

Теперь мы можем взглянуть на так называемый эпизод нашествия другими глазами. И тогда естественным будет обратиться к защитникам официальной трактовки Седьмой «наивный» вопрос: почему «тема нашествия» начинается в оркестре у струнных очень тихо, пианиссимо, и лишь постепенно разворачивается и наползает на слушателя, превращаясь в ревущее чудовище? Ведь нацисты сразу обру-

<sup>1</sup> Поражает, что композитор Артур Лурье почувствовал все это, живя в эмиграции, за океаном, о чем и написал в 1943 году в Нью-Йорке: «Можно предположить, что его <Шостаковича> симфония была начата до нашествия немцев на Россию, а затем она с событиями войны срослась внутренне». А может быть, Лурье имел какую-то информацию об этом из России?

шили на Советский Союз всей своей военной мощью, их нападение было, как об этом вспоминают буквально все, подобно мгновенному шоку огромной силы.

Ничего похожего в музыке Шостаковича нет. Если это и нашествие, то оно приходит скорее изнутри, чем извне. Это не внезапное нападение, а постепенное овладение, когда страх парализует сознание.

Ведь поначалу «тема нашествия» звучит вовсе не угрожающе. Шостакович позаимствовал ее из оперетки Франца Легара «Веселая вдова», весьма популярной в России. Как охарактеризовал этот «пошленький, нарочито глупый мотив» тот же проницательный Лурье: «Такой мотивчик может насвистывать любой советский прохожий, в нем есть нечто от зощенковских персонажей».

Тут у Лурье удивительное совпадение с дирижером Евгением Мравинским. Тот тоже всегда настаивал, что когда он в марте 1942 года впервые услышал Седьмую симфонию по радио, то решил, что в так называемом эпизоде нашествия композитор создал обобщенный образ распоясавшейся тупости и пошлости.

По-новому теперь прочитываются и другие свидетельства современников. В 1971 году, еще при жизни Шостаковича, в условиях со-

ветской цензуры, издала книгу своих воспоминаний близкая подруга молодых лет композитора писательница Галина Серебрякова. В них подчеркивалось, что Седьмая вовсе не являлась сугубо «военным» произведением: «...ад и рай, преступление и безгрешность, безумие и разум, мрак и свет — все отразил в своей гениальной симфонии Шостакович. Она шире одной какой-либо темы, это общечеловеческое и бессмертное повествование, как творения Данте»<sup>1</sup>.

В Седьмой симфонии, как и в предыдущих опусах, Шостакович употребляет музыкальную «тайнопись» — метод, который стал его второй натурой. К примеру, во второй части симфонии вновь появляется впервые использованный композитором в финале Пятой симфонии мотив, который автор, вероятно, обозначал для себя как «тему шествия на казнь».

Мы можем утверждать это с высокой степенью достоверности, ибо в дальнейшем Шостакович дважды — в Шести романсах на слова английских поэтов (1942) и в Тринадцатой

<sup>1</sup> Серебрякова была старой лагерницей. Но об издании в Советском Союзе ее мемуаров о лагерном опыте «Смерч» (опубликованных в Париже в польском эмигрантском журнале «Kultura» в 1967 году) в ту пору и думать было нечего. Тем не менее писательница, где могла, проводила скрытые параллели к пережитому ею в годы Большого Террора. В симфонии своего давнего возлюбленного она, надо полагать, услышала зашифрованный отклик на безумие и ужас тех дней и намекнула, что воспринимала ее как музыкальное отображение сталинских «кругов ада».

симфонии («Бабий Яр») в 1962 году — использовал этот же самый мотив в не оставляющем сомнений программном контексте. Оба раза этой музыкой композитор рисует тот же гротескный образ — осужденный идет на казнь с гордо поднятой головой и даже пританцовывая, бросая смелый вызов своим палачам<sup>1</sup>.

Этот образ с достаточной ясностью расшифровывается выбранными Шостаковичем для вокального цикла стихами Роберта Бернса «Макферсон перед казнью»:

Так весело, отчаянно  
Шел к виселице он,  
В последний час в последний пляс  
Пустился Макферсон.

Все это подтверждает, что Шостакович начал обдумывать и даже сочинять свою Седьмую симфонию еще до войны как во многом эзотерический опус, являвшийся, по словам Артура Лурье, «музыкальным портретом нашей многострадальной Родины». Это должно было быть нечто схожее с писавшимся в те же годы стихотворным «Реквиемом» Анны Ахматовой — обобщенным символическим образом России, истерзанной Большим Террором.

Ахматова сочиняла «Реквием» для себя и

<sup>1</sup> О «шествии на казнь» из Фантастической симфонии Берлиоза в связи с Седьмой Шостаковича вспоминает и чуткий Артур Лурье.



своих ближайших друзей, тайно давая им прочесть только что написанные стихи, которые она тут же сжигала, чтобы их не увидели глаза доносчика. Это делало «Реквием» сугубо эзотерическим текстом, на тот момент — стихами для «посвященных». Седьмую симфонию Шостаковича могла ожидать такая же судьба. Но, пока Шостакович прикидывал, как перенести свою симфонию на нотную бумагу, на Советский Союз обрушилась война. Это мгновенно и радикально изменило ситуацию.

Нападение гитлеровцев парадоксальным образом вынудило власти смотреть сквозь пальцы на «вольности» творческой интеллигенции; как комментировал Эренбург: «Обычно война приносит с собой ножницы цензора; а у нас в первые полтора года войны писатели чувствовали себя куда свободнее, чем прежде».

В этих новых обстоятельствах Шостакович вдруг приобрел надежду, что его послание может быть не только зафиксировано на бумаге, но и донесено до широкого слушателя. Нужно было только нащупать заветную дорожку от индивидуальных переживаний к общим и выразить свои скрытые эмоции так, чтобы они, став достоянием массовой аудитории, дали ей возможность катарсиса.

Тут моделью Шостаковичу послужила сочиненная Игорем Стравинским в 1930 году

«Симфония Псалмов» для хора и оркестра. Как только партитура «Симфонии Псалмов» (для которой, как известно, Стравинский поначалу использовал русский текст Псалтири, лишь затем перейдя на латынь) достигла Ленинграда, Шостакович, сделав ее переложение для фортепиано в четыре руки, стал часто проигрывать это сочинение со своими друзьями и учениками. Могучая сила этого опуса Стравинского неизменно восхищала Шостаковича.

Когда Шостакович еще раздумывал о своей Седьмой симфонии, то одним из первых его импульсов было написать, в подражание Стравинскому, произведение с участием хора, в котором были бы использованы Псалмы Давида. В частности, предполагалось, что солист будет петь отрывки из девятого псалма:

12 Пойте Господу, живущему  
на Сионе, возвещайте между  
народами дела Его,

13 Ибо Он взыскивает за кровь;  
помнит их, не забывает вопля  
угнетенных.

14 Помилуй меня, Господи;  
воззри на страдание мое от ненавиждящих меня...

Мотивы индивидуального страдания переплетались в сознании Шостаковича с важной для него темой «взыскания за кровь»: компо-

зитор надеялся, что война принесет с собой и очищение, и возмездие, что она явится той «очистительной бурей, струей свежего воздуха, веянием избавления», о которых напишет позднее Пастернак в «Докторе Живаго».

Идея использования в своем сочинении библейских текстов, блуждавшая в сознании Шостаковича с момента его знакомства с «Симфонией Псалмов» Стравинского, в предвоенные годы очевидным образом реализована быть не могла. Но война разом смела многие идеологические барьеры. Перед лицом смертельной угрозы Сталин даже начал заигрывать с Русской православной церковью. Хитроумный тактик, Сталин использовал все, что могло объединить и мобилизовать нацию на борьбу с врагом.

И все же, вероятно, Шостакович принял правильное решение, в итоге завершив Седьмую как бестекстовый опус. В чисто творческом плане это вывело его из прямого соревнования со Стравинским, а в идеологическом — обеспечило симфонии никогда не прерывавшуюся жизнь в Советском Союзе (обстоятельство крайне важное, если учесть трагическую цензурную судьбу многих фундаментальных опусов Шостаковича).

Религиозное содержание Седьмой симфонии ушло, таким образом, в подтекст, но про-

должало явственно реверберировать, вызывая встречный эмоциональный отклик у аудитории. Муж Ахматовой Николай Пунин, типичный петербургский интеллигент, записывал в своем дневнике первых военных месяцев: «...если бы были открыты церкви и тысячи молились, наверное, со слезами, в мерцающем сумраке, насколько менее ощутима была бы та сухая железная среда, в которой мы теперь живем».

На первых же показах Седьмой, даже когда Шостакович представлял ее своим друзьям, наигрывая на фортепиано, слушатели плакали, и эта реакция была типичной. Особое впечатление производили реквиемные страницы первой части.

Оркестровые исполнения симфонии стали походить на религиозные обряды, дававшие выход затаенным мыслям и страданиям, накопившимся за многие годы. Как записывал в эти дни Пунин: «Погибнуть должна большая часть существующего, и это знает каждый из нас, только каждый думает: «А может быть, не я». Мрачные, правда, думают: «Это я». Но погибнут как из одних, так и из других, только совершенно неизвестно, кто именно. Что-то во всем этом есть похожее на то, как мы жили в «ежеовские дни»; тогда каждый думал: «Может быть, и я завтра».

Именно потому, что все эти скрытые эмоции были выражены в ней с такой силой и страстью, Седьмая симфония на глазах превращалась в крупное общественное событие. Причем поначалу это происходило вовсе не по распоряжению начальства, а благодаря искреннему энтузиазму отечественной интеллигенции. Значимость подобной спонтанной реакции одним из первых оценил сталинский любимец писатель Алексей Толстой, в свое время сыгравший такую важную роль в судьбе Пятой симфонии Шостаковича.

Толстой, по-видимому, от души восхищался композитором (ведь еще в 1937 году он публично провозгласил Шостаковича «гением»). Прослушав в феврале 1942 года оркестровую репетицию Седьмой, писатель, который в годы войны стал наряду с Эренбургом одним из ведущих национальных споксменов, немедленно опубликовал в «Правде» восторженный отклик, как всегда у Толстого — размашистый и талантливый. Он тоже назвал Шостаковича «новым Данте», но акцент сделал на том, что композитор — русский человек, что симфония его — сочинение глубоко национальное, в котором говорит «русская расширевшая совесть» ее молодого автора.

На самом деле симфония была многим обязана Малеру (странная вторая часть), Баху

и эмигранту Стравинскому (величественное Adagio). Но со стороны Толстого это был правильный ход. Сталин, как известно, внимательно читал «Правду». Ему должны были прийти по душе рассуждения Толстого о том, что «Шостаковича Гитлер не напугал. Шостакович — русский человек, значит — сердитый человек, и если его рассердить как следует, то способен на поступки фантастические»<sup>1</sup>. Сформулированная Толстым идея Седьмой симфонии соответствовала сталинской ориентации того времени на национализм и патриотизм как главные идеологические козыри в борьбе с немцами.

Но не менее важным было и другое. Сталин отдавал себе отчет в том, что без помощи Соединенных Штатов и Англии Советскому Союзу не устоять, поэтому он придавал особое значение пропаганде, направленной на этих новых союзников по антигитлеровской коалиции.

Шостакович был одним из немногих советских авторов, имевших международный авторитет. Именно в тот момент это было в глазах Сталина скорее достоинством, ибо давало возможность «раскрутить» Седьмую сим-

<sup>1</sup> В этом пассаже Толстого примечательно сознательное или бессознательное подражание писателя тавтологической лексике и манере говорить самого Сталина.

фонию одновременно и на Востоке, и на Западе. Как мы знаем, и до, и после войны Сталин с величайшим подозрением относился к спонтанным выражениям массового энтузиазма. Он видел в них — не без основания — замаскированное проявление оппозиционных настроений. Но в годы войны, как понимал Сталин, подавлять энтузиазм «снизу» было бы крайне неразумным.

Если не можешь подавить — присоединяйся, а посему Сталин дал «добро» на пропагандистскую кампанию вокруг Седьмой симфонии. Вот когда эффективная идеологическая машина тоталитарного государства заработала на полную мощность в поддержку музыки Шостаковича.

Одно исполнение Седьмой следовало за другим: Куйбышев, Москва, Новосибирск, Ташкент, Ереван... Эти исполнения транслировались по радио, о новом сочинении Шостаковича постоянно писали в газетах и журналах. В апреле 1942 года, через месяц с небольшим после премьеры симфонии, она была награждена Сталинской премией первой степени. Сталинский идеолог Фадеев довел до творческой интеллигенции соображения вождя по этому поводу: «Постараемся создавать сейчас, во время войны, произведения настоящие, серьезные, большие, но такие, которые уже сей-

час могут действовать как оружие, а не то что впрок, на потом... делайте так, чтобы это было уже сейчас, как Седьмая симфония...»

Симфония продолжала пользоваться огромным, беспрецедентным успехом: на концертах по-прежнему плакали; слушая финал, часто вставали, затем самозабвенно и благодарно аплодировали. Но слава Седьмой теперь также поддерживалась и сверху в рамках целенаправленной пропагандистской кампании. Кульминацией этой кампании стало прославленное исполнение симфонии 9 августа 1942 года в осажденном гитлеровской армией Ленинграде. Об этом концерте следует рассказать подробнее.

Об ужасах ленинградской блокады, начавшейся в сентябре 1941 года и длившейся почти 900 дней, пока наконец ее кольцо не было прорвано советскими войсками в январе 1944 года, написаны тысячи страниц. Но всякий раз, перечитывая свидетельства очевидцев, заново потрясаешься героизму ленинградцев, перенесших нечеловеческие страдания, но не сдавшихся немцам. Особенно страшна была зима 1941/42 года, когда в окруженном городе от голода погибли сотни тысяч людей.

Характерно, что Сталин при этом позаботился о том, чтобы художественную элиту вывезли из Ленинграда заблаговременно: Шос-

такович, Ахматова, Зощенко и другие еще ранней осенью были отправлены в Москву специальными военно-транспортными самолетами. (Шостакович вместе с самыми необходимыми вещами захватил тогда с собой сделанное им переложение «Симфонии Псалмов» Стравинского для фортепьяно в четыре руки.) Но до отъезда Шостаковича успели задействовать в на редкость успешной пропагандистской инсценировке.

Дело в том, что немецкая авиация начала сбрасывать на город зажигательные бомбы, и в Ленинградской консерватории (как и в других учреждениях города) была организована «добровольная» пожарная дружина. Ее сформировали из преподавателей и студентов, которым надлежало дежурить на крыше здания во время вражеских налетов, туша немецкие зажигалки.

В воспоминаниях «бойца» пожарной охраны композитора Дмитрия Толстого (сына Алексея Толстого) беспристрастно зафиксировано, как был организован спектакль со специально привезенным Шостаковичем: «Ему надели на голову пожарную каску, попросили подняться на крышу и там сфотографироваться. Этот снимок известен всему миру. И хотя участие Шостаковича в противопожарной воздушной обороне заняло не более десяти минут,

могу засвидетельствовать — никто из членов команды не роптал, сравнивая его участь со своею. Все понимали: Шостаковича надо беречь»<sup>1</sup>.

Понимал это и Сталин. По его личному приказу военными властями пресекались любые «самодеятельные» попытки знаменитостей попасть на фронт добровольцами: их жизнями мог распоряжаться только вождь. Шостаковичу неоднократно отказывали в его заявлениях об отправке на фронт в любом качестве, «хоть кашеваром». Когда на фронт стал проситься, хотя бы военным корреспондентом, Алексей Толстой, то получил безапелляционный ответ: «Ни в коем случае. Есть прямое указание Сталина — беречь Толстого, на фронт не посылать».

Ясно, что солдаты из тех же Толстого или Шостаковича все равно вышли бы никудышные. Но Сталин, будучи мастером пропагандного жеста, великолепно понимал, какую неоценимую практическую пользу может принести в годы войны ангажированная культура. Отлаженный вождем еще перед войной пропагандистский аппарат действовал в высшей степени гибко. Одним из его самых боль-

<sup>1</sup> То, что снимок с Шостаковичем — инсценировка, подтвердила в разговоре со мной Гавриил Гликман.

ших успехов была акция с Седьмой симфонией Шостаковича.

Блокадный Ленинград являл из себя картину ада на земле. По воспоминаниям очевидцев, в подворотнях, в подъездах, на лестницах лежали трупы умерших от голода и холода: «Они лежали там, потому что их подбрасывали, как когда-то новорожденных. Дворники к утру выметали их словно мусор. Давно забыли о похоронах, о могилах, о гробах. Это было наводнение смерти, с которым уже не могли справиться... Исчезали целые семьи, целые квартиры с коллективом семей. Исчезали дома, улицы и кварталы».

В этой апокалиптической обстановке было не до музыки, в местных радиопередачах ее заменили круглосуточными политическими воззваниями. Как вспоминал один из руководителей Ленинградского радиовещания: «Ну, агитаторов тоже не хватало, выпадали целые часы молчания, когда только один метроном стучал: тук... тук... тук... тук... Представляешь себе? Эдак всю ночь, да еще и днем».

Этому санкционированному сверху отказу от музыкальных передач в удручающей атмосфере голода и холода был внезапно дан задний ход. Как считал Фадеев, то была инициатива Жданова, в то время секретаря Ленинград-

ского обкома и горкома партии, якобы сказавшего: «Что это вы эдакое уныние разводите? Хотя бы сыграли что-нибудь». Но в данном случае, как и во многих других, за плотной фигурой городского сатрапа и будущего «главного идеолога» страны отчетливо просматривался силуэт верховного вождя с его неизменной трубкой. Это его манера выражаться, его лексика.

Мгновенно ситуация резко изменилась. На Ленинградском радио вновь собрали симфонический оркестр, его музыкантам выделили драгоценное дополнительное питание.

Сначала исполняли традиционный репертуар: Бетховена, Чайковского, Римского-Корсакова. Но в июле 1942 года перед дирижером оркестра, опытным и требовательным Карлом Элиасбергом, была поставлена важная пропагандная задача: подготовить исполнение Седьмой симфонии Шостаковича. Ведь, кроме всего прочего, на титульном листе партитуры этого сочинения стояло — «Посвящается городу Ленинграду». (Вот откуда подзаголовок симфонии — «Ленинградская».)

Партитуру вместе с медикаментами и другим ценным грузом доставил в Ленинград из Куйбышева специальный военный самолет, прорвавший блокадное кольцо. Когда Седьмую



начали разучивать, некоторые оркестранты запротестовали: сил мало, зачем тратить их на такое сложное и не очень доступное произведение? Элиасберг безжалостно прекратил назревавший бунт, пригрозив лишить недовольных дополнительного пайка.

Дальше все развивалось совсем уж фантастическим образом. В обстановке, когда немцы готовились к решающему штурму Ленинграда, подготовку ленинградской премьеры Седьмой взял под свой личный контроль ближайший помощник Жданова, тогдашний любимец Сталина Алексей Кузнецов. Было решено, что на концерт придут высшие руководители обороны города, а посему требовалось предотвратить возможный обстрел здания филармонии вражеской артиллерией. По приказу командующего Ленинградским фронтом провели тщательно спланированную масштабную военную операцию: советская артиллерия в день концерта открыла по немцам упредительный шквальный огонь, обрушив на них три тысячи крупнокалиберных снарядов.

Концерт, транслировавшийся по радио, был предварен кратким заявлением диктора, сказавшего, в частности: «Дмитрий Шостакович написал симфонию, которая зовет на борьбу и утверждает веру в победу». В итоге пропаганд-

ная акция, замысленная и проведенная, надо сказать, с талантом, энергией и размахом, завершилась неподдельным триумфом: «Никогда и никто из присутствовавших не забудет этот концерт девятого августа. Пестрый оркестр, одетый в кофточки и телогрейки, пиджаки и косоворотки, играл вдохновенно и напряженно. Управлял, парил над всем этим скелетообразный Элиасберг, готовый выскочить из своего фрака, который болтался на нем, как на огородном пугале... Когда играли финал, весь зал встал. Нельзя было сидеть и слушать. Невозможно».

Затевая шоу с Седьмой симфонией Шостаковича, Сталин с самого начала рассчитывал на международный резонанс. Он не ошибся. Уже через день после премьеры симфонии в Куйбышеве о ней сообщили в лондонской «Таймс». Западным союзникам Советского Союза представлялось крайне важным гуманизировать облик большевиков, которые еще недавно описывались в популярной прессе как безбожные злодеи и варвары.

Теперь же, напротив, надо было срочно объяснить населению, что русские коммунисты вкупе с Англией и Соединенными Штатами защищают от фашизма высокие ценности европейской культуры. Симфония Шостако-

вича, «сочиненная в осажденном Ленинграде под обстрелом врага», подвернулась под руку как нельзя более кстати.

26 мая 1942 года в Лондоне между Великобританией и СССР был подписан договор о взаимной помощи сроком на двадцать лет, а в конце июня, совпав с годовщиной нападения Гитлера на Россию, в огромном Королевском Альберт-холле, забитом публикой в военной форме, прошла западная премьера Седьмой, встреченная в первую очередь как важное политическое событие.

Но настоящая рекламная свистопляска разыгралась вокруг исполнения нового опуса Шостаковича в Америке, где пресса сенсационализировала историю создания симфонии и ее доставки (смахивающей на эпизод из приключенческого фильма) на самолете из Куйбышева в Тегеран, оттуда на автомобиле в Каир и, наконец, вновь на самолете через Африку и Атлантику в Лондон и Нью-Йорк.

С восторгом смаковалась борьба за право первого американского исполнения, завязавшаяся между ведущими дирижерами — Сергеем Кусевицким в Бостоне, Леопольдом Стоковским в Филадельфии, Артуром Родзинским в Кливленде и самим Артуро Tosканини в Нью-Йорке. В этой «королевской битве», как

ее прозвали журналисты, победил 75-летний Tosканини, с его безупречной репутацией непримиримого антифашиста.

Кульминацией предпремьерного ажиотажа, который сравнивали с ожиданием нью-йоркского исполнения «Парсифаля» Вагнера в 1903 году, стал выход журнала «Тайм» с профильным портретом Шостаковича на обложке. Изображенный в золотой каске пожарника на фоне горящих зданий и летающих в воздухе нот, композитор целеустремленно и мужественно глядел куда-то вперед, а подпись удостоверяла: «Пожарник Шостакович: посреди бомб, взрывавшихся в Ленинграде, он слышал аккорды победы».

Обойдя и Стравинского, и Прокофьева, и Копленда, Шостакович стал первым композитором, появившимся на обложке «Тайма»: честь, которой добивались (и все еще добиваются) крупнейшие политические деятели и ньюсмейкеры всего мира.

Премьера симфонии под управлением Tosканини 19 июля 1942 года транслировалась на всю Америку; за ней последовали сотни других исполнений, сопровождавшиеся бесчисленными рецензиями. Никогда еще серьезное музыкальное произведение не получало такого мгновенного освещения и откли-

ка. Реакцию на это коллег только с большим преувеличением можно было назвать благожелательной.

Композитор Бела Барток был так взбешен незаслуженным, по его мнению, успехом опуса Шостаковича, что саркастически спародировал его в четвертой части своего вскоре сочиненного Концерта для оркестра. Единственным комментарием прослушавшего радиотрансляцию Сергея Рахманинова было, согласно легенде, мрачное: «Ну, а теперь пошли чай пить».

За Рахманинова зато сполна высказался Вирджил Томсон (американский композитор и критик из совсем другого лагеря), назвавший симфонию «неоригинальной и пустой» и предсказавший, что если Шостакович будет писать музыку в таком же роде и дальше, то это «может в конце концов лишить его права рассматриваться в качестве серьезного композитора».

Впоследствии подобные осуждающие голоса зазвучали на Западе все громче и настойчивее, в период «холодной войны» став даже главенствующими. Седьмая симфония всегда была там удобной мишенью для нападок: странный, внешне нескладный гибрид из Малера и Стравинского, по первому впечатлению чересчур длинная, слишком эмоционально от-

крытая музыка. Ее широкие нарративные жесты многим конносерам казались одновременно наивными и скалькулированными<sup>1</sup>.

Брезгливые суждения о том, что Седьмая есть всего лишь «пустозвонная» иллюстрация к плохому кинофильму о войне, можно было услышать и сразу после лондонской и нью-йоркской премьер. Но в культурно-политическом угаре тех дней они не возымели практически никакого действия. Благодаря эффективности американской рекламной машины, в данном случае трогательно объединившей свои усилия с советским пропагандистским аппаратом, Седьмая симфония тогда превратилась в уникальный возвышающий символ сотрудничества и духовного единения русского и американского народов в борьбе с фашистскими варварами.

Шостаковичем была взята такая высокая планка общественно-политического успеха, что перекрыть этот рекорд не удалось ни одному другому художнику XX века. Не удалось

<sup>1</sup> С Запада эти отрицательные оценки проникали и в советскую элитарную среду, где надолго закрепились. Помню, как в 1994 году я слушал Седьмую Шостаковича в Нью-Йорке вместе с приехавшим на одну из своих американских премьер композитором Альфредом Шнитке. Когда исполнение окончилось, я увидел, что Шнитке потрясен услышанным. Повернув ко мне свое бледное взволнованное лицо, он сказал, что серьезно недооценивал Седьмую: «Это — шедевр».

это и самому Шостаковичу, хотя в своей следующей, Восьмой симфонии он явно попытался это сделать. Восьмая симфония была, несомненно, еще более амбициозным сочинением, чем Седьмая.

Я уже упоминал о параллелях между Седьмой симфонией и «Реквиемом» Ахматовой<sup>1</sup>. В этой симфонии можно также усмотреть сходство с творческой эволюцией Пастернака предвоенных и военных лет, с его сознательными усилиями, обращаясь к широкой аудитории, писать о важном и наболевшем искренне и сильно, используя значительно более простые и доходчивые, чем в прошлом, средства и приемы.

Но литературной параллелью к Восьмой симфонии являются «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама — самое сложное произведение поэта, созданное им в 1937 году. Стихов этих Шостакович знать не мог, но сходство с ними поразительно. Это лишний раз доказывает плотную включенность Шостаковича в широкое поле творческих поисков советской и европейской элиты той эпохи. Этим также подтверждаются высказанные ранее

<sup>1</sup> Подробнее об этих параллелях и о роли обоих произведений в головокружительной трансформации петербургского мифа в XX веке написано в моей «Истории культуры Санкт-Петербурга».

соображения о довоенных корнях «военных» опусов композитора. Не он один думал о Большой Войне до ее начала. Образы военной мясорубки неминуемо сплетались с образами мясорубки Большого Тррора.

«Стихи о неизвестном солдате» — визионерское апокалиптическое произведение, в котором Мандельштам провидит гибель мира в грядущей всеобщей войне. Поэт смотрит на страшные схватки как бы сверху, из космоса. Эта же захватывающая дух космическая перспектива присуща Восьмой симфонии.

Игорь Шафаревич утверждает, что финалу Восьмой Шостакович дал название «В космическом пространстве Земля летит навстречу своей гибели». Удивительное сочетание трагического космизма и босховских гротескных образов, свойственное «Стихам о неизвестном солдате» Мандельштама, отличает также и симфонию Шостаковича. (Здесь вспоминаются хорошо известные Шостаковичу картины его земляка Павла Филонова, пронзительный лиризм которых не то маскирует, не то еще более подчеркивает вызывающее уродство персонажей художника.)

Седьмая симфония была общественным заявлением, попыткой открыто рассказать о скрытом, упрятанном. В этом смысле она про-

должала линию Пятой. Предшественницей Восьмой являлась скорее Шестая симфония Шостаковича, в которой зашифрованная автобиографичность столь гипертрофирована, что делает это произведение энигматичным.

То же и у Мандельштама в его «Стихах о неизвестном солдате». Комментаторы до сих пор ищут ключ к этому произведению поэта. Сходятся они лишь на том, что речь — как, по видимому, и в Восьмой симфонии — идет о гибели нашей планеты вследствие глобальной войны.

Шостаковичу неслыханно повезло. Композитору в отличие от литераторов удалось выступить публично с трагическими посланиями, причем власти не только сделали вид, что все в порядке, но даже поощрили автора. Эта ситуация повторялась с Шостаковичем вновь и вновь, вызывая восхищение, а часто и зависть современников.

Многие уже тогда относили «удачливость» Шостаковича на счет присущей музыке многозначности. Вспоминая премьеру Восьмой симфонии Шостаковича в ноябре 1943 года в Москве, Эренбург писал: «Я вернулся с исполнения потрясенный: вдруг раздался голос древнего хора греческих трагедий. Есть в музыке

огромное преимущество: она может, не упоминая ни о чем, сказать все».

Интертекстуальные намеки в музыке распознать не всегда легко. К примеру, насколько мне известно, до сих пор нигде еще не было указано на поразительное цитирование в первой и последней частях Восьмой симфонии темы Манфреда из одноименной симфонии Чайковского.

«Манфред», сочиненный в 1885 году, всего лишь за неполных шестьдесят лет до Восьмой симфонии Шостаковича, выделялся в творчестве Чайковского тем, что был его единственной открыто заявленной программной симфонией. Смоделированная по «Гарольду в Италии» Берлиоза, она тоже использовала сюжет Байрона, рисуя ультраромантический образ космического пессимиста и диссидента.

Манфред у Байрона (и у Чайковского) скитается в поисках смерти и уходит из жизни без страха и сожаления. Мы не можем сказать с точностью, обуревали ли Шостаковича в это время, на высочайшем возможном гребне художественного и политического успеха, мысли о смерти, но то, что сконструированный им в тот момент автобиографический образ суицидален — это несомненно.

Это подтверждается не только упомяну-

тыми громогласными цитатами из «Манфреда» (эта музыка самим Чайковским расшифровывалась так: «Нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда»), но и другими музыкальными аллюзиями. В Восьмой симфонии Шостаковича можно услышать отзвуки мотива «смертельной раны» из «Парсифаля» Вагнера (четвертая часть) и напоминание о «Туонельском лебеде» Сибелиуса — симфонической легенде, повествующей о мифологической стране смерти.

Это вселенское отчаяние было уловлено наиболее чуткими из первых слушателей Восьмой симфонии. Среди них был знаменитый дирижер Николай Голованов, потрясенно промолвивший после премьеры: «Какие лунные кратеры породили эту музыку, эту безысходную трагедию — конец мира».

Голованову и другим казалось, что они расшифровали энigmatическое послание новой симфонии Шостаковича. Власти на эту музыку отреагировали кисло, но запрещать Восьмую в тот момент не стали. Такое запрещение обрушилось на нее позднее, после войны.

«Миллионы убитых задешево/Протоптали тропу в пустоте...» Как и у Мандельштама в его «Стихах о неизвестном солдате», тема смерти у Шостаковича в этот период доминировала,

ла, в первый — но, как мы знаем, не в последний — раз в его творчестве. Мрачные мысли выплескивались на бумагу сами, для этого нужен был лишь повод. Годился даже случайный заказ.

Чтобы выразить солидарность с союзниками, Шостаковичу предложили написать уже упоминавшийся ранее вокальный цикл на стихи английских поэтов. Возникший в результате вокальный цикл из шести романсов на стихи Уильяма Ралея, Роберта Бернса и Шекспира — это подлинное ожерелье из черного жемчуга, в котором один номер лучше другого. Но даже среди них выделяются «Сыну» на слова Ралея и «Сонет LXVI» по Шекспиру, оба в переводе Пастернака.

Это единственный случай сотрудничества Шостаковича с Пастернаком; тем он знаменательней и важней для нас. На параллели, сближения и отталкивания между композитором и поэтом до сих пор обращалось мало внимания. А между тем они, не являясь ни приятелями, ни даже добрыми знакомыми, всю жизнь настойчиво думали друг о друге и оглядывались друг на друга. Пастернак, с его музыкальным образованием и неосуществленными композиторскими амбициями, несомненно примерял на себя общественный резонанс Пятой и Седьмой симфоний Шостаковича,



особенно на Западе. В свою очередь, не случайно у Шостаковича под рукой оказалась изданная в 1940 году (в год 50-летия Пастернака) книжка его «Избранных переводов».

Начал Шостакович с елизаветинца Ралея — поэта, пирата, авантюриста, в ожидании казни размышлявшего о «роковом свиданье» повесы, виселицы и петли. Замысловатая поэтика Пастернака здесь идеально наложилась на барочное мышление Ралея: о неминуемой казни говорится не впрямую, а обвиняком, с неким вызовом, на грани черного юмора. (В этом же цикле мотив насильственной смерти вместе с подчеркнуто наплевательским, отчаянным отношением к ней проведен в «Макферсоне перед казнью», мазохистском номере Шостаковича на стихи Бернса.)

Все это заставляет вспомнить «тему Манфреда» из Восьмой симфонии Шостаковича, а также стихотворение Ахматовой 1959 года из ее «Реквиема», озаглавленное «К смерти»:

Ты все равно придешь — зачем же не теперь?  
Я жду тебя — мне очень трудно.

И как схож с этим тот не то вздох, не то короткий выкрик, которым открывается «Сонет LXVI» Шекспира — Пастернака — Шостаковича: «Измучась всем, я умереть хочу!» И дальше:

Тоска смотреть, как мается бедняк  
И как шутя живет богачу,  
И доверять, и попадать впросак,  
И наблюдать, как наглость лезет в свет,  
И честь девичья катится ко дну.  
И знать, что ходу совершенствам нет,  
И видеть мощь у немощи в плену,  
И вспоминать, что мысли замкнут рот,  
И разум сносит глупости хулу,  
И прямодушье простотой слывет,  
И доброта прислуживает злу.

Измучась всем, не стал бы жить и дня,  
Да другу будет трудно без меня.

Выбор Шостаковичем именно этого текста Шекспира, разумеется, предельно красноречив. Он положил его на внешне сдержанную музыку, исполненную тихого отчаяния, и посвятил своему ближайшему другу, музыкальному критику Ивану Соллертинскому.

Важность роли Соллертинского в биографии Шостаковича трудно переоценить. Старше Шостаковича на четыре года, Соллертинский вошел в его жизнь в 1927 году, в кризисный для композитора момент (их свел проводивший премьеру Первой симфонии Шостаковича дирижер Николай Малько). Как и Шостакович, польского происхождения (что должно было способствовать их сближению), Соллертинский был сыном царского сенатора и, являясь по натуре скептиком, циником и эпикурейцем, обладал в то же время неистовым художественным темпераментом и энтузиазмом.

Его легендарная эрудиция, основанная во многом на феноменальной зрительной памяти (ему достаточно было взглянуть на страницу самого сложного текста на любом из известных ему двух дюжин языков, чтобы запомнить ее наизусть на всю жизнь), сделала Соллертинского незаменимым советчиком и наставником Шостаковича. Не имея профессионального музыкального образования, Соллертинский первым познакомил композитора с творчеством великого венца Густава Малера (которого критик обожал) и способствовал переходу от «примитивных», по его мнению, концепций авангардных симфоний молодого автора к психологической многомерности его «достоевской» оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Я думаю, что именно Соллертинский помог тогда Шостаковичу уйти от соблазнов и опасностей «самозванчества».

Участие Соллертинского в жизни Шостаковича было глубоким и разнообразным. С ним композитор мог открыто говорить обо всем на свете — от секса до Шенберга. Соллертинский знал все, поспевал везде и бросался за Шостаковича в бой как верный бульдог.

Именно Соллертинский сразу же заявил, что «Леди Макбет» — это опера шекспировского размаха, по своему масштабу и глубине

сравнимая с «Пиковой дамой» Чайковского. За это Соллертинский жестоко поплатился.

Когда Сталин обрушился на «Леди Макбет», то под огонь попали все, кто эту оперу поддерживал. Соллертинскому не повезло особенно, ибо его на самом верху решено было сделать козлом отпущения.

Это была любимая тактика Сталина, не раз им применявшаяся и впоследствии: удар наносился не только по избранным для сечения авторам, но и по дружественным им критикам. Сталин справедливо полагал, что таким образом вокруг неугодных ему творцов создается «зона выжженной земли».

Газета «Правда» в 1936 году упорно именovala Соллертинского «горе-критиком», «защитником буржуазных извращений в музыке» и «идеологом того направления, которое изуродовало музыку Шостаковича». Когда в те дни председатель Комитета по делам искусств Платон Керженцев в беседе с Шостаковичем передавал композитору пожелания Сталина, то среди них было и требование «освободиться от влияния некоторых услужливых критиков, вроде Соллертинского, которые поощряют худшие стороны в его творчестве».

Это было суровое и опасное время. Недавний всеобщий любимец, к которому постоян-

но обращались за советом, поддержкой и новой статьей, Соллертинский внезапно оказался в полной изоляции. Его больше нигде не печатали, телефон замолчал, знакомые обходили его стороной. Еще за полтора месяца до этих событий Шостакович писал Соллертинскому: «Я тебя считаю единственным музыкантом и, кроме того, личным другом, и при всех случаях жизни я всегда и во всем буду тебя поддерживать». Вдруг оказалось, что это обещание выполнить невозможно.

Более того, Шостакович, с его всегдашним обостренным чувством вины, считал себя ответственным за то, что его ближайший друг оказался на краю гибели. О том, что оба они готовились к худшему, свидетельствуют более поздние воспоминания Шостаковича о предвоенных разговорах с Соллертинским: «Говорили и о неизбежном, что нас ожидает в конце жизни, то есть о смерти. Мы оба боялись ее и не желали. Мы любили жизнь, но знали, что рано или поздно с ней придется расстаться».

Гроза тогда, как мы уже знаем, в конце концов Шостаковича с Соллертинским миновала. Но последствия испытанного потрясения проявились у критика в неожиданной форме: он заболел... дифтеритом, у взрослых крайне редким, да еще с тяжелыми осложнениями —

у Соллертинского отнялись ноги, потом руки, а затем и челюсть.

Шостакович очень волновался за друга, жизнь которого в течение нескольких месяцев висела на волоске. Но и в больнице Соллертинский вел себя подобно легендарному Макферсону перед казнью. Глядя в лицо смерти, он отказывался сдаваться и решил, парализованный, выучить венгерский язык. Для этого мать принесла ему в больницу словарь, который поставила на специальный пюпитр, и по знаку Соллертинского переворачивала ему страницу за страницей. Соллертинский выучил венгерский язык и выздоровел!

В этой неистребимой и упрямой живучести à la Тиль Уленшпигель, в умении смотреть опасности прямо в глаза и отвечать на вызов творческими усилиями Шостакович был схож с Соллертинским. Вероятно, еще и в этом кроются корни их необыкновенной дружбы. Для ипохондрического Шостаковича несравненно более жизнерадостный и оптимистичный Соллертинский всегда был поддержкой и примером. Тем большим шоком стало для композитора внезапное известие о скоростижной смерти друга 11 февраля 1944 года от сердечного спазма.

Шостакович посвятил памяти Соллертин-

ского одно из своих величайших произведений — Второе фортепианное трио. Здесь Шостакович продолжил важную русскую музыкальную традицию. Вспомним: «Памяти великого художника» (пианиста Николая Рубинштейна, скончавшегося в Париже в марте 1881 года) посвятил свое мелодраматическое Фортепианное трио Чайковский. Его, по выражению автора, «плачущий и погребальный колорит» был, несомненно, связан также и с историческим катаклизмом — убийством террористами императора Александра II, воспринятым Чайковским как личная катастрофа.

Чайковский сразу установил «жанровый рекорд»: его трио монументально и по размерам, и по характеру, и по инструментальной фактуре. Через десять с небольшим лет молодой Рахманинов, посвятив памяти Чайковского свое «Элегическое трио», вступил с великим композитором в музыкальный диалог (или соревнование). Это был очень амбициозный опус, сразу завоевавший (как и трио Чайковского) широкую популярность. Будучи сочиненным на сломе исторических эпох, трио Рахманинова также окрашено трагическими предчувствиями.

Ни Чайковский, ни тем более Рахманинов не принадлежали к числу любимых компози-

торов Шостаковича, но он всегда обладал обостренной «жанровой памятью» и повышенным ощущением своего места в отечественной музыкальной традиции. Поэтому его Фортепианное трио было в итоге реализовано как не только человеческий, но и исторический документ: поминальное произведение с ощутимым социальным подтекстом.

Сначала трио продвигалось с трудом. Когда Шостаковичу не писалось (а это в его жизни случалось неоднократно), он приходил в отчаяние, признаваясь: «У меня, когда я не работаю, непрерывно болит голова». В такие моменты композитору казалось, что творческий дар покинул его навсегда, что, как он говорил, в его «мозгу испортилась какая-то пружина».

Но когда сочинение трио вдруг пошло сверхбыстрым темпом (две его последние части были написаны за неделю с небольшим), Шостакович тоже запаниковал, в чем и покаялся в письме к своему другу, композитору Виссариону Шебалину: «Мой «творческий процесс» напоминает мне (как бы понаучнее выразиться) слишком быстрое занятие Онановым грехом. И не слишком уверенное в себе, с призывом на помощь обольстительных картин и сверхъестественное трудовое (как бы сказал Яворский) напряжение всех физических, а глав-

ное — умственных сил. Утомительно, не слишком приятно и по окончании полное отсутствие уверенности в том, что ты с пользой провел время. Но дурная привычка берет свое, и я сочиняю по-прежнему слишком скоро».

Этот приступ страха перед неуправляемым творческим потоком, подхватившим композитора и несущим его с бешеным напором, психологически понятен. Здесь отчетливо видна ситуация, в которой часто оказываются гениально одаренные натуры — приходящее к ним вдохновение больше их самих: это стихийная сила, управлению не поддающаяся. (Об этом же ощущении говорил Стравинский, когда он вспоминал, что «Весна священная» «прошла» через него.)

В случае с Шостаковичем «нахлынувший» на него финал трио особенно поразителен: это трагический еврейский танец. Типичное для народной еврейской музыки умение смеяться сквозь слезы и плакать сквозь смех всегда fasciniровало Шостаковича. Ведь он культивировал сознательную двуплановость высказывания в собственном творчестве.

Шостакович и раньше использовал в своей музыке темы, близкие к еврейским, но в трио еврейские образы впервые вышли на первый план. Не случайно это произошло в произве-

дении, связанном с известием о смерти Соллертинского и острым ощущением вины перед ним. В этот же период до Шостаковича дошли первые сообщения о Холокосте, и чувство вины перед другом сплелось в тесный нерасторжимый клубок с чувством вины перед целым народом. Финал трио вопиет к небу, это — душераздирающие звуки, величайшее из всего, что было когда-либо создано о Холокосте.

И еще об одном человеке, по-видимому, думал Шостакович, сочиняя эти потрясающие страницы. Его 28-летний ученик, еврей Вениамин Флейшман, был отправлен в составе народного ополчения на фронт и погиб под Ленинградом в первые же месяцы сражений. То была, говоря словами Пастернака, «полная гибель всерьез», а не та пропагандная игра в добровольчество, в которую был втянут в начальные дни войны Шостакович. С его гипертрофированной совестью, типичной для русской интеллигенции, Шостакович воспринял смерть Флейшмана как личную рану, об этом он мне и говорил, и писал.

Одновременно с сочинением своего трио Шостакович работал над завершением «Скрипки Ротшильда» — оперы (по Чехову) на еврейскую тему, начатой Флейшманом до войны в классе композиции Ленинградской консерва-

тории под руководством и с поощрения Шостаковича. Погружение в еврейский мелос флейшмановской оперы, гибель ученика, смерть друга, война, известие о Холокосте, навязчивые мысли о собственной смерти — все это создавало социальный фон и психологическую почву, на которой произросло трио, одно из самых безысходных сочинений Шостаковича. Настроение в нем созвучно стихам Марины Цветаевой:

Пора — пора — пора  
Творцу вернуть билет.

Но вернувшаяся в 1939 году в Советский Союз из эмиграции Цветаева, не выдержав обрушившихся на нее несчастий, повесилась в августе 1941 года («На твой безумный мир/ Ответ один — отказ»), а выражавшее отчаяние не меньше цветаевского трио Шостаковича в 1946 году получило Сталинскую премию.

Вот еще один парадокс того времени! Ведь Сталинские премии были любимой игрушкой вождя. Он не мог и помыслить устранить от отбора «лучших, талантливейших». Это доказывается тем, что в 1944 и 1945 годах, когда напряжение и усталость от бессонных ночей в ставке Верховного Главнокомандующего

достигли, видимо, своего апогея, премии не присуждались.

Надо полагать, что Сталин попросту не имел возможности и сил ознакомиться со всеми номинированными произведениями, а перепоручать окончательный выбор другим не хотел. Зато в 1946 году, после победы в войне, Сталинские премии присуждались дважды: в январе — за произведения, созданные в 1943—1944-м, а в июне — за 1945 год.

Трио Шостаковича получило премию второй степени в январе. При этом номинированная тогда же его Восьмая симфония была отвергнута. Проникнуть в логику сталинского мышления на этот счет помогает выступление Фадеева на заседании Комитета по Сталинским премиям, где происходило предварительное обсуждение номинированных произведений.

Верный Санчо Панса вождя, Фадеев в данном случае озвучил не только соображения Сталина, но и его манеру говорить: «В таких областях, как литература и живопись, мы лучше разбираемся, что такое формализм, и сразу видим. А в области музыки мы очень робки, и, когда специалисты говорят, мы почтительно смолкаем, не полагаясь на живой голос сердца, который в этой области имеет очень большое значение». И вот, согласно этому «живо-



му голосу сердца», Восьмая симфония, оказывается, «нервирует и злит, вызывает желание выйти, чтобы отдохнула нервная система». В то время как трио, напротив, «впечатляет человека, очень не искушенного в специфических вопросах музыки. Просто человека, имеющего живую душу, это произведение захватывает».

Но в 1946 году для Верховного Слушателя с «живой душой» (по любовному описанию Фадеева) трио Шостаковича, хоть и «захватившее» его, потянуло на премию всего лишь второй степени<sup>1</sup>. В тот момент симпатии вождя были очевидным образом отданы другому композитору — Сергею Прокофьеву, в течение 1946 года удостоенному Сталинских премий первой (!) степени трижды: за Пятую симфонию и Восьмую фортепианную сонату; за балет «Золушка» и, наконец, за музыку к первой серии фильма Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный».

К этому беспрецедентному успеху Прокофьев шел долгих десять лет, начиная со своего окончательного возвращения из парижской эмиграции в Москву в 1936 году. Судьбы других эмигрантов, вернувшихся в Советский Союз,

<sup>1</sup> Само по себе присуждение премии трио — как до него и Квинтету Шостаковича — в контексте сталинской культуры представляется поразительным: ведь по сложности и изысканности эти опусы выдерживают сравнение с любым самым герметичным произведением Мандельштама, Цветаевой или Пастернака.

складывались по-разному: Алексей Толстой, к примеру, был вознесен на вершину социалистического Олимпа и процветал, в то время как Цветаеву, у которой расстреляли мужа и арестовали дочь, довели до самоубийства.

У Прокофьева поначалу дела складывались не катастрофическим образом, но и не блестяще. Вскоре после приезда в Москву композитор засел за сочинение заказанной ему еще в 1935 году кантаты к двадцатилетию Октябрьской революции, в которой он собирался использовать тексты из трудов Ленина.

Время на дворе было тревожное и смутное. Только что прошла дискуссия о формализме в связи с правдинской статьей «Сумбур вместо музыки», политическая атмосфера была грозовой. К идее Прокофьева поэтому отнеслись с большим недоверием: нет ли здесь каких-нибудь опасных подводных камней?

Вместо цитат из Ленина Прокофьеву предложили использовать в своем опусе стихи советских поэтов. В ответ Прокофьев пошел неожиданно круто — через маршала Тухачевского, тогда еще бывшего в фаворе, ему удалось апеллировать к ближайшему соратнику Сталина Вячеславу Молотову. Тот, проконсультировавшись, по всей видимости, с вождем, решил свежее испеченному советскому гражданину работать со священными цитатами.

Казалось бы, победа? Но тут Прокофьев (быть может, в порыве благодарности) перегнул палку, включив в окончательный вариант своей кантаты два фрагмента из речей Сталина. Это оказалось роковой ошибкой.

Сталин весьма подозрительно относился к своим изображениям в художественном творчестве, буквально в каждом случае лично спуская разрешение либо запрещение. Как можно понять, каждый раз решение являлось следствием комбинации политических и эмоциональных резонансов.

Иногда Сталин запрещал сочинения, лично ему нравившиеся, но обнародование которых он считал политически нецелесообразным. Так, например, случилось в 1939 году с пьесой Булгакова о молодых годах вождя «Батум». С другой стороны, не раз широко тиражировались явно посредственные произведения, способствовавшие тем не менее мифологизации и канонизации образа мудрого лидера.

В сталинском отборе можно было, пожалуй, усмотреть одну закономерность. Сообразно своему характеру и темпераменту Сталин, как уже говорилось, стремился держать под личным контролем все возможное и невозможное. Поэтому, скажем, кинофильмы с изображением вождя, получив сталинское одобрение, беспрепятственно выпускались в мас-

совый прокат, будучи (согласно известным рассуждениям Вальтера Беньямина) всего лишь точными копиями утвержденного оригинала.

Поэтому, скажем, кинофильм о революции Сергея Юткевича «Человек с ружьем» (с музыкой Шостаковича), в котором роль Сталина играл актер Михаил Геловани, беспрепятственно вышел в 1938 году в широкий прокат и был впоследствии удостоен Сталинской премии. Другое дело — спектакль в театре, где актер каждый вечер воссоздавал свою роль заново, а посему находился вне постоянного высокого присмотра. Тут могли приключиться всякие неприятные неожиданности, с чем Сталину и пришлось однажды столкнуться.

Об этом гротескном инциденте мне поведал — и показал его в лицах — режиссер Юрий Любимов, блестящий рассказчик. В январе 1938 года, к четырнадцатой годовщине смерти Ленина, Театр имени Вахтангова показал на специальном правительственном траурном заседании в Большом театре последний акт своего спектакля по «Человеку с ружьем». Здесь роль Ленина играл ведущий актер Борис Щукин, а Сталина — руководитель театра Рубен Симонов. Они вдвоем должны были выйти на сцену, приветствуя идущих на штурм Зимнего дворца красногвардейцев.

На Симонова, которому предстояло изо-

бразжать Сталина перед самим Сталиным, напал приступ булимии: его желудок уже за несколько дней до спектакля отказывался принимать пищу. Но настоящая паника охватила актера на сцене, когда он увидел Сталина в театральной ложе. От страха у Симонова совершенно пропал голос; как рассказывал мне Любимов, актер «открыл рот, а звука нет». Пришлось ему в панике ретироваться со сцены.

Вождь на это фиаско отреагировал мгновенно: была проведена чистка в органах руководства культурой с указанием, что подобные казусы, «будучи недопустимыми для театров столицы, кроме того, открывают путь к произволу в показе и трактовке образа тов. Сталина И.В. театрами периферии». Но «виновного» актера не тронули; более того, впоследствии вождь трижды удостоил его Сталинской премии.

Сталин больше всего боялся оказаться в смешном положении. А такая возможность в случае с кантатой Прокофьева существовала, ведь сочинение предполагалось весьма экспериментальное. Чего стоил один состав: два хора, четыре оркестра (кроме симфонического — военно-духовой, оркестр баянов и специальный шумовой ансамбль для батальных сцен) — всего 500 человек! Слова Ленина и Сталина должны были распевать не солисты, а

хор — еще один потенциально смешной момент<sup>1</sup>. Все это работало против Прокофьева. Поэтому, когда он летом 1937 года представил свою кантату начальству, реакция была предсказуемой: «Что же вы, Сергей Сергеевич, взяли тексты, ставшие народными, и положили их на такую непонятную музыку?»

Опус Прокофьева исчез из обращения почти на тридцать лет. Но и в 1966 году, когда его впервые сыграли в Москве (дирижировал Кирилл Кондрашин), эпизоды со Сталиным были опущены — они все еще были чересчур «горячими». Примечательно, что они остаются таковыми и в постсоветские времена: исполнение кантаты в Нью-Йорке в 1996 году (дирижировал Валерий Гергиев) вызвало у некоторых американских музыковедов пароксизмы праведного гнева и обвинения исполнителей в пропаганде сталинизма.

А тогда, в грозном 1937 году, Прокофьев хоть и не был репрессирован, но попал (несомненно, по указанию Сталина) в некий если и не черный, то «серый» список. Его, признанного мастера, потенциальную козырную карту в от-

<sup>1</sup> Знаток русской классической оперы, Сталин мог вспомнить о схожем эффекте в опере Глинки «Руслан и Людмила», где в одном из эпизодов хор басов в кулисах озвучивает возвышающуюся посреди сцены огромную отрубленную голову сказочного великана, сделанную обыкновенно из папье-маше и зачастую производящую комическое впечатление.

ношениях с границей и белой эмиграцией, определенно задвинули во второй ряд.

Замечательная опера Прокофьева на революционный сюжет «Семен Котко» (на мой взгляд, наиболее совершенное произведение композитора в оперном жанре), представленная Союзом композиторов на Сталинскую премию в 1940 году, этой награды не получила. Даже кантата «Александр Невский», «собранная» Прокофьевым из собственной музыки к фильму Эйзенштейна, удостоенного Сталинской премии, была обойдена милостью вождя. На фоне двух Сталинских премий первой степени, доставшихся Шостаковичу за Квintет и Седьмую симфонию, это выглядело намеренным унижением (и несомненно переживалось как таковое в высшей степени самолюбивым и обидчивым Прокофьевым).

Эта болезненная ситуация не могла не сказаться и на без того непростых отношениях Прокофьева с Шостаковичем, которых Сталин весьма явным для окружающих образом по-макиавеллиевски сталкивал в борьбе за неофициальное место советского композитора номер один. (Вождь занимался таким сравливанием и в других областях культуры: литературе, театре, кино.)

Поначалу Шостакович воспринимал Прокофьева, старше его на пятнадцать лет, как по-

читаемого мастера, на произведениях которого он учился новым приемам композиторской техники. Как известно, Прокофьев был человеком в высшей степени уверенным в себе, требовательным, резким и язвительным. Приехав в 1927 году в Советский Союз в качестве именитого гастролера, он отнесся к молодому Шостаковичу несколько свысока: «Он талантлив, но не всегда принципиален... он не обладает сильным даром мелодиста». Берта Малько, вдова дирижера Николая Малько, дружившая и с Прокофьевым, и с Шостаковичем, передавала мне более поздние весьма резкие приватные отзывы Прокофьева о творчестве Шостаковича в целом («наш маленький Малер») и его опере «Леди Макбет» в частности («волны похоти так и ходят, так и ходят»).

По свидетельству композитора Дмитрия Толстого, когда Прокофьев и Шостакович стали чаще встречаться, то «обнаружилось полное несходство характеров и вкусов. Столкнулась бесцеремонная прямота одного с болезненной ранимостью другого».

Отец Дмитрия, писатель Алексей Толстой, в 1934 году пригласил к себе на обед Прокофьева и Шостаковича вместе с большой компанией ленинградской культурной элиты. После кофе хозяин уговорил Прокофьева сыграть на рояле аллегро и гавот из его Классической

симфонии. Как известно, Прокофьев был замечательным пианистом. Гости остались в восторге, особенно восхищался Шостакович: «Это прекрасно. Просто восхитительно!» После этого Шостакович показал свой Концерт для фортепиано. Теперь была очередь Прокофьева высказать свое суждение. «Ну, что я могу сказать, — начал он (как вспоминает Дмитрий Толстой), положив ногу на ногу и закинув руку за спинку кресла. — Это произведение мне показалось незрелым, несколько разбросанным по форме. Что касается самого материала... Концерт мне представляется стилистически слишком пестрым. И не очень отвечающим, как говорят, требованиям хорошего вкуса».

После этой реплики Прокофьева Шостакович, согласно Толстому, выбежал из дому, повторяя: «Прокофьев — негодяй и подлец! Он больше для меня не существует!» Как утверждает Толстой, на некоторое время Шостакович стал нетерпим даже к упоминанию имени Прокофьева, о чем было хорошо известно близким знакомым Шостаковича. Потом внешний декорум был восстановлен, но глубокая трещина в отношениях двух великих композиторов осталась.

Деликатный и стеснительный Шостакович, который часто возносил до небес даже посредственные опусы своих коллег, теперь

считал возможным послать своему бывшему кумиру следующий нелицеприятный отзыв о его выдвинутой на соискание Сталинской премии кантате «Александр Невский»: «... в целом это сочинение мне не понравилось. Мне кажется, что в нем нарушены какие-то художественные нормы. Слишком много там физически громкой иллюстративной музыки. В частности, мне показалось, что многие части кончаются в самом начале».

Содержавшиеся в этом письме Шостаковича к Прокофьеву всякого рода оговорки, в частности, что он будет «безмерно счастлив, если это сочинение получит Сталинскую премию», должны были мало порадовать Прокофьева, тем более что этой награды он в тот раз удостоен не был. (Победителем тогда оказался Квintет Шостаковича, о котором Прокофьев отзывался достаточно кисло.)

Публичные словесные пикировки Шостаковича и Прокофьева продолжались и в военные годы. На фоне беспрецедентного успеха Седьмой симфонии своего соперника Прокофьев должен был во все возрастающей степени ощущать себя проигрывающей стороной. Так что когда в 1943 году великолепная Седьмая фортепианная соната Прокофьева получила наконец Сталинскую премию второй степени, это дало повод его ближайшему другу

композитору Николаю Мясковскому возрадоваться: «... поздравляю адски горячо. Самое главное — пробита брешь в заговоре молчания и незамечания». Но подлинную «реабилитацию» Прокофьева в глазах Сталина следует, вероятно, связывать с участием композитора в работе над кинофильмом Эйзенштейна «Иван Грозный».

Этот проект был одним из самых близких сердцу вождя. К царю XVI века Иоанну IV, правившему Россией полвека и за свой свирепый нрав прозванному «Грозный», у Сталина было любовное отношение: он считал его, наряду с Петром Великим и Николаем I, одним из своих предшественников в деле строительства великой империи. Особенно в правлении Грозного Сталина привлекал длившийся 6—7 лет эпизод с так называемой опричниной — преторианской гвардией, созданной царем для борьбы с враждебной ему боярской знатю.

Русские историки издавна, еще начиная с Карамзина, скрещивали копья относительно причин и целесообразности развязанного Грозным «опричного террора», когда были уничтожены тысячи подлинных или воображаемых оппонентов единодержавной власти царя. Либералы традиционно осуждали Грозного за жестокость и самодурство, описывая его как маньяка и психопата; более консервативные

мыслители оправдывали царя как мудрого и дальновидного правителя.

В первые годы советской власти Иван Грозный (как, впрочем, и все другие русские цари) оценивался весьма отрицательно. Но уже к началу 40-х годов Сталин дал указание «о необходимости восстановления подлинного исторического образа Ивана IV в русской истории».

Согласно Сталину, «царь Иван был великий и мудрый правитель», а его опричники, которые еще недавно описывались как банда грабителей, убийц и насильников, были охарактеризованы вождем как «прогрессивная армия». Когда такого рода новые соображения были доведены до сведения «творческих работников», Иван Грозный вдруг стал для них необычайно привлекательной фигурой, и они засели не только за новые исторические исследования об этом царе, но и за романы и трагедии.

Одним из этих ангажированных авторов стал сталинский фаворит Алексей Толстой, в своем лирическом письме к вождю поведавший, что видит в яркой натуре Грозного «сосредоточие всех своеобразий русского характера, от него, как от истока, разливаются ручьи и широкие реки русской литературы. Что могут



предъявить немцы в XVI веке? — классическое мецанина Мартина Лютера?»

Ясно, что Иван Грозный, как персонаж столь уникальный и в то же время политически привлекательный, должен был быть воплощен в любимом медиуме Сталина — кино. Для этого Сталин не видел более подходящего режиссера, нежели Сергей Эйзенштейн, за творчеством которого он наблюдал с самых ранних его немых фильмов — «Стачки» (1925) и, особенно, «Броненосца «Потемкина» (1926), первого громкого международного успеха молодого советского искусства.

Этим своим смелым революционным фильмом о судьбе легендарного мятежного корабля в бурном 1905 году, выполненным по прямому государственному заказу, Эйзенштейн раз и навсегда завоевал билет на вход в элитный клуб западного авангарда. Благодаря своей совершенной структуре, виртуозному монтажу и серии незабываемых образов (из которых особенно запоминалась потрясающая своей брутальностью сцена расстрела демонстрации на Одесской лестнице), «Броненосец «Потемкин»» врезался в воображение не одного поколения левонастроенных западных любителей кино и много раз включался в разнообразные списки лучших кинофильмов всех времен.

То, что эта победа не была случайностью, Эйзенштейн доказал следующей своей работой, «Октябрь», снятой к 10-летию Октябрьской революции в 1927 году уже под непосредственным контролем самого Сталина. Состоялось и личное знакомство режиссера с вождем, после чего Эйзенштейн определенно был включен в избранный круг важнейших для диктатора художников.

В какой-то степени отношения Сталина с Эйзенштейном можно считать наиболее парадигматическими для той эпохи. Для Сталина Эйзенштейн был, быть может, самым ярким представителем новой советской культуры, долженствующей расцвести под мудрым руководством великого лидера. В отличие от Горького, Алексея Толстого или даже Маяковского творческий путь Эйзенштейна-кинорежиссера начался не только после революции, но и после смерти Ленина, что в глазах будущих историков культуры делало его несомненной креатурой нового вождя.

Эйзенштейн работал в наиболее массовом из медиумов, насыщал его бесспорным революционным пропагандистским содержанием и при этом пользовался признанием как в Советском Союзе, так и в авторитетных для Сталина интеллектуальных западных кругах. Все это делало режиссера перспективной и неза-

менимой фигурой для далеко идущих сталинских культурных планов.

В свою очередь Эйзенштейн, будучи работником киноиндустрии, для своего самовыражения нуждался в массивной поддержке власти. Он не мог писать стихи или прозу «в стол» или складывать под свою кровать отвергнутые рисунки и холсты. В ситуации, при которой спонсором его кинокартин могло быть только государство, пойти на открытый конфликт со Сталиным означало бы для Эйзенштейна творческое самоубийство.

Создавшаяся дилемма имела своим глубинным психологическим фоном сложные отношения Эйзенштейна с отцом, по воспоминаниям режиссера — «домашним тираном». Отец Эйзенштейна стал для сына, как вспоминал сам режиссер, «прообразом всякой социальной тирании», которой он был вынужден подчиняться, внешне изображая «примерно-го мальчика Сережу», но одновременно бунтуя против нее всем своим существом. Этот зафиксированный в поразительных по своей откровенности, на грани потока сознания, мемуарах Эйзенштейна мучительный конфликт порождал многие из наиболее впечатляющих сцен его фильмов.

Отец режиссера, бывший главный архитектор Риги (в детстве я часто проходил мимо

его помпезных зданий в стиле модерн), ушел с белой армией и умер в эмиграции, в Берлине. Исчез и другой Отец и Учитель Эйзенштейна — режиссер Мейерхольд, арестованный в июне 1939 года и вскоре расстрелянный.

Эйзенштейн сам называл Мейерхольда своим «духовным отцом», добавляя: «... никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя». В 1946 году, когда Эйзенштейн записывал эти слова, письменное выражение подобных эмоций было безрассудной смелостью: упоминать о Мейерхольде в положительном контексте было категорически запрещено, и казалось, что такое положение вещей уже никогда не изменится. Эйзенштейн безнадежно заметил, что арест и экзекуция Мейерхольда «навсегда смели следы шагов его как величайшего нашего мастера театра со страниц истории нашего театрального искусства».

Страшное слово — «навсегда»! Эйзенштейн — не без оснований — боялся схожей судьбы и для себя; не потому ли он, отчаянно рискуя, спрятал на своей подмосковной даче архив расстрелянного учителя, сохранив эти бесценные материалы для потомства?

Почти всю свою творческую жизнь, начиная с фильма «Октябрь», в первом варианте которого в качестве положительного персона-

жа был выведен вскоре ставший политическим изгнанником Лев Троцкий, режиссер ходил по острию ножа. Сталин, никогда не выпускавший Эйзенштейна из круга своего пристального внимания, персонально давал ему один заказ за другим, щедро вознаграждая, но и жестоко карая, ободряя, но и распекая, похваливая, но и придираясь — словом, вел себя образом, схожим с двумя другими отцами (настоящим и духовным) в жизни Эйзенштейна. И когда Эйзенштейн, перефразируя Пушкина, записывал о Мейерхольде: «Это был поразительный человек. Живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке», то не имел ли он в виду и Сталина тоже?

Послав в 1929 году Эйзенштейна за границу — сначала в Европу, а потом в Голливуд, — Сталин напутствовал его словами: «Детально изучите звуковое кино. Это очень важно для нас». Но когда Эйзенштейн задержался в Америке, то Сталин сразу заподозрил его в «дезертирстве» и связи с врагом Советского Союза номер один — Троцким. Эти подозрения подпитывались многочисленными доносами, которые строчили на режиссера не только советские, но и американские «доброжелатели». В одном из них корреспондент американских газет в Москве Эдмунд Стивенс сообщал

в НКВД, что Эйзенштейн, находясь в США, «неоднократно выражал сочувствие Троцкому».

Когда в 1939 году по приказу Сталина арестовали писателя Исаака Бабеля, то из него на допросах выбили, в частности, следующие показания: «Беседы с Эйзенштейном 36—37 годов — основной их стержень был в том, что Эйзенштейну, склонному к мистике и трюкачеству, к голому формализму, нужно найти такое содержание, при котором отрицательные эти качества не ослаблялись бы, а подчеркивались. Упорно, с потерей времени и значительных средств продолжалась работа над порочным «Бежиным лугом», где смерть пионера Павлика Морозова принимала характер религиозного, мистического, с католической пышностью поставленного действия».

В съемках фильма Эйзенштейна «Бежин луг», о котором говорил сломленный писатель, сам Бабель принимал участие в качестве одного из сценаристов. Актуальная политическая история о гибели юного активиста от рук своего «отсталого» отца в трактовке Эйзенштейна — Бабеля приобретала характер библейской драмы. Это была повесть об Аврааме, приносящем в жертву сына своего Исаака, — еще один вариант болезненно важной для режиссера темы.

Фильм не позволили довести до конца: Сталин, увидев несмонтированный материал, пришел в негодование от его «антихудожественности и явной политической несостоятельности», как это было сформулировано в специальном постановлении Политбюро от 5 марта 1937 года о запрете «Бежина луга». По распоряжению Сталина пленку «Бежина луга» смыли; случайно сохранились лишь отдельные кадры (из которых через тридцать лет был составлен небольшой фотофильм, позволяющий судить о замысле Эйзенштейна). Зато без промедления выпустили в свет сборник статей об ошибках этого никем не виденного произведения, где Эйзенштейн был вынужден признать «глубокую необходимость преодоления до конца своих мировоззренческих ошибок, необходимость коренной перестройки и овладения большевизмом».

В мае 1937 года Политбюро вновь обсуждало вопрос об Эйзенштейне. Стоявший на повестке дня проект постановления гласил: «Считать невозможным использовать С. Эйзенштейна на режиссерской работе в кино». Будучи принятым, такое постановление не только выдавало Эйзенштейну «волчий паспорт», но и открывало бы дорогу к физическому уничтожению режиссера.

Но Сталин в итоге решил по-иному: Эйзен-

штейну было сделано предложение, на которое невозможно было ответить отказом: снять фильм о новгородском князе XIII века Александре Невском, которого советский диктатор решил из актуальных политических соображений включить в пантеон «прогрессивных» русских исторических деятелей. Князь Александр, после смерти возведенный православной церковью в сан святого, на льду замерзшего зимой Чудского озера нанес поражение рати тевтонских рыцарей, а потому понадобился Сталину, в то время готовившемуся к схватке с гитлеровской Германией, как пример бесстрашного воина и патриота.

Фильм Эйзенштейна об этом новом советском герое имел четкий сюжет с любовной интригой и центральным персонажем «без страха и упрека» и был снят в манере «большой оперы». Это разительно отличало его от предыдущих работ режиссера, где протагонистом была народная масса и главенствовала короткая, рваная монтажная техника. «Оперность» фильма подчеркивалась широким использованием написанной специально для него вдохновенной музыки Прокофьева, на которого Эйзенштейн, вероятно, вышел через их общего друга Мейерхольда. (Тот еще в 1925 году хотел уговорить Прокофьева написать му-

зыкальное сопровождение к будущему фильму Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин».)

Эйзенштейн и Прокофьев быстро сблизились, оказавшись людьми схожего склада: оба великих мастера были невероятно амбициозны, деловиты, энергичны, характера скорее ироничного, с сильно заявленным рациональным отношением к творчеству. Прокофьев стал одним из немногих друзей, с кем скрытный и скептический Эйзенштейн перешел на «ты». Он восхищался композитором: «По кристаллической чистоте образного языка Прокофьева только Стендаль равен ему». Прокофьев в свою очередь считал Эйзенштейна «не только блестящим режиссером, но и очень тонким музыкантом».

Это взаимное обожание дало свои плоды: «Александр Невский» стал хрестоматийным примером идеального сочетания музыки и изображения в фильме. Сталин тоже остался доволен, хотя после зигзага в советской внешней политике и заключения в августе 1939 года договора о ненападении между СССР и Германией фильм был снят с проката как неактуальный; по этой же причине стала неуместной опера Прокофьева «Семен Котко». Зато в годы войны с Гитлером «Александр Невский», с его зажигательным прокофьевским хором «Вставайте, люди русские, на славный бой, на

смертный бой!», вновь оказался среди самых популярных патриотических произведений.

Уже проверенная Сталиным «команда» Эйзенштейн — Прокофьев была брошена и на работу над «Иваном Грозным», съемки которого начались в глубоком тылу, в Казахстане, в 1943 году. Эйзенштейн задумал огромную киноэпопею на три серии и получил на это одобрение вождя. Несмотря на тяжелое военное время, Сталин (бросивший однажды фразу: «Хорошая кинокартина стоит нескольких дивизий») денег на производство «Ивана Грозного» не жалел, ожидая от режиссера пропагандистского шедевра в духе «Александра Невского».

Однако у Эйзенштейна были на этот счет свои, до поры до времени глубоко упрятанные идеи. Не случайно первым образом нового фильма, возникшим в его воображении, было покаяние царя Ивана в соборе, перед фреской Страшного суда. Когда-то Эйзенштейн планировал кончить кинокартину об Александре Невском смертью героя, но Сталин этому воспротивился: «Не может умирать такой хороший князь!» Политическая повестка дня оказалась важнее искусства. Теперь режиссер собирался взять реванш.

В том, что, размышляя об Иване Грозном, Эйзенштейн имел в виду в первую очередь



Сталина, сомнений нет. (Некоторые исследователи считают также, что в образе царя Ивана отразились какие-то из черт Мейерхольда.) Эйзенштейн задумал для той поры неслыханное: осуществить детальный анализ психологии тирана. До него «нарушить пространственный императив» вождя (по выражению Бродского) попытались лишь Пастернак и Мандельштам в обращенных к Сталину стихах 30-х годов.

«Ода Сталину» Мандельштама — потрясающее произведение, в котором поэт заглянул вождю прямо в глаза и, быть может, в душу, но его размах все же ограничен объемом и жанром. Этот опус (как и в чем-то схожее с ним стихотворение Пастернака «Художник») доступен лишь сравнительно немногим ценителям, способным распутать замысловатую образность автора. Эйзенштейн замахнулся на киноэпопею, аудитория которой исчислялась бы миллионами, и он отлично знал, кто будет первым (и последним) цензором его работы: ее герой.

Учитывая все эти обстоятельства, остается только удивиться и восхититься отчаянностью Эйзенштейна. У него царь Иван поначалу, в первой серии фильма, показан как молодой идеалист, твердой рукой ведущий государство к намеченной цели: единству и могуществу.

Но все ли средства хороши для достижения цели? Эйзенштейн задает этот пушкинский вопрос. Он заставляет постаревшего тирана шептать, стискивая руками голову, в ужасе и тоске: «Каким правом судишь, царь Иван? По какому праву меч карающий заносишь?..» Это уже персонаж не из Пушкина, а из Достоевского.

То, что Эйзенштейн выбрал этот опасный путь сознательно, доказывает его письмо 1943 года к писателю Юрию Тынянову (тоже великому мастеру исторического повествования с прозрачными аллюзиями): «Сейчас в «человеческом» разрезе моего Ивана Грозного я стараюсь провести лейтмотив единовластия, как трагическую неизбежность одновременности единовластия и одиночества. Один, как единственный, и один, как всеми оставляемый и одинокий».

В этих размышлениях Эйзенштейна явственны параллели со «сталинскими» произведениями Пастернака и Мандельштама. Но Эйзенштейн решает свою художественную задачу кинематографическими средствами, а потому центральным эпизодом «Ивана Грозного» можно считать одну из самых впечатляющих сцен мирового кино: пляску опричников из второй серии, снятую в цвете, хотя весь фильм был черно-белым. Эти пятьсот метров



киноplenки, сопровождающиеся фантастической по динамизму и напору музыкой Прокофьева, взрываются цветовым фейерверком: красные рубахи и черные кафтаны, голубые своды, золото икон. Все это бешенство, буйство, вихрь злобы и разрушения раскручены царем, но сам он, в центре этого устрашающего смерча ненависти, остается совершенно одиноким, кинодвойником терзаемого внутренними муками Бориса Годунова Пушкина — Мусоргского.

Когда один из приятелей Эйзенштейна указал режиссеру на это сходство, тот рассмеялся, а затем перекрестился: «Господи, неужели это видно? Какое счастье, какое счастье!» И подтвердил, что делал этот фильм, имея в виду великую русскую традицию — традицию совести: «Насилие можно объяснить, можно узаконить, можно обосновать, но его нельзя оправдать, тут нужно искупление, если ты человек».

Когда Эйзенштейн начал показывать почти завершенную вторую серию «Ивана Грозного» своим коллегам, те ужаснулись: уж слишком много было в фильме открытых параллелей с современностью. Но, как вспоминал кинорежиссер Михаил Ромм, «никто не решился прямо сказать, что в Иване Грозном остро чувствуется намек на Сталина, в Малюте Скуратове — намек на Берию, в опричниках — намек

на его приспешников. Да и многое другое почувствовали мы и не решились сказать. Но в дерзости Эйзенштейна, в блеске его глаз, в его вызывающей скептической улыбке мы чувствовали, что он действует сознательно, что он решился идти напропалую. Это было страшно».

Кинематографическое начальство боялось выпускать на экраны первую серию «Ивана Грозного», а тем более выставлять ее на Сталинскую премию. При этом ссылались на указание Сталина, запретившего представлять к этой награде незавершенные произведения. Но сам вождь, посмотрев первую серию, распорядился сделать для Эйзенштейна исключение: она не только была выпущена в прокат, но и получила Сталинскую премию первой степени. Для Эйзенштейна и Прокофьева это был момент наивысшего одобрения и признания их работы Сталиным.

2 февраля 1946 года в Доме кино был устроен бал в честь новоиспеченных лауреатов, на котором Эйзенштейн всю ночь отплясывал со знаменитой актрисой Верой Марецкой. Многие в тот вечер отметили демонстративную лихость этого танца, но никто не догадывался, что для Эйзенштейна то была пляска Макферсона. Законченная к тому моменту вторая серия «Ивана Грозного» должна была быть доставлена на просмотр к Сталину, и Эйзенш-

тейн почти наверняка знал, какой будет реакция вождя на сей раз.

С бала режиссера с тяжелейшим инфарктом миокарда отвезли прямо в больницу. Эйзенштейн в своих опасениях оказался более чем прав, интерпретация царя Ивана как персонажа из Достоевского привела Сталина в бешенство: «Иван Грозный был человеком с волей, с характером, а у Эйзенштейна он какой-то безвольный Гамлет».

Зловещий танец столь милых сердцу вождя опричников также вывел Сталина из себя: «Изобразил опричников как последних паршивцев, дегенератов, что-то вроде американского Ку-Клукс-Клана». Сталинская итоговая оценка второй серии «Ивана Грозного» была — «Не фильм, а какой-то кошмар!.. омерзительная штука!»

Фильм Эйзенштейна немедленно запретили к показу «за его нехудожественность и антиисторичность». Эйзенштейн из сердечного приступа кое-как выкарабкался; стараниями игравшего в его фильме роль Ивана Грозного Николая Черкасова, сталинского любимца, им обоим даже была устроена аудиенция в Кремле. На ней Сталин, Жданов и Молотов поучали Эйзенштейна и Черкасова, как следует «исправить» фильм.

Сталин начал разговор раздраженно, вновь

перечислив свои серьезные претензии к режиссеру. Жданов поддакивал: «Эйзенштейновский Иван Грозный получился неврастеником». Вождь настойчиво втолковывал Эйзенштейну, каким должно быть политическое послание фильма: «Иван Грозный был очень жестоким. Показывать, что он был жестоким, можно, но нужно показывать, почему необходимо быть жестоким». Сталину вторил и Молотов: вообще-то изображение репрессий уместно и даже необходимо, но следует разъяснить их высшую целесообразность.

Эйзенштейн и Черкасов даже не пытались возражать — такова была их заранее согласованная тактика. Хитроумный актер в конце концов несколько разрядил атмосферу, попросив у Сталина разрешения закурить. Вождь развеселился: «Запрещения вроде бы не было. Может, проголосуем?» И угостил Черкасова своими любимыми папиросами «Герцеговина Флор». После полуночного боя кремлевских курантов встреча завершилась — на более терпимой ноте, чем началась. Прощаясь, Сталин даже поинтересовался здоровьем Эйзенштейна и промолвил: «Помогай Бог!» Через день Черкасов прочел в газете указ о присвоении ему звания народного артиста Советского Союза...

Покидая Кремль, Эйзенштейн уже знал, что не будет переделывать свою работу соглас-

но указаниям вождя (хотя он вряд ли догадывался, что умрет меньше чем через год, пятидесятилетним, февральской ночью 1948 года от следующего инфаркта, а вторая серия «Ивана Грозного» чудесным образом появится на экранах такой, какой он ее создал, лишь в 1958 году). Тактика Эйзенштейна ясна из всего его дальнейшего поведения. Он всячески оттягивал начало пересъемок, объясняя близким друзьям, что изменить тот облик Ивана Грозного, который сложился в его воображении, не хочет и не может: «Я не имею права исказить историческую правду, отступать от своего творческого кредо».

Это, очевидно, была выстраданная позиция Эйзенштейна, он пришел к ней в годы войны. Она емко выражена в одном замечательном рисунке режиссера, датированном 1 января 1944 года, который я увидел на выставке в Нью-Йорке в 2000 году. В присущей ему экономной и экспрессивной манере (Эйзенштейн был, как известно, блестящим рисовальщиком) он изобразил напоминавшую своими очертаниями знаменитого «Мыслителя» Родена фигуру, скованную по рукам и ногам, но всем своим обликом выражавшую вызов и неповиновение, с краткой и предельно выразительной подписью: «Свободный человек».

Это парадоксальное ощущение внутрен-

ней свободы разделяли с Эйзенштейном в тот период многие деятели советской культуры, скованные, как и он, по рукам и ногам. Недавно были рассекречены агентурные сведения, ложившиеся на столы руководителей Советского Союза в 1943—1944 годах. Как сообщали осведомители, Виктор Шкловский (который в 70-е годы представлялся мне человеком навсегда напуганным) высказывался, например, так: «И в конце концов, чего бояться? Хуже того положения, в котором очутилась литература, уже не будет». Писатель Константин Федин, который впоследствии молодыми поколениями воспринимался только как литературный функционер (с 1959-го по 1977-й он возглавлял Союз писателей СССР), в военные годы звучал как завзятый диссидент: «Может ли быть разговор о реализме, когда писатель понуждается изображать желаемое, а не сущее? Все разговоры о реализме в таком положении есть лицемерие или демагогия. Печальная судьба литературного реализма при всех видах диктатуры одинакова».

Читавшему все это Сталину подобные суждения должны были представляться дикой ересью. Но по-настоящему он мог насторожиться, узнав, что советская интеллигенция не только недовольна положением дел в культуре, но и надеется на политические перемены.

ны. Зощенко об этом говорил сравнительно осторожно: «Творчество должно быть свободным, у нас же — все по указке, по заданию, под давлением... нужно переждать. Вскоре после войны литературная обстановка изменится...»

Корней Чуковский звучал уже более определенно: «С падением нацистской деспотии мир демократии встанет лицом к лицу с советской деспотией. Будем ждать». Ждать чего? Это расшифровывалось в зафиксированных осведомителем мечтаниях Якова Голосовкера, в будущем автора влиятельной работы «Достоевский и Кант»: «Гитлер будет разбит, и союзники сумеют, может быть, оказать на нас давление и добиться минимума свобод...»

А другой писатель, П.А. Кузько, уж вовсе решительно договаривал до конца: «Народ помимо Сталина выдвинул своих вождей — Жукова, Рокоссовского и других. Эти вожди бьют немцев, и после победы они потребуют себе места под солнцем... Кто-либо из этих популярных генералов станет диктатором либо потребует перемены в управлении страной... Вернувшаяся после войны солдатская масса, увидев, что при коллективизации не восстановить сельское хозяйство, свергнет советскую власть...»

Все эти явно оппозиционные рассуждения и разговоры, отрапортованные секретными агентами, для Сталина, несомненно, представ-

лялись фрагментами гораздо более обширной мозаики. Сюда же вписывалось появление целой группы «политически вредных», по мнению Сталина, художественных произведений. Помимо фильма Эйзенштейна, Сталина рассердили и встревожили фильмы и сценарии Всеволода Пудовкина и Александра Довженко, стихи Ильи Сельвинского, Николая Асеева и Корнея Чуковского, пьесы Леонида Леонова и Всеволода Вишневского, проза Константина Федина и Михаила Зощенко. Этот разнородный список, конечно, далеко не полон.

Из музыкальных произведений неудовольствие вождя в первую очередь должна была вызвать новая, Девятая симфония Шостаковича. Композитор завершил ее в августе 1945 года, буквально накануне победоносного окончания Второй мировой войны СССР и его союзниками (8 мая капитулировала Германия, 2 сентября — Япония). Страшные годы сражений, в ходе которых погибли миллионы, остались позади. Советский Союз ценой небывалых жертв не только отбил нападение Гитлера, но и установил свое влияние на новых огромных территориях в Европе и Азии и пользовался беспрецедентным авторитетом.

Сталин, вне всякого сомнения, такой расклад вещей приписывал своему мудрому руководству. Он не без основания считал себя

вершителем судеб мира. Теперь он ожидал, что эта его новая роль и могущество будут воспеты в великих произведениях, достойных сталинского гения.

Шостакович был в числе авторов, на которых Сталин возлагал особые надежды. Две его монументальные симфонии — Седьмая и Восьмая — оказались в числе наиболее успешных произведений военных лет, причем не только в Советском Союзе, но и на Западе: это Сталину в тот момент было важно. Всеобщей была уверенность, что Шостакович создаст «военную» симфоническую трилогию, завершив ее, в ознаменование победы, особо значительным и торжественным опусом — вероятно, с участием хора и певцов-солистов. Как писал композитор Мариан Коваль: «Творчество Шостаковича было в этот период в центре внимания советской музыкальной общественности. Как же было не ждать именно от Шостаковича вдохновенной симфонии о победе?»

Эти ожидания подогревались также уже упомянутыми ранее «нумерологическими» обстоятельствами — ведь именно Девятая симфония Бетховена с ее знаменитым, с участием хора и солистов, финалом «Ода к радости» традиционно воспринималась как вершина мирового симфонического репертуара и величайший гуманистический манифест в му-

зыке. Предполагалось, что Шостакович, которого в те годы даже на Западе сравнивали с Бетховеном (так, к примеру, высказывался дирижер Кусевицкий), напишет что-то вроде «советской Девятой».

Тот же Коваль описал радиопремьеру нового опуса Шостаковича: «В Союзе композиторов у радиолы собралась группа композиторов и музыковедов. С нетерпением и волнением они ждали начала передачи симфонии». Но когда трансляция короткой (она длилась всего двадцать две минуты) Девятой симфонии, в которой ни хор, ни певцы-солисты задействованы не были, закончилась, то, согласно Ковалю, «слушатели разошлись, как-то очень неловко себя чувствуя, как бы стыдясь за содеянное и обнаруженное Шостаковичем музыкальное озорство, — содеянное, увы, уже не юношей, а сорокалетним мужем, и в какой момент!»

Музыкальное озорство? Подозреваю, что это было самое мягкое определение, которое могло прийти на ум Сталину после прослушивания Девятой симфонии Шостаковича. В сочинении не было ни намека на торжественность или гимничность, но зато хоть отбавляй иронии и гротеска. По злобному (и открыто доносительскому) наблюдению Ковалья, «старик Гайдн и заправский американский сержант, неудачно загримированные под Чарли



Чаплина, со всевозможными ужимками и кривлянием прогалопировали первую часть симфонии».

В последующих частях Девятой были и драгоценные лирические эпизоды, и страницы высокой трагедии, позволяющие причислить эту симфонию к лучшим произведениям Шостаковича. Но «моменту», каким он представлялся партийно-государственной номенклатуре и, уж конечно, самому Сталину, эта музыка решительно не соответствовала.

С точки зрения верхов, Девятая симфония Шостаковича оказалась «антинародным» произведением, ибо композитор демонстративно отказывался принять участие в официально санкционированном «всенародном ликовании». Но, противореча официальной народности (как она понималась еще Николаем I), Шостакович оказывался верным иной, подлинной народной традиции, описанной Михаилом Бахтиным: «Народ никогда не разделяет до конца пафоса господствующей правды. Если нации угрожает опасность, он совершает свой долг и спасает нацию, но он никогда не принимает всерьез патриотических лозунгов классового государства, его героизм сохраняет свою трезвую насмешливость в отношении всей патетики господствующей власти и господствующей правды».

В своей Девятой Шостакович высказался с резкостью настоящего интуитивного популиста, каковым он всегда был. Его симфония выразила скрытые эмоции «низов». О витальности и актуальности этой, по Бахтину, «трезвой насмешливости» Шостаковича в смутные послевоенные годы свидетельствуют воспоминания композитора Сергея Слонимского: «И мы, тогдашние подростки, моментально ощутили живую уместность и нужность этой музыки в те дни. Мы подсознательно восприняли также полемический смысл Девятой, ее своевременную насмешку над всяческой лжевеличавостью, лжемонументальностью и велеречивостью».

Многие признаки и авторские намеки позволяют сблизить Девятую симфонию Шостаковича с «Мастером и Маргаритой» Булгакова, точнее, с «московской» частью этого романа. (Напомним, что Шостакович в предвоенные годы присутствовал на домашних чтениях Булгаковым глав из «Мастера и Маргариты».) Но это тонкое и искусное музыкальное переплетение трагедии, лирики, иронии и гротеска в тот момент должно было показаться Сталину не просто безответственным озорством, но прямым вызовом.

А главное, демонстративный акт творческого неповиновения Шостаковича, выступив-



шего в своей роли Юродивого из «Бориса Годунова», Сталин теперь рассматривал как часть общего растущего сопротивления советской элиты. Этот, в глазах Сталина, в высшей степени опасный процесс раскрутился во время войны, когда властям приходилось терпеть контакты с западными союзниками. Пример Запада порождал в творческих кругах мечты о демократических послаблениях. В связи с этим Сталин не без основания подмечал крепнущую оппозицию своему руководству.

Культурную элиту надо было решительно и жестко поставить на свое место. После просмотра второй серии «Ивана Грозного» разъяренный Сталин пообещал: «У нас во время войны руки не доходили, а теперь мы возьмемся за всех вас как следует».

Исполнение этой угрозы не заставило себя ждать.

## Глава VI

### ГОД 1948:

### «СМОТРИ ТУДА, СМОТРИ СЮДА — И ВЫКОРЧЕВЫВАЙ ВРАГА!»

Одним августовским днем 1946 года Анна Ахматова зашла по делам в Ленинградский союз писателей. Ей почудилось, что сотрудников там охватила какая-то эпидемия гриппа: женщины сморкались, у всех были красные глаза. Многие шарахались от Ахматовой в сторону. Как Ахматова вспоминала позднее, возвращаясь домой, она встретила Михаила Зощенко: «... вижу, он бежит ко мне с другой стороны улицы. Поцеловал обе руки и спрашивает: «Ну, что же теперь, Анна Андреевна? Терпеть?» Я слышала вполуха, что дома у него какая-то неурядица. Отвечаю: «Терпеть, Мишенька, терпеть!» И проследовала... Я ничего тогда не знала».

А не знала (или делала вид, что не знала) Ахматова того, о чем уже был осведомлен весь литературный Ленинград. 14 августа Оргбюро ЦК ВКП(б) приняло специальное постановление, опубликованное через неделю в газете

«Правда», где Зощенко был ославлен «пошляком и подонком литературы». Его обличали в «недостойном поведении» во время войны, выразившемся в опубликовании «омерзительной» повести. Ахматова была названа тогда же «типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии». Ее стихи обвинялись в том, что они «наносят вред делу воспитания нашей молодежи».

Постановление это, по словам Ильи Эренбурга, «на восемь лет определило судьбы нашей литературы». Лидия Чуковская с уверенностью утверждала, что, судя по слогу, его автором был сам Сталин: «Из каждого абзаца торчат августейшие усы...» Эти догадки современников подтвердились теперь, после опубликования стенограммы заседания Оргбюро ЦК ВКП(б) от 9 августа 1946 года, на котором присутствовал Сталин.

На верховном заседании шла речь об «ошибках» Ахматовой и Зощенко, и вождь дирижировал обсуждением. От Ахматовой Сталин пренебрежительно отмахнулся, заявив, что у нее есть только «старое имя», а гнев свой сосредоточил на Зощенко: «Вся война прошла, все народы обливались кровью, а он ни одной строки не дал. Пишет он чепуху какую-то, прямо издевательство». И в сердцах Сталин заключил: «Мы не для того советский строй строили, чтобы людей обучали пустяковине».

Довести сталинские соображения до сведения интеллигенции и народа и прокомментировать их было поручено Андрею Жданову, члену Политбюро, в тот момент курировавшему идеологическую работу. Именно его выступления по данному вопросу, отредактированный текст которых был выпущен отдельной брошюрой массовым тиражом в том же году, получили широчайшее распространение и стали обязательным материалом для изучения в сети политпросвещения, школах и университетах.

Этот текст Жданова превратился в мантру советской идеологии; его вес был столь велик, что, несмотря на свое мало-помалу уменьшающееся прямое влияние, формально он был дезавуирован только в конце 1988 года, то есть в самом разгаре горбачевский «перестройки». Из-за такой приметной роли Жданова в идеологических кампаниях послевоенных лет весь этот период до сих пор называют «ждановщиной» (как в свое время пик Большого Террора был окрещен «ежовщиной», по имени тогдашнего наркома внутренних дел).

Прижился термин «ждановщина» и на Западе. Между тем Жданов — несомненно, крупная и зловещая фигура — не в большей степени направлял советскую идеологию, чем вполне ничтожный Ежов — чистки 30-х годов. Ими

обоими, как марионетками, управляя из-за кулис Сталин, как он поступал и с другими своими многочисленными «соратниками». Поэтому «ждановщиной» это время можно именовать лишь условно<sup>1</sup>.

Зощенко и Ахматова до конца своих дней задавались вопросом, почему именно они были выделены Сталиным для всеобщего поношения (а в том, что это была воля Сталина, оба они нисколько не сомневались). Зощенко, который, как известно, собственно о Сталине не написал ни строчки, считал, что Сталин узнал себя в малосимпатичном и грубом персонаже одного из рассказов писателя. Ему также казалось (не без основания), что Сталин с раздражением воспринимал многочисленные перепечатки сатирических произведений Зощенко в русской эмигрантской печати на Западе.

От себя добавим, что Сталин никогда не был большим поклонником Зощенко, а с годами его недовольство писателем все возрастало. Зощенко, с его преимущественным вниманием к «низкой» жизни, явно не вписывался в сталинскую культурную программу. Вдобавок выработанная автором пародийная угловатая манера письма, с ее топчущимся на месте, «вдал-

<sup>1</sup> Справедливо заметил исследователь: «Следуя этой логике, период до 1941 г. следовало бы именовать «андреевщиной», с 1941—1945 гг. — «щербатовщиной», а с 1948 г. — «маленковщиной».

бливающим» нарративом и ограниченным словарным фондом, иногда подозрительным образом начинала смахивать на стиль статей и выступлений самого вождя. Сказать об этом вслух было, разумеется, невозможно. Но и расположения Сталина к Зощенко это обстоятельство не увеличивало.

У Ахматовой, напротив, были некоторые основания полагать, что к ней Сталин относится скорее благосклонно: в 1935 году после ее обращения к диктатору были мгновенно освобождены из тюрьмы муж и сын Ахматовой, а в 1940 году по «подсказке» Сталина был опубликован первый после 1923 года сборник ее произведений.

В 1942 году, в тяжелое для страны военное время, патриотическое стихотворение Ахматовой «Мужество» было напечатано в газете «Правда». Но в 1946 году, когда Ахматова выступила на большом поэтическом вечере в Москве и зал, приветствуя ее аплодисментами, встал, она — как в свое время Шостакович — ощутила не радость, а гнетущую тревогу.

Интуиция не подвела Ахматову. Вскоре ей сообщили о раздраженной реплике вождя: «Кто организовал вставание?» Сталин не верил в спонтанность подобных проявлений эмоций, усматривая в них демонстрацию оппозиционных настроений.

Но главной причиной сталинского гнева Ахматова всегда считала приход к ней на ее ленинградскую квартиру осенью 1945 года сотрудника британского посольства в Москве Исая Берлина. Сталин подозревал Берлина, как и других иностранных дипломатов, в шпионаже. Это теперь подтверждено документально: в 1952 году, когда был арестован работавший в Клинике лечебного питания Академии медицинских наук профессор медицины Л.Б. Берлин, дядя Исая, его обвинили в том, что он передавал через своего племянника секретную информацию в Англию.

Ясно, что Исая Берлин постоянно находился под плотным копаком наблюдения «компетентных органов». В этом смысле его встречи с Ахматовой были чистым безумием — и с его, и с ее стороны. Особенно возмутить Сталина должен был тот факт, что во второе посещение 36-летний Берлин задержался у 56-летней Ахматовой до утра.

Благосклонное отношение вождя к поэтессе во многом основывалось на его представлении о ней как о некой аскетической затворнице. (По словам Ахматовой, Сталин периодически осведомлялся: «Ну, как там живет наша монахиня?») Узнав о ночной встрече Берлина с Ахматовой, Сталин, как она рассказывала, был оскорблен в своих лучших чувствах: «Так,

значит, наша монахиня принимает у себя иностранных шпионов!»

Ахматова, с ее острым ощущением символичности роли опального поэта в русском обществе, считала даже, что Сталин совершил просчет, когда привлек к ней внимание фрондирующей части советской интеллигенции. В эти страшные дни она делилась со своей подругой: «Ведь получается обратный результат — жалеют, сочувствуют, лежат в обмороке от отчаяния, читают, читают даже те, кто никогда не читал. Зачем было делать из меня мученицу? Надо было сделать из меня стерву, сволочь — подарить дачу, машину, засыпать всеми возможными пайками и тайно запретить меня печатать! Никто бы этого не знал — и меня бы сразу все возненавидели за материальное благополучие».

Парадокс заключается в том, что лично Ахматова и Зощенко интересовали Сталина, по-видимому, меньше всего. Он, как всегда, решал в первую очередь актуальные для него идеологические и политические задачи.

Период 1946 — 1953 гг., то есть до смерти Сталина, иногда называют одним из самых загадочных в советской истории. Эта загадочность есть следствие, в частности, недостатка или даже полного отсутствия важнейших документов по некоторым кардинальным во-

просам внешней и внутренней политики того времени. По воспоминаниям и Маленкова, и Хрущева, Сталин все более и более полагался на устные директивы, стараясь, вероятно, избежать фиксации своих распоряжений на бумаге.

Это подводит нас к еще одной причине, по которой описываемый временной отрезок многим представляется загадочным. Смерть тирана внезапно оборвала некий исторический виток. Мы можем никогда не узнать, каковы были подлинные долгосрочные планы Сталина — по той простой причине, что он их не успел осуществить. Документов же, по которым можно было бы догадаться о его стратегических идеях, Сталин, как уже было сказано, сознательно стремился не оставлять. (Вдобавок многие ключевые архивы были после смерти диктатора основательно подчищены его политическими наследниками.)

И все же попытаемся прочертить генеральную линию сталинской идеологической и культурной политики в послевоенные годы. При том, что главной задачей очевидным образом оставалось удержание неограниченной власти в своих руках и подавление всякой реальной или потенциальной оппозиции, Сталин, как я уже сказал ранее, пытался усмирить и дисциплинировать творческую интеллигенцию, «рас-

пустившуюся», по его мнению, за время войны. Основной причиной этого культурного разложения Сталин считал подрывное влияние проникших в Советский Союз в военные годы западных идей. Диктатор решил со всей жестокостью указать интеллигентам, что, по его словам, «у них недостаточно воспитано чувство советского патриотизма. У них неоправданное преклонение перед заграничной культурой... В эту точку надо долбить много лет, лет десять эту тему надо вдавливать».

Эта долгосрочная программа искоренения вредоносного западного влияния реализовывалась Сталиным в его излюбленной манере: сразу по нескольким направлениям, с неожиданными ударами с разных сторон (причем одновременно вождь проводил и поощрял сложные внутривластные аппаратные игры).

Как известно, еще в мае 1945 года на торжественном приеме в Кремле Сталин поднял специальный тост «за здоровье русского народа, потому что он является наиболее выдающейся нацией из всех наций, входящих в состав Советского Союза». Это было продолжением сталинской «патриотической» линии, начатой как минимум на десять лет раньше, но после победы в войне приобретшей отчетливо имперские черты.

В рамках этой сталинской политики русофильские настроения в среде партийной, военной и культурной верхушки негласно поощрялись. Но, с другой стороны, вождь зорко следил за тем, чтобы русские националистические эмоции не вышли из-под его контроля. С этой целью Сталин периодически сталкивал лбами своих подчиненных, одни из которых были склонны к «русофильству», а другие, напротив, являлись более ортодоксальными марксистами.

Никто из этих чиновников не мог с точностью предсказать, какую именно идеологическую линию одобрит вождь в том или ином конкретном случае. Это превращало каждую культурную аппаратную схватку в бой гладиаторов с потенциально летальным исходом, где роль императора, решавшего судьбу бойцов, играл, конечно, сам Сталин.

Внутрипартийные интриги планировались Сталиным на несколько ходов вперед. Это видно на примере кампании против Ахматовой и Зощенко. Казалось, в ней Жданову была отведена звездная роль. Но, выдвигая Жданова вперед, Сталин одновременно копал ему яму. Не случайно объектами суровой критики оказались именно ленинградские авторы, хотя у Сталина была масса претензий и к московским писателям. Таким образом косвенно броса-

лась тень на Жданова, с 1934 года (после убийства Кирова) десять лет сидевшего «хозяином» в Ленинграде.

Это подтвердилось дальнейшим развитием событий. Менее чем через два года Жданов потерял свой пост идеологического куратора, вскоре скоропостижно скончался (официально — от инфаркта), а всего через несколько месяцев после этого Сталин раскрутил так называемое ленинградское дело, уничтожив большинство друзей и ставленников Жданова в высшем эшелоне правительства и партии. Если бы Жданов был еще жив, то и его, вполне возможно, постигла бы та же участь.

Но пока что Жданов был на коне и успел выступить в качестве центральной фигуры в еще одной громкой идеологической баталии того времени: в походе на советских композиторов. Эта кампания является классическим примером послевоенных культурных операций, проведенных под руководством Сталина. Политические и идеологические задачи, аппаратные интриги, вкусы и пристрастия самого Сталина — все переплелось в единый, нерасторжимый грязный клубок. Результатом была сильнейшая культурная травма, последствия которой до сих пор, более чем пятьдесят лет спустя, все еще сказываются на музыкальной жизни и России, и других стран, входивших в



1948 году в состав Советского Союза или в зону советской доминации.

О том, как все начиналось, рассказал незадолго до смерти (он умер в 1995 году, на пороге своего 90-летия) Дмитрий Шепилов, фигура любопытная и загадочная. Обходительный и вальяжный Шепилов, любивший классическую, особенно оперную, музыку (он мог напеть «Пиковую даму» Чайковского от начала до конца), в послевоенные годы делал быструю карьеру на ниве партийной пропаганды и агитации; многое указывает на то, что в тот период он был любимцем Сталина, ценившего шепиловскую эрудицию и работоспособность.

Шепилов был гибким аппаратчиком и, как многие из них, безболезненно менял свои идеологические позиции в зависимости от вехи сверху. Как вспоминал Шепилов, на одном из заседаний Политбюро Сталин обратился к нему с вопросом: «Почему у нас нет советских опер? Всякие там итальянские, немецкие, хорошие русские есть, а почему советских нет?» Когда Шепилов робко попытался напомнить, что имеются «Тихий Дон» Ивана Дзержинского (в 1936 году поддержанный самим Сталиным) и «В бурю» Тихона Хренникова, вождь нетерпеливо отмахнулся, заявив: «Надо заняться этим делом».

Команда о начале новой идеологической

кампании была дана. Как это было заведено у Сталина, следовало подыскать негативный пример. Таковым стала опера «Великая дружба» 39-летнего композитора Вано Мурадели, одного из руководителей Оргкомитета Союза композиторов. Вот как это произошло.

«Великую дружбу» в 1947 году готовили к постановке чуть ли не двадцать музыкальных театров страны, в том числе и Большой. Этот конъюнктурный опус был посвящен важной политической теме: борьбе за советскую власть на Северном Кавказе в годы Гражданской войны. В тот момент оперу Мурадели еще считали верным кандидатом на Сталинскую премию. Но хитроумные партийные чиновники, уже чуя, куда дует идеологический ветер, на всякий случай составили проект меморандума на имя Жданова, в котором требовали запрещения «Великой дружбы» и изъятия уже отпечатанных клавилов оперы. Причина? «Авторы показывают, что ведущей революционной силой является не русский народ, а горцы (лезгины, осетины)».

Дальше начались типичные для позднего сталинизма замысловатые бюрократические зигзаги. Меморандум о запрещении «Великой дружбы» временно застрял в недрах идеологического аппарата. Тем временем Шепилов, которому, видимо, было дано задание расши-

рить поле атаки, подготовил другой меморандум — «О недостатках в развитии советской музыки». Там тоже отмечалось, что опера Мурадели «имеет серьезные политические ошибки». Но главные претензии Шепилов предъявлял уже к Шостаковичу и Прокофьеву, чьи произведения (Восьмая и Девятая симфонии Шостаковича, опера «Война и мир» Прокофьева) «лишены ясного социального содержания и по своей природе глубоко субъективистичны».

Переходя на язык прямого политического доноса, Шепилов писал, что Прокофьев и Шостакович «сознательно прибегают к нарочито сложным, абстрактным формам бестекстовой музыки, позволяющим быть «свободным» от конкретных образов советской действительности». Это было «смелое» заявление: два сталинских лауреата обвинялись не более не менее как в скрытом диссидентстве.

Такое утверждение не могло появиться в официальном (хоть и внутреннем) документе без подталкивания сверху. К этому Шепилов ловко подверстал любимую сталинскую идею о том, что следует сконцентрироваться в первую очередь на опере: «Известно, что опера и другие демократические жанры в русской музыке всегда занимали ведущее положение». Шостакович же с Прокофьевым ведут себя как

уклонисты, если не прямые вредители: «После неудачи с оперой «Леди Макбет» Шостакович над оперой не работает; Прокофьев написал 6 симфоний, много сонат, несколько неудачных песен и только одну оперу «Война и мир», если не считать явно неудачное произведение «Семен Котко».

Сцена была таким образом подготовлена для вмешательства вождя. 5 января 1948 года Сталин, в сопровождении других членов Политбюро, прослушал оперу Мурадели «Великая дружба» на закрытом просмотре в Большом театре и разнес ее.

Тут важно подчеркнуть, что в отличие от случая с «Леди Макбет» в 1936 году реакция вождя отнюдь не была импровизацией. Сталин редко повторял свои ошибки дважды. Он помнил, что в свое время ему пришлось пойти на компромисс с Шостаковичем. Теперь Сталин желал подготовить свой удар тщательно и не торопясь. Он уже разобрался с литературой (Ахматова и Зощенко), кино (Эйзенштейн и другие кинорежиссеры) и драматическим театром (специальное постановление ЦК ВКП(б) 1946 года). Теперь пришла очередь музыки.

Лидия Гинзбург вспоминала, что именно это ощущение неотвратимости удара вызвало в тот период у советской интеллигенции чувство небывалой обреченности: «Возникло оно

из повторяемости (повторения не ждали), из ужаса перед узнаваемой и, значит, неизменной моделью. Кто-то сказал тогда: «Раньше это была лотерея, теперь это очередь».

Уже на следующий день после прослушивания Сталиным оперы Мурадели Жданов созвал экстренное совещание в Большом театре. На него были вызваны Мурадели и его либреттист, руководители театра и постановочная бригада, работавшая над «Великой дружбой», а также Шепилов и еще парочка ведущих функционеров от культуры.

Сохранилась стенограмма этого совещания; для конносера это — захватывающее чтение, раскрывающее скрытый механизм надвигающейся карательной акции. Большинство присутствующих, что называется, блуждает в потемках: они уже знают, что Сталин разгневан, но причина высочайшего недовольствия им пока что абсолютно неясна. Как выразился директор Большого театра, «нам казалось, что опера Мурадели — это то, что нужно»<sup>1</sup>. Любимый бас Сталина Максим Михайлов, когда-то бывший дьяконом, пел на этом совещании уж совершеннейшую ахинею: «Для нас это было большое событие, как для верующих Пасха.

<sup>1</sup> В разговоре со мной многие годы спустя дирижер Кирилл Кондрашин, присутствовавший на первом показе этой оперы автором в Большом, отзывался о «Великой дружбе» как о «довольно профессиональной музыке».

Вчера мы шли в театр, как к светлой заутрене, со священным трепетом».

Из стенограммы ясно: понимают, о чем идет речь, только три человека — Жданов, Шепилов и... Мурадели. И это поначалу удивляет. Но только поначалу.

Казалось бы, автор произведения, которое накануне возмутило Сталина настолько, что вождь покинул театр, оперы не дослушав, на следующий день должен был бы находиться, как и его коллеги, в состоянии полнейшего шока, недоумения и прострации. Ничего подобного! Мурадели поет как по нотам, он красноречив и почти ликует: «Я хотел бы, чтобы эту критику слышали все наши композиторы и музыковеды, потому что эта критика делает исторический поворот в направлении развития советской музыки... Надо помочь всем советским композиторам пересмотреть их творческие установки».

По мере вчитывания в стенограмму крепчает предположение, что якобы спонтанная негативная реакция Сталина на «Великую дружбу» никаким сюрпризом для автора оперы не была, что его заранее предупредили о том, как будет разыгрываться шарада.

Для человека, застигнутого врасплох гневом вождя, Мурадели на этом совещании в Большом театре говорил — обращаясь к само-

му Жданову! — удивительные вещи: «Я считал неправильным развивать линию Дзержинского, которого мы знаем из опер «Тихий Дон», «Поднятая целина». Это не та линия советского музыкального искусства, которая нам нужна, — это такая простота, которая никогда не поднимается до глубоких обобщений». То есть, глядя прямо в глаза идеологическому заместителю товарища Сталина, жестоко проштрафившийся накануне автор имеет нахальство противоречить хорошо известным высказываниям товарища Сталина! Ведь вождь еще в 1936 году через газету «Правда» объявил о «значительной идейно-политической ценности» постановки «Тихого Дона»!

Мурадели не был большим композитором, но он также не был дураком или самоубийцей<sup>1</sup>. Значит, говоря об «историческом повороте» и критикуя «Тихий Дон», Мурадели озвучивал не свои спонтанные соображения, его выступление не было импровизацией. Все указывает на то, что предварительно его проинструктировали на самом верху. Только сам товарищ Сталин мог разрешить безнаказанно дезавуировать указания товарища Сталина.

Вождь задействовал свою излюбленную так-

<sup>1</sup> В хрущевские годы Мурадели стал руководителем Московского союза композиторов и умер в 1970 году секретарем правления Союза композиторов СССР — довольно важный пост.

тику: Мурадели был им использован в качестве «подсадной утки». Это подтверждается тем, какой ход вдруг был сделан Мурадели на опси-сываемом совещании.

Неожиданно для всех (кроме, конечно, Жданова и Шепилова) главным виновником катастрофы, постигшей его оперу «Великая дружба», Мурадели назвал... Шостаковича. А точнее, оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»: «Мне не понравилась эта опера, в ней не было человеческого пения, человеческих чувств. Но все вокруг меня восхищались оперой, считали ее гениальной, а меня называли отсталым человеком».

Партия дает идейно-политическое направление искусству, указывает, какую музыку нужно создавать для народа (продолжал Мурадели), но композиторам мешают выполнять эти указания зловредные критики и другие гнилые профессионалы, которые «если композитор хочет использовать наследие классиков, народную музыку, то ему говорят: мило, но это традиционализм, это не современно. В таком неправильном духе воспитывается наша молодежь. Молодежь боится, как бы ее не заподозрили в старомодности, отсталости».

«Душа, значит, зажата? Волей-неволей पि-пешь не то, что хочешь?» — врезался тут, подначивая, Жданов, дорисовывая кошмарную

картину засилья саботирующих указания партии модернистов и западников во главе с Шостаковичем. Это наконец-то начинало походить на настоящий заговор (любимая идея Сталина)! А с заговорщиками следовало поступить, согласно Жданову, круто: «Поворот должен осуществляться так, чтобы резко отбросить все старое, отжившее. Именно так осуществлялся поворот в литературе, в кино, в театре».

В музыке настоящий, мощный старт такому сталинскому «повороту» был дан на срочном созванном специальном совещании в ЦК ВКП(б), проведенном 10, 12 и 13 января 1948 года. На него свезли более семидесяти ведущих советских музыкантов, среди них Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского, Шапорина и Шебалина. Приглашен был и 34-летний композитор Тихон Хренников, к тому времени автор упомянутой ранее оперы «В бурю», в которой впервые в истории жанра появлялся Ленин. Хренников уже дважды был удостоен Сталинской премии, и у вождя были на него далеко идущие виды.

Открывал совещание Жданов. Перед этим он был проинструктирован Сталиным. Это явствует из сохранившейся записной книжки Жданова, относящейся к началу 1948 года, где

сталинские указания зафиксированы. Из них самым красноречивым является: «Напомнить о «Леди Макбет Мценского уезда». Имелась в виду, конечно, статья «Сумбур вместо музыки», опубликованная в «Правде» 28 января 1936 года. Двенадцать лет помнил Сталин о своем незадачливом детище, затаив обиду на то, что оно в свое время было встречено без должного энтузиазма. Горький тогда за эту статью чуть ли не отчитал Сталина, а интеллигенция, как вождю доносили, насмехалась над ней в частных разговорах. Теперь Сталин собирался взять за это унижение решительный реванш.

Жданову объяснять все это дважды не нужно было. Начав с обзора недостатков оперы Мурадели («сумбурный набор крикливых звуко сочетаний» — знакомая стилистика?) и выразив неудовольствие тем, что если в «Великой дружбе» «по ходу действия исполняется лезгинка, то мелодия ее ничем не напоминает известные популярные мелодии лезгинки» (кто это у нас является экспертом по лезгинке — народному грузинскому танцу?), Жданов перешел к главному: «... недостатки оперы тов. Мурадели очень похожи на те недостатки, которыми отличалась в свое время опера тов. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».



То, что между этими двумя операми не было ни малейшего сходства, было кристально ясно любому из присутствовавших музыкантов, да и самому Жданову, вероятно, тоже (он, как рассказывают, сносно играл на рояле). Но утверждение о «поразительном сходстве этих ошибок» позволяло вновь вытащить на свет уже несколько подзабытый в послевоенные годы заветный плод сталинской «мысли о музыке», что Жданов и сделал, тут же зачитав огромные куски из «Сумбура вместо музыки».

Заодно уж он дал более чем внятный намек относительно авторства данного опуса: «Статья эта появилась по указанию ЦК и выражала мнение ЦК об опере Шостаковича». После этого все сомнения в божественном происхождении этого текста должны были отпасть. Статья получала непрерываемый статус и вновь становилась руководством к действию. Ибо, как подчеркнул Жданов, «сейчас ясно, что осужденное тогда направление в музыке живет, и не только живет, но и задает тон советской музыке».

Примечательно, что другим «авторитетом», которого Жданов счел необходимым обильно процитировать, оказался не кто иной, как прощтрафившийся Мурадели. Пересказав откровения Мурадели на встрече в Большом театре,

Жданов проговорился, что «его речь явилась одной из побудительных причин для созыва этого совещания»<sup>1</sup>.

Теперь Жданов провокационно предлагал собравшимся музыкантам начать дискуссию по тезисам Мурадели: может быть, тот не прав, сгущает краски? А может быть, и ЦК (то есть сам Сталин) не прав, «защищая реалистическое направление и классическое наследство в музыке»? Пусть присутствующие скажут об этом открыто.

Ясно, что это было приглашением в смертельную западню. Неужели Сталин думал, что свезенные в ЦК музыканты — люди опытные, тертые калачи, прошедшие через Большой Террор — кинутся очертя голову в эту ловушку и станут всерьез дебатировать его указания? Или же вождь надеялся на обратный эффект: обезумевшие от страха светила примутся топить друг друга?

В любом случае Сталина должно было постигнуть существенное разочарование: он не дождался ни того, ни другого. Никто, разумеется, не полез в петлю и не стал в открытую возражать Жданову. Но и запланированной «схватки пауков в банке» тоже не вышло.

<sup>1</sup> Показательно, что эту фразу, как слишком уж раскрывавшую тайный механизм интриги, Жданов вычеркнул при подготовке своего выступления к печати.



Мясковский и Прокофьев вообще отмолчались. Шостакович отделался общими фразами (по шпаргалке, заготовленной для него его тогдашним другом, музыковедом Львом Лебединским). Шебалин, который был в то время директором Московской консерватории, вместо того, чтобы поносить коллег, стал жаловаться на то, что консерваторская крыша протекает и ее надо починить. Это вызвало раздраженное замечание Жданова, что «дыра имеется не только в консерваторской крыше, — это дело быстро поправимое. Гораздо большая дыра образовалась в фундаменте советской музыки».

Агрессивно выступил Хренников, но он в тот момент никаким особым авторитетом в композиторской среде не пользовался. Нужный Жданову тон взял также композитор Владимир Захаров, разъяснивший, что, с точки зрения народа, Восьмая симфония Шостаковича — это вообще не музыкальное произведение, а нечто, к искусству не имеющее никакого отношения.

Этот же Захаров попытался нанести Шостаковичу удар ниже пояса, демоagogически заявив, что когда во время войны в осажденном Ленинграде рабочие на заводах умирали от голода у станков, то они просили завести им пластинки с народными песнями, а не с Седьмой

симфонией Шостаковича. Но Захаров был композитор-песенник, всем известный своими неандертальскими взглядами, поэтому сюрпризом его выступление не стало.

Чтобы спасти ситуацию, Жданову пришлось вновь выступить на третий, заключительный день совещания. Он выразил крайнее неудовольствие попытками предыдущих ораторов «смазать остроту положения». Как выразился знаток музыкальной терминологии Жданов, «игра происходит отчасти под сурдинку», в то время как «мы имеем очень острую, хотя внешне и прикрытую борьбу двух направлений в советской музыке».

Согласно Сталину — Жданову, одно направление — реалистическое, развивающееся в глубокой, органической связи с народом; другое же — формалистическое, в основе которого — отказ от служения народу «в угоду обслуживания сугубо индивидуалистических переживаний небольшой группы избранных эстетов».

Таким образом, старые сталинские идеи образца 1936 года были вновь вытащены на свет божий. Это был типичный реваншизм: то, что не удалось довести до нужной кондиции до войны, запустили в оборот после войны. Только теперь в качестве сталинского споксмена выступал Жданов. Он объявил, что пред-

ставители формалистического направления пишут музыку «грубую, не изящную, вульгарную», напоминающую, по изящному определению Жданова, «не то бормашину, не то музыкальную душегубку».

На тезисе об «изяществе» как новом важнейшем признаке социалистической музыки стоит остановиться особо. Он был, мягко говоря, неожиданным для присутствовавших музыкантов. Само это слово — «изящный» — в качестве серьезного эстетического критерия не употреблялось в русском культурном дискурсе уже много лет и для собравшихся должно было отдавать нафталином. Тем не менее Жданова именно на этом слове словно зациклило, что позволяет видеть в эпитете «изящный» цитату из сталинского устного высказывания или инструкции.

Сам Жданов, почувствовав нараставшее в зале недоумение, был вынужден эвфемистически обозначить «провенанс» новейшего эстетического термина: «Вы, может быть, удивляетесь, что в Центральном Комитете большевиков требуют от музыки красоты и изящества. Что за новая напасть такая?! Да, мы не оговорились, мы заявляем, что мы стоим за красивую, изящную музыку...»

Другой несомненной цитатой из устных сталинских указаний (об этом также свиде-

тельствует записная книжка Жданова) явилось требование Жданова осудить формалистическое направление как «геростратову попытку разрушить храм искусства, созданный великими мастерами музыкальной культуры».

Только к Сталину могло также восходить данное Ждановым на совещании разъяснение весьма щекотливого вопроса — как же получилось, что все эти Геростраты были многожды удостоены Сталинских премий: «Формалистическое направление в музыке было осуждено партией еще 12 лет назад. За истекший период правительство многих из вас наградило Сталинскими премиями, в том числе и тех, кто грешил по части формализма. То, что вас наградили, — это был большой аванс. Мы не считали при этом, что ваши произведения свободны от недостатков, но мы терпели, ожидая, что наши композиторы сами найдут в себе силы для того, чтобы избрать правильную дорогу. Но теперь всякий видит, что необходимо было вмешательство партии».

Необходимость такого скорее купеческого аргумента («мы вам заплатили, а вы подсунили нам гнилой товар») была вызвана, в частности, присутствием в зале Прокофьева, обряженного не без оттенка вообще-то не свойственного ему юродства: он был в огромных валенках, и при этом на его затрапезном пиджаке красо-

вались развешанные в живописном беспорядке пять сталинских лауреатских значков.

С Прокофьевым связана одна из легенд об этом совещании, к которой западные исследователи поначалу отнеслись скептически: якобы Прокофьев во время выступления Жданова вел себя вызывающе, откровенно демонстрируя свое к нему невнимание. Но теперь выяснилось, что, как это бывает со многими легендами, подобный эпизод действительно имел место. Он подтвержден воспоминаниями нескольких очевидцев, в частности Хренникова. Действительно, во время выступления Жданова Прокофьев стал громогласно переговариваться со своим соседом слева<sup>1</sup>.

То, что Прокофьев сознательно создавал конфликтную ситуацию, явствует из последующего развития эпизода. Впереди Прокофьева сидел Матвей Шкирятов, входивший в число самых жестоких опричников Сталина, в тот период — один из руководителей Комиссии партийного контроля. О Шкирятове было известно, что он, проводя очередную чистку в партии, лично допрашивал особо важных арестантов в «своей» тюрьме.

Так вот, этот самый Шкирятов, от одного

<sup>1</sup> Илья Эренбург, со слов Прокофьева, утверждал даже, что композитор «задремал» и, проснувшись, начал громко выяснять — кто же это выступает?

упоминания имени которого бывалые люди бледнели, несколько раз пытался призвать к порядку демонстративно ведшего себя Прокофьева. Композитор сначала Шкирятова подчеркнуто игнорировал, но в конце концов устроил сцену: «Я — сталинский лауреат, а кто вы такой, чтобы делать мне замечания?» (Вот где пригодились лауреатские значки на пиджаке!) Перепалка приобрела столь острую форму, что Жданов был вынужден на время прервать свою речь...

Также широкое распространение получила другая история — о том, что на совещании Жданов, желая показать Шостаковичу и Прокофьеву, как звучит настоящая музыка, садился за рояль и что-то наигрывал. Эренбург даже написал об этом в своих опубликованных в 1965 году мемуарах. Писатель немедленно получил гневное письмо от Шостаковича: «Жданов к роялю не подсаживался, а обучал композиторов методами своего красноречия... Легенды о том, что Жданов играл на рояле, распространяли подхалимы. Мне самому приходилось быть свидетелем «творимой легенды»: «Какой потрясающий человек Андрей Александрович! (так звали Жданова). Громя формалистов, выводя их на чистую воду, он садился за рояль и играл мелодичную и изящную музыку, а потом, для сравнения, что-ни-

будь из Прокофьева или Шостаковича. Те буквально не знали, куда деваться от стыда и позора. Ах, какой человек!»<sup>1</sup>

С роялем или без рояля, но одной из главных причин созыва совещания в ЦК было, как сейчас ясно, составление дефинитивного списка музыкантов, подлежащих наказанию. Разумеется, Сталин мог составить такой список и сам, что он в конце концов и сделал. Но ему, видимо, хотелось представить дело таким образом, что «виновные» на сей раз выявлены не руководством, а самими музыкантами, в результате открытого и демократического обсуждения. (Таким образом Сталин хотел избежать повторения ошибок «антиформалистической» кампании 1936 года.)

Поэтому Жданов, перечислив ведущих «формалистов», открыто призвал собравшихся к доносительству: «Кого вам угодно будет присоединить к этим товарищам?» Из игры в демократическую «охоту на ведьм» ничего, однако, не вышло. С места раздался одинокий анонимный выкрик: «Шапорина!» Но к возгласу этой подсадной утки не присоединил своего голоса ни один из присутствовавших...

<sup>1</sup> Хренников, вообще-то считавший Жданова выдающейся личностью, в данном пункте поддержал Шостаковича: по его словам, Жданов никак не мог сесть за рояль по той простой причине, что в зале заседаний ЦК, где проводилось совещание, «музыкальные инструменты не водились».

Прения по докладу Жданова Шостакович тогда же назвал в разговоре с приятелем «позорными, гнусными». Цепко наблюдавший за Шостаковичем тогда Шепилов видел, что композитор «очень травмирован всем ходом событий, ходит с окровавленной душой». Шепилов оставил выразительное описание поведения Шостаковича на этом партийном судилище (которое сам же Шепилов активно организовывал): «Бледный, с туго стянутыми бровями и умным, пристальным взглядом серых, резких, экзальтированных глаз, прикрытых толстыми стеклами очков. Периодически по лицу и по телу его пробегают конвульсии, будто от прикосновения к электротоку. Кажется, что он разговаривает, совершает какие-то действия, но это — лишь видимый фасад».

Проницательный сталинский чиновник угадал: за этим шостаковическим фасадом в те дни скрывалось небывалое творческое усилие и упрямство. На атаку в 1936 году Шостакович, как мы помним, ответил, засев за окончание своей новаторской Четвертой симфонии. Тогда же композитор сформулировал и свое жизненное кредо: «Если мне отрубят обе руки, я буду все равно писать музыку, держа перо в зубах». В 1948 году, когда Шостакович опять оказался под огнем, творчество вновь представилось спасением и ответом.

Для Шостаковича это — типичная реакция на давление. Хачатурян не раз говорил мне, как он завидовал этой необыкновенной способности Шостаковича отвечать на гонения сочинением новой вдохновенной музыки. «Вот почему он гений, а мы — только таланты», — заключал Хачатурян.

Возвращаясь после ждановских разносов домой, Шостакович дописывал новое произведение небывалой яркости и мощи: Первый скрипичный концерт. Начал записывать он его в последние месяцы 1947 года, а задумал, вероятно, еще раньше (в 1942 году на Шостаковича произвел сильное впечатление Скрипичный концерт его приятеля Шебакина).

Шостакович видел в скрипке монологический инструмент, он приравнивал ее пение к ораторской речи. Начиная с Четвертой симфонии, подавляющее большинство крупных опусов Шостаковича в той или иной степени автобиографично. Таков и Скрипичный концерт, но голос скрипки делает речевой подтекст этого сочинения особенно внятным.

Несмотря на то что появление в 1945 году Девятой симфонии Шостаковича несомненно разочаровало и оскорбило Сталина, не получившего ожидавшегося им апофеоза, вождем не сразу проявил свое неудовольствие, а выжидал, как он часто это делал, удобного мо-

мента. В мае 1946 года он даже осыпал Шостаковича материальными благами.

По указанию Сталина композитору позволил сам Лаврентий Берия, в ту пору — правая рука диктатора, и известил, что Шостаковичу дают большую квартиру в Москве, зимнюю дачу, автомобиль и шестьдесят тысяч рублей. Шостакович от неожиданно щедрых подарков стал отнекиваться, доказывая, в частности, что может обойтись и без денежных субсидий: дескать, на жизнь привык зарабатывать себе сам. Берия (как и Сталин, грузинского происхождения), усмотрев почему-то в этих отнекиваниях композитора нарушение кавказского этикета, рассердился: «Но это же подарок! Если Сталин подарил бы мне свой старый костюм, я и то не стал бы отказываться, а поблагодарил бы его!»

В этой ситуации продолжать препирательства становилось небезопасным, и Шостакович был вынужден принять царскую милость, хотя помнил — «бойся данайцев, дары приносящих». Буквально под диктовку Берии композитор написал Сталину благодарственное письмо: «Лаврентий Павлович сказал мне, что Вы отнеслись к моему положению очень сочувственно. Все мои дела налаживаются великолепно. В июне я получу квартиру из 5 комнат. В июле дачу в Кратово и, кроме того, полу-

чу 60 000 рублей на обзаведение. Все это меня чрезвычайно обрадовало».

От известных нам благодарностей вождю других советских культурных фигур письмо Шостаковича Сталину отличается своим подчеркнуто деловым тоном: оно напоминает расписку<sup>1</sup>. Шостакович любил повторять, что старается следовать правилу — «ничему особенно не радуйся, ни от чего особенно не огорчайся». Его психика всегда оперировала как сверхчуткий радар; жизнь в кругу внимания Сталина делала композитора особенно нервным, заставляя в любой момент ожидать удара.

Как вспоминал приятель Шостаковича, композитор, празднуя встречу Нового, 1948 года, внезапно стал задумчивым, сказав: «Боюсь я этого високосного года, чувствую какую-то грозу». Интуиция и на сей раз его не подвела.

Вот почему совпадение эмоционального настроения Первого скрипичного концерта с драматической атмосферой первых месяцев 1948 года не удивляет. Опус Шостаковича создавался под явным влиянием Скрипичного концерта

<sup>1</sup> «Сталинская» дача Шостаковичу, что называется, жгла руки; после смерти вождя композитор при первой же возможности купил себе другую дачу, а эту вернул государству. Интересно, что этот шаг Шостаковича был настолько необычным, что вызвал подозрение у властей: с чего бы это человек, имеющий полное право продать дачу, вместо этого отдает ее даром — «тут что-то кроется».

Альбана Берга. Как известно, венский мастер прослоил свой предсмертный шедевр музыкальными аллюзиями и цитатами. Для Шостаковича (он преклонялся перед Бергом, а тот, в свою очередь, благосклонно отнесся к Первой симфонии молодого ленинградца) этот прием великого австрийца оказался как нельзя более на руку.

Уже первая часть концерта Шостаковича полна зашифрованных звуковых намеков; ее основное настроение — глубокая грусть, переходящая в благородное негодование. Тут вспоминается знаменитая фраза русского писателя-революционера XVIII века Александра Радищева: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала».

Во второй части концерта ухо улавливает отчетливый прообраз главнейшего из всех музыкальных символов Шостаковича — его музыкальной подписи *D-Es-C-H* (немецкие буквенные обозначения нот ре — ми бемоль — до — си, составляющих монограмму композитора в немецком же написании: *D.Sch*). И вновь — как и в Фортепианном трио — на сверхтрагических, почти истерических тонах врывается еврейский танец («кровавый фрейлехс», по выражению одного писателя).

Третью часть концерта композитор записывал прямо в дни совещания у Жданова: по



форме это — пассакалья, медленный танец, который за его мрачную торжественность любили Бах и Гендель. Шостакович с помощью этой старинной конструкции возводит нечто вроде ораторской трибуны. С нее он обращается с пламенной речью — к кому? Неужели к самому Сталину?

На это предположение наводят музыкальные намеки: часть начинается «сталинским» оборотом из Седьмой симфонии, а валторны интонируют ритмическую фигуру знаменитого «мотива судьбы» из Пятой симфонии Бетховена). «So pocht das Schicksal an die Pforte» («так судьба стучится в дверь»), — сказал об этой теме Бетховен, и Шостакович — как он сам говорил, совершенно сознательно — соединяет эту реминисценцию с напоминанием о Сталине: намек более чем красноречивый.

Ранит душу потрясающая каденция — монолог скрипки. Она заставляет вспомнить ахматовскую строку из ее «Реквиема» — «измученный рот, которым кричит стомиллионный народ» — и растворяется в лихорадочной карнавальной пляске финала.

Карнавал в Скрипичном концерте трактуется Шостаковичем в духе рассуждений Михаила Бахтина о «народной смеховой культуре». В ней ведущим мотивом Бахтин считал

переход жизни в смерть, а смерти в жизнь. Бахтин говорил о «карнавальном мироощущении», освобождающем от страха. Сам Шостакович освобождение от страха нередко ассоциировал в своих произведениях с танцем смертника. Для него это — автобиографическая эмоция, столь сильная, что он в своей музыке возвращался к ней вновь и вновь.

Таков и вихревой бурлескный финал Скрипичного концерта, требующий от исполнителя поистине сверхчеловеческих усилий. Этот концерт — одна из вершин мирового скрипичного репертуара, но адекватные интерпретации редки — кроме всего прочего, также и из-за непомерных физических требований, им предъявляемых.

Связи музыки Шостаковича с бахтинской философией культуры очевидны; они постепенно становятся предметом все более внимательных исследований<sup>1</sup>. Ко многим сочинениям Шостаковича можно отнести рассуждения Бахтина о «карнавальных» формах в культуре, которые «стали мощными средствами художественного постижения жизни, стали особым языком, слова и формы которого обладают исключительной силой символичес-

<sup>1</sup> В бахтинский круг входил ближайший друг композитора Иван Соллертинский. Нет сомнений в том, что он, будучи прозелитом по натуре, обсуждал с Шостаковичем идеи Бахтина.

кого обобщения». Само собой, Бахтина увлекала и русская карнавальная традиция; он находил ее не только у столь любимого им Достоевского, но и у Гоголя, и даже у Пушкина (одним из наиболее «карнавализованных» произведений которого Бахтин считал «Бориса Годунова»).

Именно в рамках бахтинской парадигмы совмещаются имиджи Шостаковича-юродивого и Шостаковича-скомороха. Скоморох — центральная фигура русской карнавальной культуры. Это были средневековые бродячие (хотя некоторые из них оседали при дворах знати) артисты, музыканты, шуты. Их потомки дожили до начала XX века, и юный Митя Шостакович вполне еще мог увидеть где-нибудь на Марсовом поле в Петрограде выступление одного из подобных балаганных развлекателей в жанре так называемого райка.

В строгом смысле этого слова «раек» — это то, что на Западе называют реер-show: ящик, заглянув в который через специальное увеличительное стекло можно было увидеть сменяющиеся друг друга картинки, часто непристойного содержания. В России этот ящик прозвали «райком» потому, что одной из самых популярных картиночных серий была как раз история о грехопадении Адама и Евы — «райское действо».

Комментировал подобные двусмысленные картинки для публики, отпуская злободневные, а иногда и опасные политические шуточки, ярмарочный скоморох-«раешник». Этот балаганный жанр притягивал молодого Шостаковича; в 1925 году он писал своему приятелю: «За последнее время я стал изучать историю раешника, а посему выражаюсь иногда по-раешному».

Вспоминал ли Шостакович эти впечатления молодых лет в 1948 году, когда под впечатлением «ждановского» совещания и развернувшейся за ним погромной вакханалии задумал одну из язвительнейших сатир в истории мировой музыки — свой так называемый «Антиформалистический раек»? Вероятно. Но, думаю, еще больше для него, как для человека, всегда сознательно встраивавшегося в культурную традицию и чуткого к интертекстам, значил тот факт, что сочинение под названием «Раек» в 1870 году написал самый почитаемый им русский композитор — Мусоргский.

«Раек» Мусоргского — беспощадный музыкальный памфлет, в котором автор ядовито высмеял (точь-в-точь как завзятый скоморох) своих врагов — музыковедов, критиков, композиторов. Шостакович позаимствовал у Мусоргского многие приемы — хлесткую форму,

задорный балаганный текст (в составлении которого ему много помог его друг Лев Лебединский), пародийные цитаты. Но объектом своей сатиры Шостакович избрал шишек поважнее: не более не менее как самих Сталина и Жданова.

В своем «Антиформалистическом райке» Шостакович вывел этих советских вождей под достаточно прозрачными именами — товарищей Единицына и Двойкина, выступающих на некоем собрании во Дворце культуры с осуждением формалистической музыки антинародных композиторов<sup>1</sup>. Товарищу Единицыну распевает свой текст на музыку грузинской народной песни «Сулико». В Советском Союзе всем, от мала до велика, было известно, что «Сулико» — любимая песня Сталина, так что этот намек понятен сразу. А Двойкин, напевая вальс, требует от музыки, как и Жданов, «красоты и изящества» и, как тот, сравнивает сочинения формалистов с бормашиной и музыкальной душегубкой.

А когда в финале опуса Шостаковича на музыку залихватского канкана из французской оперетки Сталин призывает бороться с буржуазными идеями, а тех, кто ими заражен,

<sup>1</sup> В «Райке» Шостаковича появляется также товарищ Тройкин, в котором можно усмотреть карикатуру на Дмитрия Шепилова, одного из организаторов «ждановского» совещания.

велит сажать в лагеря строгого режима, то сикофанты с величайшей готовностью подхватывают и эти указания вождя: «Смотри туда, смотри сюда — и выкорчевывай врага!»

Фокус заключается в том, что этот злоеший финал-апофеоз написан Шостаковичем с таким издевательским блеском, что в концертах он всякий раз бисируется. Я присутствовал на нескольких памятных исполнениях «Антиформалистического райка» на Западе (дирижировали Мстислав Ростропович, Владимир Ашкенази, Владимир Спиваков). И хотя певцы пели по-русски и слушатели не понимали подавляющего большинства рассыпанных по тексту словесных и музыкальных аллюзий и намеков, публика в зале неизменно покатывалась от хохота.

Андрей Синявский, в 1965 году отправленный в лагерь строгого режима за «антисоветские» писания, вспоминал, как один из заключенных сказал ему с завистью: «Вам, писателям, и умирать полезно». Имелось в виду, что писатель даже негативный опыт может использовать и претворить в художественное произведение.

Как раз это и сделал Шостакович. Залитый с ног до головы официозным дерьмом, он умудрился трансформировать его в золото музыки — Первый скрипичный концерт и «Анти-

формалистический раек». И ведь какие разные это сочинения: трагическое полотно в одном случае, скоморошина — в другом. Но оба опуса написаны с напором, с полной душевной отдачей.

Объединяет их и еще одна типичная для Шостаковича черта. Хотя оба произведения создавались «в стол», без надежды на скорое исполнение, Шостакович заботился и о будущей публике — чтобы и ей было слушать интересно, чтобы музыка была увлекательной.

Это замечательное качество Шостаковича — постоянное его внимание к слушательскому восприятию, стремление удержать интерес публики до конца произведения — часто раздражает снобистских комментаторов и ставит их в тупик. Они недовольны: если финал Пятой симфонии Шостаковича трагичен, то почему он написан так, что публика после окончания исполнения от восторга неистовствует? Да потому же, почему зажигателен канканый финал «Антиформалистического райка»: Шостакович, как истинный скоморох или юродивый, пытается преодолеть силы зла, самовыразившись в искрометном творческом акте.

Трагическая музыка отнюдь не обязана быть тягучей или скучной. То же и сатира; она мо-

жет быть не только язвительной и назидательной, но также и увлекательной.

Интересно сравнить судьбу «Райков» Мусоргского и Шостаковича. Свою сатиру Мусоргский, превосходный пианист, демонстрировал в 1870 году направо и налево к вящему удовольствию своих слушателей, причем, как вспоминал критик Владимир Стасов, «хохотали до слез даже сами осмеянные».

Изданная через год с небольшим, пьеса Мусоргского быстро разошлась. Но исполняли ее со временем все реже: для того чтобы получить полноценное удовольствие от «Райка» Мусоргского, надо хорошо разбираться в истории русской музыки.

Шостакович, в отличие от Мусоргского, сочинял свой «Раек» в полном секрете; это и понятно, учитывая объекты его сатиры и ситуацию в Советском Союзе. Из-за этого в истории создания «Антиформалистического райка» много загадок, которые вряд ли когда-нибудь будут разгаданы до конца. Это — типичное произведение «катакомбной» культуры, создававшееся в подполье, тайно, урывками, под угрозой сурового наказания. Мир впервые узнал о его существовании из предисловия к опубликованному на Западе в 1979 году, уже после смерти Шостаковича, его мемуарам, а премье-

ра «Антиформалистического райка» состоялась лишь в 1989 году. Но с тех пор популярность этого сатирического опуса Шостаковича все возрастает, и он вполне может оказаться одним из знаковых музыкальных произведений XX века.

Как написал Пастернак: «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь». К сочинениям, помеченным таким образом, судьба часто оказывается благосклонной.

В своем «Райке» Шостакович язвительно и сжато описал организованный Сталиным в 1948 году культурный погром. После «ждановского» совещания в газете «Правда» 11 февраля появилось постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели». Это был классический сталинский документ, подытоживавший взгляды и указания вождя по поводу текущей культурной ситуации.

Ничего нового инсайдеры в нем не обнаружили, за исключением окончательного списка композиторов, отнесенных к «формалистическому, антинародному направлению». Перечислены были Дмитрий Шостакович, Сергей Прокофьев, Арам Хачатурян, Виссарион Шебалин, Гавриил Попов и Николай Мясков-

ский — именно в таком, совершенно очевидно не соответствовавшем алфавиту порядку<sup>1</sup>.

В советское время ритуальное значение подобных списков было огромным: они, при полном отсутствии какой бы то ни было объяснительной информации, давали наиболее ясное представление о месте и оценке человека в социальной иерархии — как со знаком плюс, так и со знаком минус.

Известно, что Сталин уделял таким вещам много внимания. Из опубликованных ныне секретных предварительных меморандумов видно, что список «формалистов» утрясая до самой последней минуты: первым в нем оказывался то Прокофьев, то Мясковский, да и состав менялся. Итоговое появление имени Шостаковича первым несомненно отражало мнение Сталина о степени ответственности композитора за, как было сказано в постановлении, «распространение среди деятелей советской музыкальной культуры чуждых ей тенденций, ведущих к тупику в развитии музыки, к ликвидации музыкального искусства».

Обо всем этом Шостакович, как стало недавно известно, узнал, как говорят американ-

<sup>1</sup> В ночь с 10 на 11 февраля от инфаркта за своим письменным столом скончался Сергей Эйзенштейн, которого в это время принуждали к переработке фильма об Иване Грозном с музыкой Прокофьева. Была ли тут какая-то связь? Узнал ли Эйзенштейн о том, что в «Правде» появится этот погромный текст, заранее? Об этом мы можем только гадать.

цы, «из уст лошади». 11 февраля в 6 утра ему позвонил секретарь Сталина Александр Поскребышев и вызвал в Кремль. Сталин распорядился, чтобы Поскребышев лично прочитал Шостаковичу текст партийного постановления.

Эта сталинская акция была, как всегда у вождя, двусмысленной и иезуитской. С одной стороны, она сигнализировала о персональном внимании вождя. С другой стороны, смахивала на садистскую порку по принципу «бьют и плакать не дают». Заодно Сталин, вероятно, хотел узнать от Поскребышева, как Шостакович эту порку воспримет.

Мимозно чувствительный Шостакович все это, разумеется, ощутил как глубочайшее унижение. Он вспоминал позднее, что, пока Поскребышев читал ему постановление, он не мог смотреть ему в лицо, изучая вместо этого кончики желтых кожаных ботинок сталинского секретаря<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> У этой малоприятной истории был скорее комический эпилог. В 1956 году, уже после смерти Сталина, Шостакович пришел за лекарством для своей сестры в аптеку, которая обслуживала ВИПов. Стоя в очереди, он вдруг услышал знакомый голос: «Дмитрий Дмитриевич, что же это вы забываете старых друзей?» Лицо говорившего было Шостаковичу незнакомо, но зато он сразу узнал его желтые ботинки. Да, все в тех же ботинках (видно, заграничная кожа оказалась очень прочной) перед ним стоял бывший секретарь Сталина Поскребышев! Тут же в очереди Поскребышев успел рассказать Шостаковичу, что тоже стал жертвой культа личности: незадолго до смерти Сталина его отстранили от дел и чуть не арестовали, а вот теперь он на заслуженной пенсии.

Немедленно за опубликованием постановления последовали «оргмеры». Шостаковича выгнали с работы из Московской и Ленинградской консерваторий. Многие его произведения (как и музыка других «формалистов») исчезли из репертуара. Сталин решил форсировать растянувшееся на шестнадцать лет (с 1932 года!) формирование Союза композиторов: в апреле 1948 года состоялся Первый съезд этой организации, на котором с основным докладом выступил ее свежееиспеченный Генеральный секретарь (титул, предложенный самим Сталиным) — Тихон Хренников.

34-летний боевитый Хренников, с энтузиазмом выполняя возложенную на него миссию кардинальной культурной «перестройки», выкрикивал в испуганный зал: «Довольно симфоний-дневников, псевдофилософствующих симфоний, скрывающих за внешним глубокомыслием скучное интеллигентское самокопание!.. Наши слушатели устали от модернистской какофонии! Пора вернуть нашу музыку на путь ясности и реалистической простоты!.. Мы не позволим более разрушать великолепный храм музыки, созданный гениальными композиторами прошлого!»

То, что адресаты этой ругани были вынуждены публично каяться, уже никого не удивля-



ло. Оживление вызвало только выступление ломавшего из себя клоуна Мурадели, громко начавшего: «Товарищи! Я не совсем согласен с постановлением ЦК нашей партии».

Тут, как вспоминал делегат съезда Дмитрий Толстой, в зале воцарилась напряженная тишина. Но когда Мурадели продолжил: «Мало партия дала мне по мозгам! Надо было меня наказать еще строже, еще сильнее!» — то все с облегчением выдохнули воздух. Все стало на свои места.

Мясковский, один из обвиненных в «скудном интеллигентском самокопании», осторожно записал в своем дневнике: «Интересное Постановление ЦК ВКП(б) в связи с оперой Мурадели. Позитивно верное, негативно неточное. Боюсь, что принесет больше вреда советской музыке, чем пользы. Сразу обрадовались и зашевелились все посредственности»<sup>1</sup>.

Увы, эта запись Мяковского лишь намекала на размер культурного ущерба. По всей стране прокатилась волна организованных сверху и широко освещаемых в mass-media публичных собраний, на которых, согласно заранее утвержденному ритуалу, дружно вос-

<sup>1</sup> Даже через двадцать пять лет, в 1973 году, последние две фразы покойного Мяковского показались советским цензорам слишком взрывными и при публикации были вычеркнуты.

хвалялось «историческое постановление» и злобно, по-хамски поносились «антинародные формалисты».

Все это превратилось в мощную антиинтеллектуальную популистскую кампанию. Тщательно отобранным «представителям народа» была предоставлена возможность безапелляционно учить уму-разуму всемирно признанных композиторов. Типичным в этом смысле можно считать опубликованное в одной из газет (и подобострастно перепечатанное журналом «Советская музыка») высказывание мастера литейного цеха машиностроительного завода г. Нальчика тов. А. Загоруйко: «...Правильное Постановление, оно приблизит музыку к народу... Некоторые советские композиторы, которым народ создал все условия для творчества, пишут такую музыку, что ее слушать невозможно. Ни складу, ни ладу — дикий вихрь звуков...»

Казалось, вся страна от тов. Сталина до тов. Загоруйко говорит одним голосом и никакая попытка трезво оценить ситуацию в этой обстановке «охоты на ведьм» невозможна. Тем удивительней читать дневниковые записи, сделанные в те дни 22-летним москвичом, студентом-комсомольцем Марком Щегловым: «Впечатление от газетных откликов такое. Много лет люди терпели, слушали, исполняли

музыку Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна и др. и не осуждали (по крайней мере так открыто и так резко) ее только потому, что, как казалось, в центральных, авторитетных кругах она пользовалась сочувствием. Каждый стеснялся обнаруживать непонимание новейшей музыки, потому что это на самом деле отнюдь не достоинство. Теперь же все вдруг поняли, что это был «ложный стыд», и почти с ликованием сообщают городу и миру о том, что у них давно уже болит голова от музыки Шостаковича и т.п.».

Молодой идеалист Щеглов искренне пытался разобраться в происходящем. Он отлично знал, что очень многие не любят и не понимают не только Шостаковича и Прокофьева, но и Глинку, Мусоргского, даже Чайковского, всяким там «симфониям» предпочитая русский народный хор, а то и популярные песни. Значит ли это, что серьезная музыка должна исчезнуть, уступив место массовым жанрам? И Щеглов заключал: «Заставить Шостаковича писать одни обработки народных песен невозможно. Он и без нашего вмешательства писал не только сложнейшие оперы, но и массовые песни и вообще вещи, вполне доступные среднему слушателю. Обидно за Шостаковича».

Трагическая истина заключается в том, что так в те дни думали немногие. Даже в музы-

кальной среде Шостакович мог опереться лишь на дюжину-другую близких ему людей. Евгений Шварц вспоминал об отношении к Шостаковичу профессионалов, которых писатель именовал «музыкальными жучками»: «Как только эти жучки сползаются вместе, беседа их роковым образом приводит к Шостаковичу. Обсуждается его отношение к женщинам, походка, лицо, брюки, носки. О музыке его и не говорят — настолько им ясно, что никуда она не годится. Но отползти от автора этой музыки жучки не в силах. Он живет отъединившись, но все-таки в их среде, утверждая самым фактом своего существования некие законы, угрожающие жучкам».

Шварц утверждал, что эти музыканты-«жучки» испытывали по отношению к Шостаковичу страх, а их жены — еще и ненависть. Для них, по словам Шварца, это был некий выродок, биологическая аномалия, они воспринимали его как композитор Сальери — Моцарта в знаменитой маленькой трагедии Пушкина:

... я избран, чтоб его  
Остановить, — не то мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки...

Эта почти что мессианская зависть и злоба прорвались в характерном жесте Владимира Захарова, одного из новых руководителей Сою-

за композиторов, когда он на заседании, ударив кулаком по столу, вскричал: «Товарищи! Запомните! С Шостаковичем покончено раз и навсегда!»

В этом в те дни был уверен не один лишь Захаров. Другой временщик, Мариан Коваль, с издевкой писал о том, как отечественные «влюбленные гимназистки-музыковеды» и западные «торговцы славой» возвели Шостаковича в ранг «классика» и «гения мировой музыкальной культуры». «Было от чего закружиться голове!» — восклицал Коваль, нравоучительно добавляя, что подобные «подхалимствующие панегирики... отвратили Шостаковича от глубокого продумывания и осознания статей «Правды». Вследствие этого, по мнению Коваля, нераскаявшийся Шостакович «по-прежнему с презрением относился к музыкальному языку своего народа, к русской народной песне, предпочитая космополитизм».

Все это были только внешне эстетические, а по сути — политические обвинения. В стране в то время малейшее, даже воображаемое отклонение от партийной линии могло привести к «полной гибели всерьез» (Пастернак); согласно знаменитому лагерному распоряжению при конвоировании заключенных: «шаг вправо, шаг влево считаются побегом». Пастернак, по-прежнему примерявший на себя

судьбу Шостаковича, в надписанной в эти дни композитору своей книге призывал его быть мужественным — «... и да хранит Вас издали Ваше великое будущее»<sup>1</sup>.

Но Шостакович, хотя внешне и продолжал хорохориться (в одном письме он даже процитировал хрестоматийную чеховскую фразу «Мы еще увидим небо в алмазах»), на самом деле был близок к полному отчаянию. Во время катастрофы 1936 года он был моложе на двенадцать лет, а теперь вдруг почувствовал, что его покидают не только моральные, но и физические силы: «У меня весьма частые головные боли, кроме того, почти без перерыва тошнит, или, как говорят народным языком, мутит... За последнюю неделю, или несколько больше, я сильно постарел, и этот процесс постарения идет вперед с неслыханной быстротой, физическое постарение, к сожалению, отражается и на потере душевной молодости». Черное облако стояло над Шостаковичем. Как свидетельствуют друзья, он ожидал ареста и вновь думал о самоубийстве, вспоминая пушкинское: «Давно, усталый раб, замыслил я побег...» Но он не знал, что у Сталина были на него другие планы.

<sup>1</sup> Самого Пастернака в 1948 году вновь обвиняли в том, что его творчество «нанесло серьезный ущерб советской поэзии».

## Глава VII ПОСЛЕДНИЕ КОНВУЛЬСИИ И СМЕРТЬ ЦАРЯ

В позднюю сталинскую эпоху среди советских интеллектуалов получил распространение следующий анекдот. У армянского радио спрашивают: начнется ли вскорости третья мировая война? Ответ радио: «Войны не будет, но будет такая борьба за мир, что камня на камне не останется».

Об этом анекдоте должен был вспомнить Шостакович, когда в марте 1949 года его вызвал к себе министр иностранных дел Вячеслав Молотов, считавшийся тогда вторым после Сталина человеком в СССР. Он предложил композитору отправиться в составе высокопоставленной советской делегации в Нью-Йорк на Всеамериканскую конференцию в защиту мира (Cultural and Scientific Conference for World Piece) и таким образом активно включиться в «борьбу за мир». Но Шостакович отказался, хотя давно уже хотел побывать в Америке. Он объяснил Молотову, что

находится в плохой физической форме (что было, как мы знаем, правдой).

16 марта Шостаковичу позвонили и предупредили: не отходить от телефона, с ним будет разговаривать товарищ Сталин. Поначалу композитор подумал, что его разыгрывают. Но потом решил, что вряд ли кто осмелится столь опасно шутить. И действительно, услышал в телефонной трубке памятный ему по личной встрече (1943 год, Большой театр, обсуждение нового Государственного гимна) голос Сталина, поинтересовавшегося, почему Шостакович отказывается от столь ответственного поручения.

Шостакович обладал быстрым умом и уже доказал однажды, что в диалоге с вождем он не тушется. Не растерялся он и на сей раз (видимо, внутренне подготовился заранее) и ответил, что в Америку не поедет потому, что уже больше года музыку его и его коллег не играют, она в Советском Союзе запрещена.

И тут произошло неслыханное: желавший загнать композитора в угол Сталин растерялся сам. Контролировавший до мелочей проведение своих идеологических указаний в жизнь, гордившийся своим всезнанием и никогда не упускавший возможности это всезнание продемонстрировать и подчеркнуть, вождь на сей раз изобразил неведение и крайнее удивление:

«Как это не играют? Почему это не играют? По какой такой причине не играют?»

Шостакович объяснил, что есть соответствующий приказ Главреперткома (т.е. цензуры). И тут Сталин пошел на уступку первым: «Нет, мы такого распоряжения не давали. Придется товарищей из Главреперткома поправить». И сменил тему разговора: «А что у вас там со здоровьем?»

В ответ Шостакович сказал чистую правду: «Меня тошнит». Это была вторая неожиданность для Сталина. Надо полагать, что он немного опешил, но виду, как человек опытный и подчеркнуто спокойный, не подал, предпочитая истолковать слова Шостаковича в их прямом, а не метафорическом смысле: «Почему тошнит? Отчего тошнит? Вам устроят обследование».

Этим тщательным обследованием занялась целая медицинская бригада из так называемой «Кремлевки» — специальной поликлиники для правительства и советской элиты. Вывод кремлевских врачей был: Шостакович действительно болен. Шостакович дозвонился до уже знакомого ему личного секретаря Сталина Поскребышева, чтобы сообщить о диагнозе. Но у того, видимо, были свои инструкции от Хозяина: Поскребышев ответил композитору, что ничего передавать Сталину не

будет. Надо ехать в Америку, а вождю следует написать соответствующее благодарственное письмо — нечего с Хозяином препираться.

Сталину, конечно, о врачебном заключении было доложено своим чередом, но он его решил проигнорировать. Диктатор, надо полагать, рассудил, что он уже и так с избытком продемонстрировал свою благожелательность и терпимость: приказ Главреперткома о запрещении исполнения целого ряда произведений «композиторов-формалистов» — Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Шебалина, Мясковского и других — был отменен.

История эта, впервые преданная гласности Шостаковичем в его мемуарах, получила подтверждение в опубликованных ныне документах. Причем документы эти свидетельствуют, что реакция Сталина была прямо-таки молниеносной. Сразу после разговора Сталина с Шостаковичем, буквально в тот же день, на письменный стол вождя легла затребованная им справка от заместителя председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. В этой справке перепуганный чиновник, абсолютно не понимая, в какую сторону вдруг подул ветер, докладывал точный список запрещенных опусов Шостаковича, на всякий случай угодливо сообщая, что «его лучшие произведения: Фортепианный квинтет,

1-я, 5-я, 7-я симфонии, музыка к кинофильмам и песни исполняются в концертах».

Напрасный труд! Стрелочник всегда должен быть наказан. И уже на другой (!) день незадачливые бюрократы были прихлопнуты следующим распоряжением Совета Министров СССР: «Москва, Кремль. 1. Признать незаконным приказ № 17 Главреперткома Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР от 14 февраля 1948 г. о запрещении исполнения и снятии с репертуара ряда произведений советских композиторов и отменить его. 2. Объявить выговор Главреперткому за издание незаконного приказа». И подпись: «Председатель Совета Министров Союза ССР И. Сталин».

Любопытно сравнить всю эту историю с телефонными звонками Сталина Булгакову (1930 год) и Пастернаку (1934 год). Честность, мужество и внутренняя сила Булгакова и Пастернака сомнению не подлежат. Оба они в наше время обладают куда более определенным «антисталинским» имиджем, чем Шостакович (в отличие от Шостаковича, многократного лауреата премии имени вождя, сталинские награды и Булгакова, и Пастернака миновали). Но для них обоих телефонный разговор с вождем, хоть и краткий, стал событием огромной важности. К своему диалогу со

Сталиным и Булгаков, и Пастернак возвращались в своем воображении вновь и вновь, год за годом.

С Шостаковичем ничего подобного не произошло, хотя Сталин, несомненно, на такой эффект рассчитывал. И для Булгакова, и для Пастернака (который называл Сталина «гигантом дохристианской эры») вождь был фигурой, как говорят американцы, «большей, чем жизнь». Шостакович, с его саркастическим мироощущением, по отношению к вождю, напротив, никаких романтических эмоций, как я уже отмечал, не испытывал. В его представлении Сталин никогда не обладал ни малейшим ореолом. Весьма вероятно, что Сталин, будучи незаурядным психологом, это чувствовал.

Шостакович также, в отличие от Булгакова и Пастернака, не был естественным собеседником. Те — каждый, конечно, на свой лад — были прирожденные барды, говоруны. Шостакович, наоборот, в общении (особенно с малознакомыми людьми) часто оказывался до такой степени замкнутым, отчужденным и нервным, что это делало его, по мнению Евгения Шварца, «человеком, трудновыносимым для окружающих».

По наблюдению хорошо знавшей композитора Мариэтты Шагинян, Шостакович иногда



напоминал инопланетянина «какой-то электрической заряженностью, истечением большой силы биотоков от всего его существа. Он всегда говорил с большим напряжением для себя. Когда он пришел ко мне в первый раз в комнату, перекрытую пополам большой и твердой ширмой, очень устойчивой, не успел он перешагнуть порога, эта устойчивая ширма внезапно повалилась на пол, как от ветра. Вся моя семья была взволнована не менее меня. Начинать говорить с ним было всегда трудно. И надо было понимать, с чего правильно начать, чтобы разговор состоялся». Таково было и мое впечатление от Шостаковича.

Главным психологическим оружием Сталина в разговоре всегда было его энигматическое немногословие. Но в лице Шостаковича он столкнулся с собеседником, который мог быть еще более энигматичным и немногословным.

Это смахивало на историю, которую рассказывал Шостакович, о его встрече с поэтом Владимиром Маяковским в 1929 году. Знакомясь с начинающим композитором, знаменитый автор величественно протянул ему два пальца. Шостакович, не растерявшись, сунул ему в ответ свой один: «Так наши пальцы и столкнулись».

Нечто подобное произошло при разговоре

Шостаковича со Сталиным. При том, что позиции разговаривающих сторон были явно неравноправными (как говорил в схожей ситуации писатель Виктор Шкловский — «на их стороне армия и флот, а на моей — только мое пишущее перо»), диалог вождя и композитора закончился взаимным компромиссом. В случае с Шостаковичем Сталину пришлось отменить им же инспирированный приказ, на что вождь, по понятным причинам, шел весьма нечасто и с крайней неохотой. В свою очередь Шостакович был вынужден отправиться в Нью-Йорк на конференцию «в защиту мира».

В тот момент Сталин рассматривал эту конференцию как важную внешнеполитическую акцию. По указанию Сталина «борьба за мир» была заявлена как ведущий слоган; соответственно приоритетным становилось создание и развертывание «движения сторонников мира». На это дело было затрачено много усилий и денег.

Сама по себе идея «борьбы за мир» выглядела вполне благородно; как вспоминал один из наиболее активных участников «движения за мир», писатель Илья Эренбург, «дело было чистым: постараться убедить всех, что третья мировая война уничтожит цивилизацию». Эренбург, конечно, лукавил: политика крайне

редко — если вообще когда-либо — бывает таким «чистым» делом.

Конференция в Нью-Йорке, на которую послали Шостаковича, доказала это еще раз. Она проходила 25—27 марта в шикарном нью-йоркском отеле «Уолдорф-Астория», а посему была окрещена The Waldorf Conference. На нее собралось почти три тысячи делегатов, в основном американцы либеральных и левых убеждений, сторонники бывшего вице-президента и кандидата в президенты на выборах 1948 года Генри Уоллеса.

В советскую делегацию входили писатели Александр Фадеев и Петр Павленко, кинорежиссеры Сергей Герасимов и Михаил Чиаурели — у себя на родине знаменитые люди, сталинские лауреаты. Но в США их никто не знал; для американцев единственной звездой был Шостакович, которого на аэродроме в Нью-Йорке встречала огромная толпа поклонников.

Тут опять можно провести любопытную параллель с Пастернаком. В 1935 году Сталин заставил Пастернака поехать в Париж на антифашистский Международный конгресс писателей в защиту культуры. Поэт отказывался, отговариваясь (как и Шостакович) нездоровьем. Но Сталин (через того же Поскребыше-

ва) велел передать, что это — приказ, который надлежит выполнять.

Как и Шостакович, Пастернак подчинился, хотя почувствовал себя глубоко униженным. На конгрессе в Париже он, представленный аудитории писателем Андре Мальро как «один из самых больших поэтов нашего времени», произнес короткую и весьма сумбурную речь, но был встречен долгой овацией. По мнению Эренбурга, тогда курировавшего советскую делегацию на конгрессе, французов, практически ничего не знавших о творчестве Пастернака, поразил сам его облик, столь соответствовавший имиджу романтического поэта.

Угловатый очкарик Шостакович, при всей его внешней зажатости и некоммуникабельности, тоже, как мы знаем, мог произвести впечатление избранности, даже на малознакомых людей. Но его творчество, в отличие от Пастернака, к этому времени было уже хорошо знакомо американским интеллектуалам. Вдобавок Шостаковичу в Америке до сих пор везло — что было немаловажно — и в плане политической репутации.

В США отношение к Советскому Союзу менялось несколько раз. В 30-е годы оно было весьма враждебным, и когда в 1936 году Шостаковича атаковала «Правда», слава компози-

тора, уже известного на Западе, только увеличилась. Резкий поворот в годы Второй мировой войны, когда Советский Союз стал союзником западных демократий, сделал эту славу легендарной. И наконец, послевоенный поворот к «холодной войне», когда все советское вновь оказалось в Соединенных Штатах под подозрением, поначалу чудесным образом не сказался на Шостаковиче из-за «антиформалистического» партийного постановления 1948 года.

Но в 1949 году этому роману Шостаковича с Америкой пришел внезапный и brutalный конец. Виною тому оказалось участие композитора в Уолдорфской конференции, ставшей в идеологической и культурной сфере знаковым событием ранней «холодной войны».

Сталину эта конференция давала возможность напрямую прощупать отношение американцев к Советскому Союзу. Подозрительный вождь, судя по всему, не очень-то доверял донесениям на сей счет профессиональных дипломатов, предпочитая слышать впечатления людей творческих, с большим кругозором и психологическим чутьем. В 1946 году он уже посылал в Америку с аналогичным заданием писателей Илью Эренбурга и Константина Симонова. На Уолдорфской конференции такими информантами были Фадеев и Павленко —

тоже писатели, но политически еще более активные. К их оценкам Сталин, как известно, прислушивался весьма внимательно. (В частности, сейчас известно, что донос Павленко на Мандельштама в 1938 году сыграл роковую роль в судьбе поэта.)

Шостакович (как и Пастернак в 1935 году) был включен Сталиным в делегацию для престижа и маскировки. Но именно композитор, оказавшись в центре всеобщего внимания, поплатился больше всех.

В работе конференции приняли участие многие знаменитые американские леваки — Артур Миллер, Норман Мейлер, Лилиан Хеллман, Дэшиелл Хэммет, Клиффорд Одетс. В работе музыкальной секции конференции участвовал Леонард Бернстайн, ее председателем стал главный музыкальный критик «Нью-Йорк Таймс» Олин Даунс. Но их идеологические оппоненты тоже не дремали. Небольшая группа антикоммунистических американских либералов, образовавших ad hoc комитет под названием «Американские интеллектуалы за свободу», решила если и не сорвать Уолдорфскую конференцию, то по крайней мере нанести ей как можно более ощутимый ущерб.

Руководителем этой антисоветской группы (как выяснилось позднее, ее финансировало ЦРУ), в которую вошли Мэри Маккарти,

Дуайт Макдоналд, Артур Шлесинджер и другие нью-йоркские интеллектуальные звезды, стал философ Сидней Хук. Контратак на музыкальном фронте организовал кузен знаменитого писателя Николай (Николас) Набоков, композитор с хорошими связями в американских официальных кругах.

Набоков отправился на заседание музыкальной секции, где чувствовавший себя рыбой на песке Шостакович нервным и дрожащим голосом начал зачитывать подготовленное для него в Москве ритуальное осуждение «клики поджигателей войны», вынашивающей планы агрессии против Советского Союза. Когда речь за Шостаковича dokonчил его американский переводчик, Набоков вскочил, чтобы задать вопрос: «Согласен ли лично Шостакович с появившимися в газете «Правда» нападениями на музыку западных композиторов Стравинского, Шенберга и Хиндемита?»

Чтобы ответить, Шостакович встал, ему сунули в руки микрофон, и, опустив глаза, композитор, внутренне кипевший от стыда и возмущения, пробормотал, что да, он полностью согласен с «Правдой». Набоков, по его воспоминаниям, торжествовал: «Я знал заранее, каким должен был быть его ответ, и я также знал, что его ответ разоблачит его... Но, по моему мнению, это был единственный законный путь

разоблачить внутренние обычаи русского коммунизма».

Какая тяжелая сцена: два русских человека, два композитора, которых судьба и «холодная война» свели в унижительном, бесчеловечном, беспощадном поединке! Можно понять несчастного Шостаковича, вытолкнутого на этот позорный ринг неумолимой волей Сталина. Можно понять и Набокова, в его зазорном стремлении нанести удар по коммунистической идеологии больно быющего по ближайшей удобной мишени, даже не задумываясь о том, что эта мишень — великий русский композитор. Вдобавок именно эмигранту Набокову было особенно ясно, как мучительно переживает Шостакович двусмысленность своей роли на Уолдорфской конференции.

Но в тот момент Набокову, вероятно, казалось, что цель оправдывает средства. Вероятно, иногда так и бывает, но можно вспомнить и о том, что из них двух под реальным пресингом, с опасностью для жизни, находился в тот момент только Шостакович<sup>1</sup>.

Атаки Набокова и его друзей во многом

<sup>1</sup> Эти исключительно тяжелые для него дни в Нью-Йорке 1949 года Шостакович до конца своих дней вспоминал с отвращением и страхом. Интересно, что позднее, через восемнадцать лет, он рассказал Набокову и о приказе Сталина, и о том, что зачитывал тогда в Нью-Йорке текст, составленный для него «компетентными органами».

торпедировали Уолдорфскую конференцию, а заодно и американскую репутацию Шостаковича. С этого момента композитор, независимо от его истинных эмоций и убеждений, все больше и больше воспринимался на Западе как рупор коммунистической идеологии, а его музыка — как советская пропаганда. Такова была безжалостная логика набиравшей скорость «холодной войны». Эта враждебная и несправедливая реакция на музыку Шостаковича стала преобладающей на целых тридцать лет.

1949 год оказался напряженным: холодная война то и дело грозила перейти в горячую. Континентальный Китай стал коммунистическим; коммунисты сражались в Греции и Вьетнаме. Хотя уже были заложены основы НАТО, Италию и Францию сотрясали мощные антиамериканские демонстрации.

В этой ситуации Сталин, после провала Уолдорфской конференции махнувший рукой на возможность активного воздействия на американское общественное мнение, все еще планировал оторвать Западную Европу от США; он надеялся: «Борьба за мир в некоторых странах разовьется в борьбу за социализм».

Газета «Ле Монд» писала, имея в виду «борьбу за мир», что коммунисты «нашли лозунг, понятный всем». Так называемое Стокгольм-

ское воззвание о запрещении атомной бомбы, инициированное коммунистами, собрало сотни миллионов подписей по всему миру. К этому движению примкнули многие видные западные фигуры: настоятель Кентерберийского собора Хьюлетт Джонсон, бельгийская королева Елизавета, нобелевский лауреат, физик Фредерик Жолио-Кюри. Одним из самых знаменитых «борцов за мир» был Пабло Пикассо, чья литография с изображением голубки стала символом всего движения и одной из культурно-политических икон XX века.

Об этой стороне деятельности Пикассо на Западе до сих пор принято писать как о какой-то причуде гения, необъяснимой шалости вечного эксцентрика. Между тем большинство мемуаристов подтверждает, что к своим обязанностям в «движении за мир» Пикассо относился в высшей степени серьезно и ответственно. Как вспоминал Эренбург, Пикассо охотно принимал участие в соответствующих конгрессах и конференциях, безотказно выступал, внимательно (надев специальные наушники для синхронного перевода) слушал ораторов, восхвалявших Сталина и поносивших американский империализм. Эренбургу он как-то объяснил: «Коммунизм для меня тесно связан со всей моей жизнью как художника...»

Стоит сравнить это с поведением Шостаковича. Композитор тоже принял участие в сталинской «борьбе за мир», но делал это — в отличие от Пикассо — под беспрестанным грубым нажимом советских властей и с великой неохотой.

По свидетельству того же Эренбурга, Шостакович, сидевший на проходивших в Варшаве в 1959 году заседаниях Второго всемирного конгресса сторонников мира с лицом мрачнее тучи, пожаловался ему, что приходится слушать всю эту галиматью. Композитор повеселел только тогда, когда нашел выход из положения — вынул вилку наушников из штепселя: «Теперь я ничего не слышу. Удивительно хорошо!» Эренбург вспоминал, что Шостакович при этом напоминал ребенка, которому удалось перехитрить взрослых<sup>1</sup>.

Неудивительно, что Шостакович от души возмущался западными сторонниками Сталина и сталинизма, с особым презрением отзываясь (в доверительном разговоре с Флорой Литвиновой) о Пикассо: «Вы-то понимаете, что я

<sup>1</sup> Когда в 1964 году, еще при жизни Шостаковича, Эренбург отдал эти воспоминания для напечатания в самый либеральный советский журнал того времени — «Новый мир», то даже там правдивое описание поведения композитора показалось заместителю главного редактора чересчур шокирующим: «Шостакович выглядит индифферентным к делу мира настолько, что выключает наушники во время конгресса!» В результате этот эпизод тогда опубликован не был.

в тюрьме и я боюсь за детей и за себя, а он — на свободе, он может не лгать!» И Шостакович продолжал: «Кто его за язык тянет? Все они — Хьюлетт Джонсон, Жолио-Кюри, Пикассо — все гады. Живут в мире, где пусть и не очень просто жить, но можно говорить правду и работать, делать то, что считаешь нужным. А он — голубь мира!»

Причина этой вспышки Шостаковича очевидна. Пикассо все сходило с рук — и полученная им в 1950 году международная Сталинская премия «За укрепление мира» (в западных биографиях художника ныне стыдливо именуемая «Ленинской»), и идеализированный портрет Сталина, появившийся после смерти вождя в траурном выпуске французского коммунистического еженедельника «Леттр Франсэз».

Джеймс Лорд, молодой антикоммунистически настроенный офицер американской военной разведки во Франции, присутствовал при том, как художник требовал у поэта Поля Элюара, крупной шишки в «движении за мир», чтобы Сталинскую премию мира дали именно ему, Пикассо, так как он заслужил ее как никто другой. В своих мемуарах Лорд пояснил, что он тогда не понимал, зачем художнику так нужна эта коммунистическая премия. Но показательно, что, как вспоминал Лорд,



сам факт стремления Пикассо получить награду от Сталина молодого американца совершенно не смущал: Пикассо для Лорда был модернистским богом.

В середине XX века высокий модернизм был господствующей ортодоксией. Его влиятельные сторонники находили множество аргументов, чтобы оправдать и сталинизм Пикассо, и фашизм Эзры Паунда. Шостакович в тот период работал в более консервативной идиоме, а посему композитору на подобное прикрытие рассчитывать не приходилось. В этом — одно из объяснений того, почему на Западе так сурово оценивались компромиссные сочинения Шостаковича конца 40-х — начала 50-х годов: оратория «Песнь о лесах» и кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», а также музыка к кинофильмам, прославлявшим Сталина, таким как «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919-й».

Надо сказать, что у этих опусов не было более сурового критика, чем сам автор. К примеру, Шостакович открыто говорил, что считает свою «Песнь о лесах» позорным произведением<sup>1</sup>. За «Песнь о лесах» и музыку к «Падению

<sup>1</sup> Можно опять-таки сравнить это с позицией Пикассо, никогда не дезавуировавшего своей пропагандистской антиамериканской картины 1951 года «Резня в Корее» (*Massacre in Korea*), в которой, даже по мнению его почитателей, агитатор взял верх над художником.

нию Берлина» композитор был удостоен четвертой Сталинской премии, и новое руководство Союза композиторов получило возможность с одобрением отметить: «Воспевая героический труд советских людей, Д. Шостакович в оратории «Песнь о лесах» прославляет товарища Сталина, гениального творца великого плана преобразования природы».

На самом деле опус Шостаковича менее всего «прославлял товарища Сталина»: в полном соответствии со своим заголовком он повествовал именно о лесонасаждениях. Ожесточенные битвы Второй мировой войны обезлесили огромные пространства Советского Союза, и забота о расширении лесных полос стала актуальной темой. «Оденем Родину в леса!» — вот какой призыв является центральной музыкальной идеей оратории, а Сталину в ней отведено лишь несколько дежурных фраз. Их полная необязательность подтвердилась, когда после смерти вождя «Песнь о лесах» продолжала с успехом исполняться с изъятием относившихся к Сталину строчек.

Перед премьерой «Песни о лесах» в 1949 году приятель Шостаковича сказал ему: «Как было бы хорошо, если бы вместо Сталина в твоей оратории фигурировала, например, нидерландская королева — она, кажется, большая любительница лесонасаждений». В ответ

на что композитор воскликнул: «Это было бы прекрасно! За музыку я отвечаю, а вот слова...»

В сущности, так оно и получилось. «Песнь о лесах», не относясь ни к лучшим, ни к самым популярным опусам Шостаковича, и в наши дни продолжает исполняться и записываться — прежде всего как привлекательный музыкальный пастыш, с реминисценциями из Глинки, Чайковского (хор мальчиков из оперы «Пиковая дама») и даже столь любимого Шостаковичем Мусоргского.

В этом сочинении также можно увидеть прямое влияние (почему-то не замеченное до сих пор) «Песни о Земле» Густава Малера, особенно ее созерцательных третьей и четвертой частей. Шостакович сам намекает на это очевидным сходством названий. Советская идеологичность «Песни о лесах» чисто внешняя, это — фиговый листок, а не суть произведения. Но власти были удовлетворены и этим фиговым листком.

Вообще в те годы все большее и большее количество идеологических мероприятий стало проводиться формально, ради «галочки». Для новых поколений коммунистическая идеология превращалась просто в набор цитат, которые надо было выучить наизусть, чтобы в случае необходимости продемонстрировать свою лояльность власти. Даже Сталин это по-

нимал. По свидетельству Дмитрия Шепилова, Сталин как-то сказал ему в раздражении: «Мы «Капитал» штудировали, Ленина зубрили. Записывали, конспектировали... А молодые кадры? Они же Маркса и Ленина не знают. Они по шпаргалкам и цитатам учатся».

Особенно большие претензии в этом смысле у Сталина были к интеллигенции. По его распоряжению по всей стране началось массовое принудительное «промывание мозгов» писателям, артистам, музыкантам и т.д. Все, от малых и до великих, облеченных высокими званиями и наградами, обязаны были, как школьники, изучать основы марксизма-ленинизма и труды товарища Сталина, делать конспекты и сдавать зачеты.

Но и тут, вопреки намерениям Сталина, все превратилось в пустую формальность. О зачетах этих по марксизму-ленинизму и много лет спустя вспоминали со смехом. Например, знаменитый бас Большого театра, любимец Сталина Марк Рейзен на вопрос экзаменатора, в чем разница между буржуазной и социалистической революцией, отвечал, подумавши, так: «Это я знаю... Спрашивайте дальше...»

Для марксистско-ленинского просвещения Шостаковича был выделен специальный инструктор, и занятия проходили у композитора на дому, один на один. Такой порядок

мог быть санкционирован только на самом верху, ибо являлся скорее исключением из правил. Сделано это было, надо полагать, из-за повышенного внимания Сталина к индоктринации ведущего «формалиста» в музыке.

Очевидно, Сталин считал, что без глубокого усвоения коммунистической премудрости подлинного перевоспитания строптивого автора не произойдет. Но, явившись к Шостаковичу на квартиру и расположившись в его кабинете, персональный инструктор по марксизму-ленинизму обнаружил важное и непривычное упущение своего подопечного: ни на стенах, ни на рабочем столе Шостаковича не красовался обязательный и вездесущий портрет товарища Сталина. Шостаковичу была высказана соответствующая претензия; композитор, как хороший студент, пообещал исправить оплошность. Но выполнить это свое обещание Шостакович не торопился. Портрет Сталина в его квартире так никогда и не появился.

Своему приятелю Льву Лебединскому Шостакович рассказал и о другом разговоре с этим же инструктором. Тот как-то стал расспрашивать композитора о звонке к нему Сталина в 1949 году, заметив:

— Ведь подумать только, кто с вами говорил! Хозяин полумира! Конечно, и вы — чело-

век знаменитый, но по сравнению-то с ним кто вы?

— Червяк, — ответил Шостакович.

— Вот именно, червяк! — подхватил инструктор.

Не будучи музыкантом, он не понял язвительной иронии ответа Шостаковича с его аллюзией к известной сатирической песне Александра Даргомыжского «Червяк» на стихи Беранже и ее гротескному припеву:

Ведь я червяк в сравненье с ним,  
В сравненье с ним, лицом таким,  
Его сиятельством самим!

Как вспоминал Лебединский, Шостакович рассказывал ему об этом не улыбаясь, словно погруженный в какие-то безрадостные размышления. «О чем вы думаете?» — спросил Лебединский. «О том, что из таких дураков и состоит девяносто процентов населения нашей страны».

Для такого последовательного популиста, каким всю жизнь был (или, по крайней мере, стремился быть) Шостакович, то был страшный вывод, рожденный, надо полагать, невероятной усталостью и опустошенностью от непрекращающегося давления<sup>1</sup>. И подумать

<sup>1</sup> Сходные эмоции одолевали и Пушкина в тоскливом для него 1828 году, когда он, обращаясь в своих стихах к окружающей его «толпе», воскликнул в отвращении и гневе: Не оживит вас лиры глас! Душе противны вы, как гробы.

только, что в это самое время у композитора лежало, как принято говорить, «в столе» одно из самых его популистских произведений — созданный в 1948 году вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии».

И судьба, и место этого опуса в творческом наследии Шостаковича экстраординарны. «Еврейский цикл» — одно из главных обращений композитора к центральной для русской классической культуры теме «маленького человека», к Гоголю, Достоевскому, Мусоргскому. Всех трех к юдофилам, мягко говоря, не отнесешь, и потому решение Шостаковича создать сочинение в их этическом и эстетическом русле на еврейском материале выглядит особенно дерзким. Подобный необычный выбор неминуемо столкнул Шостаковича с набиравшим в то время в Советском Союзе силу санкционированным сверху антисемитизмом.

Отношения евреев, подданных царской империи, с правительством почти всегда были более или менее проблематичными. Большинству из них было предписано жить в так называемой черте оседлости, то есть в маленьких городках и местечках. Существовали квоты для евреев, желавших поступить в высшие учебные заведения. Время от времени по стране прокатывались кровавые погромы, одним из результатов которых, как считается, стала массовая эмиграция российских евреев в США: за

сорок лет туда перебралось более двух миллионов человек.

После прихода в 1917 году к власти большевиков ситуация улучшилась: евреев окончательно уравнивали в правах с коренным населением, антисемитизм был официально запрещен и карался, хотя деятельность сионистов в Советской России всегда решительно пресекалась, литература и театр на языке идиш процветали. Из первоначальных большевистских руководителей несколько — среди них Лев Троцкий, Григорий Зиновьев, Лев Каменев — были евреями. Но уже в 1926 году Сталин их «освободил от обязанностей членов Политбюро», что дало повод к получившей тогда широкое распространение остроте: «Какая разница между Сталиным и Моисеем? Моисей вывел евреев из Египта, а Сталин — из Политбюро».

Историки до сих пор ведут дебаты о том, был ли Сталин убежденным антисемитом, а если был, то с какого времени — с детства ли (как утверждают некоторые), или он стал им позднее — в семинарии, или же даже в годы подпольной марксистской работы. Можно склониться к мнению тех, кто подчеркивает скорее прагматический, оппортунистический характер взглядов Сталина в этой области.

Например, в 1936 году в «Правде» был

опубликован текст Сталина «Об антисемитизме» (его ответ на запрос еврейского журналиста из США): «Национальный и расовый шовинизм есть пережиток человеконенавистнических нравов, свойственных периоду каннибализма. Антисемитизм, как крайняя форма расового шовинизма, является наиболее опасным пережитком каннибализма». Представить, что под подобным решительным заявлением подписался бы Гитлер или любой другой идейный антисемит, затруднительно.

С другой стороны, когда Сталин, желая расширить и обновить свой идеологический арсенал, начал вскоре проводить великодержавную политику, это повлекло за собой рецидивы антисемитизма, о чем диктатору немедленно отписала болезненно относившаяся к такого рода вещам вдова Ленина Надежда Крупская: «Среди ребят появилось ругательное слово «жид».

В годы войны с Гитлером в Советском Союзе постепенно начала нарастать новая волна притаившегося было шовинизма и антисемитизма. Открыто это не выплескивалось, но проявлялось в разного рода аппаратных играх, особенно в области идеологии и культуры. В 1942 году появился секретный меморандум Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) «О подборе и выдвижении кадров в искуст-

ве», где высказывалась тревога по поводу того, что в области культуры тон задают «нерусские люди (преимущественно евреи)». Особый упор был сделан на положении дел в музыке — в Большом театре, в Ленинградской и Московской консерваториях, где, по словам партчиновников, все «почти полностью находится в руках нерусских людей».

Несомненно, что этот документ отражал воззрения партийного руководства; вскоре из него начали делать оргвыводы. Примечательно, что среди тех, кто тогда подписывал петиции в поддержку увольняемых музыкантов-евреев, был и Шостакович.

В интеллигентских русских семьях, вроде той, из которой вышел Шостакович, антисемитизм никогда не был в чести. Но в юности в среде приятелей Мити можно было, вероятно, иногда уловить антисемитский душок. Помню, каким шоком было для меня обнаружить при разборке архива скончавшегося в 1971 году ленинградского музыковеда и композитора Валериана Богданова-Березовского, которого я знал безупречным джентльменом, его дневниковые записи начала 20-х годов о разговорах с молодым Шостаковичем на тему о «жидовском засилье» в искусстве. (Теперь эти записи частично опубликованы.)

Зрелого Шостаковича заподозрить в анти-

еврейских настроениях, разумеется, невозможно; о его непримиримом отношении к антисемитизму говорят многочисленные свидетельства. Как вспоминал Лебединский, слово «антисемит» было для Шостаковича равносильно ругательству или определению — «это не человек».

Самой ранней датой публичного выступления Шостаковича в защиту евреев следует считать, вероятно, 27 ноября 1938 года: в этот день композитор говорил на митинге в Ленинградской филармонии, протестуя против еврейских погромов в Германии. Но важным мне представляется и то, что еще в 1933 году Шостакович включил еврейскую музыкальную тему в свой Первый фортепианный концерт. Совпадение по времени с приходом к власти в Германии Гитлера, с его антиеврейской программой вряд ли случайно.

С тех пор количество фундаментальных опусов, в которых Шостакович использовал еврейские интонации или обороты, неуклонно увеличивалось, особенно с военных лет: вспомним уже упоминавшееся в этой связи Второе фортепианное трио, а также Второй струнный квартет. Это разительный случай. Никогда ни до, ни после Шостаковича нееврейский композитор его ранга не был столь одержим еврейскими музыкальными образами. Аме-

риканский профессор Тимоти Джаксон говорит в этой связи о самоидентификации Шостаковича с евреями, далеко выходящей за рамки традиционного филосемитства.

Для Шостаковича еврей, повсюду притесняемый, отовсюду гонимый, очевидным образом превратился в символическую фигуру, олицетворявшую отчужденность, загнанность, бесправие. Глядя на участь евреев, Шостакович прозревал в ней долю и свою, и многих других российских деятелей культуры. Он мог бы подписаться под строками Марины Цветаевой из ее «Поэмы Конца», написанной в 1924 году в изгнании в Чехословакии:

В сем христианнейшем из миров  
Поэты — жидаы!

Это ощущение отвергнутости и представление о своей жизни как о «крестном пути», овладевшие Шостаковичем с первых сталинских преследований композитора в 1936 году, особенно сгустились в период «ждановского погрома» 1948 года — вот откуда, в частности, появился «кровавый фрейлехс» в сочинявшемся в те дни финале Первого скрипичного концерта. Отсюда же — некоторые из импульсов к начатому вскоре Шостаковичем вокальному циклу «Из еврейской народной поэзии».

Но вдобавок над обоими этими «еврейскими» опусами композитора нависло драма-



тическое и кровавое событие, случившееся 12 января 1948 года. В этот день в Минске наехавшим на него тяжелым грузовиком был насмерть задавлен прибывший в этот город по командировке Комитета по Сталинским премиям, где он возглавлял секцию театра, великий еврейский актер Соломон Михоэлс. Незд на Михоэлса, происшедший без свидетелей и в тот момент объявленный властями несчастным случаем, на самом деле, как это сейчас повсеместно признано, был спланирован и проведен по прямому указанию Сталина.

Примечательно, что, несмотря на официальные торжественные похороны (по пышности их можно было сравнить с похоронами Горького в 1936 году), прочувствованные надгробные речи и парадные некрологи, некоторые из находившихся под колпаком сталинского личного пристального надзора титанов советской культуры явственно ощутили пробежавший у них по спине холод. Пришедший на похороны Михоэлса Эйзенштейн прошептал на ухо своему другу: «Следующий — я...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Это острое предчувствие резко приближавшейся опасности ускорило смерть Эйзенштейна. Через две недели с ним приключился инфаркт, но когда за режиссером приехала «Скорая помощь», он отказался в нее ехать — боялся, что живым его из машины не выпустят. Вместо этого Эйзенштейн с трудом доковылял до собственного автомобиля. Вполне вероятно, что именно эта задержка на пути в больницу оказалась роковой. В феврале Эйзенштейн умер.

Можно вообразить себе, какие мысли терзали в то время Шостаковича. Он, как и все прочие, узнал о гибели Михоэлса 15 января и в тот же день отправился на квартиру покойного, чтобы выразить соболезнование его семье (Михоэлс принадлежал к числу восторженных поклонников Шостаковича). Композитор пришел туда после изнурительного и унижительного дня, проведенного на ждановском совещании в ЦК ВКП(б): именно 15 января Жданов в своем заключительном выступлении поставил Шостаковича во главе черного списка композиторов «антинародного, формалистического» направления.

На квартире Михоэлса композитор молча обнял дочь артиста, а потом сказал: «Я ему завидую...» В тот момент мгновенная смерть казалась Шостаковичу избавлением. Как тут вновь не вспомнить строки из «Реквиема» Ахматовой, где поэт обращается к смерти:

Ты все равно придешь — зачем же не теперь?  
Я жду тебя — мне очень трудно.

Не случайно в упомянутом выше выступлении Жданова с угрозой было сказано и о так называемых безродных космополитах. Этот эвфемизм постепенно становился кодовым словом, обозначавшим негативную, по тогдашнему мнению Сталина, роль евреев в советской политической и культурной жизни. Интеллек-

туалы в тот период невесело шутили: «Чтоб не прослыть антисемитом, зови жида космополитом».

Убийство Михоэlsa обозначило начало гораздо более активной кампании по маргинализации евреев в Советском Союзе, неуклонно нараставшей вплоть до смерти Сталина в марте 1953 года. Эта кампания захватывала все новые сферы — были закрыты еврейские театры и печатные органы, разогнаны всякого рода еврейские объединения. Все это сопровождалось арестами среди различных кругов еврейской интеллигенции.

Сейчас иногда ошибочно кажется, будто эта политика Сталина не встречала внутри Советского Союза никакого сопротивления. На самом деле у многих членов культурной советской элиты этот антисемитский поворот вызвал протест. К примеру, знаменитый микробиолог, лауреат Сталинской премии 90-летний Николай Гамалея (по происхождению украинец) обратился с письмом к Сталину, в котором протестовал против того, что «по отношению к евреям творится что-то неладное в данное время в нашей стране». Гамалея смело писал: «Судя по совершенно бесспорным и очевидным признакам, вновь появившийся антисемитизм идет не снизу, не от народных масс, среди которых нет никакой вражды к

еврейскому народу, а он направляется сверху чьей-то невидимой рукой. Антисемитизм исходит сейчас от каких-то высоких лиц, заседающих в руководящих партийных органах...»

Разумеется, это обращение к Сталину осталось без ответа. У Шостаковича, в отличие от Гамалеи, никаких сомнений в том, кто именно стоит за антисемитской кампанией, не было. «Космополиты, евреи, все виноваты в том, что мы — рабы, — со злой иронией говорил композитор Флоре Литвиновой. — Антисемитизм — борьба с культурой и разумом». Писем к Сталину он писать не стал, а сочинил свой «Еврейский цикл».

Этот опус стал партизанской вылазкой Шостаковича в защиту преследуемых, хотя в тот момент исполнить его публично было, по понятным причинам, невозможно. (Премьера состоялась только в 1955 году, уже после смерти Сталина.) Он окроплен, как живой водой, жалостью и горячим сочувствием автора к еврейским судьбам в прошлом и настоящем. В этой музыке слышны не только боль и отчаяние, но и настоящая нежность — эмоция, не столь уж часто встречающаяся в творчестве Шостаковича.

Первые три песни цикла (в них можно услышать явные переключки с «Волшебным рогом мальчика», вокальным опусом столь лю-

бимого Шостаковичем Густава Малера) — это три колыбельные подряд; такое раньше у Шостаковича невозможно было себе и представить. И какие они разные, эти колыбельные: в «Плаче об умершем младенце» — это надгробный стон («... в могиле Мойшелэ, в могиле»), затем — ласковая трогательная сценка «Заботливые мама и тетя». И наконец, резиньяция матери у детской кроватки перед лицом торжествующей грубой силы: «Твой отец в цепях в Сибири... Я нужду терплю».

Тема бедности, нужды вообще очень сильна в «Еврейском цикле». Здесь, без сомнения, отразились собственные заботы автора: ведь именно в это время Шостаковича выгнали с работы в Московской и Ленинградской консерваториях, а список дозволенных к исполнению его сочинений резко сократился. Страх остаться без куска хлеба, с юных лет цепко сидевший в композиторе, вырвался в «Еврейском цикле» наружу воплем в «Песне о нужде»: «Ой, жена, займи для деток хлеба черствого кусок». И в кульминации всего опуса, песне «Зима», — последнее отчаяние, когда уже нет сил сопротивляться ударам безжалостной судьбы:

Вернулись и стужа, и ветер,  
Нет силы терпеть и молчать.  
Кричите же, плачьте же, дети,  
Зима воротилась опять...

Здесь тоже — глубоко личное: вечные опасения композитора за судьбу близких — жены Нины, дочки Гали и сына Максима, если он не сумеет их прокормить или случится что-то пострашнее — и Шостакович сам окажется «в цепях в Сибири». А такого исхода можно было опасаться: трагическая судьба Михоэаса была страшным предостережением.

Ведь Михоэас принадлежал к числу самых знаменитых деятелей советской культуры: он был удостоен звания народного артиста СССР, а в 1946 году стал лауреатом Сталинской премии. Но главное, он был выдвинут Сталиным на важную политическую позицию — в 1941 году, после начала войны с Гитлером, Михоэас был поставлен председателем Еврейского антифашистского комитета. В задачу комитета входило привлечение симпатий западного еврейства к Советскому Союзу и, главное, кампания по сбору денег в США на советские военные нужды.

Для этого в 1943 году Михоэас был послан в Америку, где встретился, среди прочих, с Альбертом Эйнштейном, своим старинным приятелем Марком Шагалом и Чарли Чаплином, а также выступал на митингах и конференциях в поддержку военных усилий Советского Союза. В эту поездку Михоэасом были собраны миллионы долларов для своей стра-

ны. Но в политическом словаре Сталина слово «благодарность» отсутствовало.

В глазах Сталина ценность любого человека измерялась лишь его сиюминутной полезностью. После победоносного окончания войны нужда в Еврейском антифашистском комитете отпала, а на связи Михоэlsa и его коллег с американскими евреями Сталин смотрел теперь с величайшим подозрением — он видел в них доказательство заговора мирового еврейства против Советского Союза. Михоэлс стал первой видной жертвой этой все укреплявшейся сталинской идеи.

О физиологическом и психологическом состоянии Сталина в последний период его жизни существуют различные, зачастую контрастные предположения и свидетельства. Большинство сходится на том, что здоровье вождя, некогда железное, начало сдавать: сказывались и возраст, и безмерные нагрузки военных лет. Подкравшееся одряхление должно было пугать Сталина: он впервые ощутил, что не бесмертен. В бессильной ярости вождь искал «виноватых» в своей детериорации и нашел их — в лице своих лечащих врачей, многие из которых были евреями.

Сталин всегда гордился своей проницательностью, умением разгадать скрытые пружины событий. Он сложил два и два: свое ухуд-

шающееся здоровье и мерещившийся ему «международный сионистский заговор» против Советского Союза. Так родилось «дело врачей-вредителей», об аресте которых население страны было оповещено 13 января 1953 года.

В страхе интеллигенция читала в газетах специальное сообщение, в тексте которого безошибочно угадывались сталинские интонации: «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».

По стране прокатилась новая волна антисемитизма, но под угрозой ощутили себя отнюдь не только евреи. Печальный опыт подсказывал многим, что страна стоит на пороге массовой чистки, подобной довоенному Большому Террору.

Как и в эпоху Большого Террора, никакие прежние заслуги и награды не обеспечивали уверенности в завтрашнем дне. Это касалось всех, сверху донизу. Сталин отдалил от себя ближайших верных помощников; про одного вождь утверждал, что тот — английский шпион, про другого — что американский. В области культуры утратило свое защитное значение почетное некогда звание лауреата Сталинской

премии. Об этом свидетельствовала расправа со сталинским лауреатом Михоэлсом.

Другим сигналом стало беспрецедентное постановление Политбюро, аннулировавшее Сталинскую премию, данную ранее композитору Герману Жуковскому: его опера «От всего сердца» по непонятной причине разгневала дряхлеющего вождя. Отныне такое наказание могло постигнуть любого из лауреатов, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Чем бы разрешилось все возмущавшее и дошедшее, кажется, до немыслимой точки напряжение и ожидание, если бы Сталин прожил еще год или два? Ответы на этот вопрос всегда будут гипотетическими. Вмешалась судьба. В конце февраля 1953 года вождя хватил удар, а 5 марта (согласно официальному коммюнике, хотя в точности этой даты уверены не все историки) Сталин умер. Ему было 73 года.

Эренбург вспоминал о пережитом при этом известии потрясении: «... мы давно забыли, что Сталин — человек. Он превратился во всемогущего и таинственного бога. И вот бог умер от кровоизлияния в мозг. Это казалось невероятным». Эта реакция разительным образом напоминает об эмоциях современников в связи с кончиной Николая I, почти столет назад, в феврале 1855 года; как записал один из них в дневнике: «Я всегда думал, да и

не я один, что император Николай переживет и нас, и детей наших, и чуть не внуков».

Чувство оцепенения и ужаса, охватившее в те дни многих интеллектуалов, зафиксировала в своей дневниковой записи от 6 марта 1953 года художница-авангардистка Надежда Удальцова: «И слов нет. И ничего нет».

Понятно, что паника овладела партийной верхушкой; Шепилов вспоминал об ощущении, «будто в гигантской машине государства что-то надломилось в главном механизме». Но и в народе распространились апокалиптические настроения — правда, они затронули далеко не всех.

Поэт Иосиф Бродский рассказывал мне, как его, тогда 12-летнего мальчика, вместе с другими учениками 6 марта собрали в актовом зале ленинградской школы, где к молодежи с пафосной речью обратилась учительница: «Она вылезла на сцену, начала чего-то там такое говорить, но на каком-то этапе сбилась и истошным голосом завопила: «На колени! На колени!» И тут началось такое! Крутом все режут, и я тоже как бы должен зареветь. Но — тогда к своему стыду, а сейчас, думаю, к чести — я не заревел. Мне все это было как бы дикуватом: вокруг все стоят и шмыгают носами. И даже всхлипывают; некоторые действительно всерьез плакали. Домой нас отпустили в тот день раньше обычного. И опять, как ни стран-

но, родители меня уже поджидали дома. Мать была на кухне. Квартира — коммунальная. На кухне кастрюли, соседки — и все ревут. Я вернулся в комнату в некотором удивлении. Как вдруг отец мне подмигнул, и я понял окончательно, что мне по поводу смерти Сталина особенно расстраиваться нечего».

Нет сомнения, что Шостакович, услышав о смерти Сталина, испытал мгновенное чувство глубокого облегчения, но ощущения эйфории не было — это подтверждают воспоминания друзей и детей композитора. Шостакович, как и многие другие советские интеллектуалы, имел основания опасаться, что гайки репрессивной машины будут теперь — в качестве превентивной меры — закручены еще сильнее. Вдобавок неожиданным ударом стало известие о кончине Прокофьева: композитор умер в тот же день, что и Сталин, и тоже от кровоизлияния в мозг, не дожив месяца до 62 лет.

Напомню, что общение Шостаковича с Прокофьевым было сложным, разным по степени интенсивности на разных этапах. Молодой Шостакович во многом ориентировался на своего старшего коллегу, но затем вступил с ним в творческое соревнование и полемику, что привело к натянутым, хотя внешне большей частью корректным отношениям. «Антиформалистическая» кампания 1948 года, жертвами которой стали оба композитора, послужи-

ла толчком к их сближению и примирению. Теперь Шостакович ощущал, что они с Прокофьевым — «в одной лодке».

В последние годы жизни Сталина и Прокофьев, и Шостакович были вновь награждены диктатором: Прокофьев в 1951 году получил свою шестую Сталинскую премию за ораторию «На страже мира», а Шостакович в 1952 году — свою пятую, за цикл хоров о революции 1905 года. Но оба композитора теперь знали, что эти поощрения не являются индульгенцией и что новая молния со стороны Сталина может ударить в любой момент.

Вот почему в таком напряжении находился Прокофьев, узнав из официальных бюллетеней о начале смертельной болезни диктатора. Ожидание исхода убило, как считается, конец Прокофьева. И, парадоксальным образом, отныне годовщины смерти тирана и композитора будут всегда отмечаться одновременно, постоянно напоминая о причудливом переплетении, взаимовлиянии и взаимоотталкивании политики и искусства.

Шостакович у гроба Прокофьева, выставленного в убогом полуподвале Дома композиторов, был смиренен и почтителен, как никогда. Он поцеловал покойному руку и сказал: «Я горжусь тем, что мне посчастливилось жить и работать рядом с таким великим музыкантом, как Сергей Сергеевич Прокофьев». Цветов у



гроба Прокофьева было мало — они все были затребованы к Колонному залу Дома союзов, где стоял гроб с телом Сталина. Когда 7 марта, в зябкий и мрачный день, похоронная процессия с телом Прокофьева двинулась к кладбищу, среди кучки людей, провожавших гроб композитора, был и Шостакович.

Эта ничтожная в количественном отношении группа шла по почти пустым улицам, обходя рвавшийся в противоположном направлении гигантский человеческий поток процвавших с вождем. Вряд ли очевидная символика происходящего осталась не замеченной Шостаковичем. О чем он думал в эти часы? Его должны были раздражать противоречивые эмоции.

Шостакович понимал, что жизненный путь Прокофьева прервался на печальной ноте: тот умер униженным и сломленным человеком, ощущавшим, быть может несправедливо, что его схватка со Сталиным окончилась компромиссом на грани поражения. Это чувство, вне всякого сомнения, было знакомо и Шостаковичу. Но он был еще не стар (ему было сорок шесть лет), сравнительно здоров и, несмотря ни на что, полон музыкальных идей и жажды творчества. И теперь, со смертью Сталина, судьба давала Шостаковичу реальный шанс на реванш.

## Эпилог В ТЕНИ СТАЛИНА

Чем быстрее отдаляется от нас XX век, тем яснее становится, каким поворотным моментом всей той эпохи была смерть Сталина, особенно для советской империи. Известно, что американцы, собираясь компанией, часто вспоминают, где каждый из них был, когда объявили об убийстве президента Джона Ф. Кеннеди. Для советских людей определенного возраста (их, правда, становится все меньше) такой судьбоносной датой было 5 марта 1953 года. Вне зависимости от индивидуального отношения к ушедшему всемогущему диктатору население огромной державы замерло в ожидании и страхе. Все понимали, что под прошлым подведена некая черта. Но каким будет будущее? Этого не знал никто, и все — кто с боязнью, а кто с надеждой — всматривались в неясные очертания завтрашнего дня.

Ощущения правящей элиты Советского Союза после смерти Сталина лучше всех вы-

разил в частной беседе один из политических наследников тирана — Никита Хрущев: «Раньше мы жили за широкой спиной Сталина. Мы все возлагали на Сталина, мы знали, что все правильно решит Сталин. И мы жили спокойно. А теперь надеяться не на кого. Надо все самим решать».

Как бы к нему ни относиться, но следует признать, что Сталин был одним из политических гигантов столетия. Даже мертвый, он продолжал отбрасывать огромную тень. И в этой тени, волей или неволею, были вынуждены жить все последующие лидеры Советского Союза, от Хрущева до Горбачева включительно. Все они определяли свое лицо и свои политические программы в рамках сталинской парадигмы. Их судили в зависимости от их отдаления или приближения к сталинскому образу и государственной линии. В этом смысле имидж Сталина оставался мерой всех вещей вплоть до распада советской империи в 1991 году, а может быть, и позднее.

Даже среди советской интеллигенции многие сильные и трезвые умы не могли устоять перед магией сталинского образа. Вечный скептик Илья Эренбург признавался: «Я не любил Сталина, но долго верил в него, и я его боялся... я связывал будущее страны с тем, что

ежедневно в течение двадцати лет именовалось «мудростью гениального вождя».

И мертвый, Сталин продолжал драматически воздействовать на судьбы многих крупных деятелей советской культуры. Самый известный и трагический пример такого рода — самоубийство в 1956 году Александра Фадеева, при Сталине много лет возглавлявшего «литературный фронт».

Ранний роман Фадеева «Разгром» (1927) свидетельствует о том, что этот мыслитель обладал привлекательным литературным дарованием, затем полностью принесенным в жертву культурной политике, в которой Фадеев стал одной из самых близких к Сталину фигур. Страшное напряжение регулярного общения со Сталиным разряжалось у Фадеева в его ставших легендарными запоях, продолжавшихся по несколько недель.

Рассказывали, что после одного из таких запоев, когда Фадеев — высокий, красивый, но с лицом кирпично-бурого цвета от перепоя — явился к Сталину, тот осторожно спросил у него: «И сколько же времени это у вас обычно продолжается, товарищ Фадеев?» — «К сожалению, три недели — такая уж болезнь». — «А нельзя ли немного сократить, укладывать в две недели? Подумайте об этом, товарищ Фадеев!» Но Фадеев продолжал пить «по-чер-

ному», и Сталин с этим мирился, так как ценил в нем и одаренного писателя, и незаурядного организатора.

Все, однако, переменилось для Фадеева с приходом к власти Хрущева. Этот приземистый, лысый сталинский сподвижник с обманчивой внешностью простоватого толстенького мужичка ловко обогорил других претендентов на освободившееся место лидера страны — в первую очередь всесильного шефа секретной полиции Лаврентия Берию (которого Хрущев в итоге уничтожил), Георгия Маленкова и Вячеслава Молотова — и возглавил Советский Союз, проведя несколько довольно-таки смелых акций по демонтажу сталинского мифа.

Самой драматичной из них стал прочитанный Хрущевым в феврале 1956 года на закрытом заседании XX съезда КПСС так называемый секретный доклад об ошибках и преступлениях Сталина. В тот момент это оказалось поистине сейсмическим сдвигом, серьезно повлиявшим на все дальнейшее развитие событий в XX веке. Антисталинское выступление Хрущева стало сенсацией во всем мире и, конечно же, в Советском Союзе, где многие говорили, что оно «открыло им глаза» на ужасные эксцессы еще недавно боготворимого ими вождя.

Шостакович, разумеется, не был столь наи-

вен. Известия о сталинских преступлениях не стали для него, как для некоторых других, сюрпризом, но композитора, как мы знаем, глубоко травмировали откровенные рассказы возвратившихся из заключения знакомых и друзей о перенесенных там ими нечеловеческих страданиях и пытках.

Слышал эти рассказы и Фадеев. Но, в отличие от Шостаковича, Фадеев имел к этим репрессиям, теперь сверху объявленным незаконными, самое прямое отношение. Он — как и другие руководители организованных по указанию Сталина так называемых творческих союзов — не раз и не два был вынужден соглашаться на арест своих же коллег. Это теперь мучило Фадеева; в своем предсмертном письме, адресованном в Центральный Комитет КПСС, он был неслыханно резок: «Не вижу возможности дальше жить, т.к. искусство, которому я отдал жизнь свою, загублено самоуверенно-невежественным руководством партии и теперь уже не может быть поправлено. Лучшие кадры литературы — в числе, которое даже не снилось царским сатрапам, физически истреблены или погибли, благодаря преступному попустительству власти имущих...»

Фадеев при этом умалчивал о том, что и сам был в числе этих «власть имущих» — во

всяком случае, до самого недавнего времени. Но Хрущев оказался к нему не столь милостивым, как Сталин. Он отдалил Фадеева от себя; писатель почувствовал себя в вакууме.

Эренбург объяснял случившееся с Фадеевым так: «... пока стояла суровая зима, он держался, а когда люди заулыбались, стал раздумывать о пережитом, ненаписанном: как-то все обнажилось; тут-то начал отказывать мотор». Хрущева и его новую команду Фадеев презрительно называл «самодовольными нуворишами» и предсказывал, что «от них можно ждать еще худшего, чем от сатрапа Сталина. Тот был хоть образован, а эти — невежды».

Для Фадеева (как и для многих других бывших сталинских приближенных) сравнение с покойным вождем оказывалось явно не в пользу Хрущева. Мир без Сталина казался этим людям лишенным центра и смысла. Это и привело Фадеева к самоубийству. Вбежавший в его дачную комнату приятель увидел писателя полулежащим на кровати в одних трусах с лицом, искаженным невыразимой мукой, и револьвером в свисающей правой руке. Пуля, пущенная в сердце с анатомической точностью, прошла навылет, и кровь стекала по спине Фадеева на кровать, обильно смочив матрац. На столике рядом с кроватью стоял портрет Сталина.

Узнав о самоубийстве Фадеева, Хрущев прорычал: «Он в партию стрелял, а не в себя!» И обличительное предсмертное письмо писателя было засекречено на долгие 34 года.

«... О, тяжело пожатье каменной его десницы!» — восклицает Дон Гуан в пушкинском «Каменном госте», гениальной вариации на тему Дон Жуана. По-другому, нежели Фадеев, ощутил это роковое пожатие сталинской каменной десницы сатирик Михаил Зощенко — еще одна посмертная жертва вождя.

В 1946 году Зощенко вместе с Анной Ахматовой был оплеван в инспирированном Сталиным специальном партийном постановлении, которое и при Хрущеве продолжало оставаться в силе. А в 1954 году, через год с лишним после смерти Сталина, произошел новый трагический для Зощенко инцидент. Власти вызвали его и Ахматову на встречу с приехавшей в Москву группой английских студентов, которые поинтересовались: как оба писателя относятся теперь к постановлению 1946 года? Ахматова встала и кратко ответила, что считает его совершенно правильным. А Зощенко начал на полном серьезе рассказывать англичанам, что воспринял это постановление как несправедливое и написал о том письмо товарищу Сталину, но не получил на это письмо ответа...

Зощенко потом объяснял, что не мог оставить у английских гостей впечатление, будто он согласен с тем, что его в постановлении называли подонком, пошляком, хулиганом, клеветником и вдобавок обвинили в трусости: «Вероятно, англичане посмеялись бы над писателем, который согласен проглотить любую брань... Я дважды воевал на фронте, я имел пять боевых орденов в войне с немцами и был добровольцем в Красной армии. Как я мог признать в том, что я — трус?.. Я не был никогда непатриотом своей страны. Я не могу согласиться с этим! Что вы хотите от меня? Что я должен признаться в том, что я пройдоха, мошенник и трус?»

Зощенко дорого обошлась эта его попытка объясниться и оправдаться перед иностранцами. Хрущев взбеленился, начался новый раунд проработок и поношений писателя. На партийном собрании ленинградских писателей с возмущением говорили о том, что Зощенко так и не сделал никаких выводов из сталинского постановления: «Факты последнего времени свидетельствуют, что М. Зощенко скрывал свое истинное отношение к этому постановлению и продолжает отстаивать свою гнилую позицию».

У окончательно затравленного Зощенко психика сдала: он почти перестал есть (боялся,

что его отравят); ходил с палочкой, худой, изможденный, еле-еле перебирая ногами, как записал в своем дневнике Чуковский — «с потухшими глазами, со страдальческим выражением лица, отрезанный от всего мира, растоптанный... Теперь это труп, заколоченный в гроб».

Вскоре Зощенко умер. Хоронили его с оглядкой, в спешке. Друзья писателя с горечью проводили параллели с тайными похоронами Пушкина сто двадцать с лишним лет назад. На кладбище приехал и Шостакович. Посетив могилу Зощенко десять лет спустя, композитор сказал другу: «Как хорошо, что он пережил своих палачей — Сталина и Жданова».

Но какие горькие мысли должны были обуревать композитора у могилы одного из его любимых писателей! Ведь Сталин нанес по Зощенко удар, от которого тот никогда не оправился. Длинная рука вождя дотянулась до горла Зощенко даже с того света. Шостаковичу Зощенко было по-человечески жалко, и удручало сознание творческой «сдачи и гибели» сатирика в закатные годы его жизни.

Сам Зощенко перед смертью признавался, что за последние пятнадцать лет его бесповоротно «заstraщали»: «А писатель с перепуганной душой — это уже потеря квалификации». Подобной «потери квалификации» Шостако-

вич всю жизнь опасался и всеми силами старался ее избежать. Шостакович видел трагедию Зощенко еще и в том, что после направленного против сатирика постановления 1946 года тот, продолжая писать (и большей частью безуспешно пытаясь пристроить написанное в печать), никогда уже не создал ничего, что приближалось бы к уровню его прежних шедевров. В литературных кругах об этом знали и Зощенко сочувствовали — кто искренне, а кто и лицемерно.

Подобного сочувствия по отношению к себе Шостакович не желал и даже страшился. Композитор всегда гордился тем, что, подвергаясь самым страшным ударам судьбы, продолжал работать, причем из-под пера его именно в такие ужасные моменты выходили подлинные шедевры — Пятая симфония в 1937 году, а в 1948-м — «Еврейский» вокальный цикл и Первый скрипичный концерт, в котором Шостакович вел воображаемый музыкальный спор со Сталиным.

Сразу после смерти Сталина этот спор «на воздушных путях» был продолжен композитором в Десятой симфонии — на мой взгляд, самом совершенном из созданий Шостаковича.

Музыка Десятой течет так естественно и органично, что в нее погружаешься, как в мощную реку, которая своими волнами сама под-

талкивает в нужном направлении, а тебе остается только отдаться ее прихотливому упругому движению. В этой симфонии музыкальная форма почти растворяется, она неопутима, не чувствуешь никаких условных перегородок, никаких швов, впитываешь лишь завораживающе пульсирующую художественную мысль и ощущаешь жар раскаленной музыкальной эмоции.

А между тем в основе Десятой симфонии лежит четкая, даже жесткая идеологическая схема: конфронтация художника и тирана. Обрушивающееся на слушателя безумное, устрашающее Скерцо (вторая часть симфонии) — это музыкальный портрет Сталина. Об этом мне когда-то сказал сам Шостакович, и позднее это было подтверждено сыном композитора Максимом. Но главное доказательство, что подобная интерпретация не является позднейшей придумкой композитора, можно, как всегда, найти в самой музыке Шостаковича, непревзойденного мастера скрытых мотивных и ритмических цитат и сопоставлений.

Дело в том, что «сталинская» часть Десятой симфонии во многом построена на музыке Шостаковича к кинофильму «Падение Берлина» (1950), где вождь был заметным персонажем. Еще более внятным образом в симфонии охарактеризован ее герой-художник: он пред-



ставлен здесь музыкальной подписью Шостаковича — темой *D-Es-C-H*, ранее появлявшейся в произведениях композитора лишь намеками.

В Десятой симфонии эта музыкальная авторская монограмма не просто всплыла на поверхность, но буквально заполонила опус, став фактически его центральной темой. И Шостакович сталкивает ее (в финале симфонии) со «сталинской» темой, когда та опять появляется на горизонте. Это — прямое единоборство, в котором побеждает «тема Шостаковича»: она как бы преграждает путь вновь было разбушевавшейся тиранической стихии.

Темой *D-Es-C-H*, проводимой с маниакальным упорством разными инструментами — сначала валторнами и трубами, затем струнными и деревянными духовыми и, наконец, литаврами, — завершается вся симфония, словно композитор повторяет как заклинание: «А я живу!» (Вспомним реплику Шостаковича у могилы Зоценко.)

Разумеется, если бы Десятая симфония Шостаковича была всего лишь схематичной музыкальной иллюстрацией идеи о том, что тираны смертны, а искусство вечно либо что культура может служить заслоном и щитом в борьбе со злом и насилием, то это произведение не стоило бы той бумаги, на которой оно было напи-

сано. Нет, Десятая — это в первую очередь дивная, завораживающая музыка — бесконечно изменчивая, гибкая, многогранная, в которой есть место и улыбке, и грусти, и чистой лирике. Прекрасен одинокий напев валторны в третьей части, где он повторяется, как некое таинственное эхо, двенадцать раз. Теперь подтверждено, что в пяти нотах этого мотива зашифровано имя Эльмиры Назировой — молодой женщины, которой Шостакович в то время был увлечен<sup>1</sup>.

Опять-таки, многое ли из этого латентного содержания Десятой симфонии воспринимали ее первые слушатели на проведенной Евгением Мравинским в Ленинграде премьере сочинения в декабре 1953 года? Не думаю, что они могли расшифровать все музыкальные знаки и символы, ведь много позднее советские музыковеды, уже прекрасно осведомленные о смысле «музыкальной подписи» Шостаковича, все еще продолжали утверждать с упорством, достойным лучшего применения, что

<sup>1</sup> Это — еще один из многочисленных примеров многослойной зашифрованности музыки зрелого Шостаковича (начиная с Четвертой симфонии). Количество таких разгаданных намеков по мере изучения творчества Шостаковича будет, конечно, все увеличиваться. Здесь можно провести параллель с судьбой музыкального наследия великого венца Альбана Берга (1885—1935). Интимные секреты, упрятанные в причудливо сплетенных партитурах его «Лирической сюиты» для струнного квартета и Скрипичного концерта, были раскрыты дотошными музыковедами только через много лет после смерти композитора.

(как это сформулировал, к примеру, Генрих Орлов) «не следует наделять эту тему-монограмму автобиографическим значением».

Но общий эмоциональный смысл и подтекст Десятой многими был уловлен сразу же. Это очевидно даже из опубликованных в официальной печати откликов на премьеру: симфонию характеризовали как «трагедию одинокой личности, не видящей исхода своим страданиям и сомнениям» и улавливали в ней «ощущение боли и страдания, порой граничащего с истерией».

Дальше всех в этом плане пошел ортодоксальный, но проникательный критик Юлий Кремлев, уже в 1957 году прямо связавший Десятую симфонию с недавним разоблачением Хрущевым «культа личности» Сталина и в журнале «Советская музыка» (!) заявивший: «... музыка Десятой симфонии с ее психической угнетенностью и изломанностью является правдивым документом века».

В который раз это удалось именно Шостаковичу! В 1937 году его Пятая симфония оказалась единственным услышанным современниками повествованием о Большом Терроре; Седьмая и Восьмая симфонии с наибольшей полнотой передали ужас, отчаяние и беспрецедентную амбивалентность эмоций, связанных с переходом от предвоенной к военной

эпохе. А теперь Десятая симфония стала первым произведением, глубоко отразившим смену жестокой сталинской зимы неуверенной «оттепелью» (как теперь, с легкой руки Эренбурга, будет именоваться этот краткий период хрущевского «либерализма»).

Все эти симфонии Шостаковича были подлинными романами о времени, в которых эпический охват исторических событий с высоты птичьего полета необыкновенным образом сочетался с тончайшими психологическими прозрениями и лирическими откровениями, достойными подлинного поэта.

Как мы уже видели, за творческим путем Шостаковича внимательно и ревниво наблюдал его великий компатриот с собственными глубоко выношенными идеями о том, каким должен быть современный большой роман о времени, — Борис Пастернак. Он, как известно, имел музыкальное образование, был неплохим пианистом, в юности пытался сочинять музыку, всерьез мечтал о-композиторской карьере. Хотя для Пастернака великая музыка кончалась на Скрябине, его понимание того, что делал Шостакович, было профессиональным — что называется, «изнутри».

Еще в молодости Пастернак сказал своему другу, что «книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести». Это определение

удивительным образом подходит к произведениям Шостаковича — этого Пастернак не мог не чувствовать. Вдобавок поэту должна была импонировать эволюция стиля Шостаковича в сторону большей простоты и ясности, но при этом с сохранением многослойности и противоречивости эмоционального содержания — пушкинский путь.

Сам Пастернак развивался в том же направлении: начав как поэт исключительной метафорической сложности и изысканности, он постепенно стал стремиться писать так, чтобы «всем было понятно». Его мечтой было создание «такой книги, которая касалась бы всех».

Подобным произведением в годы войны оказалась, несомненно, Седьмая симфония Шостаковича с ее шумным международным успехом. Пастернаку тогда сходная попытка не удалась. В 1943 году он начал писать поэму о войне «Зарево» в расчете на публикацию ее в газете «Правда» (что ему было обещано). Но в итоге «Правда» напечатала только отрывок, и разочарованный Пастернак прекратил дальнейшую работу над поэмой. В качестве «утешительного приза» ему было предложено перевести для «Правды» поэму грузина Георгия Леонидзе о Сталине «Детство вождя», но тут разобиденный Пастернак продемонстрировал норы и отказался.

За этот взбрык поэта наказали: вычеркнули из списка кандидатов на очередную Сталинскую премию, куда он был включен за свои эпохальные переводы «Гамлета» и «Ромео и Джульетты». Зато эти переводы были замечены в элитных кругах Англии, где еще с конца 20-х годов начал формироваться небольшой, но влиятельный круг поклонников Пастернака. Эти британские интеллектуалы все чаще и восторженнее писали о Пастернаке и переводили его стихи и прозу на английский язык.

Для Пастернака все это было как свежее дуновение ветра в закупоренной наглухо комнате. Он объяснял приятельнице, что эти западные связи «оказались многочисленнее, прямее и проще, чем мог я предполагать даже в самых смелых мечтаниях. Это небывало и чудодейственно упростило и облегчило мою внутреннюю жизнь, строй мыслей, деятельность, задачи и так же сильно осложнило жизнь внешнюю».

Действительно, советские власти с большим подозрением наблюдали за незапланированным и неконтролируемым продвижением Пастернака на международную арену. Их особое неудовольствие вызвало неофициальное известие в 1947 году о выдвижении поэта на Нобелевскую премию.

Над Пастернаком начали сгущаться тучи,

его возлюбленная Ольга Ивинская была арестована, но поэта уже невозможно было свернуть с избранного им нового пути, на котором потенциальная аудитория на Западе оказывалась не менее — а может быть, и более — важной, чем аудитория внутри Советского Союза. Как позднее комментировал сам поэт, «это — переворот, это — принятие решения, это было желание начать договаривать все до конца...».

С зимы 1945/46 года Пастернак, заявив: «Я уже стар, скоро, может быть, умру, и нельзя до бесконечности откладывать свободного выражения настоящих своих мыслей», — начал писать роман «Доктор Живаго», широкую историческую, философскую и поэтическую панораму пути русской интеллигенции с начала XX века до Второй мировой войны включительно. Он рассматривал этот роман как главное и итоговое свое произведение.

Уже рукопись первых глав «Доктора Живаго» Пастернак озаботился передать в Англию своим поклонникам, но пока без разрешения ее публиковать; это показывает, на кого с самого начала работы ориентировался автор. Роман писался напряженно и долго, до конца 1955 года. Все это время Пастернак, как мне представляется, не прекращал внутреннего ревнивого диалога и полемики с Шостаковичем.

Я сужу об этом, в частности, по любопытно воспаленному пассажиру из письма Пастернака, написанного им в 1953 году, уже после смерти Сталина и незадолго до премьеры Десятой симфонии: «... музыка — самый распространенный вид отлынивания от каких бы то ни было ответов веку, небу и будущему, самый ходячий способ душевной маскировки, благодаря драгоценности звука, с помощью которого и материализованная ординарность заставляет себя слушать».

Для самого Шостаковича и многочисленных слушателей его Десятая и была тем самым «ответом веку, небу и будущему», о котором писал Пастернак, но мне понятно раздражение и нетерпение последнего. Десятая симфония видится мне более совершенным произведением, нежели «Доктор Живаго»<sup>1</sup>. Но с точки зрения идеологической и нравственной «Доктор Живаго», с его христианским мировоззрением, явился колоссальным прорывом вперед. Поражала неслыханная для той эпохи свобода автора от марксистских установок, после десятилетий беспрестанного промывания мозгов представлявшихся единственно

<sup>1</sup> Анна Ахматова называла этот роман «гениальной неудачей», о чем и мне сказала как-то раз, добавив, что в нем Пастернаку по-настоящему удалось только описания природы, а характеры вышли условные, картонные: «Я никого из этих людей не узнаю, а должна была бы...»

возможной парадигмой даже для самых талантливых деятелей советской культуры.

И конечно, беспрецедентной была ориентация Пастернака на западную аудиторию, приведшая к тому, что «Доктор Живаго», непреодолимым препятствием к публикации которого на родине автора стала непробиваемая партийная цензура, в итоге впервые был издан в Италии, а затем во Франции, Англии, США и Германии. Через год с небольшим после появления «Доктора Живаго» на Западе (где роман стал и литературной, и политической сенсацией) Пастернак был наконец в 1958 году удостоен Нобелевской премии.

Пастернак откликнулся телеграммой в Нобелевский комитет: «Бесконечно благодарен, тронут, горд, удивлен, смущен». Он был первым советским писателем, ставшим нобелевским лауреатом, но реакция отечественных властей (и многих коллег, буквально обезумевших от зависти) оказалась неистовой. Началась санкционированная сверху кампания травли Пастернака, в ходе которой в «Правде» со статьей под названием «Шумиха реакционной пропаганды вокруг литературного сорняка» выступил тот самый журналист Давид Заславский, которого в 1936 году задействовал Сталин в связи с направленной против Шостаковича атакой в той же «Правде».

Я очень хорошо помню атмосферу тех дней. Казалось, что вернулись сталинские времена, да события и развивались словно по утвержденному Сталиным железному сценарию: Пастернака поносили на собраниях, исключили из Союза писателей, а в газетах появились спешно организованные гневные «отклики трудящихся», из которых наиболее удручающее впечатление на деморализованную интеллигенцию произвело письмо экскаваторщика из Сталинграда Филиппа Васильцова: «Лягушка квакает... Я не читал Пастернака, но знаю: в литературе без лягушек лучше».

Шостакович должен был наблюдать за развертыванием «дела Пастернака» с тяжелым сердцем: уж очень все это напоминало кампании против него самого в 1936 и 1948 годах. Сам композитор в этот момент находился в исключительно сложном и деликатном в политическом плане положении.

Дело в том, что Хрущев, даже и слышать не желавший об отмене партийного постановления 1946 года против Ахматовой и Зощенко, в мае 1958 года внезапно согласился дезавуировать «ждановское» постановление десятилетней давности, касавшееся Шостаковича, Прокофьева и других ведущих композиторов. Сделано это было осторожно, с оговорками,



но в тот момент воспринималось как существенный отход от сталинских культурных догм.

Шостакович, как известно, в частных беседах отреагировал на это, как он называл его, «историческое постановление об исправлении исторического постановления» скорее иронически. Но он не мог не понимать, что со стороны Хрущева это был важный дружеский жест.

Тут надо помнить вот о чем. После короткого промежутка все бразды правления в Советском Союзе вновь сошлись в одних руках. Хрущев довольно быстро превратился в нового диктатора, все решавшего единолично. Так он пытался заправлять и культурой, подражая в этом Сталину.

Хрущев был ловким и хитрым политиком. Его внешняя импульсивность и непосредственность являлись в значительной степени маской, скрывавшей расчет и умение лавировать в затруднительных обстоятельствах. Хрущев не мог уже прибегать к массовому террору как основному рычагу управления страной. Но эту работу за него проделал в свое время Сталин: огромная страна была запугана все-рьез и надолго.

Поэтому, как наследник Сталина, Хрущев обладал достаточным полем для маневра. В культуре он осуществлял политику кнута и пряни-

ка. Кому что выпадет, определялось главным образом тактическими нуждами данного момента и в гораздо меньшей степени — личными вкусами и пристрастиями самого Хрущева. (Как оно было и при Сталине.)

Можно быть уверенным, что Хрущев в отличие от Сталина никогда не выслушал ни одной симфонии Шостаковича, а уж тем более его оперы. Относительно Пастернака Хрущев сам признал позднее, что не читал ни его стихов, ни «Доктора Живаго». Но в 1958 году политические карты легли так, что Шостаковичу достался пряник (хоть и достаточно черствый), а Пастернаку — кнут.

В мемуарах Хрущева имеется такой пассаж о «Докторе Живаго»: «... я сожалею, что это произведение не было напечатано, потому что нельзя административными методами, так сказать, по-полицейски, выносить приговор творческой интеллигенции».

Но это говорил Хрущев-пенсионер, а когда он был вождем Советского Союза, то поступал совсем по-другому. Тогда Пастернаку угрожали арестом, собирались выслать из страны. Под страшным давлением властей писатель публично отказался от Нобелевской премии и отправил покаянные письма Хрущеву и в редакцию газеты «Правда»; в последнем он фактически отрекся от своего романа.



Это было невыносимым унижением, ибо на самом деле Пастернак продолжал считать «Доктора Живаго» главным делом своей жизни. Но даже этот достаточно мужественный человек, собравший все свои немалые силы для решительного поступка и смело перешагнувший заколдованную черту страха, был в конце концов сломлен все еще мощным репрессивным аппаратом постсталинского Советского Союза. Именно к такому результату и стремился Хрущев, и его позднейшие лицемерные сожаления сути дела не меняют совершенно.

На XX съезде партии Хрущев отпустил вожжи, по выражению Шостаковича — «дал слабину», но быстро оправился, раздавив мятежных венгров танками. Советской интеллигенции тоже надо было продемонстрировать, что она имеет дело с сильным и решительным хозяином. Начиная с 1957 года Хрущев провел серию встреч с деятелями культуры, на которых он развязно поучал писателей, поэтов, художников, кричал на них, топал ногами, матерился, сам себя заводя и распаляясь. Хрущев хотел показать этим подлинным, потенциальным или воображаемым оппонентам свою излюбленную «кузькину мать» — и преуспел в этом.

«Дело Пастернака» было лишь одним при-

мером из множества, но, быть может, наиболее символичным для эпохи Хрущева, а потому и получившим наибольший резонанс. Оно заставило и Шостаковича сделать ряд далеко идущих выводов.

Одним из них было ощущение, что и при Хрущеве неприкосновенность творческой личности в Советском Союзе осталась фиктивной. Парадокс заключался в том, что, хотя вероятность физического уничтожения сильно уменьшилась, одновременно было утрачено ощущение личной связи с вождем. Хрущев в меньшей степени, чем Сталин, был заинтригован феноменом гениальности, до него было труднее добраться, на что жаловался Пастернак: «Ведь даже страшный и жестокий Сталин считал не ниже своего достоинства исполнять мои просьбы о заключенных и по своему почину вызывать меня по этому поводу к телефону».

Хрущеву говорить по телефону с Пастернаком было не о чем. Поэт суммировал свое положение при новом режиме так: «... против движения бровей верховной власти я козявка, которую раздавить, и никто не пикнет...» Без сомнения, ощущения Шостаковича были такими же: не только никто не пикнет, но многие коллеги с величайшим удовольствием и рвением присоединятся к санкционированной

сверху травле. Таким было еще одно печальное наблюдение Шостаковича в дни «нобелевского скандала», подтверждавшее его прежний горький опыт.

Как минимум два раза — в 1936 и 1948 годах — Шостакович сталкивался с предательством друзей и поклонников. Через то же в 1958 году прошел и Пастернак — бывшие соратники дружно обвинили его в «подлом предательстве». Студенты Литературного института вышли на антипастернаковскую демонстрацию с плакатом «Долой иуду!» и объявили о намерении бить стекла в доме поэта. Как Шостаковичу было не вспомнить о том, что «возмущенное население» било стекла на его даче, когда власти объявили композитора «формалистом».

И еще к одному болезненному для себя выводу пришел после травли Пастернака Шостакович: признание на Западе эфемерно — по крайней мере в советской реальной ситуации того времени. Напомню: Пастернак, когда работал над «Доктором Живаго», имел в виду не только советскую аудиторию, но и западную. Даже идея такая в тот момент была революционной, что уж говорить о реальной передаче рукописи на Запад.

«Психологическая стена между нами и Западом была плотной, сложенной намертво, —

Пастернак пробил ее одним ударом», — утверждал Вениамин Каверин позднее. Но многим наблюдателям успешность этой попытки представлялась гораздо более проблематичной. Ведь в конце концов власти принудили Пастернака к публичному отступлению и отречению. Да и сам Пастернак за день до смерти в конце мая 1960 года горько жаловался сыну, что его мучит сознание «двусмысленности мирового признания, которое в то же время — полная неизвестность на родине». Согласно легенде, он произнес тогда с горечью: «Пошлость победила — и здесь, и там».

У некоторых интеллектуалов — и в Советском Союзе, и за его пределами — тогда осталось ощущение, что Запад использовал «дело Пастернака» в политических целях и помог превратить его в одну из шумных схваток культурной холодной войны. Даже смерть Пастернака от рака легких, которую его близкие и друзья напрямую связывали с тяжелыми переживаниями поэта после «нобелевского скандала», в этом контексте интерпретировалась как политический инцидент.

Советские власти постарались скомкать и замаять похороны Пастернака (как в свое время царь замаял похороны Пушкина). Властям противостояла группа молодежи и некоторые писатели, попытавшиеся придать этим похо-

ронам оппозиционный характер. В этом им немало поспособствовали западные медиа. У могилы Пастернака собралось около двух тысяч человек и толпы западных репортеров, жужжавших своими кино- и фотокамерами; снимало и КГБ — для своих надобностей. Так или иначе все это превратилось в громкое политическое шоу. Эхо этого события можно услышать в ряде важнейших послесталинских произведений Шостаковича.

Многолетняя переключка творчества Пастернака и Шостаковича до сих пор не была достаточно замечена и подчеркнута исследователями, но для меня она несомненна. Оба причисляли себя к пушкинской традиции (пришедшей к Шостаковичу во многом через Мусоргского), которая в итоге сводилась к двум оппозициям: «художник — власть» и «художник — народ». Оба были подлинными русскими интеллигентами и, работая в условиях трудновыносимого нажима, часто двигались параллельными путями. Для обоих закон «кесарю — кесарево» был фактом жизни (недаром в московской квартире Шостаковича на книжной полке стояла открытка с изображением картины Тициана «Динарий кесаря»).

Но общая поначалу для обоих стратегия творческого выживания вывела Пастернака в конце его жизни на совершенно новую орби-

ту. При этом он, что называется, «сгорел в плотных слоях атмосферы». Это зрелище великолепной и горделивой самодеструкции устрасило Шостаковича. Его немедленный и парадоксальный комментарий к смерти и похоронам Пастернака можно было услышать в сочиненном вскоре номере «Потомки» из вокального цикла «Сатиры» на стихи любимого Шостаковичем либерального юмориста начала XX века Саши Черного.

В «Потомках» высмеивается исконный, проходящий через века рефрен многострадального и терпеливого российского обывателя: «Туго, братцы... Видно, дети/Будут жить вольготней нас». Терпеть и страдать ради потомков — какая глупость, восклицает циничный поэт: «Я хочу немножко света/Для себя, пока я жив».

В музыкальной интерпретации Шостаковича это послание стало, как это обычно бывает в его зрелых сочинениях, глубоко амбивалентным. В нем прочитывается едкая насмешка над официальным советским лозунгом о «светлом будущем» и необходимых для достижения этого прекрасного коммунистического будущего жертвах<sup>1</sup>. Но в музыке содержал-

<sup>1</sup> Недаром власти были раздражены данным опусом Шостаковича, и композитору пришлось к его названию «Сатиры» добавить обманный подзаголовок «Картинки прошлого».

ся также и глубоко личный мотив, родившийся как отклик на безвременную смерть Пастернака: а действительно, стоит ли игра свеч? Оценят ли будущие поколения твою жертву?

Я, как филин, на обломках  
Переломанных богов.  
В неродившихся потомках  
Нет мне братьев и врагов.

По наблюдениям друзей Шостаковича, в его характере была сильна фаталистическая струя. Она вступала в конфликт с популистской основой мировоззрения Шостаковича. Описание этого свойственного композитору противоречия сам Шостакович находил в поразивших его воображение строках Федора Тютчева — поэта, вообще-то не относившегося к числу его любимцев: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, / Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!»

Александр Блок в этом стихотворении Тютчева находил «эллинское, дохристианово чувство Рока». Сам Шостакович, с его демонстративным недоверием к выпрненным словесам, предпочитал пояснять романтическую позицию поэта XIX века с помощью трезвой русской народной премудрости (со столь важным для композитора фаталистическим оттенком): «Кого-то увяз — всей птичке пропасть».

Это словно пушкинский Самозванец говорит из «Бориса Годунова» — персонаж отча-

янный, удалой и циничный. Какие-то его черточки Пушкин, несомненно, ощущал в себе, оттого так ярко и сочно прописан этот характер. Сходные мотивы можно проследить и в биографии Шостаковича.

Шостакович никогда не был затворником, анахоретом, в нем были сильны устремления общественного деятеля. Его популизм и тяга к общественной работе неразрывно связаны, а где общественная работа — с сопутствующими ей поездками, представительством, выступлениями, там и неизбежный привкус самозванчества. Думаю, что всякий человек, хоть раз появившийся на трибуне, с этим согласится.

В жизни Шостаковича с какого-то момента этот представительский (самозванческий) элемент присутствовал, то усиливаясь, то ослабевая. Ему постоянно хотелось что-то делать помимо сочинения музыки — обустроить Союз композиторов, помогать коллегам, позволять из беды знакомых и незнакомых.

Уже в августе 1932 года Шостакович (еще не достигший 26 лет) стал членом правления только что созданного Ленинградского отделения Союза композиторов. С тех пор он постоянно был вовлечен в связанные с этой организацией деловые и творческие проблемы. Кульминацией в этой сфере деятельности стало санкционированное Хрущевым избрание

Шостаковича первым секретарем Союза композиторов Российской Федерации на его учредительном съезде в 1960 году.

Это уже было важное дело: Шостакович отвечал за благосостояние пятисот с лишним композиторов и музыковедов. Он всю жизнь был человеком ответственным и пунктуальным и погрузился в профессиональные дела своих коллег — исполнение и издание музыки, социальная защита — с полной серьезностью.

К этому надо добавить, что с 1947 года Шостакович стал депутатом от Ленинграда — сначала в Верховном Совете Российской Федерации, а затем в Верховном Совете СССР. Эта позиция тоже не была синекурой. Разумеется, никакого отношения к выработке реальной политики страны Шостакович не имел, но работы было довольно много. Шостакович регулярно в специальные дни принимал просителей, шедших к нему нескончаемым потоком: очевидцы вспоминают, что очередь к депутату Шостаковичу, начинаясь от дверей его кабинета, длинным хвостом растягивалась до улицы и дальше.

К музыке все это практически не имело отношения. С жалобами и просьбами к Шостаковичу шли обиженные, оскорбленные и увечные. Композитор вникал в удручающие

семейные конфликты, выслушивал истории об обвалившихся потолках и испорченных сортирах, обещал достать дефицитные лекарства, походатайствовать о пенсиях.

Много раз он вступался за несправедливо осужденных — настойчиво писал, звонил в высокие инстанции: имя Шостаковича открывало важные двери. Море людских бед и страданий накатывалось на композитора; как Шостакович выдерживал все это, как — сам походя иногда на клубок обнаженных нервов — не терял рассудка, здравого смысла и творческой энергии?

Ощущал ли композитор себя Иисусом, исцелявшим больных и накормившим голодных? (Вспомним о присущем Шостаковичу комплексе Иисуса.) Или же тут проявлялись также и черты пушкинского Самозванца? Или же и то, и другое — в сложной, не поддающейся элементарному раскладу и химическому анализу пропорции? Запутанностью, переплетенностью и противоречивостью мотивов своего поведения композитор, несомненно, напоминал иногда героев Достоевского и Чехова.

Известно, что к числу любимейших чеховских произведений Шостаковича относились «Палата № 6» и «Черный монах» (по мотивам которого он даже намеревался писать оперу). Чехов в этих своих повествованиях описывает



людей, которых судьба приводит на грань безумия — и они перешагивают эту неуловимую грань, оставляя читателя в уверенности, что весь мир — это сумасшедший дом, палата № 6.

В «Палате № 6» доктор Рагин думает о приеме больных точно так же, как в тяжелые дни должен быть думать о приеме бесконечных посетителей депутат Шостакович: «Сегодня примешь тридцать больных, а завтра, глядишь, привалило их тридцать пять, послезавтра сорок, и так изо дня в день, из года в год, а смертность в городе не уменьшается, а больные не перестают ходить. Оказать серьезную помощь сорока приходящим больным от утра до обеда нет физической возможности, значит, поневоле выходит один обман».

Это, конечно, звучит как признание в самозванчестве — независимо от того, справедливо ли подобное самоуедание (Чехов на этот счет, как всегда, амбивалентен). Но для нас не менее важен и другой мотив в «Палате № 6» — как, полагаю, он был важен и для Шостаковича. Рагин полемизирует со своим молодым приятелем-идеалистом, который — совсем в стиле, осмеянном Сашей Черным, — доказывает, что когда-нибудь, в будущем, «воссияет заря новой жизни». На что Рагин горько возражает: «Тюрем и сумасшедших домов не будет, и правда, как вы изволили выра-

зиться, восторжествует, но ведь сущность вещей не изменится, законы природы останутся все те же. Люди будут болеть, стариться и умирать так же, как и теперь. Какая бы великолепная заря ни освещала вашу жизнь, все же в конце концов вас заколотят в гроб и бросят в яму».

Когда Чехов это написал, ему было тридцать два года. Тогда, в 1892 году, критик Николай Михайловский, кумир либеральной интеллигенции, отозвался о «Палате № 6» так: «Все это сильно бьет по нервам читателя, но, не слагаясь в определенные мысли и чувства, не дает и художественного удовлетворения».

Влиятельного критика в Чехове отвратило причудливое смешение популизма и пессимизма, делавшее невозможным однозначные выводы. Почти семьдесят лет спустя 54-летний Шостакович оказался в позиции, схожей с чеховской. Пессимизм и фатализм завоевывали все большее место в его жизни. Это было связано, несомненно, также и с резким ухудшением здоровья композитора.

Начиная с 1958 года, Шостакович все больше и больше времени проводил в больницах. 1960 год можно считать в этом смысле переломным — в переносном, но также и прямом значении этого слова: в этом году на свадьбе сына Максима Шостакович внезапно подвер-



нул и сломал ногу. С тех пор загадочная слабость рук и ног, так никогда окончательно и не диагностированная, преследовала и угнетала композитора до конца его жизни.

Роковой для Шостаковича 1960 год! Все сошлось в этом *annus horribilis*: болезнь, упадок сил и воли, соблазны власти. Результатом стал неожиданный буквально для всех — и справа, и слева — поступок Шостаковича, который многими до сих пор расценивается как самая большая ошибка композитора в сфере общественной жизни: его вступление в 1960 году в Коммунистическую партию.

Обстоятельства этого во многом загадочного инцидента до сих пор не прояснены до конца. И это несмотря на то, что Шостакович, обычно весьма сдержанный и скрытный, данный эпизод попытался предельно драматизировать.

Об этом мы знаем со слов двух его друзей — Исаака Гликмана и Льва Лебединского: Шостакович говорил им обоим, что в партию он вступать ни за что не хотел, но в конце концов был вынужден подчиниться неумолимому нажиму начальства. По описанию друзей, Шостакович впал в невиданную истерику: пил воду, громко плакал, вообще производил впечатление персонажа из Достоевского на грани

тяжелого психического срыва или самоубийства.

Как все было на самом деле, установить не удастся, быть может, уже никогда, даже если будут опубликованы все релевантные документы из партийных архивов: слишком многое здесь упирается не столько даже в соответствующие — записанные или хотя бы высказанные вслух — соображения, сколько в умолчания. (Это — как паузы в музыке: они могут быть весьма красноречивы, но расшифровать их значение — дело нелегкое.)

Но мы обладаем потрясающим творческим документом-комментарием: записанным в июле 1960 года Восьмым квартетом Шостаковича, который можно причислить к наивысшим удачам композитора (а также к пикам жанра струнного квартета в целом).

После трагического эпизода со вступлением в партию Шостакович-фаталист процитировал в разговоре с другом строку из Пушкина: «И от судеб защиты нет». Эти слова можно поставить эпиграфом к Восьмому квартету, в котором также слышны отзвуки размышлений Шостаковича в связи с недавней смертью Пастернака.

Этот квартет — реквием автора по самому себе, чему в русской музыке были уже прецеденты: достаточно вспомнить Шестую симфо-

нию Чайковского. Шостакович этот свой замысел комментировал еще более откровенно, чем Чайковский, объявив, в частности, своей дочери Галине, что написал квартет, посвященный «своей памяти».

Самое примечательное, что музыка Шостаковича с подобной идеей уже появилась ранее — а именно в роковом для композитора 1948 году, когда он боялся ареста и экзекуции. Но тогда эти реквиемные страницы автор надежно упрятал от постороннего взгляда и слуха: они были вплетены в музыку к кинофильму «Молодая гвардия» по популярному роману Александра Фадеева.

Этот фильм (как и роман) повествовал о героических подвигах и трагической судьбе группы молодых подпольщиков (назвавших себя «Молодой гвардией») в годы недавней немецкой оккупации. Нацисты выловили и расстреляли молодогвардейцев. Соответствующая сцена в фильме дала возможность Шостаковичу написать душераздирающий похоронный марш под названием «Смерть героев».

Фильм «Молодая гвардия» сначала не понравился Сталину, но после переделок вождь сменил гнев на милость, наградив фильм (но не музыку) Сталинской премией первой степени. И надо полагать, что никому и никогда не пришло бы в голову интерпретировать по-

хоронный марш «Смерть героев» как автобиографический, если бы через десяток с лишним лет Шостакович не включил музыку оттуда в свое самое автобиографическое сочинение — Восьмой квартет.

Это удивительный опус, почти сплошь состоящий из автоцитат (а также цитат из «Гибели богов» Вагнера и Шестой симфонии Чайковского). Шостакович также использовал в Квартете популярную революционную песню «Замучен тяжелой неволей», слова которой были сочинены в 1876 году поэтом Григорием Мачтетом и тогда же опубликованы им в русской эмигрантской прессе в Лондоне. Незвестный композитор положил их на музыку, ставшую народным похоронным маршем.

Этот марш пели революционные кронштадтские матросы в 1906 году — году рождения Шостаковича. Эту же песню, согласно легенде, пели и молодогвардейцы перед казнью. В Восьмом квартете мотив из автобиографической «Смерти героев» непосредственно переходит в мелодию «Замучен тяжелой неволей» — ассоциации и музыкальные, и личные здесь ясны.

Сам Шостакович, перечисляя в одном из писем использованные в Восьмом квартете автоцитаты, упоминает темы из Первой, Восьмой и Десятой симфоний, Фортепианного трио,

Первого виолончельного концерта и оперы «Леди Макбет»: настоящая автобиография в музыке. Ключевую цитату из музыки к «Молодой гвардии» он в этот перечень не включил — сознательно или по забывчивости, мы уж никогда не узнаем.

В стихах «Замучен тяжелой неволей», обращенных к памяти погибшего в царской тюрьме студента Павла Чернышева, есть слова:

Как ты — мы, быть может, послужим  
Лишь почвой для новых людей,  
Лишь грозным пророчеством новых,  
Грядущих и доблестных дней...

Это помогает понять, насколько Шостакович в то время был одержим идеей самопожертвования во имя счастья грядущих поколений. Композитор лихорадочно прокручивал эту идею со всех сторон — и с иронической (вокальный цикл на стихи Саши Черного), и с трагедийной (Восьмой квартет). Пищу для напряженных размышлений дали и смерть Пастернака, и «Палата № 6» Чехова, и стихи Пушкина.

Результатом стало уникальное произведение — одновременно музыкальная автобиография и музыкальный автонекролог, в котором цитаты из собственных произведений обозначают основные вехи пройденного композитором пути. Как саркастически коммен-

тировал сам Шостакович: «Ничего себе окрошка».

Проблема для автора состояла в том, чтобы этот разнородный материал в рамках квартета не распадался. Композитор добился этого, введя в качестве объединяющей темы сочинения уже известный нам мотив *D-Es-C-H* — свою музыкальную монограмму (*D.Sch*). Она исполняет здесь функции Вергилия, ведущего слушателя по кругам авторского ада — через музыку то безысходно трагическую, то тихую и призрачную, то нервную, даже параноическую.

Композитор записал Восьмой квартет в лихорадочном темпе, всего за три дня, и он производит впечатление горячечной исповеди в русском духе, а-ля Достоевский, когда говорящий, кажется, обнажает перед слушателем свою кровоточащую душу. Но импровизационность этого опуса обманчива: его мастерская пятичастная форма искусно концентрична и симметрична.

Шостакович, крайне редко похвалявшийся своими композиторскими успехами, на сей раз не удержался и сделал это в письме к другу, хотя и попытался скрыть свое удовлетворение за более характерной для него самоиронией: «Псевдотрагедийность этого квартета такова, что я, сочиняя его, вылил столько слез,

сколько выливается мочи после поддюжины 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».

Думаю, что считанные из ленинградских слушателей, пришедших 2 октября 1960 года на премьеру Восьмого квартета, разобрались в этой конструктивной «прекрасной цельности». Не думаю также, что многие с ходу расшифровали такие, скажем, намеки Шостаковича, как сопоставление им в четвертой, предпоследней, части этого сочинения песни «Замучен тяжелой неволей» с мелодией из той сцены оперы «Леди Макбет», которая описывает путь каторжан в Сибирь — дорогу, не раз воображавшуюся самому композитору. Публику просто сбила с ног могучая эмоциональная волна этой музыки — я был на той премьере и могу это засвидетельствовать.

Я также вспоминаю, что как раз некоторые профессиональные музыканты были растеряны: эта музыка Шостаковича нарушила их «пространственный императив». Многие из них разгадали автобиографичность квартета, но не знали, как же ее истолковать. Я, тогда 16-летний школьник, напечатал рецензию на премьеру Восьмого квартета в ленинградской

газете «Смена». Это был мгновенный отклик, неумелая, но искренняя заметка — а от своих старших коллег я ждал серьезного анализа. Но им почему-то казалось, что сочинять исповедальную музыку... неприлично, что ли.

В вышедшей в том же 1960 году сочувственной книге о Шостаковиче в связи с авторской темой-монограммой специально оговаривалось: «Подтверждений, что это намерение композитора, а не случайное совпадение — нет». И даже в изданной уже после смерти Шостаковича серьезной монографии Марины Сабининой (1976) об этом же мотиве говорилось: «На том, что нельзя преувеличивать его «автобиографического» значения, кажется, сходятся все авторы...» Боже, как осторожны бывают музыковеды (правда, не только в Советском Союзе).

Проблема семантической интерпретации, в музыке изначально сложная и запутанная, для творчества Шостаковича, с его богатым «латентным содержанием», особенно важна. Музыка Шостаковича, не завися исключительно от словесных комментариев, тем не менее существенно выигрывает, когда ее помещают в психологический, политический и социальный контексты.

Шостакович это, кстати, отлично понимал. Понимал он также, что в профессиональной

музыкальной среде, с ее неистребимо «цеховым» кастовым духом и склонностью к снобизму, все возраставшие коммуникативные устремления его музыки встречаются с усиливающимся подозрением. В отношениях Шостаковича с его отечественной аудиторией назревал жестокий кризис.

Частично этот кризис можно объяснить объективными причинами. Некогда относительно цельная, советская публика для серьезной современной музыки к 60-м годам начала дробиться. Для небольшого, но влиятельного ее сегмента привлекательными стали запретные, а потому особенно заманчивые ценности утвердившегося в то время на Западе музыкального авангарда.

Для этой части слушателей включение песни «Замучен тяжелой неволей» в струнный квартет было абсолютным моветоном. Другая часть аудитории искала в современном искусстве прежде всего выражения оппозиционных по отношению к советской власти настроений. Для этих людей афронтом стало широко разрекламированное авторское посвящение Восьмого квартета — «Памяти жертв фашизма и войны».

С этим посвящением у Шостаковича произошла серьезная тактическая накладка. Он думал, что с его помощью прикроет от властей

сокровенную сущность своего нового опуса, а слушатели сами как-нибудь разберутся. По сути, это было продолжением тактики игры с властями в кошки-мышки, адаптированной Шостаковичем еще в 30-е годы.

Эта тактика «эзопова языка» не раз успешно срабатывала, давая возможность Шостаковичу использовать публичные словесные комментарии к своей музыке как некий необязательный гарнир: власти съедят, а слушатели отбросят, не заметив. Но с некоторых пор этот прием начал давать осечку.

Именно наиболее чуткая часть аудитории, та самая, которая некогда напряженно вслушивалась в искусно замаскированный подтекст музыки Шостаковича, теперь требовала, чтобы позиция автора была декларирована с гораздо большей определенностью. Для нее антифашистская тема, которую советская власть продолжала и после войны эксплуатировать в пропагандных целях, уже не являлась актуальной.

Посвящение Шостаковичем Восьмого квартета «Памяти жертв фашизма и войны», вопреки воле композитора, вводило в заблуждение не власть, а слушателей. Из-за этого самое исповедальное сочинение Шостаковича многими осталось непонятым.

Для Шостаковича это было большим ударом. Надо полагать, именно в это время Шос-



такович начал задумываться о роли слов в своей музыке, а также о значимости авторского комментария к ней<sup>1</sup>.

Здесь надо вновь вспомнить о социальном и культурном контексте. После смерти Сталина в Советском Союзе произошли существенные сдвиги. Хотя государственная система в своей глубинной основе продолжала оставаться сталинской, в общественном дискурсе, впервые за долгие годы, стали прорезаться независимые голоса. Центральным вопросом продолжало оставаться отношение к сталинскому наследию. Симпатии или враждебное отношение к этому наследию определяли политическую позицию человека.

Буквально каждая государственная акция, особенно в области идеологии и культуры, оценивалась либо как приближение к сталинской линии, либо как отдаление от нее. Это было характерно и для режима Хрущева, и для правления сменившего Хрущева в 1964 году в результате бескровного аппаратного переворота jovиального Леонида Брежнева, любимца номенклатуры.

Вехами в этом драматичном процессе можно назвать публикацию «Одного дня Ивана Де-

<sup>1</sup> Отсюда протянулась ниточка к его мемуарам, которые Шостакович надиктовал мне впоследствии, в первой половине 70-х годов.

нисовича» Александра Солженицына (1962), суды над поэтом Иосифом Бродским (1964) и писателями Андреем Синявским и Юлием Даниэлем (1966), а также появление в самиздате «Размышлений о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» академика Андрея Сахарова (1968). Участие Шостаковича в этом антисталинистском движении было значительным, хотя и противоречивым. Описание и анализ его вклада в десталинизацию и всех сопутствующих зигзагов запутанного творческого и общественного пути композитора в эти годы выходит за рамки данного скорее краткого эпилога к книге.

Но напомнить здесь о важнейших антисталинских творческих жестах Шостаковича той эпохи необходимо. Это, в первую очередь, Тринадцатая симфония («Бабий Яр») для солиста-баса, хора басов и оркестра на нашумевшие стихи популярного молодого поэта Евгения Евтушенко.

Опубликованное Евтушенко 19 сентября 1961 года в московской «Литературной газете» стихотворение «Бабий Яр» стало международной сенсацией: в Советском Союзе давно уже никто не осмеливался так открыто и громогласно заявить об отечественном антисемитизме. Сам Хрущев обрушился на это стихотворение. Положив его на музыку, Шоста-



кович вступил в открытую конфронтацию с властями, чья антисемитская политика восходила к Сталину.

Вокруг исполнения симфонии сложилась крайне нервная атмосфера. Дирижер Евгений Мравинский, до той поры самый близкий Шостаковичу исполнитель (он взял на себя риск премьеры Пятой симфонии в опасном 1937 году и с тех пор не раз поддерживал композитора в драматических ситуациях), на сей раз, как считают многие, спасовал, что само по себе красноречиво свидетельствовало о неустойчивости обстановки. На дирижера Кирилла Кондрашина, взявшегося исполнить эту симфонию, власти давили до самой последней минуты: они пытались так или иначе сорвать премьеру, превратившуюся (как и опасались наверху) во внушительную по тем временам демонстрацию оппозиционных настроений.

Внимание и советской публики, и зарубежной прессы сосредоточилось в основном на первой части симфонии — «Бабий Яр». Это и понятно. Но если говорить об антисталинской полемике (а это именно тот аспект музыки позднего Шостаковича, который нас в данном случае интересует), то она присутствует так или иначе во всей симфонии, но в особенности в четвертой части — «Страхи».

Стихи к «Страхам» были написаны Евту-

шенко специально для Шостаковича, фактически при участии композитора. Поэтому можно сказать, что в них позиция самого Шостаковича выражена с наибольшей отчетливостью. Речь идет о страхах, которые посеял в душах людей Сталин:

Я их помню во власти и силе  
При дворе торжествующей лжи.  
Страхи всюду, как тени, скользили,  
Проникали во все этажи.

Страх в музыке Шостаковича ворочается, как дракон Фафнер в своей пещере в опере Вагнера «Зигфрид». И на скачущих звучаниях, напоминающих о «сталинском» Скерцо из Десятой симфонии, Шостакович исповедуется в том, какие кошмары преследуют его по сей день: «Тайный страх перед чьим-то доносом, / Тайный страх перед стуком в дверь».

Услышать такое, распеваемое басом в сопровождении симфонического оркестра со сцены Большого зала Московской консерватории в декабре 1962 года было, конечно, шоком. Скульптор-нонконформист Эрнст Неизвестный в разговоре со мной подтвердил: «Это было грандиозно! Было ощущение чего-то невероятного. Что интересно — когда симфония кончилась, то сразу аплодисментов не было, а наступила необычайно длинная пауза. Настолько длинная, что я даже испугался — нет ли здесь какого-нибудь заговора. Но потом обру-

шился оглушительный гром аплодисментов, с криками «браво!».

Неизвестному запомнилось, как отреагировала на услышанную крамолу присутствовавшая на премьере партийная номенклатура: «Их там много было, этих черных жуков со своими дамами в перманентах. Я сидел как раз позади этой компании. Жены, как более эмоциональные и покорные успеху — ведь весь зал встал и аплодировал стоя! — тоже встали. И вдруг я увидел: взметнулись руки — черные рукава, белые манжеты — и каждый чиновник, положив руку на бедро своей благоверной, решительно посадил ее на место. Это было сделано как по сигналу. Кафкианское кино!»

О том, что русская интеллигенция восприняла симфонию под углом полемики со сталинским наследием, свидетельствует написанное сразу после премьеры экзальтированное письмо Шостаковичу пианистки Марии Юдиной: «... я могу сказать Спасибо и от Покойных Пастернака, Заболоцкого, **бесчисленных** других друзей, от замученных Мейерхольда, Михоэлса, Карсавина, Мандельштама, от безымянных сотен тысяч «Иванов Денисовичей», **всех не счесть**, о коих Пастернак сказал — «**замученных живьем**» — Вы сами все знаете, все они живут в Вас, мы все сгораем в страницах этой

Партитуры, Вы одарили ею нас, своих современников — для грядущих поколений...»

Шостакович всегда был крайне чуток к настроениям общества. Успех Тринадцатой симфонии, антисталинское послание которой с помощью публицистических стихов Евтушенко прозвучало наконец-то абсолютно недвусмысленно, подтвердил, казалось бы, соображения композитора об эффективности и желательности слов как вспомогательного средства для расшифровки музыкального содержания.

В разговоре с Евтушенко Шостакович погоревал, что слушатели не разгадали «латентного содержания» его Восьмого квартета: музыковеды, пожаловался композитор, «мою музыку стали интерпретировать, перенося весь акцент на гитлеровскую Германию». Тринадцатая симфония дала Шостаковичу, как он сказал поэту, «возможность высказаться не только при помощи музыки, а при помощи ваших стихов тоже. Тогда уже никто не сможет приписывать моей музыке совсем иной смысл...»

Продвигаясь дальше в этом же направлении, Шостакович написал «Казнь Степана Разина» — вокально-симфоническую поэму для солиста (опять-таки баса), хора и оркестра, вновь на стихи Евтушенко (1964), и Четыр-

надцатую симфонию для сопрано, баса и камерного оркестра, на стихи Федерико Гарсиа Лорки, Гийома Аполлинера, Райнера Мариа Рильке и репрессированного некогда Николаем I русского поэта-романтика XIX века Вильгельма Кюхельбекера (этот опус прозвучал в 1969 году). Но феноменальный резонанс Тринадцатой симфонии, увы, не повторился.

Антисталинские заявления в обоих новых опусах композитора остались незамеченными и невостребованными. Власти, скрывая недовольствие, делали вид, что ничего особенного не происходит. Обжегшись на Тринадцатой симфонии, они поняли, что не стоит делать дополнительную рекламу Шостаковичу, создавая вокруг его произведений ауру запрета. Эта тактика успешно сбивала интерес либеральной интеллигенции к композитору.

Примечательно, что сам Шостакович все это отлично сознавал. В 1967 году он с горечью в почти «достоевских» тонах писал другу: «Разочаровался я в самом себе. Вернее, убедился в том, что я являюсь очень серым и посредственным композитором. Оглядываясь с высоты своего 60-летия на «пройденный путь», скажу, что дважды мне делалась реклама («Леди Макбет Мценского уезда» и 13-я симфония). Реклама, очень сильно действующая. Однако же, когда все успокаивается и становится на свое

место, получается, что и «Леди Макбет» и 13-я симфония — фук, как говорится в «Носе».

Подобное самобичевание (нередкое в частных высказываниях стареющего композитора) должно было только возрасти после сравнительно сдержанного приема, оказанного и справа, и слева Четырнадцатой симфонии. А между тем это было сочинение потрясающей силы, да вдобавок по советским представлениям весьма шокирующего содержания: все одиннадцать частей симфонии были так или иначе связаны с образом смерти. (Образцом здесь для Шостаковича служили «Песни об умерших детях» Густава Малера и в еще большей степени «Песни и пляски смерти» Мусоргского, которые Шостакович в 1962 году оркестровал.)

Опус Шостаковича выдерживает сравнение и с Мусоргским, и с Малером: к их безысходности Четырнадцатая симфония добавляет новое леденящее ощущение обыденности встречи с насильственной смертью, которое мог принести с собой только поздний XX век.

Здесь есть и прямое обращение композитора к Сталину: в восьмой части симфонии («Ответ запорожских казаков константинопольскому султану», на издевательские обещанные стихи Аполлинера) Шостакович продолжал приобретший для него характер идеи

фикс заочный диалог с умершим тираном. В музыке, вновь напоминающей о «сталинском» Скерцо из Десятой симфонии, композитор рисует гротескный портрет Сталина:

Окривевший, гнилой и безносый,  
Ты родился, когда твоя мать  
Извивалась в корчах поноса.

Для чиновников это было явно чересчур, а для советских нонконформистов — увы, недостаточно. Парадоксальным образом и тем, и другим пришлось не по вкусу одержимость Шостаковича темой смерти. Это неприятие было символизировано в двух связанных с Четырнадцатой симфонией инцидентах.

Во время генеральной репетиции симфонии в Москве из зала, шатаясь, вышел пожилой человек, который в фойе свалился и, не приходя в сознание, умер от разрыва сердца. Это был Павел Апостолов, довольно-таки высокопоставленный музыкальный бюрократ и один из наиболее злобных гонителей Шостаковича в сталинские годы. В последней части Четырнадцатой симфонии зловеще прозвучали слова из стихотворения Рильке: «Всесильна смерть...» Попад в соответствующий культурный контекст, смерть на репетиции симфонии чиновника-сталиниста, сколь случайной она ни была, неминуемо приобрела знаковое значение. Именно об этой смерти, а не о му-

зыке Четырнадцатой говорила вся культурная Москва.

Но это же упомянутое выше мотто из Рильке, с устрашающей силой провозглашенное двумя солистами-вокалистами как резюме всей симфонии, вызвало резкое неприятие присутствовавшего на исполнении Александра Солженицына. Его душа истово верующего человека и радикального диссидента не могла стерпеть столь пессимистического и чуждого текущим задачам борьбы с советской властью вывода: «Всесильна смерть...» Да что это такое? И при встрече Солженицын, как рассказывают, отчитал Шостаковича за его атеизм и неприемлемый социальный пессимизм. Это существенно осложнило отношения между писателем и композитором, чрезвычайно высоко ценившим «Один день Ивана Денисовича» (по рассказу Солженицына «Матренин двор» Шостакович даже собирался писать оперу).

Конечно, Шостаковича и Солженицына, хотя и принадлежавших к общему классу русской интеллигенции, слишком многое разделяло и в политическом, и в личном плане. Но нельзя забывать об одном — быть может, решающем факторе, затруднявшем для них нахождение общего языка. Солженицын в тот период, при всех огромных сложностях своего диссидентского существования визави совет-

ского государства, находился в бодром состоянии духа, физиологически — на подъеме.

Это наступательное, мессианское самощущение было описано Солженицыным в автобиографической книге «Бодался теленок с дубом»: «То и веселит меня, то и утверждает, что не я все задумываю и провожу, что я — только меч, хорошо отточенный на нечистую силу, заговоренный рубить ее и разгонять. О, дай мне, Господи, не переломиться при ударах! Не выпасть из руки Твоей!»

Нельзя представить себе большего контраста к психофизиологическому состоянию Шостаковича в те годы. В 1966 году дало серьезный сбой сердце: врачи диагностировали первый инфаркт миокарда. Все хуже двигались руки и ноги, все больше времени композитор проводил в больницах. Врачи пытались — безуспешно — поправить здоровье Шостаковича, но лишь кое-как залатывали очередной срыв.

Теперь каждый раз, когда Шостакович принимался за новое произведение, его одолевала мысль — а успеет ли он? Не подведут ли правая рука, зрение (которое у Шостаковича тоже стало стремительно ухудшаться), сердце? Врачи заставили композитора отказаться от алкоголя и папирос, это тоже сильно добавило ему нервозности и параноичности.

Опусы Шостаковича, сочиненные в последние годы жизни, все чаще превращаются в реквиемы по самому себе: элегичный и исповедальный вокальный цикл на стихи Александра Блока, поздние квартеты — особенно последний из них, Пятнадцатый, вылившийся в сплошное надгробное пение, тридцать пять минут медленной траурной музыки. В сущности, в том же ряду — последняя, Пятнадцатая симфония и прозвучавшая уже после смерти автора Альтовая соната.

Шостакович старался не пропускать премьер своих сочинений, и слушатели с жалостью и ужасом фиксировали детериорацию его физического облика. Иногда казалось, что это уже не человек, а какой-то манекен — с застывшей, перекошенной маской вместо лица, с глазами, глубоко упрятыми за толстыми линзами очков, с некоординирующимися движениями рук и ног.

Шостакович глубоко переживал свое удручающее физическое состояние и жаловался мне, что каждое движение дается ему с огромным трудом: иногда ему кажется, что он — стеклянный и при неосторожном повороте разобьется вдребезги.

Близкие к Шостаковичу люди видели, каких усилий требовали от него простейшие бытовые действия (встать, сесть, написать пись-

мо и т.д.), не говоря уж о воплощении творческих идей, которые продолжали волновать композитора. Они понимали, что Шостакович бросил все свои душевные и физические ресурсы на то, чтобы продолжать сочинять. В их представлении Шостакович являлся прежде всего великим композитором; главной задачей было, чтобы он мог писать новую музыку.

Все остальное — в том числе и адаптированная некогда Шостаковичем политика подписывания, часто даже без предварительного прочтения, разного рода официальных публичных документов — казалось им не столь уж важным. В конце концов, все эти скучные и безликие речи и заявления, текущие словно по конвейеру, персонально никому не вреди.

Но далеко не все были столь снисходительны к стареющему и слабеющему композитору. В диссидентских кругах, взявших курс на все более открытую конфронтацию с советской властью, назревало глухое раздражение против Шостаковича. Это раздражение вырвалось наружу, когда в 1973 году в «Правде», в рамках широкой антидиссидентской кампании, было опубликовано письмо двенадцати композиторов и музыковедов, направленное против одного из лидеров нонконфор-

мистского движения — академика Андрея Сахарова; среди подписавших это письмо значился и Шостакович.

В том, что эта подпись была получена от Шостаковича против его воли, нет никаких сомнений. Но фактом остается и то, что Шостакович публично не отказался от своей подписи под антисахаровским письмом. С его стороны это была тяжелая, непоправимая ошибка. Шостакович, в гораздо более страшные времена не подписавший заявление, осуждавшее как врага народа расстрелянного маршала Тухачевского, теперь в глазах активных оппонентов режима выглядел человеком запуганным и сломленным.

Некоторые особенно праведные граждане пошли еще дальше, публично перестав подавать композитору руку. А Лидия Чуковская выпустила в самиздат немедленно растиражированное западной media заявление: «Подпись Шостаковича под письмом музыкантов против Сахарова неопровержимо демонстрирует, что пушкинский вопрос разрешен навсегда: гений и злодейство совместны».

Сказано было эффектно и беспощадно, хотя и не совсем точно. У Пушкина в «Моцарте и Сальери» афоризм «Гений и злодейство — две вещи несовместные» вложен в уста Моцарту как утверждение, а не вопрос. Нарушивший



этот постулат Сальери (по Пушкину, он отравляет Моцарта) тем самым выводит себя из круга гениев.

Идея Пушкина в том, что Сальери, пойдя на это преступление, разоблачил себя как посредственность, ибо подлинный гений не способен на убийство. Этот пушкинский афоризм был особенно Шостаковичу близок, он часто его вспоминал. В своей подписи под антисахаровским письмом Шостакович глаубоко раскаивался, но вряд ли она делала его убийцей.

Тем не менее праведный гнев диссидентов в той драматичной ситуации был объясним. Им было не важно, что ранее Шостакович совместно с другими деятелями советской культуры и науки (среди которых, кстати, был и академик Сахаров) подписал весьма энергичный протест, адресованный Брежневу, против возрождения в стране сталинизма. Не важно было также, что композитор продолжал писать потрясающую, бессмертную музыку — не просоветскую, не антисоветскую, а просто «вне»-советскую: о старости, увядании, смерти, небытии, растворении в природе — музыку отчаяния и смирения.

Диссидентам подобная музыка была ни к чему. Они не думали о вечности, их волновали го-

раздо более насущные политические проблемы. И по-своему они были, вероятно, правы.

Но Шостаковичу, хотя он и осознавал уязвимость своего поведения, и рефлексировал по этому поводу, все же трудно было полностью согласиться с позицией активных политических оппонентов режима. Отсюда его высказывания в последние годы, что Солженицыну надо писать, а не ввязываться в борьбу с «кремлевской шайкой». Отсюда и затаенная обида и горечь, прорывавшаяся иногда в его оценках Солженицына и Сахарова. И отсюда же стремление укрыться, раствориться в потоке темных траурно-элегических звуков собственной поздней музыки.

Многие тогда рассматривали эту реквиемную музыку как эскейпизм. Для Шостаковича это был выход в другой мир, на встречу со смертью. Но даже в этих последних опусах, где Шостакович словно глядит с запредельной высоты на собственное бездыханное тело, у него прорываются злоба и ненависть к Сталину. Этот коммунистический вождь, уже давно истлевший, в воображении Шостаковича приобретает черты почти мистические, он становится мраморным символом тирании.

Я говорю о вокальном цикле Шостаковича на стихи вольнодумной Марины Цветаевой, написанном им в 1973 году. В нем Шостако-

вич описал пророчески собственные похороны. В один день, 6 августа, Шостакович записал два номера из этого цикла — «Поэт и царь» и «Нет, бил барабан» (а умер — через два года, 9 августа; от этого совпадения невольно вздрагиваешь).

В первом из этих стихотворений Цветаевой говорится о роковом конфликте Пушкина с императором Николаем I — конфликте, столь важном и для Шостаковича, и для Сталина; во втором — о том, как Пушкина хоронили:

Такой уж почет, что ближайшим друзьям —  
Нет места. В изглавье, в изножье,  
И справа, и слева — ручищи по швам —  
Жандармские груди и рожи.

Здесь композитором с ужасающей прозорливостью предсказана и описана атмосфера собственных похорон. В отличие от похорон Пушкина, прошедших по указанию Николая I тайно и поспешно, похороны Шостаковича были весьма публичным экзерсисом. Но несмотря на приличествующую случаю торжественность, многих присутствовавших не покидало ощущение обесценности происходящего. Оно рождалось из-за слишком очевидного стремления властей полностью присвоить себе и окончательно, бесповоротно «советизировать» усопшего композитора.

В Большом зале Московской консервато-

рии открытый гроб с телом Шостаковича плотно оцепили ставшие в «почетный караул» крупнейшие партийные и государственные чиновники страны. Я был там, это было удручающее зрелище — те самые, описанные в стихотворении Цветаевой «жандармские груди и рожи», но в единообразных черных двубортных пиджаках:

Гляди, мол, страна, как, молве вопреки,  
Монарх о поэте печется!  
Почетно — почетно — почетно — архи-  
Почетно, — почетно — до черту!

В цветаевском цикле Шостаковича певца буквально выкрикивает эти слова — с отчаянием, с вызовом. В день похорон Шостаковича 14 августа 1975 года эта музыка прокручивалась в моей голове вновь и вновь, как испорченная пластинка. Да, именно так хоронил бы Шостаковича Сталин, переживи он композитора. Но это Шостаковичу удалось пережить тирана на целых двадцать два года.

Это было и удачей, и подвигом — жизненным и творческим. Чтобы осуществить этот подвиг, от Шостаковича потребовались все его незаурядные способности: фанатическая энергия и миссионерский пыл Юродивого, напористость и изворотливость Самозванца, гениальный дар Летописца. Это были роли-маски, доставшиеся композитору по наследству из «Бориса Годунова» Пушкина — Мусоргского.

Шостакович отыграл эти роли до конца. С какой из этих масок на лице он умирал?

Первые две маски Шостаковича исчезли вместе с его жизнью, о них отныне будут вспоминать только историки культуры. Третья — осталась, в этой роли и перешагнул он в новое тысячелетие лучшими своими сочинениями.

На музыке Шостаковича потомки будут учиться и узнавать по ней о многом. О том, как жили целые народы в эпоху Сталина и после его смерти, в тени тирана. Но также и о том, что тогда чувствовал и о чем думал одинокий интеллигент, оказавшийся — в который раз — на перекрестке истории. О великом страхе и великом гневе, о любви и жалости. Об искусстве творческого выживания в жестокий век. Этим искусством Дмитрий Шостакович владел как никто другой.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Агранов Яков 196  
 Адамович Георгий 301  
 Адмони Иоганн 356  
 Александр I 45  
 Александр II 133, 141, 436  
 Александр III 141  
 Александров, Александр Васильевич 53—54, 57, 59, 60  
 Аллилуева Надежда 215  
 Альтман Натан 152  
 Андерсен -Нексё, Мартин 231  
 Андреев Леонид 295, 369  
 Анненков Юрий 188  
 Апостолов Павел 628  
 Апполинер Гийом 125, 627  
 Арагон Луи 231  
 Асафьев Борис 242—244, 329, 332, 383  
 Асеев Николай 473  
 Атовмьян Левон 254, 255  
 Ахматова Анна 40, 109, 126, 127, 128, 149, 227, 292, 299, 375, 390, 391, 392, 393, 405, 409, 414, 424, 430, 479, 480, 482, 483, 484, 485, 488, 493, 563, 581, 593, 595  
 Ашкенази Владимир 41, 519  
 Бабель Исаак 232, 280, 312, 375, 378, 459  
 Баланчивадзе, Андрей 310  
 Баланчин Джордж 156, 310

Баратынский, Евгений 380  
 Барток Бела 422  
 Баршай Рудольф 41  
 Бах Иоганн Себастьян 112, 114, 164, 387, 410, 514  
 Бахтин Михаил 296, 366, 477, 514, 515, 516  
 Бедный Демьян 52, 187  
 Безыменский Александр 167—170, 176, 186  
 Белинский Виссарион 65, 67, 136  
 Бенкендорф Александр 45, 71, 74, 76  
 Берг Альбан 166, 182, 513, 587  
 Бергтольц Ольга 320  
 Бердяев Николай 150  
 Берия Лаврентий 466, 511, 578  
 Берлин Исайя 484  
 Берлин Л.Б. 484  
 Берлиоз Гектор 351, 405, 427  
 Бернс Роберт 350, 405, 429, 430  
 Бернстайн Леонард 543  
 Бетховен Людвиг ван 112, 164, 266, 328, 383, 387, 417, 474, 514  
 Бизе Жорж 266  
 Битов Андрей 42, 85  
 Блок Александр 147, 148, 149, 150, 604, 631  
 Богданов-Березовский Валериан 242, 559  
 Бородин Александр 266  
 Брежнев Леонид 620, 634  
 Брик Лиля 40, 233  
 Брукнер Антон 383  
 Брюшков Юрий 159  
 Бубнов Андрей 245  
 Булгаков Михаил 50, 111, 191—197, 200—202, 204—209, 226, 227, 253, 254, 260, 261, 375  
 Булез Пьер 112, 127  
 Бухарин Николай 70, 183, 187, 199, 217, 218, 221, 222, 224, 230—233, 242, 247, 293, 320

Вагнер Рихард 245, 421, 428, 613, 623  
 Вайскопф Михаил 262  
 Варзар Нина 238  
 Введенский Александр 297  
 Верди Джузеппе 244, 266  
 Вертинский Александр 267  
 Вишневецкий Всеволод 364, 473  
 Власик Николай 55  
 Ворошилов Климент 52, 58, 267, 295, 296, 322, 364  
 Вяземский Петр 93, 98, 311  
  
 Гамалея Николай 564, 565  
 Гарсиа Лорка Федерико 626  
 Геловани Михаил 445  
 Герасимов Сергей 540  
 Гергиев Валерий 41, 447  
 Гершков Соломон 297  
 Герштейн Эмма 225  
 Гилельс Эмиль 158, 267, 348  
 Гинзбург Лидия 303, 325, 344, 493  
 Гиппиус Зинаида 149, 150  
 Гитлер Адольф 78, 212, 273, 374, 411, 420, 462, 472, 473, 558, 560, 567  
 Гливенко Татьяна 171, 174  
 Гликман Гавриил 40, 415  
 Гликман Исаак 288, 311, 610  
 Глинка Михаил 56, 89, 90, 266, 447, 528, 552  
 Гоголь Николай 79, 135, 136, 144, 175—179, 196, 236, 308, 516, 556  
 Годунов Борис 91, 92, 110, 228, 466  
 Голованов Николай 428  
 Голосовкер Яков 472  
 Гольденвейзер Александр 384, 389  
 Гольдштейн Борис 158, 268, 348  
 Гольдштейн Михаил 264  
 Гობачев Михаил 576

Горовиц Владимир 156  
 Городецкий Сергей 280  
 Городинский Виктор 260  
 Горький Максим 70, 82, 136, 209, 210—215, 217—218,  
 220—221, 230—233, 244, 247, 248, 273, 284—286,  
 289, 294, 312, 313, 334—335, 357, 499, 562

Гринберг Моисей 389  
 Гронский Иван 289  
 Гурджиев Георгий 359

Даниэль Юлий 621  
 Даргомыжский Александр 555  
 Даунс Олин 543  
 Демченко Мария 295  
 Держановский Владимир 280  
 Джабаев Джамбул 383  
 Джаксон Тимоти 41—42, 561  
 Дзержинский Иван 250, 251, 252, 389, 390, 496  
 Дзержинский Феликс 154  
 Дмитриев Владимир 275  
 Добролюбов Николай 136  
 Довженко Александр 473  
 Долматовский Евгений 52  
 Домбровский Вячеслав 134  
 Домбровский Ярослав 134  
 Достоевский Федор 36, 37, 94, 135, 161, 162, 221, 236,  
 296—297, 465, 468, 472, 516, 556, 607, 610, 615  
 Драйзер Теодор 212  
 Дунаевский Исаак 356—357

Евтушенко Евгений 40, 90, 621, 622, 623, 625  
 Елагин Юрий 260  
 Есенин Сергей 216  
 Ефимов Борис 160

Жданов Андрей 70, 122, 250, 260, 267, 295, 321,  
 416, 418, 471, 481, 488, 489, 494—509, 513, 518,  
 563, 583

Жиляев Николай 345, 346, 347  
 Жуков Георгий 472  
 Жуковский Герман 98, 570

Заболоцкий Николай 112, 305, 330, 331, 624  
 Зак Владимир 42  
 Замятин Евгений 180, 181, 184, 188, 195, 209, 210,  
 212, 214, 260

Зандерлинг Курт 41  
 Заславский Давид 260, 264, 594  
 Захаров Владимир 502, 503, 530  
 Зенкевич Михаил 280  
 Зиновьев Григорий 80, 333, 557  
 Зошенко Михаил 107, 108, 164, 290, 375, 414, 472,  
 473, 480, 482, 483, 485, 488, 493, 581, 582—584,  
 586, 595

Иван IV 37, 63, 64, 69, 92, 107, 110, 315, 452, 453,  
 454, 464, 470, 478, 523

Иванов Всеволод 202, 289, 335  
 Ивинская Ольга 216, 592  
 Ионеско Эжен 175, 177  
 Иоффе Абрам 344  
 Исаковский Михаил 52  
 Ишутин Николай 131, 132, 133

Каверин Вениамин 601  
 Каганович Лазарь 295  
 Калинин Михаил 295  
 Каменев Лев 80, 332, 557  
 Каракозов Дмитрий 132—133  
 Карамзин Николай 91, 92, 96, 452  
 Катаев Валентин 155  
 Кафка Франц 175, 624

Качалов Василий 203  
 Квадри Михаил 173, 185  
 Кеннеди Джон Ф. 575  
 Керженцев Платон 260, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 433  
 Киров Сергей 182, 297, 334, 339, 340, 489  
 Кирсанов Семен 186, 187  
 Киришин Владимир 376  
 Кнушевицкий Виктор 60  
 Коваль Мариан 474, 475, 530  
 Козинцев Григорий 316, 317, 339  
 Козловский Александр 173  
 Козловский Иван 267  
 Козловский Павел 173  
 Кокоулина Надежда 146  
 Кокошкин Федор 146, 147, 149, 171, 210  
 Кольцов Михаил 378  
 Кондрашин Кирилл 41, 56, 447, 494, 622  
 Константиновская Елена 333  
 Корнилов Борис 320, 323  
 Кострикин Максим 358, 359  
 Красин Борис 134  
 Красин Леонид 134  
 Кремер Гидон 41  
 Кремлев Юлий 588  
 Крупская Надежда 138, 558  
 Кузнецов Алексей 418  
 Кузько П.А. 472  
 Кусевицкий Сергей 475  
 Кустодиев Борис 237  
 Кюхельбекер Вильгельм 626  
  
 Лавренев Борис 202  
 Лебединский Лев 121, 401, 502, 518, 554, 555, 560, 610  
 Легар Франц 403  
 Лежнев Абрам 280  
 Лежнев Исаак 260

Ленин Владимир 49, 50, 58, 89, 128—131, 134, 136,  
 138—140, 143, 150, 153, 159, 170, 174, 187, 193,  
 198, 202, 210, 211, 219, 249, 383, 384, 443, 445,  
 446, 455, 498, 553, 558  
 Леонидзе Георгий 590  
 Леонов Леонид 473  
 Леонтьев Яков 253  
 Лермонтов Михаил 135, 144  
 Лесков Николай 178, 236, 237, 238, 239, 247, 257, 296  
 Лещенко Петр 267  
 Литвинова Флора 119, 402, 565  
 Лопухов Федор 274  
 Лосский Борис 149, 150, 171, 180  
 Лосский Николай 149  
 Лоуренс Хансен 32  
 Лукашевич Клавдия 143—145  
 Луначарский Анатолий 95, 145, 153  
 Лурье Артур 152, 402, 403, 405  
 Львов Алексей 54  
 Любимов Юрий 40, 50, 445, 446  
 Людвиг Эмиль 214  
  
 Макдоналд Дуайт 544  
 Маккарти Мэри 543  
 Малевич Казимир 152  
 Маленков Георгий 486, 578  
 Малер Густав 327, 432, 552, 566, 627  
 Малько Берта 40, 449  
 Малько Николай 165, 168, 431, 449  
 Мальро Андрэ 231, 284, 287, 541  
 Мандельштам Надежда 224, 225, 348  
 Мандельштам Осип 223, 224, 225, 226, 227, 326, 354,  
 368, 369—375, 382, 394, 424, 425, 426, 428, 442,  
 464, 465, 624  
 Марецкая Вера 467  
 Маркс Карл 73, 553



Мацкин Александр 377  
 Маяковский Владимир 152, 153—157, 164, 166, 167,  
 169, 181, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 216, 217,  
 222, 226, 230, 232, 233, 234, 235, 392, 455, 538  
 Мейерхольд Всеволод 124, 125, 152, 190, 245, 274,  
 377, 378, 379—381, 457, 461, 464, 624  
 Мейлер Норман 543  
 Мелик-Пашаев Александр 252, 253, 255  
 Мережковский Дмитрий 149  
 Микоян Анастас 58, 250, 295  
 Миллер Артур 543  
 Милюкова Антонина 240  
 Михайлов Максим 56, 496  
 Михайловский Николай 609  
 Михалков Сергей 53, 57  
 Михеева Людмила 399  
 Михозас Соломон 562, 563, 564, 567, 568, 570, 624  
 Молотов Вячеслав 58, 60, 250, 251, 267, 295, 443, 469,  
 532, 578  
 Морозов Павлик 459  
 Моцарт Вольфганг Амадей 113, 245, 303, 304, 397,  
 529, 634  
 Мравинский Евгений 355, 403, 587, 622  
 Мурадели Вано 492, 494, 495, 496, 497, 499—501, 526  
 Мусоргский Модест 38, 85, 89, 91, 93, 94—96, 101—  
 103, 114, 177, 266, 300, 352, 385, 386, 466, 517,  
 521, 528, 552, 556, 602, 627, 637  
 Мясковский Николай 283, 389, 390, 452, 498, 523,  
 526, 535  
 Набоков Николас 544, 545  
 Назирова Эльмира 587  
 Наполеон Бонапарт 64, 120  
 Невский Александр 390, 448, 451, 461, 462, 463  
 Неизвестный Эрнст 40, 623  
 Некрасов Николай 135, 143, 144, 148

Немирович-Данченко Владимир 82, 138, 191, 206,  
 207, 244, 245, 294, 313, 360  
 Нестеренко Евгений 41  
 Николаев Леонид 111, 303, 348  
 Николай I 43—51, 54—55, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68,  
 69, 72—77, 81, 83, 93, 133, 141, 205, 206, 208,  
 219, 225, 235, 306, 307, 309, 313, 370, 393, 452,  
 476, 570, 626, 636  
 Николай II 141  
 Оборин Лев 158, 159, 160, 161, 162, 163, 344, 348  
 Ойстрах Давид 41, 158, 267, 348  
 Олеша Юрий 247, 304, 305, 378  
 Орджоникидзе Григорий 295  
 Островский Александр 240  
 Отрепьев Григорий 92  
 Павленко Петр 540, 542, 543  
 Пальмин Лиодор 143  
 Панченко Александр 37  
 Пастернак Борис 41, 83, 110—112, 120, 126, 187,  
 215, 216—224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 235,  
 295, 296, 325, 333, 347, 367, 368, 372, 382, 386,  
 390, 392, 396, 408, 424, 429, 430, 439, 442, 464,  
 465, 522, 530, 531, 536, 537, 540, 541, 543, 590,  
 591, 592, 593, 594, 595, 597—604, 611, 624  
 Паунд Эзра 553  
 Петр I 63, 64, 66, 68, 69, 73, 75, 83, 130, 219, 452  
 Пикассо Пабло 547, 548, 549, 550  
 Пильняк Борис 184, 188, 209, 217, 260  
 Пиотровский Адриан 323, 324  
 Писарев Дмитрий 136, 143  
 Платонов Андрей 83, 84, 87, 279, 375, 376, 392  
 По Эдгар Аллан 346  
 Поляков Сергей 140  
 Попов Гавриил 522  
 Поскребышев Александр 524, 534, 540

- Прокофьев Сергей 53, 56, 62, 242, 280, 281, 390, 421, 442—444, 446—452, 462, 463, 466, 467, 492, 493, 498, 502, 505, 506—508, 523, 528, 535, 572, 573, 574, 595
- Протазанов Яков 344
- Пугачев Емельян 73, 100
- Пудовкин Всеволод 152, 473
- Пунин Николай 152, 153, 173, 299, 409
- Рабинович Александр 41, 282
- Разин Степан 100, 625
- Ралей Уильям 429
- Рахманинов Сергей 85, 112, 422, 436
- Рейзен Марк 553
- Рильке Райнер Мария 626, 628, 629
- Рихтер Святослав 267
- Родченко Александр 62, 189, 371
- Рокоссовский Константин 472
- Роллан Ромен 212, 214, 247, 284, 287, 326, 374
- Ромм Михаил 466
- Рославец Николай 152
- Ростропович Мстислав 41, 267, 519
- Рубинштейн Николай 436
- Сабина Мария 617
- Салтыков-Щедрин Михаил 136
- Самосуд Самуил 88, 89—91, 208, 244, 385, 389
- Сахаров Андрей 621, 633, 634, 635
- Саянов Виссарион 280
- Светлов Михаил 52
- Сельвинский Илья 473
- Серебрякова Галина 122, 123, 125, 238, 333, 404
- Сибелиус Ян 428
- Симонов Константин 69
- Симонов Рубен 445, 446
- Синявский Андрей 519, 621

- Скотт Вальтер 93
- Скрябин Александр 589
- Слонимский Сергей 477
- Солженицын Александр 118, 621, 629, 630, 635
- Соллертинский Иван 255, 282, 295, 399, 431, 432, 433, 434, 435, 515
- Соллогуб Владимир 64
- Сологуб Федор 149
- Сорокин Питирим 150
- Спиваков Владимир 41, 519
- Сталин Иосиф
- и Булгаков 111, 191—197, 200, 201—202, 204—209, 227, 261, 375, 444, 536—537
- и Горький 70, 82, 209—215, 221, 230, 232, 233, 248, 284—286, 313, 334—335, 499
- и Иван IV 452—453
- и Пастернак 83, 110—112, 215—216, 218, 219, 221, 226—230, 232, 235, 295—296, 333, 372, 390—391, 464—465, 536—537, 540—543, 593—595, 598—600
- и Пушкин 71—72
- и Шостакович 39, 57, 59, 82, 119, 122, 123, 135, 136, 137, 167, 215, 253, 262—265, 269, 271, 273—276, 281—287, 288, 292—294, 296, 297, 299, 307—314, 320—324, 330, 332, 336, 337, 339, 346, 360, 362—366, 389—390, 415, 419, 433, 440, 445, 448, 451, 474—478, 493, 508—514, 518, 522—525, 533—540, 545—546, 550—552, 554, 565, 572—574, 579, 583—585, 593—595, 597, 612, 623, 635—637
- Стальский Сулейман 383
- Станиславский Константин 82, 115, 138, 191, 273
- Стасов Владимир 521
- Степун Федор 150
- Стивенс Эдмунд 458
- Стоковский Леопольд 420
- Стравинский Игорь 112, 247, 329, 330, 332, 358, 407, 408, 411, 414, 421, 422, 438, 544

Темирканов Юрий 41  
 Терентьев Игорь 179, 297  
 Тихонов Николай 52  
 Толлер Эрнст 166, 182  
 Толстой Алексей 245, 360, 362, 367, 382, 390, 410,  
 411, 414, 443, 453, 455  
 Толстой Дмитрий 414, 449, 450, 526  
 Толстой Лев 135, 144, 305, 344, 369  
 Томсон Верджил 422  
 Топоров Владимир 354  
 Тосканини Артуро 247, 420, 421  
 Трауберг Леонид 316, 317, 339  
 Троицкий Лев 167, 183, 198, 199, 458, 459, 557  
 Тургенев Иван 135  
 Тухачевский Михаил 159, 294, 345, 346, 347, 443, 633  
 Тынянов Юрий 465  
 Тютчев Федор 604  
 Тютчева Александра 67  
  
 Уваров Сергей 64, 65  
 Удальцова Надежда 571  
 Уоллес Генри 540  
 Устольская Галина 398  
 Уэллс Герберт Дж. 214  
  
 Фадеев Александр 249, 250, 356, 391, 412, 416, 441,  
 442, 540, 542, 577—581, 612  
 Федин Константин 471, 473  
 Федотов Георгий 62  
 Фейхтвангер Лион 214  
 Феофанов Дмитрий 42  
 Филатов Владимир 344  
 Филонов Павел 179, 425  
 Флейшман Вениамин 439  
 Флейшман Лазарь 41  
 Флиер Яков 158  
 Франк Семен 150

Фредерикс Всеволод 334  
 Фрейденберг Ольга 219, 396  
 Фрид Григорий 346, 347  
  
 Хармс Даниил 104, 105, 297  
 Хачатурян Арам 41, 54, 56, 57, 308, 390, 498, 510,  
 522, 528, 535  
 Хеллман Лилиан 543  
 Хиндемит Пауль 112, 166, 544  
 Хмелев Николай 193  
 Хренников Тихон 490, 498, 502, 506, 508, 525  
 Хрущев Никита 58, 119, 123, 159, 486, 578, 580, 581,  
 582, 588, 595, 596—599, 605, 620, 621  
 Хук Сидни 544  
 Хэммет Дэшиел 543  
  
 Цветаева Марина 440, 442, 443, 561, 635, 636, 637  
  
 Чайковский Петр 55, 85, 112, 174, 177, 240, 266,  
 267, 355, 380, 383, 384, 417, 427, 428, 433, 436,  
 490, 528, 552, 612, 613  
 Чаплин Чарли 567  
 Черкасов Николай 468, 469  
 Черный Саша 603, 608, 614  
 Чернышев Павел 614  
 Чернышевский Николай 65, 130—132, 136  
 Чехов Антон 136, 137, 144, 193, 211, 221, 439, 608,  
 609, 614  
 Чиаурели Михаил 540  
 Чуковская Лидия 480, 633  
 Чуковский Евгений 118  
 Чуковский Корней 108, 294, 296, 473, 583  
  
 Шагал Марк 567  
 Шагинян Мариэтта 109, 127, 351, 387, 537  
 Шаляпин Федор 147, 247  
 Шапорин Юрий 297, 299, 389, 390, 498  
 Шапорина Любовь 355

- Шапошников Гаврила 132  
 Шапошникова Варвара 132  
 Шварц Евгений 350, 353, 529, 537  
 Шверник Николай 296  
 Шебалин Виссарион 437, 498, 502, 510, 522, 535  
 Шекспир Вильям 91, 92, 386, 429, 430, 431  
 Шенберг Арнольд 432, 544  
 Шепилов Дмитрий 263, 271, 490, 491, 492, 495, 497, 509, 518, 553, 571  
 Шимановский Кароль 160  
 Шингарев Андрей 146, 147, 149, 171, 210  
 Шинко Эрвин 311—312  
 Шкирятов Матвей 506, 507  
 Шкловский Виктор 223, 280, 281, 471, 539  
 Шлесинджер Артур 544  
 Шнитке Альфред 41, 327, 383, 423  
 Шолохов Михаил 251, 382, 390, 392  
 Шостакович Болеслав 133  
 Шостакович Галина 309, 320, 567, 612  
 Шостакович Дмитрий  
   «Антиформалистический раек» 336, 517, 520, 522  
   Первая симфония 165, 168, 173, 185  
   Первый концерт для скрипки 510, 512, 519, 561, 584  
   Первый концерт для фортепиано 560  
   Четыре романса на стихи А. Пушкина 87  
   Четырнадцатая симфония 125, 627, 628, 629  
   Четвертая симфония 301, 310, 311, 324, 326, 328, 329, 331, 332, 339, 343, 350, 351, 510, 587  
   «Из еврейской народной поэзии» 438, 439, 556, 561  
   Траурный марш 146, 149  
   «Леди Макбет» 33, 35, 85, 88, 178, 236, 237—239, 243, 244, 246, 247, 250, 252, 253, 254, 256, 269, 275, 276, 277, 278, 287, 288, 290, 293, 294, 308, 311, 327, 343, 389, 432, 433, 450, 493, 497, 499, 614, 616, 626, 627

- «Светлый ручей» 86, 246, 271, 274, 275, 276, 277, 293, 343  
 Девятая симфония 266, 383, 473, 474—477, 492, 510  
 Десятая симфония 330, 584—589, 593, 613, 623, 628  
 «Нос» Пятнадцатая симфония 631  
 «Песнь о лесах» 550—552  
 «Над Родиной нашей солнце сияет» 550  
 Фортепианный квинтет 386—390, 448, 451  
 «Скрипка Ротшильда» 439  
 Второе фортепианное трио 436, 560  
 Второй струнный квартет 560  
 Вторая симфония: «Посвящение Октябрю» 168, 169, 170, 175, 178, 186, 326  
 Седьмая симфония «Ленинградская» 320, 395, 396, 397, 398, 399—413, 416, 417, 418—420, 422—425, 429, 448, 451, 474, 502, 514, 588, 590  
 Шесть романсов на слова английских поэтов 404, 429  
 Шестая симфония 384, 426  
 Третья симфония «Первомайская» 170, 185, 326  
 Тринадцатая симфония «Бабий Яр» 127, 332, 404, 405, 621, 622  
 Пятая симфония 343, 345, 349—357, 359, 360, 361, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 382, 395, 402, 404, 410, 426, 429, 442, 514, 520, 584, 588, 622  
 Шостакович Дмитрий (отец) 133, 134, 144, 145, 156, 161  
 Шостакович Максим 359, 567, 585, 609  
 Шостакович Мария 348  
 Шостакович Нина 238, 240, 309, 567  
 Шоу Джордж Бернард 212  
 Штейнберг Максимилиан 384  
 Штеренберг Давид 152  
 Штокхаузен Карлхайнц 112  
 Штраус Рихард 351

- Шуб Эстер 249  
 Шульгин Лев 166, 169  
 Шумяцкий Борис 321, 322, 323, 324, 337  
 Щеглов Марк 527, 528  
 Щербаков Александр 251  
 Щербачев Владимир 283, 356  
 Щукин Борис 445
- Эйзенштейн Сергей 152, 242, 245, 246, 274, 315,  
 321, 375, 378, 390, 442, 448, 452, 454, 455—471,  
 473, 493, 523, 562  
 Эйнштейн Альберт 567  
 Эйхенбаум Борис 147  
 Элиасберг Карл 417—419  
 Энтелис Леонид 365  
 Эрбштейн Борис 297  
 Эренбург Илья 160, 215, 375, 378, 379, 406, 410, 426,  
 480, 506, 507, 539, 541—542, 547, 548, 570, 576,  
 580, 589  
 Эрмлер Фридрих 317, 319, 340
- Юдина Мария 111, 112, 113, 114, 127, 624  
 Юткевич Сергей 40, 316, 317—319, 445
- Яворский Болеслав 157, 167, 174  
 Янсонс Марис 41  
 Ярустовский Борис 359, 361

## СОДЕРЖАНИЕ

Галина и Максим Шостаковичи. Вступление .....	5
Владимир Спиваков. ГОЛОС ВСЕХ БЕЗГОЛОСЫХ....	8
Предисловие .....	30
Пролог. ЦАРИ И ПОЭТЫ .....	43
Глава I. МИРАЖИ И СОБЛАЗНЫ .....	116
Глава II. ГОД 1936: ПРИЧИНЫ И СЛЕДСТВИЯ....	191
Глава III. ГОД 1936: ПЕРЕД ЛИЦОМ СФИНКСА....	288
Глава IV. ЦАРСКАЯ МИЛОСТЬ .....	339
Глава V. ВОЙНА: ТРЕВОГИ И ТРИУМФЫ .....	395
Глава VI. ГОД 1948: «СМОТРИ ТУДА, СМОТРИ СЮДА — И ВЫКОРЧЕВЫВАЙ ВРАГА!» .....	479
Глава VII. ПОСЛЕДНИЕ КОНВУЛЬСИИ И СМЕРТЬ ЦАРЯ .....	532
Эпилог. В ТЕНИ СТАЛИНА .....	575
Именной указатель .....	639