

С. ХЕНТОВА

ШОСТАКОВИЧ

Шостакович

Саша Михайловна!

Примите мои, свои и знакомые,
но особенно любящие с 50-летним
поздравом.

Спасибо Вам за подарок и за
теплые слова и мое спасибо.

Многo Вам всем еще желаю
здоровья. Я Михайловна

Р.Д. Радомо Вам всем спасибо
из Архангельска "Хорошо!" ЯМ

27 VII 1991 Псков

Дорогая Саша Михайловна!

Спасибо Вам за Ваше письмо
и что так же приятно,

Поздравляю Вас

Вам всем желаю
и всего хорошего.

Многo Вам всем еще
желаю здоровья.

Я Михайловна

Саша Михайловна!
Спасибо Вам за подарок и
теплые слова.

Многo Вам всем
желаю здоровья.
Я Михайловна

Профессор, доктор искусствоведения С. М. Хентова — автор книг «Шостакович-пианист», «Молодые годы Шостаковича» (дилогия), «Рассказы о Шостаковиче», «Д. Д. Шостакович в годы Великой Отечественной войны», «Шостакович в Петрограде — Ленинграде», «Шостакович. Тридцатилетие. 1945—1975», «Подвиг, воплощенный в музыке», «Шостакович в Москве», «Шостакович на Украине». Ею опубликованы 170 статей о творчестве Шостаковича в советских и зарубежных сборниках, а также в журналах, газетах. В музыкальной редакции Хентовой и по ее либретто Ленинградским Малым театром оперы и балета поставлены комические сцены «Сказка о попе и о работнике его Балде» Шостаковича. Традиционными стали проводимые в Ленинградской консерватории под научным руководством С. М. Хентовой ежегодные чтения, посвященные жизни и музыке великого советского композитора.



Бердари деи спечит.
Зе деи подарок. 20.
Деи отолски Род,
Итано а с лозенем.

Д. Д. Шостакович — автору книги
24 апреля 1975 года

С. ХЕНТОВА

ШОСТАКОВИЧ

ЖИЗНЬ
И ТВОРЧЕСТВО

Том 2

ЛЕНИНГРАД
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1986

78С2

X38

ББК 85.23(2)7

Хентова С.

Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах, книга 2.— Л.: Сов. композитор, 1986.—624 с. с ил

С 1975 по 1982 г. вышли четыре книги С. Хентовой о Шостаковиче — дилогия «Молодые годы Шостаковича», исследования «Д. Д. Шостакович в годы Великой Отечественной войны» и «Шостакович. Тридцатилетие: 1945—1975», получившие высокую оценку в многочисленных рецензиях прессы и читателей. Дополненное переиздание этих работ С. Хентовой о Шостаковиче (1906—1975) выпускается в виде двухтомника, приуроченного к 80-летию со дня рождения композитора. Первая книга вышла в 1985 г.

Вторая книга охватывает жизнь и творчество Шостаковича с 1941 по 1975 г.

ББК 85.23(2)7
78С2

X $\frac{4905000000-637}{082(02)-86}$ 410-86

© Издательство «Советский композитор», 1986 г



СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ

Как было не любить этот город, воздвигнутый Петром и завоеванный для народа Лениным, не поведать всему миру о его славе, о мужестве его защитников.

...Искусство напрямую участвовало в борьбе народа с врагом. Оно не избегало страшной правды войны.

Д. Д. Шостакович

ПАМЯТНИК НАРОДНОМУ ПОДВИГУ

Весна 1941 года выдалась в Ленинграде похожей на осень — с ветрами, дождями.

В начале июня погода резко переменилась. Пришло жаркое лето. Жена Шостаковича Нина Васильевна с детьми переехала на дачу в курортный поселок Комарово.

Занятый экзаменами не только на композиторском, но и на фортепианном факультете, где возглавлял государственную экзаменационную комиссию, Шостакович оставался в опустевшей прохладной квартире на Большой Пушкарской улице, в непривычной после отъезда семьи тишине.

Ничто не мешало творчеству. Писал симфонию, посвященную памяти В. И. Ленина.

Консерваторские ученики тридцатичетырехлетнего профессора Шостаковича 20 июня показали свои годовые композиторские работы. Особенно порадовал его успех Веннамина Флейшмана. Чем ближе узнавал Шостакович этого молчаливого студента из Бежецка (в недавнем прошлом одного из организаторов первых бежецких колхозов), тем больше ценил его упорство и беспощадную самокритичность: неторопливая работа Флейшмана над оперой на предложенный педагогом сюжет рассказа Чехова «Скрипка Ротшильда» — об изуродованном жизнью гробовщике, самородке-скрипаче Якове — близилась к завершению. Опера и сочинения других учеников — А. М. Лобковского, Ю. А. Левитина, О. А. Евлахова, Г. И. Уствольской, М. А. Качнельсона, И. Г. Болдырева, И. П. Доброго, Б. А. Толмачева — были единодушно одобрены. «Потом мы собрались вечером у Дмитрия Дмитриевича, было интересно и весело, были все ученики Дмитрия Дмитриевича, и он делился своими творческими планами»¹.

На 22 июня Шостакович заранее купил билеты на футбольный матч московского «Динамо» и ленинградской «Красной зарн».

¹ Из воспоминаний Людмилы Васильевны Флейшман. Цит. по кн.: Лившиц А. Б. Жизнь за Родину свою. — М.: Музыка, 1964, с. 303.

Воскресным утром он встал спозаранку, в шесть часов. Чудесным было то утро, сохранившееся в его памяти на всю жизнь. Оно наступило после совсем короткой ночи. Да, собственно, ночи почти и не было. Еще не тронутое дневным теплом, небо чуть голубело. День обещал быть мягким; такие дни всегда успокаивали Шостаковича, воспринимавшего сердцем поэзию не сельской, а городской, ленинградской природы.

Получив свежие газеты, уселся за чтение, полюбовался видневшимся напротив красивым двухэтажным особняком с мраморными колоннами, розовеющими на утреннем солнце, немного поработал и в десять часов 22 июня со свойственной ему точностью появился в Малом зале консерватории на государственном экзамене: предполагались выступления талантливых выпускников. Оценок Шостаковича ожидали со вниманием и волнением.

Неожиданно музыка оборвалась. Неторопливо обернувшись, Шостакович увидел испуганного служителя, кто-то положил на стол записку с одним словом — «война».

Объявили перерыв, и зал мгновенно опустел: бросились узнавать подробности страшной вести. Возвратились немногие, но экзамен продолжался. И еще несколько дней стол посредине нарядного зала накрывался с утра бархатной красной скатертью, члены комиссии занимали привычные места, «большешки» обзаводились напечатанными программками. Шостаковичу и не приходила мысль, что скоро город станет фронтовым.

К середине дня зной расплавлял асфальт тротуаров. Колонны мобилизованных, обутых в кирзовые сапоги, пересекали Театральную площадь, направляясь в пункты отправки на фронт. К вечеру над городом подымались аэростаты, в витринах вывешивали рисунки «Боевого карандаша». У репродукторов толпились люди, слушая военные вести. 25 июня Шостакович поздравил В. Я. Шебалина с присвоением ученой степени доктора искусствоведения и сообщил, что с интересом ознакомился с сочинениями Н. Я. Мясковского — «Из лирики» на стихи С. П. Щипачева и «Три наброска».

В консерватории шла повседневная работа. 26 июня пленум теоретико-композиторского факультета выдвинул на именные стипендии учеников Шостаковича А. Лобковского и Г. Устовльскую, как записали в решении, «ввиду несомненного дарования, больших успехов»¹.

Спустя три дня Шостакович присутствует на заседании совета факультета, утвердившем переводы студентов на очередные курсы: Г. Устовльскую — на третий курс, М. Левиева и А. Лобковского — на четвертый, В. Флейшмана, И. Болдырева, О. Евлахова, Б. Толмачева — на пятый; И. Доброму, Ю. Левитину и М. Кацнельсону ряд экзаменов перенесли на

¹ Ленинградский государственный архив литературы и искусства (ЛГАЛИ), ф. 7441, оп. 4, ед. хр. 77, с. 37.

осень. 28 июня Шостакович как председатель экзаменационной комиссии подписал протокол завершившихся государственных экзаменов фортепианного факультета; прослушали двадцать восемь выпускников, двум отказали в дипломе, десяти поставили отличные оценки (в их числе из рук Шостаковича получили дипломы с отличием будущие известные музыкальные деятели — педагоги А. С. Леман, М. В. Карандашова, Д. А. Светозаров, Л. М. Певзнер). Это был первый во время войны выпуск музыкантов. Документы выпуска частично сохранились с аккуратным факсимиле: «Председатель государственной экзаменационной комиссии, профессор-орденоносец Д. Шостакович»¹.

Семья поначалу возвратилась из Комарова в Ленинград, хотели отправиться к Шебалиным на их московскую дачу, но раздумали: сняли дачу в Вырице; там няня Прасковья Ивановна Демидова опекала целый «детский сад» — детей Шостаковича, Колю Москвина-Кошеверова, Лену и Мишу Шнеерсон, Аллу Варзар — племянницу Нины Васильевны.

Шостакович поставил целью добиться призыва в армию. Первое заявление об отправке добровольцем на фронт подал 22 июня: «Ответ был очень прост — когда понадобится, мы вас позовем»². Второе заявление, сохранившееся в Ленинградском партийном архиве, датировано 2 июля³.

Как только началось формирование народного ополчения, Шостакович тотчас же записался вместе с виолончелистом Даниилом Шафраном и кинорежиссером Павлом Армандом, с которым сотрудничал в фильме «Человек с ружьем», 3 июля передал в газету «Известия»: «Я иду защищать свою страну и готов, не щадя ни жизни, ни сил выполнить любое задание, которое мне поручат»⁴.

5 июля «Ленинградская правда» опубликовала письмо Шостаковича: «Я вступил добровольцем в ряды народного ополчения. До этих дней я знал лишь мирный труд. Ныне я готов взять в руки оружие. Я знаю, что фашизм и конец культуры, конец цивилизации — однозначны. Исторически победа фашизма нелепа и невозможна, но я знаю, что спасти человечество от гибели можно только сражаясь»⁵.

К началу июля педагоги и студенты консерватории, не мобилизованные на фронт, составили бригады для работы на оборонительных рубежах. Октябрьскому району, где находилась

¹ ЛГАЛИ, ф. 7441, оп. 4, ед. хр. 328.

² Шостакович Д. Д. В дни обороны Ленинграда — Сов. искусство, 1941, 9 окт.

³ Ленинградский партийный архив, ф. 25, оп. 5, д. 180, л. 29, 57.

⁴ Шостакович Д. Д. Иду защищать свою Родину. — «Известия», 1941, 4 июля.

⁵ Цит. по кн: Дзеннскевич А. Р., Ковальчук В. М., Соболев Г. Л., Цамутали А. Н., Шишкин В. А. Непокоренный Ленинград. — Л.: Наука, 1970, с. 38.

консерватория, отвели участок от залива к больнице Фореля и до станции Дачное.

Ныне это большой жилой район Ленинграда с магистралью, идущей вдоль Балтийской железной дороги. Только наименования улиц напоминают о минувшей войне: улица Зины Портновой, семнадцатилетней партизанки, дочери рабочего Кировского завода, улица Павла Семеновича Кузьмина, командира подводной лодки Щ-408, потопленной в неравном бою, улица танкиста Хрустицкого... Широкие нарядные магистрали, шестнадцати- и девятиэтажные дома, школы, кинотеатр «Нарвский», Дом культуры «Кировец». И в нескольких местах, сохраняемые, как память о минувшем, доты, возле которых ежегодно 4 июля собираются люди — в день, когда пошли в бой первые ополченцы.

Такие доты являлись частью оборонительных укреплений, в строительстве которых принимал участие и Дмитрий Шостакович, вошедший в отряд, направленный к больнице Фореля, тогда окраине Ленинграда. В течение месяца там необходимо было вырыть противотанковые рвы и установить огневые точки, сделать надолбы, доты, дзоты. Комиссаром трассы, работы на которой должны были вести консерватория, Театр имени С. М. Кирова, Научно-исследовательский институт морского флота и артель «Ленпромодежда», назначили двадцатитрехлетнего судостроителя Бориса Павловича Федорова. Ранним утром 8 июля привел он на трассу пять тысяч человек, по его словам, «не совсем понимавших, зачем копаем, пемцы сюда не придут, а если уж придут, то будет очень плохо»¹.

Шостакович с характерной для него основательностью обзавелся комбинезоном с застёжкой-молнией, собственной лопатой. К больнице Фореля ездили обычно всей консерваторской бригадой. «На рассвете мы заполняли несколько трамваев, работали весь день. Фронт был еще достаточно далеко. Р. И. Грубер, профессор истории музыки, брал с собой портфель, набитый книгами, чтобы в перерывах читать. Шостакович относился к работе необычайно серьезно, — вспоминал А. Лобковский. — Недостаток физической ловкости восполнял усердием, не отставая от молодежи, рыл как-то особенно аккуратно, тщательно, я бы сказал, методично, несмотря на изнуряющую июльскую жару».

Консерваторская бригада выполнила задание досрочно. Инвентарь стали перебрасывать на другой участок, и Шостакович вместе с Владимиром Софроницким вошел в пожарную команду для дежурств на крыше консерватории; ему выдали каску, пожарный комбинезон, шланг и доверили пост № 5. Теперь он учился ходить по крыше, держать щипцы, багры, надевать маску. На занятиях объясняли, что ликвидация пожара тоже бой, и учили, как быстро останавливать огонь, не боясь

¹ Оборона Ленинграда. Воспоминания и дневники участников. — Л.: Наука, 1968, с. 462

дыма, пламени, уметь определить очаг пожара; Шостакович услышал новые для себя слова: стволовой, аппарат КИП, дымовик, штурмовой мостик.

29 июля Шостаковича сфотографировали на крыше в costume пожарного. Снимки стремительно обошли газеты многих стран, вызвав массу откликов: восхищались, тревожились, сомневались, нужно ли ему быть на крыше. Б. М. Филиппов, возглавлявший в те годы Московский Дом искусств, пишет, что, высказав впоследствии такое сомнение актеру Владимиру Яхонтову («ведь это могло лишить нас Седьмой симфонии»), услышал в ответ: «А может быть, иначе не было бы и Седьмой симфонии! Все это надо прочувствовать и пережить»¹. Поэт Яков Хелемский рассказывал, как «богатый американец сделал тогда заявление журналистам. Если,— сказал он,— в России не хватает людей для тушения зажигательных бомб, я готов направить туда за свой счет высокопрофессиональную пожарную команду в обмен на Шостаковича»².

Ни одной зажигательной бомбы Шостаковичу потушить не довелось, хотя, заслышав голос сирены, он бежал на крышу или на другой опасный участок — в декорационный зал Оперной студии. Нашлась и другая работа. На втором этаже, в классе № 8, формировались бригады для концертов на фронте. Б. Э. Хайкин, тогда главный дирижер Малого оперного театра, вспоминает, как волновали вопросы о репертуаре бригад: «С роялем в землянку не полезешь. Надо было срочно делать аранжировки для ансамбля... Жарко спорили, какой репертуар давать в условиях войны, воздушных тревог, фронтовых землянок и траншей»³. И вот Шостаковичу, его ассистенту И. Б. Финкельштейну и ученику О. А. Евлахову поручили выбрать репертуар и сделать переложения легких вокальных сочинений для голоса в сопровождении скрипки и виолончели: каждая консерваторская бригада состояла, как правило, из певца, скрипача, виолончелиста, выступавших с грузовика, превращенного в концертную эстраду. Шостаковичу приносили из консерваторской библиотеки множество нот. Он просматривал их, часть оставлял для обработки: простые номера, которые исполнители могли быстро выучить либо сыграть с листа. Хотелось, чтобы известная музыка, пока еще композиторы только входили в работу над новыми сочинениями о войне, помогала фронтовикам переносить разлуку с близкими, обращала к светлому прошлому, воспитывала стойкость,— это учитывалось при отборе, и никто лучше и быстрее Шостаковича с его всеобъемлющими познаниями и артистизмом не мог справиться с такой работой.

¹ Филиппов Б. М. Актеры без грима — М.: Сов. Россия, 1971, с. 216

² Хелемский Я. А. Не доезжая Гренады. — Знамя, 1976, № 3, с. 103.

³ Хайкин Б. Э. Как мы работали — Сов. музыка, 1975, № 5, с. 88.

Из зарубежной классики он выбрал маленькие шедевры, полные мелодической прелести: лирические жанровые картины, комические сценки. Русскую классику представили А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков. Большой раздел составили, естественно, советские патристические песни, певшиеся в конце тридцатых годов. По датировкам автографов, сохранившихся в рукописном отделе библиотеки Ленинградской консерватории, видно, что в течение трех дней — 12, 13, 14 июля 1941 года — Шостакович сделал инструментовку двадцати семи романсов и песен — сто одиннадцать страниц переложений. Вот их список: *Л. Бетховен*. «Шотландская застольная». *Ж. Бизе*. Хабанера. *Ж. Векерлен*. Пастораль. *Р. Леонкавалло*. Серенада. *Д. Россини*. «Альпийская пастушка». *А. Н. Верстовский*. «Цыганская песня». *С. С. Гулак-Артемовский*. Дуэт Одарки и Караса «Відкіля це ти узаяся» из оперы «Запорожец за Дунаем». *А. Л. Гурилев*. «Право, маменьке скажу». «Сарафанчик». *А. С. Даргомыжский*. «Как у нас на улице». «Комическая песня». «Оделась туманом Гренада». «Лихорадушка». *М. П. Мусоргский*. Гопак. Думка Параси. Песня Хиври. *Н. А. Римский-Корсаков*. Песня варяжского гостя. *М. М. Ипполитов-Иванов*. «Я на камушке сижу». *М. И. Блантер*. «Песня о Щорсе». *И. О. Дунаевский*. «Морская песня». Песня Анюты. «Спой нам, ветер». «Эх, хорошо!» *Г. С. Малютин*. «Нас не трогай». *Дм. и Дан. Покрассы*. «То не тучи, грозовые облака». *Дан. Покрасс*. «Прощание». *Д. А. Прицкер*. «Песня девушки».

Примостившись за столиком у зеркала, в классе, где обычно занимались певцы, он лихорадочно инструментовал непритворные песенные мелодии сразу начисто, с необычной для себя отчетливой записью. В такой оперативной, концентрированной работе между сигналами тревоги, среди шума, разговоров в нем просыпалась яростная изобретательность тех юных лет, когда оркестровал для духовых инструментов филигранные сонаты Скарлатти или на пари в доме дирижера Николая Малько за сорок минут переложил для большого симфонического оркестра фокстрот «Танти-трот».

Уважение к чужому творчеству не позволяло вносить в музыку принципиальные коррективы, хотя иногда сделать это и хотелось. Оставляя в неприкосновенности мелодию и ее гармоническое оформление, он улучшал фактуру за счет иного распределения материала, эффектных приемов, исполнительских штрихов: смело «бросал» инструменты в несвойственные им регистры, то сочетал их по принципу контраста, то подчеркивал однородность звучания. Забота о постоянной басовой опоре, гармонической наполненности не мешала меткой, подчас причудливой инструментальной полифонии, переплетающейся с пением; инструментальные краски по-новому освещали и выделяли слова, обогащали содержание (главным образом в популярных современных песнях — не столько переложенных,

сколько, правильней сказать, заметно улучшенных Шостаковичем).

Исполнителями песен, переложенных Шостаковичем, выступали певица А. А. Ефимова, скрипач М. М. Беляков, виолончелист Г. С. Михалев. Иногда Шостакович сам ездил в госпитали, воинские части: играл, рассказывал о музыке.

Помимо вокальных номеров, Шостакович, а также Б. А. Арапов, В. В. Волошинов, И. Б. Финкельштейн и О. А. Евлахов сделали переложения популярных сочинений для струнного квартета; квартетные партитуры, видимо, не сохранились: обнаружить их не удалось.

Когда эта работа закончилась, а на пожарные дежурства стали вызывать все реже, Шостакович отправился в штаб народного ополчения Петроградского района и попросил: «Возьмите хоть в кашевары».

В районе формировалась третья дивизия народного ополчения под командованием полковника В. И. Котельникова для отправки к Красному Селу. Затерявшийся в толпе таких же добровольцев, в большинстве своем никогда не державших в руках винтовки, Шостакович ждал на дворе завода полиграфических машин, пока распишут по ротам. Здесь встретился ему знакомый спортивный журналист Лев Рахмилевич и показал стихи, торопливо записанные на клочке бумаги. Третья дивизия хотела иметь свою песню — вот и сложил боец Рахмилевич простые, плакатные стихи, назвав их «Идут бесстрашные полки».

Готовы в бой гвардейские полки,
Седые в строй встают большевики.
Им завещала Родина опять
Любимый город в битвах отстоять
И вместе с ними в бой идут сыны,
Они любимой Родине верны
Они сумеют в яростном бою
Прославить город и Родину свою.

Шостакович тут же разлинействовал на нотные строчки листки ученической тетради и записал мелодию — в ритме марша, с легким аккомпанементом для баяна или фортепиано. В народном ополчении песню стали петь уже на фронте, поэтому композитор долго не знал о ее судьбе: о том, что она вошла в репертуар фронтовых ансамблей, что ее называли «Идут гвардейские бесстрашные полки»¹.

Взволнованный решением Шостаковича идти на фронт рядовым, Леонид Трауберг помчался в штаб народного ополчения убеждать, что жизнь гения нужно сохранить: «Я обратился к начальнику штаба Петроградского района, рабочему с завода

¹ Спустя многие годы в сборнике к тридцатилетию Победы песню опубликовали под заголовком «Песня гвардейской дивизии» — автор сам сделал клавиш

«Полиграфмаш». Не уверен, знал ли он музыку Шостаковича, но просьбу воспринял правильно».

Шостаковича назначили руководителем музыкальной части создававшегося театра народного ополчения: сперва он назывался агитвзводом. Ядро его составили артисты Большого драматического театра, главным режиссером стал Н. К. Черкасов, из музыкантов в коллектив вошли композитор Ю. А. Левитин, певец Е. Б. Флакс, рекомендованный Шостаковичем молодой композитор и пианист Н. С. Коган. Получили обмундирование, поселились в комнатах верхнего этажа Дворца культуры имени Первой пятилетки на улице Декабристов, возле консерватории, и принялись за дело, смутно представляя, каким должен быть этот театр. С утра Е. Флакс, назначенный помощником начальника театра по строевой части, «гонял» актеров-ополченцев по Театральной площади, добиваясь строевой выправки, потом шли на репетиции, сообщая придумывая сценки, куплеты, эстрадные номера. Н. Коган показал Шостаковичу частушки о Гитлере на мотивы из «Сильвы», Е. Флакс и А. Чайников пели куплеты, пародируя Гитлера и Геринга, Н. Черкасов читал монологи и играл на рояле: рождался своеобразный театр миниатюр, насыщенный музыкой, с элементами «живых газет», трамвайских представлений. И Черкасов, и Шостакович словно возвращались к эстрадно-театральной работе времен своей молодости.

Первое выступление состоялось 23 июля в Летнем саду перед бойцами, отправлявшимися на передовую. Программа «Прямой наводкой» открывалась монологом Александра Невского в исполнении Черкасова, затем шли под музыку сатирические сценки «Дуэт Гитлера и Геринга», «Сон в руку».

В августе стали готовить вторую программу с сатирическими песенками, частушками и даже коротенькой опереттой о гитлеровском министре иностранных дел Риббентропе и его дипломатии. Приготовленное тотчас же показывали бойцам, проверяли, продолжая поиски мобильных форм их обслуживания. Дважды выезжал в прифронтовые части Шостакович, вместе с певцами, убедившись, что «сопровождение духовым квартетом было слишком громким с чисто военной точки зрения, струнные оказались слишком «камерными» в прифронтовой полосе. Пришлось ограничить себя баянами»¹. Поездки воодушевляли: «Какое замечательное настроение у бойцов! Все они абсолютно уверены в исходе боев»². В Москву с удовлетворением сообщал: «Я много работаю»³.

Большинство композиторов занялось в это время песенным творчеством. Песню ждали. Она представлялась самым нуж-

¹ Шостакович Д. Д. В дни обороны Ленинграда.

² Там же.

³ Из письма В. Я. Шебалину от 10 августа 1941 г. Последующие цитаты из переписки Шостаковича сносками оговариваются лишь в тех случаях, когда в тексте не упоминается адресат.

ным, если не единственно нужным жанром. Поэты присылали стихи с просьбами передавать их композиторам. Активизировалось издание песенных сборников. Создавались армейские ансамбли, и оттуда просили легкие аранжировки для разных инструментальных составов; такие заказы раздавались композиторам со сроком исполнения один-два дня. Шостакович тоже продолжал делать подобную работу, но основная его задача заключалась в отсеивании того, что не годилось, и отборе лучшего для распространения. С его способностью моментально вникать в суть музыки, без проигрывания, «прочитывая» ее внутренним слухом и фиксируя промахи, он был незаменим. Обычно снисходительный к коллегам, особенно молодым, он теперь не считал возможной малейшую снисходительность.

Впоследствии, в 1944 году, выступая с докладом о советской музыке в дни войны, он напомнил, что «на многих из этих песен были следы явной спешки, торопливости, недоделанности и невысокого качества... В этом потоке мы тонули с головой». Обосновывая свою требовательность, он говорил далее:

«Можно ли было упрекать композиторов за этот поток песен, иногда посредственных, иногда просто плохих? Я думаю, упрекать... нужно за всякое плохое произведение, за всякую плохую или посредственную музыку. В беседах с композиторами приходится слушать такого рода суждения, что, мол, обязательно нужно скорей, скорей откликнуться на событие, которое захватило все наше существо и на которое мы обязаны откликнуться своим творчеством. Ничего, что иногда, может быть, недостаточно хороша гармония, ничего, что мелодическая линия бледновата и неудачна. Но зато имеется отклик на очень важные исторические события. У композиторов, с которыми мне приходилось беседовать, существовала такая точка зрения... Они были неправы, забывая, что всякое произведение искусства, как и всякое произведение культуры, науки и техники, должно быть прежде всего высокого и хорошего качества»¹.

Под впечатлением песни «Священная война» А. В. Александрова Шостакович написал песню «Клятва наркому» на стихи В. М. Саянова; обе песни сходны по характеру и типичны для откликов на первые дни войны. В исследовании «Русская советская песня» А. Н. Сохор, сближая «Клятву наркому» с тревожной и грозной песней «Священная война» А. В. Александрова, верно указал, что общим для этих песен является «ясный акцент на значительности происходящих событий, на серьезности и историческом величии того момента, когда весь народ встает на бой»². Этот род творчества впоследствии метко называли «песнями мобилизации». В центре песни Шостаковича — народ, произносящий торжественную клятву. Музыка подчеркивает слова призыва к подвигу, сплочению, веры в скорую победу. Мощному хору отданы лозунговые фразы: «Мы выполним при-

¹ Шостакович Д. Д. Советская музыка в дни войны — Сов. музыка, 1975, № 11, с. 65.

² Сохор А. Н. Русская советская песня — Л.: Сов. композитор, 1959, с. 274.

каз — мы победим в бою», «Клянемся ускорять победу неустанно», «Смелее в грозный бой». Оптимистическая краска решительно преобладает. Истоки музыкального склада — гимны с присущими жанру патетикой, величием, возвышенными хоралами. Круг выразительных средств неширок. Детализация отсутствует. Бодрый характер создается устойчивым до мажором с подчеркнутой тонической основой. Крайне простой мелодический рисунок зиждется на повторности идентичных элементов. Темп явно нетороплив: автор не обозначил его, по-видимому считая предельно ясно выраженным самой музыкой. Трехдольность не снимает маршевости, а даже делает ее более энергичной.

1.

Ф-п. *f len.*

Сол. Бес

Ф-п.

Ве-ли-кий день на-стал, и

вы-шли мил-ли о-ны на бес-по-щад-ный бой за

Ро-ди-ну сво-ю.

Хор Кля-нет-ся вся стра-на нар-

ко - му о - бо - ро - ны мы вы - пол - ним при - ка - з, ме - го - с - дин в бо - ю

«Клятва наркому» была опубликована в сборнике «Песни Краснознаменной Балтики», подписанном к печати в Ленинграде 1 сентября 1941 года; тот же сборник содержал еще одиннадцать песен: В. П. Соловьева-Седого, Д. А. Прицкера, В. К. Сорокина, Л. А. Ходжа-Эйнатова, И. И. Дзержинского, Г. К. Фарди, В. Л. Витлина, Н. П. Будашкина. Переписав песню «Идут бесстрашные полки», Шостакович и ее передал для публикации в намечавшемся сборнике «В бой, ленинградцы».

Композиторская организация отобрала лучшие из первых военных песен для премирования; список открывала «Клятва наркому» Шостаковича.

Помню песен и переложений, в первую половину июля он сочинял мало. Тянуло на улицы, к людям: хотел знать, что происходило в городе, жаждал почувствовать, впитать атмосферу Ленинграда. Никогда прежде не имели зрительные впечатления такого значения для всей его творческой настроенности.

Он видел, что изменился не только облик города — менялась психология людей: в жизнь входило осознание постоянной

опасности. Все чаще с остервенелой точностью налетали вражеские самолеты, из их мрачного ритмичного рокота, возможно, рождалась тема нашествия, столь конкретно осязаемая, зрительно вылепленная. Ее еще не было на нотном листе, но она уже существовала в характерном звуке немецких самолетов, пламени пожаров и вое сирен.

После отбоя он обычно выходил на улицу. «Иногда основательно удалялся от дома, забывая, что нахожусь в осажденном городе...»¹ Шагал мимо Петропавловской крепости до Марсова поля, к опустевшему Летнему саду, к Медному всаднику, укрытому деревянной обшивкой с песком. Пронзительно ощущал красоту Ленинграда.

«С болью и гордостью смотрел я на любимый город. А он стоял, опаленный пожарами, закаленный в боях, испытавший глубокие страдания войны, и был еще более прекрасен в своем суровом величии. Как было не любить этот город, воздвигнутый Петром и завоеванный для народа Лениным, не поведать всему миру о его славе, о мужестве его защитников. И какое это было мужество, какая глубокая человечность была скрыта в этой борьбе! ...Возвращался я с прогулки, обуреваемый страстным желанием... скорее внести свой ощутимый вклад в борьбу...»²

14 июля по радио было зачитано обращение Д. Д. Шостаковича к друзьям в Соединенных Штатах Америки и Англии с призывом объединить усилия в борьбе с фашизмом.

Когда в отправке на фронт ему было решительно отказано, он, не удовлетворенный другими делами, казавшимися недостаточно значительными, принялся за большую композиторскую работу — стал писать сочинение для солиста, хора и оркестра на текст из псалмов Давида. Образ мужественного военачальника, победившего коварного великана Голнафа и орды филистимлян, автора псалмов, полных гнева, проклятий завоевателям, издавна привлекал художников (в том числе Микеланджело), стремившихся к воплощению героики. Страшная война обратила к таким аналогиям не только Шостаковича. Николай Тихонов писал о пожаре ленинградских Бадаевских складов: «В небе громоздились красные, черные, белые, синие Эльбрусы — это была картина из Апокалипсиса. Все стало фантастическим»³. Сместились все масштабы: действительность «поставила человека на край бездны... Картины Дантова ада померкли, потому что они были только картинами»⁴.

По свидетельству Л. О. Арнштама, первым узнавшего о замысле Шостаковича, в отборе древних текстов помогал композитору И. И. Соллертинский; внимание остановили слова-призыв, пронизанные ненавистью к завоевателям: «Да будет благо тому, кто оплатит тебе за то, что ты сам сделал». О необыч-

¹ Шостакович Д. Д. Седьмая симфония. — В кн.: Своим оружием. М.: Госполитиздат, 1961. с. 300

² Там же.

³ Тихонов Н. С. В железных ночах Ленинграда — В кн.: Пламя над Невой Л. Лениздат, 1964, с. 9.

⁴ Там же, с. 10.

ном намерении, видимо, было известно и Б. В. Асафьеву; позднее, в связи с Восьмой симфонией, обобщая источник двух титанических созданий, он писал: «Шостакович упорно ищет отражения энергии нашей эпохи в образах библейских, дантовских и микеланджеловских, пламенем сердец высекаемых»¹.

Еще одним стимулом стала Симфония псалмов Стравинского: увлекала задача, переосмыслив древнюю поэтику в современном аспекте, помериться силами со Стравинским.

Проработав упорно несколько дней, Шостакович убедился в неудаче: древний текст не рождал живые интонации музыки. Обычно оставлявший задуманное, если не получалось, он, однако, на этот раз упрямо действовал в «текстовом» направлении, убежденный, что военная тема требует прямого обращения к слову. Стал сам сочинять текст, надеясь на опыт, полученный в работе над либретто опер «Нос», «Леди Макбет Мценского уезда».

Снова сделанное решительно не понравилось. Отчаявшись, начал писать музыку чисто симфоническую и сразу почувствовал, что симфоническая музыка выражала задуманное «значительно сильнее. После всеобщей скорби — личная, может быть, скорбь матери. Такая скорбь, когда уже и слез не осталось... Истинная человеческая любовь к себе подобным»².

Упоминание «после всеобщей скорби — личная» не случайно. Вениамин Флейшман воевал в ополчении. Во время боев на окоп, из которого стреляли «консерваторцы» Заур Гаглов, Александр Катакин и Флейшман, двинулся немецкий танк, и бойцы подорвали себя вместе с танком. Много должно было пройти лет, прежде чем стали известны подробности этого, как и других подвигов. Шостакович осознавал: немногие из учеников, ушедших на фронт, останутся в живых. Он начал писать с творческой яростью: боль и гнев, всегда переживаемые композитором при виде страданий и жестокости, передавались в музыке с предельной ясностью, когда оставалось только побыстрее записывать. И Шостакович стал даже на крышу забирать партитуру, чтобы не упустить время: «...таскал туда партитуру — не мог от нее оторваться. Знаете, иногда можешь все-таки оторваться от своей работы, а вот тогда я не мог»³.

Некоторые из первых эскизных листков сохранились. Обычно уничтожавший черновики, наметки, эти он сохранил через все военные скитания, неустроенность, и остаются они

¹ Асафьев Б. В. Восьмая симфония. — М.: Изд. Московской филармонии, 1945.

² Шостакович Д. Д. Ленинградская симфония. Страницы истории искусства — Сов. культура, 1971, 30 окт.

³ Цит. по ст.: Руденко И. Разговор с композитором. — Комсомольская правда, 1973, 26 июня.

поныне драгоценными документами-свидетельствами, позволяющими заглянуть в процесс рождения музыки, в «механизм» творческого вдохновения. Торопливая запись на желтоватой бумаге прерывается обведенными кружочком знаками «в. т.» — воздушная тревога: педантично фиксировал перерывы в работе во время вражеских налетов. На первом листке — дата: 15/VII 1941 — начало сочинения зафиксировано, таким образом, точно.

Листки второго черновика появились, видимо, сразу после начальных набросков: тринадцать страниц нотной записи, находящихся ныне на особом хранении в Центральном государственном архиве литературы и искусства как драгоценная историческая реликвия, выдаваемая на просмотр в редких случаях — для выставок, юбилеев; на обложке — архивная пометка красным: «Уникально»¹.

Листки, заполненные клавириными строками, не цифрованы. Тактовые черты не отлинеены карандашом, как в чистовой партитуре, а торопливо проставлены чернилами. Справа на полях выписан неразборчивым почерком оркестровый состав. По изменяющемуся нажиму пера можно определить, где работа прерывалась. На третьей странице, на шестой строке, записывается ритмический рисунок барабанчика и сразу же тема, которую назовут темой нашествия. Вслед за ней тотчас же намечается оркестровка, узловые моменты вариационного развития, кульминация с возвращением главной партии. А на восьмой странице выписано завершение первой части, вновь с темой нашествия. С полной определенностью, сразу слышит Шостакович звуковой образ.

Но замысел шире этого образа.

В работе сразу сказались довоенные подходы к полотну исторического характера, предпринятые весной 1941 года попытки сочинения симфонии, посвященной В. И. Ленину. От той Седьмой симфонии новую, военную Седьмую не отделяла резкая грань. В сознании жил образ В. И. Ленина. Тема Родины в новой Симфонии была и темой веры в коммунистические идеалы, любви к Ленину. «Без этой любви, — верно отмечал впоследствии Т. Н. Хренников, — не было бы лучших творений Шостаковича, в том числе его Седьмой, Ленинградской симфонии, обнажившей страшный оскал фашизма и ставшей символом бессмертия советского народа»².

Реальности, отраженной в первой части Симфонии, соответствовал избранный Шостаковичем стиль не эпического повествования, а трагедии-сатиры с своеобразным поворотом сатирического. Это тоже было осознанной задачей: как раз 22 июля, когда Симфония уже всю писалась, он оторвался от партитуры, чтобы выступить на заседании правления композиторской

¹ Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ), ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 8.

² Хренников Т. Н. Наш Шостакович — Сов. музыка, 1976, № 9, с. 4.

организации с речью о важности сатиры и предложением «наряду с героическими песнями просить поэтов усилить работу по созданию сатирических и шуточных стихов и частушек»¹.

На страницах газет, в агитплакатах все чаще звучала поэтическая сатира. К ней обратились не только признанный ее мастер поэт А. Д. Флит, но и О. Ф. Берггольц, Е. П. Рыбина, Б. А. Лавренев. Ленинградское радио ежедневно передавало сатирические стихи, рассказы, фельетоны. Меткие сатирические сцены писал М. М. Зощенко, но особенного успеха достиг Е. Л. Шварц, пьесы которого издавна восхищали Шостаковича; осенью 1941 года он услышал по радио несколько блестящих сатирических сенок Шварца: «Сон министра», «Дипломатическая конференция», «Союзники».

Но даже по сравнению с лучшими образцами сатиры этого времени, то, что делал Шостакович, стояло на ином уровне. К политически актуальной тематике, к трагедии-сатире обращался внук каракововца Болеслава Шостаковича, через поколения свободолубивой семьи воспринявший великие общественные и нравственные идеи, композитор, голос гражданской совести которого прозвучал поразительно рано и во многих программных сочинениях.

Шостакович был уже великим мастером гротеска, беспощадным к уродливому, создал галерею отрицательных образов: показал лик чиновничьей, полицейской России в опере «Нос», карикатурно изобразил рождение фашизма в балете «Золотой век», разложение личности во власти мещанства — в музыке к спектаклю «Клоп». И главное, он давно понял, что зло сильно, что одного осмеяния мало, что обличение должно быть беспощадным и обобщенным, раскрывающим истоки, корни зла. Трагедия-сатира, когда-то воплощенная в опере «Леди Макбет», несбывшийся замысел оперы-фарса, заканчивающейся кровавой трагедией, теперь осуществлялись в Симфонии, рассказывавшей о сегодняшнем страшном дне, в котором трагедия и фарс стали всечеловеческой реальностью.

На восьмой странице эскиза чуть заметно острым карандашом поставлена дата — 29/VIII: полный эскиз первой части занял, следовательно, почти полтора месяца — срок для Шостаковича немалый. Но и масштабы части оказались значительными: тридцать минут музыки, сочинявшейся в перерывах между воздушными налетами.

Война подходила к воротам города. Трехсоттысячное фашистское войско, снаряженное шестью тысячами орудий, тысячью самолетов и тысячью танков, было брошено на Ленинград. Немецкая группа армии «Север», начав наступление,

¹ Протоколы заседаний правления Ленинградского Союза советских композиторов (ЛССК) и материалы к ним с 8 января 1941 по июль 1941 года. — ЛГАЛП, ф. 9709, оп. 1, ед. хр. 41, с. 66

достигла реки Луги юго-восточнее Нарвы. 17 августа танковая группа овладела Нарвой, 18-я армия двигалась к Ленинграду в направлении Шлиссельбурга, чтобы отрезать город от Москвы и Вологды.

16 августа Шостакович участвовал в заседании правления композиторской организации; правление предложило эвакуироваться из Ленинграда двадцати восьми композиторам, выделило для этой цели средства, выдало по тысяче рублей В. В. Щербачеву, И. И. Дзержинскому, В. В. Волошинову, А. Ф. Пащенко, Д. Д. Шостаковичу.

Материальную помощь Шостакович принял, а от эвакуации отказался. Попытки уговорить на отъезд из города возникали вновь и вновь: «Я считал, что в Ленинграде я был бы гораздо полезнее. Об этом у меня был серьезный разговор с руководителями ленинградских организаций. Они сказали, что я должен уехать, но я не спешил уезжать из города, где царило боевое настроение»¹.

21 августа ленинградцы услышали по радио обращение Военного Совета фронта: «Над нашим родным и любимым городом нависла непосредственная угроза нападения немецко-фашистских войск. Организованностью, выдержкой, смелостью и беспощадным истреблением фашистских убийц мы можем и должны остановить кровавую расправу... Не жалея жизни, будем биться с врагом». Обращение подписали А. А. Жданов, К. Е. Ворошилов, П. С. Попков. Было введено осадное положение. Пребывание на улицах с десяти часов вечера до пяти часов утра запрещалось. Об угрозе захвата города говорили теперь прямо, открыто, как и в те далекие годы, когда тринадцатилетний Митя Шостакович читал плакаты, звавшие на борьбу с Юденичем: «Революция в опасности!»

Опасность определяла уклад жизни и вызывала не страх или ужас, а стойкое сопротивление, вызов непосредственной угрозе, жили словно наперекор ей,— об этом впоследствии рассказывали многие, кто оставался в городе.

В эти дни Шостакович встретил Михаила Зощенко. Прежде замкнутый, стеснительный и боязливый, Зощенко был оживлен, полон планов, которыми поделился с композитором и вскоре написал об этой встрече в статье, названной «В эти дни»:

«...Город стал фронтом... Идут последние приготовления — город готовится к сражению... Близость фронта чувствуется на каждом шагу... Я встречаю на улице композитора Д. Д. Шостаковича. Мы идем в кафе. Пьем кофе. Шостакович рассказывает о том, как он был шесть дней на земляных работах, и о своей работе в пожарном звене. Он спрашивает, что я пишу. И я отвечаю: «Пишу фельетоны для газет, для журналов, для радио». В свою очередь я задаю ему тот же вопрос. Неожиданно он говорит: «Сейчас я пишу 7-ю симфонию. Не знаю, как получится... Кажется, хорошо».

— А тема?

¹ Московский большевик, 1942, 19 апреля.

— Пожалуй, точной темы нет. Но в общем тема военная, борьба, героизм советского народа...

— Я слышал, что вы специально писали для бойцов народного ополчения?

— Да, я писал частушки, «Песнь дивизии» и на слова Саянова «Клятва наркому».

Удивительно смотреть на композитора. Первое впечатление — слабости и беспомощности — чрезвычайно обманчиво. За тонкими чертами лица — мужество, сила и большая непреклонная воля! ¹

Выпущенную в конце июля на экраны кинокомедию «Приключения Корзинкиной» с музыкой Шостаковича, сочиненной незадолго до войны, сразу послали во фронтовые части. Вспоминая Ораниенбаумский плацдарм, окруженный вражеской армией, поэт Сергей Наровчатов писал: «В числе других необходимых вещей транспорты привозили на Малую землю — так называли наш плацдарм — кассеты с фильмами. В тех условиях они приравнялись к оружию... Очень хорошо принимались комедии «Антон Иванович сердится» и «Похождения Корзинкиной», смотрели по несколько раз — они приносили желанную разрядку и наделяли той дозой веселья, которой как раз не хватало нам» ².

В бомбоубежище, в повале,
пагнe лампочки горят
Быть может, нас сейчас забьют
Кругом о бомбах говорят

Я никогда с такою силой,
как в эту осень, не жила
Я никогда такой красивой,
такой влюбленной не была. ³

Это запись из блокнота Ольги Берггольд в сентябре 1941 года, за неделю до того, как Шостакович по ее телефонному звонку отправился в радиокомитет, чтобы объявить о своей Симфонии, которую сочинял в состоянии такой же душевной раскованности, жажды труда.

С 1 сентября налеты участились. Детей с Ниной Васильевской и П. Демидовой Шостакович провожал в бомбоубежище, но сам там старался не задерживаться. Возвращался в квартиру, выходил в лоджию; оттуда шел в кабинет: торопился записать чистовую партитуру первой части, фиксировал оркестровую ткань тщательно, темно-зелеными чернилами, убористо, тонким штрихом.

Сколько-либо существенных исправлений или изменений по сравнению с эскизом не вносил. Их не было. Они не возникали.

¹ Зошенко М. М. В эти дни. — В кн.: В боях за Родину. Свердловск, 1941, вып. 10, с. 8, 9.

² Наровчатов С. С. Двадцать лет спустя. — Искусство кино, 1965, № 2, с. 19.

³ Берггольд О. Ф. Из блокнота сорок первого года. — Цит. по: Берггольд О. Ф. Собр. соч. в 3-х тт. Л. ГИХЛ, т. 2, с. 21.

Даже в обычном для Шостаковича предварительном точном представлении всей звуковой ткани это был случай особой, необыкновенной ясности, полноты, быстроты записи. Впоследствии, обобщая в статье «Как рождается музыка» специфику своего творческого процесса, Шостакович приводил Седьмую симфонию как пример синхронности внутренних побуждений и их стремительного реального воплощения, неудержимости вдохновенного творчества: «...Свою Седьмую, Ленинградскую симфонию я писал быстро... словно на «едином дыхании»... Я не мог ее не писать»¹.

Идея своего рода одночастной симфонической поэмы обусловила ее начальный объем, структуру с «эпизодом нашествия» как эмоциональным центром, с ее зримой пластичностью, конкретностью. Столкновения добра и зла были даны «обнаженно», с публицистической наглядностью, в форме и стиле, доступных для восприятия самыми широкими массами. Вместе с тем, всегда не терпевший повторов освоенного, Шостакович и в этой «злободневной» партитуре осуществлял поиск в разных направлениях: мелодизма, фактуры, оркестровки. Все содержало элементы поразительных открытий.

Начиналась Симфония рассказом о человеке, занятом строительством жизни. Его чистая душа полна любви к Родине, семье, детям (Шостакович допускал здесь даже возможность ассоциации с семейной идиллией, вспоминая Домашнюю симфонию Р. Штрауса²). Далеким планом мелодические сдвиги предвосхищали дальнейшую драму.

Светлый C-dur обострялся IV повышенной и III пониженной ступенями. Применение III минорной ступени в главной теме позволило перекинуть интонационный мостик к репризе (где появление одноименного c-moll, при его кульминационной неожиданности, оказывалось тем не менее изначально предвосхищенным). В мелодическом абрисе было заметно некоторое сходство с вступлением к песне «Клятва наркомун»: небольшой песенный опыт помог на начальном этапе симфонической работы.

Вторая, «застенчивая» тема сплела ясную диатонику G-dur и мягкие хроматические сдвиги. Мелодическая нить вьется тридцать тактов, на широком дыхании; здесь Шостакович, подобно Прокофьеву, использует принцип чисто монодического интонационного сцепления, образуя гибкую мелодико-гармоническую связь.

Экспозицию сонатной формы он трактует как бесконфликтное предисловие. «Основной композиционный конфликт выносится за пределы экспозиции. Его создает появление нового

¹ Шостакович Д. Д. Как рождается музыка.— Лит. газ., 1965, 21 декабря.

² Об этом говорил Д. А. Рабиновичу. См.: Рабинович Д. А. Дмитрий Шостакович — композитор (на англ. яз.). М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1959, с. 63.

эпизода вместо разработки ранее изложенных тем»¹. Этот раздел объемом в двести восемьдесят четыре такта — тема и одиннадцать вариаций — ставится в центр части, несет ведущую образную нагрузку. С его введением трансформация сонатного Allegro столь решительна, что дает основание считать примененным «особый принцип композиции»². Но, в сущности, здесь лишь определенной всего обнаружилась свойственная Шостаковичу с молодости склонность к гибкой сонатной форме в целях обострения драматургии.

Образ вторжения подкрадывается в шорохе малого барабана, еле слышном arco первых скрипок, col legno вторых и pizzicato альтов: такое сочетание инструментов удивительно точно по задуманному образу. Выстукиваемый ритмический рисунок объединяет всю ткань; жесткое звучание, составляя центральное звено темы, передается всей группе ударных. Тема сразу запечатлевается в сознании благодаря своей механической простоте, повторности элементарных звеньев, «опереточности» маршевого ритма. В ней — гротескный автоматизм марионеток, их слепое повиновение, сила покорных полчищ. «Мир становится страшным, холодным, и тогда композитор слышит жестокую правду» — так писал Б. Асафьев³.

Истоки эпизода многообразны. Музыка тридцатых годов XX века, когда распространялась фашистская чума, знала немало примеров «дьявольских наваждений»: в созданной С. В. Рахманиновым в 1934 году Рапсодии на тему Паганини (начало XXII вариации), в «Александре Невском» С. С. Прокофьева (в эпизоде скачки тевтонов).

В творчестве Шостаковича до Седьмой симфонии эволюцию образа нашествия можно проследить в Виолончельной сонате, в финале Четвертой симфонии, где предвосхищена тема нашествия, в Пятой симфонии — с маршем «злой силы» в первой части. Еще раньше Шостакович изобразил страшный, постепенно надвигающийся мрак в сцене «Крестный ход» из трамбовского спектакля «Целина». Непосредственной же предшественницей темы нашествия была музыка сцены последнего боя в фильме «Волочаевские дни», написанная только для духовых и ударных инструментов: несомненна общность мотивного строения, настойчивой маршевости, ритмических перемен.

Как видно по эскизам, Шостакович для развития материала сразу решил использовать прием «Болеро» М. Равеля — динамическое нарастание на неизменном ритме, своего рода неот-

¹ Должанский А. Н. О композиции первой части Седьмой симфонии Шостаковича. — В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1962, с. 46.

² Там же.

³ Асафьев Б. В. Не заключение, а пролог. — В кн.: Асафьев Б. Избр. труды. М.: Изд-во АН СССР, 1957, т. 5, с. 97.

вратимое наваждение: такой настойчивый, вдалбливающий характер как нельзя лучше отвечал задуманному образу. Но аналогия оказывалась относительной, ибо, во-первых, «Болеро» родилось как самостоятельное картинное сочинение, а вариации Шостаковича вошли эпизодом вместо разработки в сонатной форме, разделом монументального симфонического целого; во-вторых, в «Болеро» характер темы остается в вариациях почти неизменным, тогда как у Шостаковича облик темы в процессе варьирования постепенно изменяется, преобразуется, как оборотень¹; в-третьих, у Равеля главенствуют оркестрово-тембровые средства; Шостакович смелее, полнее и шире использует богатый арсенал не только тембральности, но и иных средств художественной выразительности, достигая потрясающей эмоциональной силы музыки-драмы. Впоследствии он сам указал на еще один исторический прообраз своих вариаций — «Камаринскую» Глинки с ее активным оркестровым варьированием². Фактурные подключения проводятся в единстве с тембровыми, фактура органически вырастает из тембра и, в свою очередь, диктует соответствующую краску. Простор оркестровой изобретательности дают масштабы части, вариационная форма разработки, а главное, сам характер открыто программной музыки, требующей «психологизации тембров». Голоса оркестра обретают наглядно образные функции, как персонажи трагедии. Флейты и флейта-пикколо выражают бездушную гримасу темы, гобой с фаготом — тупую настойчивость; в четвертой вариации мелодию перенимают труба и два тромбона с сурдинами: топот военных колонн. Модификация образа продолжается. Фактура расслабляется. Мощно вступают медные. Гротеск стерт. Чудовищная машина встречает отпор, но еще движется. Разгул стихии достигает апогея к девятой — одиннадцатой вариациям, которые единодушно трактуются исследователями как кульминация ожесточенной битвы. Здесь происходит «слом» темы нашествия: в группировке тактов вдалбливающая квадратность сменяется асимметричностью, механистичность снимается, все наполняется более сочным движением.

Являясь важным элементом формообразования, оркестровка, начиная с первой части, не просто оригинально раскрывает индивидуальные выразительные возможности инструментов, а в таком аспекте становится своего рода энциклопедией инструментовки³. Специфика программного замысла

¹ Об этом см. Должанский А. Н. О композиции первой части Седьмой симфонии Шостаковича, с. 46.

² Шостакович Д. Д. Отец русской музыки. — Сов. музыка, 1954, № 4, с. 12.

³ Уже в одном из первых отзывов о Симфонии в 1942 г., опубликованном не в специальной, а в общей прессе, В. М. Богданов-Березовский справедливо подчеркнул именно это качество, указав, что «самое характерное в языке Шостаковича — его тембровая конкретность» (Богданов-Березовский В. М. Триумф антифашистской симфонии. — Звезда, 1942, № 3—4, с. 204).

позволила Шостаковичу в ряде случаев утвердить отнюдь не распространенные приемы и инструментальные эффекты,— исключительное стало типичным. «Лейтинструментом» оказался малый барабан с градациями звучности, ошеломляющей мгновенными переходами от фортиссимо к легкому пианиссимо. Вместе с малым барабаном, поддерживая его ритмический рисунок, в дальнейшее вариационное развитие Шостакович с поразительной искусностью включает тамбурин (с ударом ладонью, что дает резкий акцент), тарелки — всю группу ударных. В струнных он использует «щелкающее», стучащее *pizzicato* для финала, указав специально, что «все *pizzicato* следует исполнять так сильно, чтобы струна ударилась о гриф»; столь резко, жестко, с сильной оттяжкой струны играют альты, вторые скрипки, виолончели, контрабасы в цифре 177. Альты, которые часто и на большой протяженности поют и которым, например, в третьей части, в цифре 137, поручена сольная тема полностью, иногда ведут и технически неудобно изложенные, но темброво-характерные побочные голоса.

Наибольшей изобретательностью отмечены партии духовых, к которым у Шостаковича с молодости пристрастие: виртуозны духовые в его балетах, оригинален состав инструментов в Первом фортепианном концерте — труба и струнные; после «Леди Макбет» собирался написать цикл специальных сочинений для духовых...

В Седьмой симфонии более двадцати ответственных сольных фрагментов поручены этим инструментам. Блестяще используются тембровая напряженность флейты-пикколо (цифра 14 — рубежный элемент экспозиции — лирическое «растворение» перед нашествием), альтовая флейта, темброво-модуляционные возможности соло флейты в репризе первой части (57, 58). Уникален по драматическому эффекту сорокавосемьтактовый безысходно печальный монолог фагота с необычным аккомпанементом: рояль и *pizzicato* струнных. В употреблении группового соло трудно подобрать аналоги унисону шести труб в третьей части или звучанию шести тромбонов в апофеозе финала. Не менее ярко оформлен заключительный раздел Скерцо, где Шостакович «окружает причудливое соло бас-кларнета необычным сочетанием инструментов — сначала двумя флейтами с альтовой и арфами, а затем и *pizzicato* альтов»¹. Сразу после премьеры Симфонии Н. С. Голованов специально отмечал в рецензии: «Совершенным новшеством Шостаковича следует признать то место второй части, когда бас-кларнет играет соло, а две флейты вторят ему особым приемом, двойным *staccato*. Это не аккомпанемент в общепринятом понимании

¹ Роголь-Левницкий Д. Р. Современный оркестр.— М.: Музгиз, 1953, т. 1, с. 406.

этого термина — это нечто вообще принципиально новое в музыкальной палитре оркестра. Оригинального звучания достигает композитор и в трехоктавных унисонах фаготов во второй части. Бесспорно, это один из шедевров оркестровки. В третьей части впечатление «готической» устремленности и величавой хоральной суровости создается чрезвычайно остроумным приемом — предельными нотами низкого регистра контрафагота, звучащего в эти мгновения как орган»¹.

Тембровая выразительность способствует тому, что, не являясь полифоничной в точном значении этого слова, фактура оказывается полифоничной по независимости линий, их роли в последовательном развитии музыкальной мысли. Ее непрерывность обеспечивается, среди прочих элементов, именно благодаря активности сопровождающих голосов, помогающих достижению нового уровня драматургии, подготавливающих его, а иногда и превосходящих. На редкость многообразны детали, насыщенные энергией: то резкие перестановки в оркестре мелодии и сопровождения, то антифонная переключка контрабасов и виолончелей, то ритмическая асимметричность, то аккордовые «пятна» валторн. Фон теряет вспомогательный смысл. Возникает редкой цельности цепная связь, стирающая «швы». Вариационность и разработочность сплавляются, создавая многообразие образных оттенков, полностью снимая опасность монотонности длительного повтора элементарной темы в «эпизоде нашествия».

Развернутый центральный «эпизод нашествия» определяет «судьбу» репризы. После такой яркости вариационного процесса, после картины битвы в девятой — одиннадцатой вариациях Шостакович-драматург не мог ограничиться обычной «благополучной» репризой. Требовалось ее обновление, переосмысление. И он создал в начале репризы картину траура, скорби, горести, назвав ее «массовым реквиемом». Происходит активизация репризы, существенная для всей драматургии.

Ощущения завершенности нет и в коде. Повторение зловещего шороха малого барабана с интонацией темы нашествия у трубы вызывают состояние напряженного ожидания грядущих событий: враждебные силы еще живы, «война не кончена», так пояснил коду автор.

На подступах к коду он понял невозможность ограничиться одночастной поэмой, выпукло вылепленный образ зла, подавляя другие тона, мог исказить перспективу. «Противовес» был необходим, естественно возникала потребность углубить, расширить образный спектр.

3 сентября Шостакович завершил чистовую партитуру первой части, твердо решив продолжить работу. В своей краткой памятной книжке он отметил: 4 сентября — первый артиллерий-

¹ Голованов Н. С. Седьмая симфония Шостаковича. Цит. по: Муз. жизнь, 1980, № 9, с. 17.

ский обстрел, массированный налет вражеской авиации. «Очень хорошо помню этот день»,— писал он впоследствии О. Евлахову, которому тогда, невзирая на бомбежку, играл часть Симфонии.

8 сентября враг занял Шлиссельбург, перерезав юго-восточные коммуникации. В этот день на город было сброшено 6327 зажигательных бомб, вспыхнуло 183 пожара. Загорелись Бадаевские продовольственные склады: пылали 2500 тонн сахара, 3000 тонн муки. Тучи дыма закрыли небо.

В тот день Шостакович наметил эскизы второй части. «Постепенно замысел разросся. Главное, что мне казалось важным раскрыть в музыке,— это любовь к людям, составляющим оплот культуры, цивилизации, жизни»¹.

Возникла идея озаглавить части: «Война», «Воспоминания», «Родные просторы», «Победа», но в процессе работы выяснилось, что заголовки ограничивают содержание.

Из-за бомбежек на сон времени почти не оставалось. Лунные ночи сухой и ясной осени благоприятствовали налетам, и люди ждали пасмурной, туманной погоды, дождя как блага, чтобы хоть немного отдохнуть от бесконечного воя сирен и грохота разрывающихся бомб. 10 сентября загорелся красивый особняк на Пушкинской, которым обычно любовался композитор. Вспышки пламени озаряли колонны. Трещали старые балки. Из окон летели картины, стулья, подушки.

Шостакович знал, что фронт доходил до Колпина, но не знал, что в эти дни закладывались заряды в минные камеры ленинградских мостов, разрабатывались схемы городских баррикад, способных противостоять танкам на улицах...

Он никогда не считал себя храбрым человеком. Однако в эту сентябрьскую пору быстро привык и к обстрелам и к бомбежкам, относился к ним с фатальным спокойствием.

Перед лицом смерти, слабея от недоедания, люди старались быть ближе друг к другу. Шостакович делился всем, что имели, поселили у себя племянницу Фени Кожуновой Марию, работавшую в типографии «Печатный двор»: «Когда я ночью приходила с работы, мне разогревали тарелку супа. Я отказывалась, говорила, что сыта, зная, что семья Шостаковичей полуголодная. Нина Васильевна отвечала «Будем, как все. У всех ничего не останется, так и у нас...»

После бомбежки, разрушившей квартиру в Дмитровском переулке, Софья Васильевна с дочерью и внуком переехала на улицу Зодчего Росси, в Хореографическое училище, заняв комнатку возле медицинского пункта, в которой низкие потолки помогали сохранять тепло. Рядом в комнатах расположились педагоги и учащиеся, тоже потерявшие кров и рассчи-

¹ Шостакович Д. Д. Ленинградская симфония.

тивавшие, что мощные стены огромного дома защитят от бомб. «Здание это было выстроено не на одно столетие, и мы твердо верили, что оно должно выстоять»¹. Сестра Шостаковича Мария Дмитриевна, преподававшая в училище фортепианную игру, аккомпанировала балеринам, выступавшим в госпиталях. Шостакович, больше чем когда-либо нуждавшийся в это время в материнском участии, после утомительной работы отправлялся на улицу Зодчего Росси, заходил по делам в композиторскую организацию, а оттуда — в комнату на третьем этаже, отдавая матери сбереженный ломоть хлеба, который Софья Васильевна аккуратно делила на всех. Со стойкостью, выработанной долгой вдовойей долей, она умела ободрить, приласкать, дать нужный совет; все тянулись к этой простой и приветливой женщине — матери Шостаковича.

С конца августа у него прибавилась новая обязанность. Управление по делам искусств исполкома Ленинградского городского Совета утвердило новый состав президиума Ленинградского отделения Союза композиторов. Перемены были вызваны тем, что И. О. Дунаевский, являвшийся председателем, еще до войны отправился с ансамблем на гастроли и возвратиться в Ленинград уже не смог; многие композиторы ушли на фронт или эвакуировались. Шостаковичу вновь предложили переехать в Куйбышев или Томск. Он решительно отказался. Собрание избрало его председателем президиума, Богданов-Березовского, тоже отказавшегося от эвакуации, — ответственным секретарем. Теперь на улице Зодчего Росси Шостакович участвовал в распределении дополнительных пайков, составлении списков и документов на эвакуацию, формировании групп на оборонные сооружения. По-прежнему охотно помогал композиторам в песенном жанре — слушал, советовал, исправлял; выступая на заседаниях, убеждал, что не следует прерывать сочинения крупных композиций. Его обращение к симфонии коллеги-композиторы восприняли как почин; в конце 1942 года, отчитываясь о деятельности Союза композиторов, Богданов-Березовский так и написал: «Новое руководство считало, что полностью должна быть возобновлена прерванная в начале войны работа над крупными формами и чисто инструментальными произведениями... что создание такого рода произведений отнюдь не менее важно, чем оперативная работа над агитационной песней»².

Оторвавшись от Симфонии, Шостакович 14 сентября выступил в Большом зале филармонии в первом концерте, сбор с которого передавался в фонд обороны; в концерте участвовали также популярные оперные певцы В. И. Касторский,

¹ Костровицкая В. С. Страницы воспоминаний. — Нева, 1973, № 9, с. 208.

² Богданов-Березовский В. М. О деятельности Ленинградского Союза композиторов с июня 1941 г. по ноябрь 1942 г. — В кн.: Музыка продолжала звучать. Л.: Музыка, 1969, с. 259

В. Л. Легков, балерина О. Г. Иордан, с которой композитор был знаком еще со времен постановки своего балета «Золотой век», ее партнер С. Г. Корень, артисты Театра комедии Л. П. Сухаревская и Б. И. Тенин, артист Театра имени А. С. Пушкина Б. А. Горин-Горяинов, писатель Е. Л. Шварц.

Концерт назначили на четыре часа дня, и после дежурства на крыше консерватории Шостакович отправился в филармонию пешком. «За два-три квартала до зала филармонии (хотя только что окончилась очередная воздушная тревога и никто не мог предвидеть, когда будет следующая), — вспоминал композитор, — ко мне непрерывно подходили люди со стереотипным вопросом: «Нет ли лишнего билетика на концерт?»¹

Ольга Иордан впоследствии в книге «900 дней» рассказала о памятном концерте более подробно:

«С утра одна тревога следовала за другой. Чемодан с театральными вещами у меня стоял наготове, но из-за тревог нельзя было выйти... Отбой тревоги прозвучал около четырех. Ясно, что концерт срывается, — никто не соберется. На всякий случай звоню в филармонию и неожиданно для себя узнаю, что концерт сейчас начинается

— И публика собралась?

— Полный зал.

Я была страшно удивлена: значит, и тревога не помешала! Значит, люди шли на концерт во время тревоги! Хватаю чемодан, мчусь в филармонию, быстро переодеваюсь. Волнуюсь сильно — и за танец, который исполняю впервые, и за концерт в целом

Конферансье объявляет наши фамилии. Выходим под дружные аплодисменты. Смотрю в зал и вижу улыбающиеся лица людей, которые, аплодируя, радостно и дружелюбно смотрят на меня. На душе становится спокойно и радостно, танцуется легко. »² Шостакович тоже, по его словам, «с увлечением играл свои прелюдии для необычайной аудитории и в столь необычной обстановке, совершенно позабыв об опасности: ведь люди собрались сюда, рискуя жизнью, подтверждая тем самым, что ее убить невозможно»³.

Десять тысяч рублей участники концерта передали в фонд обороны. В тот день газета «Известия» опубликовала заметку Шостаковича, сообщавшую: «...Несколько дней тому назад я поставил точку на последней странице первой части своего нового симфонического сочинения. Работаю сейчас над второй частью. Это факт не очень значительный, однако я о нем упоминаю для того, чтобы вы знали, что в Ленинграде продолжается нормальная жизнь. Работают ученые, писатели, художники, композиторы, артисты...»⁴

¹ Шостакович Д. Д. Седьмая симфония. — В кн.: Своим оружием, с. 298

² Иордан О. Г. Величие духа. — В кн.: 900 дней. Л.: Лениздат, 1957, с. 125, 126

³ Шостакович Д. Д. Седьмая симфония. — В кн.: Своим оружием, с. 298

⁴ Цит. по кн.: Лукницкий П. Н. Ленинград действует... Фронтовой дневник. Первый год войны — М.: Сов. писатель, 1971, кн. 1-я, с. 108

Художественная жизнь города не прерывалась, хотя большая часть учреждений искусства эвакуировалась: Академическая капелла — в город Киров, консерватория — в Ташкент, Театр имени С. М. Кирова — в Пермь, Малый оперный театр — в город Чкалов (Оренбург), 20 августа коллектив филармонии во главе с Е. А. Мравинским уехал в Новосибирск. Шостакович провожал Соллертинского: «они ходили по перрону и сосредоточенно говорили друг с другом»¹. 26 августа отправился последний эшелон: кольцо замыкалось.

Шостакович помогал эвакуируемым, ссужал деньгами на одежду, обувь, особенно тех, у кого были маленькие дети. Сохранились настойчивые его письма, телеграммы в Москву тогдашнему директору Музыкального фонда Л. Т. Атовмьяну о срочных фондах для помощи семьям композиторов-фронтовиков, для нужд Ленинградского Союза композиторов (23 сентября Шебалину поручал об этом напомнить, похлопотать).

Сам он, имея возможность эвакуироваться с любым учреждением, оставался в городе вместе с семьей. Медлил, ссылаясь то на желание Нины Васильевны ехать с «Ленфильмом», то на Симфонию, то на другие дела. 28 сентября, когда сирена воздушной тревоги звучала одиннадцать раз и бомбы падали совсем рядом, у Первого медицинского института, сообщал в Москву Шебалину: «Живу я более или менее благополучно... За это время я много работал». 17 сентября завершил вторую часть Симфонии — Скерцо: *Moderato*, си минор. В этой музыке обозначился поворот, отстранение от предыдущей обостренной конфликтности. По свидетельству Богданова-Березовского, Скерцо первоначально даже называлось «Сновидение», но затем композитор снял это название, подчеркнув пную направленность. Чтобы не возникло сомнений, пояснил: «Вторая часть — это лирическое интермеццо, и довольно мягкое. У нее нет программы и каких-либо конкретных фактов, как в первой части. Тут немного юмора (я не могу обойтись без него!): Шекспир знал цену юмора в трагедии — нельзя держать аудиторию в напряжении беспрерывно»². Хрупкость, трепетность, светлые видения, родившиеся среди мрака, и неожиданная реминисценция из *Adagio* Лунной сонаты — вот цепь, связанная внутренней общностью, возникшая по контрасту к атмосфере тревоги; в предыдущих, довоенных симфониях еще не было у Шостаковича такой скерцозно-элегической музыки, напоминающей скерцо симфоний Чайковского.

Начиная со Скерцо намечается родство некоторых тематических элементов первой части и последующих. Обновление интонации часто достигается не за счет коренных мелодических

¹ Адмони В. Г. Воспоминания. — В кн.: Памяти И. И. Соллертинского Л.: Сов. композитор, 1974, с. 101.

² Цит. по кн.: Рабинович Д. А. Дмитрий Шостакович — композитор, с. 70.

перемен, а с помощью темповых, тембровых, артикуляционных штрихов. Умножаются «арочные» связи с основополагающей первой частью; в Скерцо появляется контрастная середина, по гротескной окраске перекликающаяся с «эпизодом пашествия». Как бы ни менялась музыка, ведущая, «режиссирующая» линия все время присутствует с неотвязной настойчивостью.

В семь часов утра 17 сентября, когда к Шостаковичу приехал редактор радиокомитета Георгий Макогоненко, чтобы договориться о выступлении по радио, дописывались последние страницы Скерцо; закончил эту часть днем.

По дороге в радиостудию Г. Макогоненко передал ему «Ленинградскую правду» с передовой статьей «Враг у ворот». За Кировским мостом попали под бомбежку. «Мы, радиокомитетчики,— рассказывала Ольга Берггольц,— ужасно боялись, чтоб не было «накладки», потому что бомбы и снаряды ложились вблизи»¹.

В студии Шостакович на листке бумаги поспешно записал несколько слов для памяти, не заметив, что на обороте был записан «рукой, тоже торопившейся, план очередных передач на город: 1. Организация отрядов. 2. Связь на улицах. 3. Строительство баррикад. 4. Бои с зажигательными бутылками. 5. Оборона дома. 6. Особо подчеркнуть, что бои сейчас ведутся на ближних подступах.

Эти передачи-инструкции уже готовились и должны были передаваться сегодня-завтра»².

Редактор передачи, прочитав текст выступления Шостаковича, спросил у Берггольц, не слишком ли спокойна его речь.

— Нет,— ответила поэтесса.— Тут нечего править и нельзя добавить ни одной пафосной строки. Но я прошу вас, подарите мне этот черновик.

— Да сделайте одолжение,— рассмеялся он. Так вышло, что до кончины своей хранила Берггольц два невзрачных, вырванных из блокнота листка, написанных нервным, мелким почерком.

Диктор объявил: «Слушай нас, родная страна! Говорит город Ленина. Говорит Ленинград!»

Композитор, сидя у микрофона, старался сдерживать обычный торопливый темп своей речи. «Он говорил с большим внутренним волнением, голос его звучал чуть суховато, но был четок и абсолютно спокоен»³.

Его слушала вся страна. Жан-Ришар Блок, французский писатель, выступавший из Москвы по радио для оккупированной Франции, услышав голос Шостаковича, записал для своего

¹ Берггольц О. Ф. Это была победа.— Ленингр. правда, 1972, 10 авг.

² Берггольц О. Ф. Говорит Ленинград — М.: Сов. Россия, 1964, с. 9

³ Там же, с. 8

репортажа эти мгновения: «Вся страна замолкает. На улицах приостанавливается движение. В чем дело? Говорит Ленинград. Голос, хорошо известный каждому русскому. И имя, тоже известное всему миру,— имя композитора Дмитрия Шостаковича»¹.

Ведущей была мысль — жизнь в осажденном городе не прекращается:

«Час тому назад я закончил партитуру второй части моего нового большого симфонического сочинения. Если это сочинение мне удастся написать хорошо, удастся закончить третью и четвертую части, то тогда можно будет назвать это сочинение Седьмой симфонией. Итак, мною уже написаны две части. Работаю я над этим с июля 1941 года.

Несмотря на военное время, несмотря на опасность, грозящую Ленинграду, я в довольно быстрый срок написал две части Симфонии.

Для чего я сообщаю об этом?

Я сообщаю об этом для того, чтобы ленинградцы, которые сейчас слушают меня, знали, что жизнь нашего города идет нормально. Все мы несем сейчас боевую вахту. И работники культуры так же честно и самоотверженно выполняют свой долг, как и все другие граждане Ленинграда, как и все граждане нашей необъятной Родины.

Я, коренной ленинградец, никогда не покидавший родного города, особенно остро чувствую сейчас всю напряженность момента. Вся моя жизнь и работа связаны с Ленинградом.

Ленинград — это моя родина. Это мой родной город, это мой дом. И многие тысячи таких же ленинградцев ощущают то же чувство. Чувство бесконечной любви к родному городу, к любимым просторным улицам, к несравненно прекрасным площадям и зданиям. Когда я хожу по нашему городу, у меня возникает чувство глубокой уверенности, что всегда величаво будет красоваться Ленинград на берегах Невы, что вечно Ленинград будет могучим оплотом моей Родины, что вечно будет умножать достижения культуры.

Советские музыканты, мои дорогие и многочисленные соратники по оружию, мои друзья!

Помните, что нашему искусству грозит великая опасность. Будем же защищать нашу музыку, будем же честно и самоотверженно работать.

Музыка, которая нам так дорога, созданию которой мы отдаем все лучшее, что у нас есть, должна так же неуклонно расти и совершенствоваться, как это было всегда. Мы должны помнить, что каждая нота, выходящая из-под нашего пера,— это очередной вклад в могучую культурную стройку. И чем лучше, чем прекраснее будет наше искусство, тем больше возрастет уверенность, что его никогда и никто не разрушит.

До свидания, товарищи!

Через некоторое время я закончу свою Седьмую симфонию. Я работаю сейчас быстро и легко. Мысль моя ясна, и творческая энергия неудержимо заставляет меня двигать мое сочинение к окончанию. И тогда я снова выступлю в эфире со своим новым произведением и с волнением буду ждать строгой, дружественной оценки моего труда.

Заверяю вас от имени всех ленинградцев, работников культуры и искусства, что мы непобедимы и что мы всегда стоим на своем боевом посту».

¹ Блок Жан-Ришар. Репортажи из Москвы.— Иностранная литература, 1975, № 5, с. 245.

² В основу приводимого текста речи положена публикация в сборнике «900 дней» (с 90—91) с незначительными исправлениями по публикации в книге Берггольц О. Ф. Говорит Ленинград. Дата выступления в этих книгах, как и в некоторых других (например, «Литературный Ленинград в дни блокады» Л.: Наука, 1973, с. 179), указана неверно. Помеченный Шостаковичем на партитуре день окончания второй части — 17 сентября — позволяет определенно установить дату его выступления.

В студии была сделана запись речи Шостаковича на пленку: хотелось сохранить ее для истории, но обеспечить должное качество записи не удалось.

Вечером 17 сентября композитор сыграл две части Симфонии своим коллегам — В. М. Богданову-Березовскому, Ю. В. Кочурову, Г. Н. Попову, А. Я. Пейсину; состоялось нечто вроде предварительного профессионального обсуждения. О нем сохранилась запись в дневниках В. Богданова-Березовского, в его книге «Дороги искусства»:

«Мы ждали необычного. И оно свершилось, увлекло и глубоко взволновало нас. Шостакович играл с подъемом, имитируя оркестровые краски, в ритмике обозначая стремительную динамику формы, играл, как бы рассказывая о переполнявших его чувствах и мыслях. Мы с напряженным вниманием следили за величественным развитием...

Это был непосредственный слепок с сегодняшней, переживаемой нами действительности...

После ошеломляющего впечатления, оставленного первой частью, не удалось ни единой реплики. Автор нервным движением раскрыл папиросную коробку и закурил, тем самым создав цезуру в исполнении. Мне кажется, что впечатление, произведенное сыгранным, несколько заслонило от нас содержание второй части. Слушая эту прозрачную, подвижную музыку, следя за причудливым бегом капризных и легких мелодических линий, приобретающих то доверительно-интимный, то тревожный характер, мы как бы ощущали нависшую над ней исполненскую тень потрясшего нас впечатления от только что слышанного. Все в один голос попросили повторить сыгранное. Но внезапно раздался звук сирены, оповещающей воздушный налет. Дмитрий Шостакович предложил не прекращать музицирования, но сделать небольшой перерыв: жену и детей надо было проводить в убежище.

Оставшись одни, мы все еще молчали. Любые слова казались неуместными после только что прослушанного... Нас гипнотизировала близость к таинственному, обычно скрытому от посторонних процессу творческого сознания и совсем особая экспрессия и проникновенность авторского исполнения, наделенного всеми богатейшими ресурсами «шостаковического» пианизма, насыщенного возбужденностью, трепетом внутреннего состояния автора»¹.

Воодушевленный одобрением коллег, Шостакович решил форсировать дальнейшую работу, но 19 сентября день выдался трудный: сирена выла шесть раз, падали бомбы на Новую Деревню, на Пушкинской был поврежден шестнадцатиэтажный дом. Узнав, что его узбекский ученик Минасай Левнев, раненый, потерявший слух, находится в госпитале, Шостакович помчался туда. Выяснил, что Левнева увезли для лечения слуха в Военно-медицинскую академию, оставил записку. Она так приободрила солдата-музыканта, что он принялся сочинять песню о Ленинграде; это была первая песня Левнева на русский текст. В госпиталь пришли певцы, разучили песню, ее исполнение вошло в киножурнал № 31 Ленинградского фронта².

¹ Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства — Л.: Музыка, 1971, с. 243, 246.

² Песня опубликована с текстом на русском и узбекском языках в сборнике «Песни огненных лет», Ташкент, 1976.

20 сентября «Ленинградская правда» с согласия Шостаковича сообщила об успешном ходе работы композитора и первом знакомстве его коллег с новым сочинением.

По радио выступал Николай Тихонов. Он жил неподалеку от Шостаковича, на Зверинской улице, в доме № 2, и работал с той же неутомимостью, как и Шостакович: писал стихи, статьи, выезжал на фронт. Сохранились «две странички, сколотые поржавевшей от времени скрепкой,— текст выступления Тихонова по радио», в котором говорилось, «что немцы просчитались, что им не удалось и никогда не удастся ворваться в Ленинград», что «Шостакович написал две части симфонии, посвященной Великой Отечественной войне»¹. Их Шостакович сыграл Тихонову².

Сама весть о такой работе Шостаковича в условиях начавшейся блокады ободряла слабых, помогала побеждать страх, находить место в творческом строю, указывала путь, по которому должно идти искусство серьезных монументальных форм, убеждала в необходимости, актуальности такого искусства, а не только сиюминутных агиток-откликов. Вера Инбер записала в дневнике 22 сентября: «Меня взволновало, что в эти дни в осажденном городе, под бомбами, Шостакович пишет симфонию. И, главное, что «Ленинградская правда» сообщает об этом среди сводок с Южного фронта, среди эпизодов о «стервятниках» и о бутылках с горючим. Значит, искусство не умерло, оно еще живо, снимет, греет сердце»³. В начале октября Инбер начала писать поэму «Пулковский меридиан» — стихотворную летопись блокадного Ленинграда — и продолжала ее в 1942—1943 годах. В поэме есть такие строки:

Любитель музыки! Пожалуй, в ней ты
Увидел бы, в игре ее тонов,
И впрямь порханье светлых клапанов
По угольному туловищу флейты
И то, как, выиг ее воспламеня,
По ней перебегает трель огня⁴.

Двенадцать дней ушли у Шостаковича на третью часть: когда мог, писал до тридцати страниц партитуры в день. Бомбежки и обстрелы не прекращались. Силы убывали от недоедания, но ничто не сбивало с рабочего ритма.

Эту часть он определил как торжество жизни, природы, как образ несломленного родного Ленинграда.

¹ Цит. по: Розен А. Г. Подвиг.— Звезда, 1976, № 12, с. 179.

² Видимо, на квартире Л. О. Арнштама: «Дмитрий Дмитриевич тогда водил меня на квартиру к своему другу — кинорежиссеру Арнштаму: здесь был рояль, и Шостакович, кажется, играл...» (Тихонов Н. С. Я не умею равнодушно жить. Запись Н. Мара — Лит. газ., 1976, 24 ноября).

³ Инбер В. М. Почти три года (Ленинградский дневник).— В кн.: Инбер Вера Избр. произведения. М.: ГИХЛ, 1954, т. 2, с. 286.

⁴ Инбер В. М. Пулковский меридиан.— В кн.: Инбер Вера. Избр. произведения, т. 1, с. 352.

Музыке баховской хоральной выразительности контрастировал эпизод *Moderato risoluto*, с «подхлестывающей» ритмичкой, плакатным мелодизмом; эпизод, толковавшийся впоследствии как выражение чувства гневного протеста, все же проигрывал в силе воздействия картине битвы в первой части.

После *Adagio* стало очевидно, что композитор следует классическим закономерностям трагедийно-симфонического цикла. Об этом говорила определившаяся четырехчастная структура со Скерцо-«отстранением» и *Adagio* — были соблюдены утвердившиеся в классическом симфонизме этапы воплощения трагедийного замысла. Сам характер музыки Скерцо и *Adagio*, не столь конкретно сюжетный, наглядный, как это было в первой части, возвращал к традициям Чайковского, воспринятым с юности, показывал, что они сохранялись, невзирая на другие влияния и увлечения; интеллектуальная дисциплина не подавляла внутреннюю страстность чувств, близкую Чайковскому. От программной непосредственности Шостакович перешел к поэтическому обобщению.

Заканчивая третью часть, он сделал маленький перерыв — на один вечер 25 сентября. Ему исполнилось тридцать пять лет, и друзья все-таки решили отметить дату. У Н. И. Кошеверовой сохранилась бутылка джина, черные сухари с солью, у Шостаковичей — немного картошки. Скучный ужин изящно сервировали. Позвали кинематографиста М. Ю. Блеймана, художника В. В. Лебедева с женой.

По удивительному совпадению как раз 25 сентября войска Ленинградского фронта остановили врага; командующий немецкой группой войск генерал фон Лееб отдал приказ о прекращении атак — наступление захлебнулось.

Шостакович чувствовал себя спокойно. Симфония сложилась полностью; он понимал, что она удалась. Немного уже оставалось записать. 29 сентября закончил третью часть.

30 сентября позвонили из Смольного с категорическим распоряжением об эвакуации. «Раз вас вывозят, значит, нужно» — такое распоряжение исходило от секретаря городского комитета КПСС, члена Военного Совета фронта А. А. Кузнецова.

Леонид Трауберг вспоминает, как на рассвете 1 октября возил на автомашине Шостаковича и Нину Васильевну прощаться с родственниками: сначала в дом на набережную Красного Флота, к родителям жены, потом на улицу Зодчего России, к Софье Васильевне и Марии... П. И. Демидова оставалась в квартире на Пушкинской вместе с Феней и Марией Кожуновыми. Вещей с собой захватили два узла — только необходимое детям к зиме, рукопись Симфонии и большую куклу, с которой не могла расстаться Галя. Куклу, завернутую в одеяльце, летчик принял за ребенка и бережно уложил на ящик возле кабины.

Спустя полгода почти такой же путь проделала Ольга Берггольц и рассказала о нем:

«Мы летели низко, на бреющем, и было хорошо видно всю землю внизу. Меня как-то поразило, что она — пустая: елки, еллки, домики, снежные равнины и — никакой войны сверху не видно, никакого кольца — ни орудий, ни людей, только земля, леса в снегу, поля — пространство безлюдное, совершенно безмолвное. И так жалко мне было эту безмолвную, такую каждой пядью своею воющую, израненную землю, на которой — за елками где-то затерян полумертвый Ленинград, что проплакала почти до самой Хвойной. Над озером на нас наскочило шесть «мессершмиттов», один пикировал на наш «дуглас», мы шли на очень большой скорости, а наше сопровождение дралось над нами, мы шли под боем. Я увидела в окошечко, как падал один самолет, как бы ткнулся в полянку, между елок, и сразу задымил. Это было как-то очень просто, вовсе не эффектно, как показывают в кино.

Мы остановились в Хвойной на ночь, в очень чистом домике, где горело электричество, и был самовар, и было очень тепло»¹

Здесь, как в любом перевалочном пункте, на длинных столах лежала еда. «Зеленолицые люди стояли у столов и ели, ели. Они были предупреждены врачом и дежурными сестрами, что сразу накидываться на еду не только вредно, но и опасно. Но едва ли нашелся среди них хоть один, который бы заставил себя прислушаться к этому совету»².

В столицу прилетели в самое тяжелое время. Серьезная опасность заставила начать эвакуацию учреждений, дипломатического корпуса. Гостиница «Москва», где поселили Шостаковича, была заполнена военными. Над Москвой шли воздушные сражения. Привычные по Ленинграду сигналы воздушной тревоги и здесь звучали все чаще; в номере оставаться не удавалось — приходилось спускаться в подвал, где Шостакович проводил по многу часов с Б. Э. Хайкиным, приехавшим в Москву из Чкалова по делам оперного театра. В памяти Б. Хайкина сохранились эти томительные часы и облик Шостаковича, который «беспокойно ходил по подвалу и, проходя мимо меня, говорил быстро и яростно: «Братья Райт, братья Райт, что вы наделали, что вы наделали?»³

В один из первых дней в Москве, выбрав относительно спокойные предвечерние часы, Шостакович отправился к Араму Ильичу Хачатуряну, жившему на Большой Мясницкой улице, и сыграл ему три части Симфонии: он испытывал потребность проверить себя в ходе дружеского прослушивания и обсуждения. Хачатурян запомнил, как Шостакович, начиная играть, сказал ему, словно извиняясь за подражание приему Болеро: «Я тут кое-что заимствовал, заимствовал».

Как только о приезде Шостаковича стало известно, газеты прислали корреспондентов для интервью о Симфонии; первые сообщения о ней уже появились в «Правде», «Вечерней Москве» между фронтовых известий, пронизанных тревогой. Лаконичные строки, вызвавшие интерес, требовали продолжения: что напи-

¹ Цит. по ст. Макогоненко Г. П. Письма с дороги — В кн.: Вспоминая Ольгу Берггольц. Л.: Лениздат, 1983, с. 140, 141.

² Каверин В. А. Путевые картины — Неделя, 1979, № 1 (1981), 1—7 янв., с. 4.

³ Из письма Б. Э. Хайкина автору книги от 8 декабря 1976 г.

сал Шостакович, как идет работа? И он публикует 8 и 9 октября заметки-интервью: «Моя Седьмая симфония» — в газете «Вечерняя Москва» — и в «Дни обороны Ленинграда» — в газете «Советское искусство». Он говорит о Симфонии прежде всего как о своем вкладе в народную борьбу, вновь и вновь подчеркивает роль деятелей культуры в защите свободы: «Мы боремся за светлые в истории человечества идеалы. Мы деремся за свою культуру, за науку, за искусство. За все, что мы создавали и строили»¹. В рассказе для газеты «Вечерняя Москва» примечательно указание на то, что уже заканчивается четвертая часть: «Я никогда не сочинял так быстро, как сейчас»². По статье «В дни обороны Ленинграда» видно, что финал был совершенно ясен. «Его замысел, — писал Шостакович, — представляется почти законченным... В финале хочется сказать о прекрасной будущей жизни, когда враг будет разбит»³. Предполагал композитор возвратиться к шлифовке начала Симфонии: «Когда я ее окончу, надо будет вернуться к началу, нужна еще отшлифовка, детали»⁴. Видимо, даже в условиях перелета, устройства с семьей в гостинице, неизбежных бытовых хлопот он все-таки выкраивал время для работы. 11 октября Шостакович вновь сыграл группе музыкантов три части Симфонии в фортепианном изложении. Состоялось краткое обсуждение.

Куски Симфонии были сыграны писателю Евгению Петрову. Встретившись со своим старым знакомым, дипломатом Константином Уманским, Шостакович и его познакомил с Симфонией: «Дом, в котором мы находились, недостаточно отапливался. Обед, который мы отведали, желал много лучшего, но, затаив дыхание, мы слушали музыку, искали способ понимания этого творения, величие которого глубоко задело каждого из нас»⁵.

К середине октября большинство центральных газет широко оповестило о новом сочинении Шостаковича как отклике на войну: трижды отметила это событие газета «Советское искусство», дважды — «Комсомольская правда», перепечатки появились в периферийной прессе.

Считая, что должен находиться на переднем крае борьбы, Шостакович тотчас же стал проситься обратно в родной город, уже замкнутый кольцом блокады. 8 октября он заявил: «Ленинград — моя родина; Ленинград — это для меня мой дом.

¹ Шостакович Д. Д. Посвященная ленинградцам — В кн: Когда пушки гремели... 1941—1945. М.: Искусство, 1973, с. 186.

² Шостакович Д. Д. Моя Седьмая симфония — Веч. Москва, 1941, 8 окт.

³ Шостакович Д. Д. В дни обороны Ленинграда

⁴ Там же.

⁵ Цит. по публикации: Сизоненко А. Вера в победу человека. — Сов. музыка, 1978, № 11, с. 30.

Советский Союз — Родина, Ленинград — дом; это более интимная, что ли, связь... И я обязательно должен туда вернуться, как бы там трудно ни было... Когда горит твой дом, надо быть там и тушить пожар»...¹ Вечером того же дня в Центральном Доме работников искусств в Москве Шостакович вместе с другими ленинградскими деятелями искусства — певцом С. И. Мигаем, дирижером Б. Э. Хайкиным — рассказывал о мужественной борьбе ленинградцев. Ораторский талант Шостаковича, вспоминает об этом вечере Б. Филиппов, «находился в заметном противоречии с талантом композиторским. Но, и не блистая красноречием, он все же глубоко взволновал аудиторию»².

Журналист Юрий Жуков занес в дневник свое впечатление:

«Изумительно молодой, похожий на хрупкого юношу, в сереньком пиджаке, в больших роговых очках, он, как всегда, выглядел очень застенчиво, мялся, нервно потирая руки. Говорил честно и искренне. Я записал его выступление почти слово в слово: «Товарищи, я сейчас нахожусь в несколько тяжелом положении, так как я не обладаю, так сказать, ораторским искусством и мне трудно выступать, в особенности после Яхонтова... Я видел Ленинград на протяжении всех этих исторических дней, видел бойцов, которые меня поражали всегда своим великолепным боевым настроем, видел людей, которые все отдают Родине.

Культурная жизнь у нас в Ленинграде бьет ключом, потребность людей в литературе, музыке очень велика. Недели полторы назад я был... на концерте артистов студии «Ленфильм», с которой многое связано в моей жизни. Когда я увидел полный зал, огромную черную массу людей среди забываемых колонн, меня охватило совершенно невероятное волнение. Никогда я так не волновался, как в этот вечер. Это меня глубоко порадовало — неистребима любовь ленинградцев к искусству!

Уже у входа меня окружила толпа. Все просили — нельзя ли помочь пройти в зал на концерт. Я пошел с ними к администратору, но там висел плакат «Все билеты проданы», в зале не было ни одного свободного места, все пожарные нормы были нарушены, и удовлетворить просьбу людей, ожидавших моей помощи, не удалось.

Город живет полнокровной жизнью: наука, культура, искусство продолжают свою работу. Я много работал над своей Седьмой симфонией... Настроение исключительно рабочее...»

Шостакович запнулся и потом просительным тоном как-то сконфуженно сказал:

— Разрешите перейти к роялю и сыграть несколько прелюдий. — Ответом ему была овация. Он сконфузился еще больше и попросил снисхождения: ему нездоровится и он давно не прикасался к роялю...

Играл он, конечно, замечательно»³.

По решению правительства коллектив Большого театра временно перебазировали в Куйбышев, Московскую консерваторию — в Саратов, предложив отправиться туда же Шостаковичу. Поскольку хлопоты о возвращении в Ленинград результата не возымели, он согласился, но попросил В. Шебалина, являвшегося председателем правления Московской композитор-

¹ Шостакович Д. Д. Моя Седьмая симфония

² Цит. по кн. Филиппов Б. М. Актеры без грима, с. 215

³ Жуков Юрий. Из дневника военных лет. — Сов. культура, 1981, 24 ноября.

ской организации, включить его в композиторскую группу; волнуясь, послал ему 14 октября местную телеграмму: «Мне необходимо ехать с вами, так как МГК едет в Саратов, а это меня не устраивает». 15 октября он получил билеты на поезд, отправлявшийся на Урал; вместе ехали В. Я. Шебалин, Д. Б. Кабалевский, Д. Ф. Ойстрах, Б. Э. Хайкин, Р. М. Глиэр и А. И. Хачатурян с семьями.

Обстановку второй для Шостаковича эвакуации Евгений Петров обрисовал так:

«В громадных залах Казанского вокзала... можно было увидеть всю интеллигентную Москву. Кто-то видел Шостаковича. Прошел на перрон Эйзенштейн со своей неизменной улыбкой. А Эренбург, прислонясь к стене, оживленно разговаривал с Валентином Катаевым.

Эренбург рассказывал, что это четвертая его эвакуация за последние годы. Сначала был Мадрид, потом Барселона, потом Париж. И вот теперь Москва...

Мы садились в вагоны почти в полной тьме... Продолжал валить снег, и на горизонте волнами ходили вспышки зенитных орудий, ограждавших Москву от воздушного налета»¹.

Вагон, куда должен был попасть Шостакович, значился под номером семь. Сразу образовалась огромная очередь. В дверях кто-то стоял, выкрикивая:

— Вагон только для Большого театра.

Д. Кабалевский уговаривал:

— Пропустите Шостаковича с детьми!

За Шостаковичами ринулись другие пассажиры. Как вспоминал А. Хачатурян, в вагоне «вместо сорока двух человек разместилось более ста... Какого-то парня, забравшегося на третью полку, долго убеждали уступить место Нине Васильевне Шостакович с двумя детьми»².

Поскольку в переполненном вагоне вещи не уместались, их забрасывали куда только можно было. Б. Хайкин обратил внимание на подавленный вид Шостаковича: «Выяснилось, что Шостакович не знал, где находится тючок с его новой симфонией — Седьмой, и Шебалин тоже потерял рукопись своей симфонии. Шебалин ходил по всем вагонам, спрашивал, не видел ли кто-нибудь пакета с нотами. Шостакович сидел неподвижно, был очень угнетен тем, что симфония, возможно, пропала, но никого ни о чем не спрашивал»³.

Ехали долго. «На четвертые сутки,— читаем у Е. Петрова,— мы проехали через Волгу. На каждой станции мы узнавали, что Москва держится»⁴. Симфонию разыскивали, когда поезд

¹ Петров Е. П. Город в военной шинели. Публикация журнала «Советские архивы». — Сов. культура, 1976, 10 дек.

² Хачатурян А. И. Страницы жизни и творчества. Из бесед с Г. М. Шнеерсоном — М., Сов. композитор, 1982, с. 138, 139.

³ Из письма Б. Э. Хайкина автору книги от 8 декабря 1976 г.

⁴ Петров Е. П. Город в военной шинели.

остановился на станции Рузаевка. Навстречу «шли составы к Москве, в них ехали воинские части. Тянулись цистерны с горючим, на платформах под брезентом стояли орудия, танки... К утру подмораживало. Люди выходили из вагонов, бродили вдоль составов. В разговорах друг с другом искали успокоения»¹. Шостаковича, как всегда, поддерживал Шебалин². «Спали плохо, да и негде было. Женщины отдыхали ночью, мужчины днем — и то по очереди. Я видел, как Д. Шостакович выходил за кипятком на станциях, около вагона мыл снегом посуду», — читаем в записках одного из Кукрыниксов, художника Николая Соколова, с которым Шостакович был знаком с «мейерхольдовских» времен. Выяснилось, что в Москве на вокзале у Шостаковича «остались два чемодана с детскими и его личными вещами. Он ехал в единственном старом костюме. Промочив ноги, пытался найти кое-что из своих вещей. Не найдя, расстроился. Я дал ему новые носки.

— Спасибо! Это очень благородно с вашей стороны, — сказал он.

Кто-то вручил ему рубашку и что-то еще. Вещи он брал стесняясь и всех взволнованно благодарил»³.

Ощущая безграничную усталость, с двумя измученными маленькими детьми на руках, Шостаковичи решили высадиться в Куйбышеве. С вокзала побрели в школу у рынка, где, как им указали, разместили первый эшелон артистов Большого театра. В коридоре школы их увидела Анна Вильямс, жена художника Большого театра Петра Вильямса, и привела в свою маленькую комнатку. Ее разделили ситцевым пологом на две половины, арфистка Вера Дулова принесла еду...

Так и стали жить в этой школе у рынка, превращенной в театральное общежитие.

Симфония оставалась в чемодане: неловко было Шостаковичу уединяться для работы среди полной неустроенности, в которой жили люди, бросившие насиженные места. С утра он отправлялся с чайниками вниз, в вестибюль школы, к титану, у которого выстраивалась очередь за кипятком. Днем находились другие заботы. Перед выездом из Ленинграда деньги оставил матерн. Авторский гонорар в эти страшные месяцы ждать было неоткуда. Нашел заработок на радио, играл, что просили, — и свои, и чужие сочинения.

Нестерпимо тянуло к нотной бумаге. Однажды попросил Веру Дулову: «Дай хоть что-нибудь аранжировать» — и быстро сделал переложение Польки Балакирева для арфы. Петр Вильямс набросал в это время пейзаж, видневшийся из окна: куй-

¹ Соколов Н. А. О встречах с Д. Д. Шостаковичем. — В кн.: Соколов Н. А. Наброски по памяти М.: Искусство, 1984, с. 55.

² Позднее, когда расстался, писал Шебалину: «Очень часто я вспоминаю наши с тобой беседы, которые мы вели с тобой после нашего отъезда из Москвы. Хотелось бы их продолжить» (письмо от 11 февраля 1942 года).

³ Соколов Н. А. О встречах с Д. Д. Шостаковичем, с. 55

бышевский рынок, крыши домов. Пейзаж донине хранится в семье Вильямсов, а переложение многие годы спустя Вера Дулова опубликовала в сборнике пьес для арфы.

В ноябре Шостаковичу предоставили комнату в квартире № 13 дома № 140 по улице Фрунзе. И сразу комната стала прибежищем для многих знакомых и малознакомых людей: кто оставался на ночлег, кто просто заходил «на огонек», зная, что встретит заботу и участие. Кормили чем могли. Однажды добыли два ведерка пива, собрали москвичей — И. К. Бегнашвили, Л. Н. Оборина, Д. А. Рабиновича, Ф. Ф. Сабо — и написали письмо Шебалину в Свердловск, не без юмора сообщая, что удалось обзавестись второй сменой белья, что Оборин уже выступил в Куйбышеве с большим успехом, что, утомленные ежедневной беготней, вечера коротают за игрой в 501, а Нина Васильевна от себя добавила: «Говорят, вещи из Ленинграда прибыли в Москву. Передайте это всем безвещевым людям»¹.

Юмор помогал спокойно переносить бытовые тяготы, приспособляться к разным условиям. Н. А. Соколову композитор не без юмора рассказывал о своем психологическом состоянии:

«Знаете, Николай Александрович, когда в Москве мы с ребятами влезли в темный вагон, я почувствовал, что попал в рай!.. Но на седьмые сутки езды я уже чувствовал себя как в аду. Когда же меня поместили в классе школы, да еще на ковре, и обставили кругом чемоданами, я снова ощутил себя в раю, но уже через три дня меня стала утомлять эта обстановка: нельзя раздеться, кругом масса незнакомых людей... Я вновь воспринял это как ад. Но вот меня переселили в отдельную комнату... Так что же? Через некоторое время я почувствовал, что теперь мне необходим рояль. Дали мне и рояль. Все как будто хорошо, и снова я подумал: «Вот это рай!» Но начинаю я замечать, что в одной комнате работать все-таки неудобно: дети мешают, шумят...»²

Прописав в Куйбышеве жену, получив на семью продуктовые карточки и «прикрепив» их согласно тогдашним правилам к магазину, Шостакович отправился в военкомат. Его записали в очередь добровольцев — на медицинскую комиссию, которая после тщательного обследования признала его к военной службе негодным. Пришлось привыкать к мысли об оседлой жизни в этом волжском городе, куда продолжали прибывать писатели, художники, журналисты, дипломаты, работники разных тыловых учреждений. Город был набит до отказа. Никому не хотелось одиночества; объединяли заботы, тревоги, да и обща легче было преодолевать трудности быта, недостаток продовольствия. Дулова предложила обедать поочередно друг у друга по понедельникам. Чаще всего собирались у Марианны

¹ Из письма В. Я. Шебалину от 20 ноября 1941 г. Л. Н. Оборин выступил с сольным концертом в Куйбышеве 10 ноября 1941 г.

² Соколов Н. А. О встречах с Д. Д. Шостаковичем, с 57.

Ярославской — одаренного скульптора, дочери известного партийного пропагандиста Емельяна Ярославского.

«Наша квартира, — вспоминает М. Е. Ярославская, — была уютной: стол был накрыт клеенкой, тахта — пушистым карпатским пледом, а на окнах даже висели ситцевые занавески. Приходили Петр Вильямс с женой Анной, Шостакович и Нина Васильевна, Вера Дулова и Александр Батулин, А. Б. Юмашев — прославленный летчик и замечательный живописец, ученик Р. Фалька. Для коллективных обедов мы складывали наши продуктовые карточки. Каждый приносил с собой тарелку, чашку.

Нина Шостакович обладала легким, веселым характером, смеялась серебристым смехом. Однажды она полушутливо попросила: «Корреспонденты придут фотографировать Митю, а у нас голые стены и одна жестяная кружка, из которой мы пьем по очереди. Нельзя ли сфотографировать Митю у вас?»

Дух творчества царил в нашем дружеском кругу; никто не кичился ни талантом, ни званиями. Изредка мы гуляли в окрестностях Куйбышева, и Шостакович не отказывался пойти с нами, если был свободен, но держался немного в стороне, и Анна Вильямс полушутя, полусерьезно предупреждала: «Тише. Гений сочиняет»¹.

Куйбышевские композиторы, объединившись с эвакуированными музыкантами, организовали местное отделение Союза композиторов. Членов набралось немало — двадцать пять человек: Р. М. Глиэр, А. В. Фере, К. М. Щедрин, Д. А. Рабинович, А. С. Оголевец, С. А. Чернецкий, С. И. Шлифштейн, Л. Д. Другов, В. Н. Денбский, А. С. Жак, А. Я. Пейсин, С. А. Орлов, А. А. и Г. А. Крейны, А. Н. Цфасман, Д. А. Толстой, М. Н. Тейх, А. А. Эйхенвальд, В. М. Юровский, М. М. Черемухин. Председателем избрали Шостаковича, и он старательно занялся новой работой; прежние сообщения Шебалину о делах ленинградских сменяются подробными письмами о людях, с которыми каждодневно сталкивается в Куйбышеве. Ему помогают Л. Н. Оборин, музыковед А. С. Оголевец, композитор В. Н. Денбский. «Как видишь, люди все хорошие и проверенные в своем деле», — делился он с Шебалиным.

На первом заседании композиторской организации, состоявшемся в зале радиокомитета, Шостакович «для починна» сыграл три части Седьмой симфонии; в обсуждении участвовали находившиеся тогда в Куйбышеве чешский общественный деятель Зденек Неедлы, венгерский музыковед и композитор Ференц Сабо, В. Денбский.

Когда композиторской организации отвели две комнаты в доме № 54 по улице Куйбышева, заседания стали еженедельными. Посвящались они, главным образом, обсуждению новых произведений. Эту форму работы Шостакович считал основной, самой необходимой, продуктивной, способствовавшей активизации композиторских сил (такой стиль руководства он сохранит, разовьет спустя два десятилетия, когда примет руководство всей композиторской организацией Российской Федерации).

В Куйбышеве, помимо Седьмой симфонии, на заседаниях прослушивались и обсуждались опера «Маскарад» В. Денб-

¹ Из письма М. Е. Ярославской автору книги от 25 июня 1984 г.

ского, хоровая поэма «Казнь Степана Разина» Л. Другова, а также сочинения композиторов, желавших вступить в организацию,— Я. Каплуна, В. Антюфеева. Каждый раз Шостакович выступал по поводу прослушанного с обстоятельными характеристиками, иногда облекая их затем в письменную форму. Оценки были сжаты, точны, с обобщениями. Так, в связи с оперой Денбского он предложил продумать вопрос об организации специальной дискуссии о пути развития советской оперы. Для этого предполагалось привлечь сотрудников Большого театра Союза ССР. Естественным было желание коллег консультироваться у Шостаковича; его советы помогли утвердиться на композиторском пути Л. Другову, А. Ожарко, Я. Каплуну. То, что нравилось, он, как это делал и в Ленинграде, горячо рекомендовал для исполнения, издания в Куйбышеве: хлопотал о «Драматических эпизодах» для альта и фортепиано В. Антюфеева, скрипичных пьесах Я. Каплуна.

Тяготение к выходившей за рамки музыки разносторонней общественной деятельности, проявлявшееся в молодости как свойство характера, теперь упрочилось. Вместе с другом юности М. М. Черемухиным, когда-то входившим в московскую «шестерку» композиторов, с которой Шостакович дружил, он в военном Куйбышеве организует музыкальные радиопередачи для США и Англии. Его избирают председателем правления местного филиала Центрального Дома работников искусств, проводившего вечера-встречи с В. В. Барсовой, Л. Н. Оборным, Р. В. Захаровым. Вместе с И. Г. Эренбургом Шостакович выступает на вечере; тема — военные события 1941 года, блокада Ленинграда.

Включившись в концертную жизнь города, Шостакович стал еще чаще выступать со своими Прелюдиями, отрывками из балетов. Он выезжал в госпитали, приобщился к творческим делам Большого театра, артисты оркестра которого в Куйбышеве помимо спектаклей устраивали большие симфонические концерты по понедельникам в местном драматическом театре (дирижировали С. А. Самосуд, А. Ш. Мелик-Пашаев, В. В. Небольсин). Программы включали обычно одно симфоническое сочинение и оперные отрывки; пели В. В. Барсова, М. О. Рейзен, И. С. Козловский, А. И. Батулин. Шостакович играл свой фортепианный концерт. Популярный певец-баритон Александр Батулин, с которым композитор подружился еще с консерваторских лет, теперь, в Куйбышеве, возобновил в своем репертуаре шостаковичский цикл романсов на слова А. С. Пушкина, прозвучавший лишь несколько раз перед войной; потому выступление Батурина вместе с автором, исполнявшим партию фортепиано, слушатели восприняли как премьеру.

В начале декабря Шостаковичей поселили в двухкомнатной квартире на улице Фрунзе, в доме № 146; устроиться здесь

помогла жившая неподалеку семья драматурга А. Н. Афиногенова, погибшего в Москве при бомбежке. К пьесе Афиногенова «Накануне», принятой к постановке в Куйбышевском драматическом театре имени М. Горького, Шостакович предполагал писать музыку, но замысел этот не осуществился.

Имея квартиру, Шостакович могли в ней размещать порой на ночлег пять-шесть человек. К жизни все время на людях привыкли.

Семья в Куйбышеве, как и всюду, обрастала множеством друзей. Из Уфы приехал навестить учителя А. М. Лобковский, из Москвы — Ю. А. Левитин. Из Ташкента С. И. Савшинский сообщил Шостаковичу о тяжелом положении педагогов консерватории, в том числе Л. В. Николаева, и Шостакович тотчас же записался на прием к заместителю председателя Совета Народных Комиссаров СССР Р. С. Землячке. Помощь была оказана. Постепенно преодолевались материальные трудности: руководство области и города старалось заботиться о выдающемся композиторе.

Его звали в Ташкент, в Алма-Ату — на студию «Ленфильм», но он переезжать отказывался. М. С. Шагинян сообщал: «Из Куйбышева я уезжать не хочу до тех пор, пока не увижу своих из Ленинграда. Иногда удается с разными оказиями, посылать им посылки. Вряд ли это возможно будет делать, сидя в Ташкенте или Алма-Ате, куда меня упорно зовут»¹.

И все же жизнь в тыловом Куйбышеве терзала его. В блокадном Ленинграде, перед лицом каждодневной опасности, чувствовал себя бодрым, в Куйбышеве то и дело болел, тосковал. Завидовал тем, кто находился на фронте. Все мысли были о Ленинграде, о блокадной жизни которого узнавал по письмам и по рассказам тех, кто добирался до Куйбышева: «Изредка оттуда приходят письма, которые необычайно тяжело читать. Например, съедена моя собака, съедено несколько кошек. Мои хлопоты о том, чтобы вывезли родных сюда, пока не увенчались успехом»².

Продолжал работать в блокадном городе ученик Шостаковича Орест Евлахов; не поддаваясь унынию, голоду, сочинял музыку, исполнял обязанности ответственного секретаря композиторской организации. С ним Шостакович поддерживал постоянную переписку, делился новостями с Большой земли. Из переписки этой сохранилось письмо 1942 года, в котором Шостакович рассказывает о Седьмой симфонии.

Евлахов сообщал ему, как жили другие композиторы-блокадники: Наталья Леви-Смылова, работавшая на радиоперехвате и сочинявшая военные песни, популярные в частях Ленинградского фронта, Юрий Кочуров, написавший «Героиче-

¹ Цит. по Шагинян М. С. 50 писем Д. Д. Шостаковича — Новый мир, 1982, № 12, с. 136

² Там же.

скую арню» на слова А. Е. Решетова, Михаил Матвеев, возглавивший отделение музыкального издательства, Виктор Витлин, Николай Минх. По-прежнему тревожила Шостаковича судьба Миная Левнева, находившегося в госпитале, расположенном в Марининском дворце (ленинградские коллеги позаботились о Левневе). Все они держались дружной семьей, с непоколебимой стойкостью переносили тяготы жизни в осажденном городе.

Только одно, считал Шостакович, могло оправдать его куйбышевскую жизнь — Ленинградская симфония.

Вдохновляющим стимулом для творчества явились вести о наступлении советских войск под Москвой. «Я видел, — вспоминал Н. Соколов, — как ликовал Шостакович, делясь этой радостью с каждым пришедшим к нему. С того времени, когда бы я ни заходил в его дом, на его лице всегда была улыбка.

С восторгом он сообщил, что вернулся к сочинению Седьмой симфонии»¹. Ее музыка теперь была для него способом «на минуту взглянуть назад, понять смысл происшедшего»².

Об обстановке, в которой работал композитор над Симфонией, узнаем из тогдашней заметки скульптора И. Л. Слонима, появившегося у Шостаковича с просьбой позировать для портрета:

«Он пригласил меня в свою студию. Вся мебель состояла из рояля, стола с чернильницей и стула... До моего прихода он работал... и я начал извиняться. «Вы мне несколько не помешали, никто не может мне помешать, когда я работаю», — сказал Шостакович. Я тогда подумал, что он сказал это просто из вежливости, но я вспомнил об этом, когда стал свидетелем такой сцены: Шостакович работает у стола, а его дети (четыре и шести лет) кувыркаются по всей комнате (и надо отдать им справедливость, это дети, которых не только видно, но и слышно). Затем следует такой диалог:

— Папа, пап!

— Ну, что?

— Папа, что ты делаешь, папа!

— Пишу.

Тридцать секунд молчания.

— Папа! А что ты пишешь, папа?

— Музыку...

... За все время, что мы с ним разговаривали, он ни секунды не сидел спокойно, он непрерывно выходил из комнаты и возвращался обратно»³.

В конце декабря работа пошла интенсивно; то и дело слышался голос Шостаковича, не отрывавшегося от партитуры: «Нина, уйми детей!»

К вечеру объявлялся «антракт»: вместе с Вильямсами и Обориным отправлялся в находившийся неподалеку филлал

¹ Соколов Ник. Вспоминая встречи. — Огонек, 1980, № 2, с. 25.

² Эренбург И. Г. Закал России велик — Цит. по: Лит. газ., 1985, 1 янв

³ Слоним И. Л. Шостакович — в качестве модели для портрета. — Сов. музыка, 1980, № 8, с. 93, 94

редакции «Правды», где знакомый «правдист» К. В. Потапов угощал чаем с печеньем и давал читать сводки с фронтов, дополняя их рассказами, услышанными от фронтовых корреспондентов.

Ночью, когда дети засыпали, вновь садился за стол. Торопился, нервничал, и письмо было не таким, как в предыдущих частях, а с нажимом, размашистое, с поправками, но все на прежней бумаге большого формата, 37×24,5 см, видно, вывезенной из Ленинграда «в запас» — для Симфонии. Работал, как и в Ленинграде, что называется, от сердца. На заданный в это время Николаем Соколовым вопрос, почему не пытается искать новые формы выражения, ответил удивленно: «— Как это — искать? Ведь искать можно где-то или у кого-то. А у себя — невозможно. Я создаю свою музыку так, как чувствую, как слышу. Это идет отсюда, — сказал композитор, приложив обе руки к сердцу»¹.

В предыдущих симфониях финалы были уязвимыми частями, подвергались небезосновательной критике. Проблема вывода, итога в симфонической драматургии оставалась животрепещущей. В симфонии о войне не могло быть того отстранения от конфликта, которым завершалась предыдущая, Шестая симфония, и Шостакович возвратился к типу финала, декларированного в Пятой: финал — положительный вывод-апофеоз. Объясняя его, он писал: «Оптимистические финалы моих вещей вовсе не являются плодом авторского своеволия. Для меня они закономерно возникают из всего художественного контекста произведения. Они также соответствуют и объективной логике событий, и моему восприятию хода истории, который должен неизбежно привести к гибели тираннии и зла, к торжеству свободы и человечности»².

В отличие от Пятой симфонии он в Седьмой протянул сперва арку к первой части с ее драматизмом; с финалом как бы сплавился реквием репризы первой части, с ней перекликалась траурная сарабанда, на историческую первооснову которой когда-то внимание Шостаковича обратил Яворский. Кульминация финала подытоживала существенный принцип динамики всего произведения: предпочтение крупному кульминационному «штриху», широкому звуковому «мазку», сквозной линии нарастания как средству достижения цельности драматургии.

В Седьмой симфонии отразилось убеждение Шостаковича, высказанное им много позже, в беседе с молодыми композиторами: «Отдельные части симфонии следует рассматривать не только как звенья единого целого, но и как самостоятельные

¹ Цит. по ст. Кружков Н. Николай Соколов. — Огонек, 1978, № 29, с. 8.

² Информационный обзор Ленинградского Союза композиторов за 1946 год, с. 37.

произведения крупной формы»¹. Принцип сопоставления частей и их контраста для Седьмой симфонии был особенно закономерен, выявляя ее связь с театральной драмой. Образная самостоятельность была такова, что не только первая часть, но и финал могли звучать самостоятельно. Он являлся и итогом, и новой развернутой картиной войны — рассказом о подвиге, величавой скорби, призывающей к мести.

В Симфонии оказались две перекликающиеся могучие, возвышающиеся «опоры» — первая часть и финал, а между ними «интермеццо» — Скерцо и Adagio — как контрасты. Шостакович так и писал: «Наряду с первой, четвертая является основной в этом сочинении»². В таком контексте вторая часть воспринималась лирическим Скерцо, а Adagio как бы прелюдией к финалу³.

Оптимистическим завершением стала кода — динамический апофеоз — с темой, исполняемой тромбонами, — героическим гимном: «Выстоим, победим!» В тот тяжелый год испытаний такой вывод был предвидением будущего, укреплял веру в победу.

Чем ближе подходило завершение Симфонии, тем больше волновали автора перспективы ее исполнения.

Не любивший в процессе работы оглядываться на написанное, устремлявшийся только вперед, к продолжению мысли, доверявший вдохновению и инстинкту, он все-таки на этом завершающем этапе не мог не задумываться об архитектонике сочинения со столь необычным «пространственным» размахом. Такого масштабного полотна не было еще в его богатом экспериментами творчестве; даже Четвертая симфония, которую сам автор назвал «мания грандиоза», все же не превышала шестидесяти минут. Оправдан ли был риск создания симфонии с увеличенным оркестровым составом, причем за счет особо «остродефицитных» в ту пору исполнителей на духовых инструментах? Где можно было теперь, когда война ослабила даже ведущие оркестры страны, взять необходимые восемь валторн, шесть труб, шесть тромбонов? Можно ли было рассчитывать на то, что удастся удержать внимание публики сочинением длитель-

¹ Шостакович Д. Д. Беседа с молодыми композиторами. — Сов. музыка, 1955, № 10, с. 11

² Шостакович Д. Д. О Седьмой симфонии. Из аннотации к симфоническому концерту — Куйбышев, 5 марта 1942 г.

³ Потому А. В. Гаук, дирижируя Симфонией, в отличие от других интерпретаторов делал антракт не после первой, а после второй части. «Таким образом уничтожается, — утверждал он, — разрыв между первой частью и остальными и получается очень большое нарастание в четвертой» (Из письма А. В. Гаука Ю. А. Шапорину от 28 декабря 1942 г. — В сб. Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1976, вып. 2, с. 73.)

ностью в семьдесят две — семьдесят пять минут, в залах, которые наполнялись людьми, урывавшими для музыки редкие свободные минуты. Он понимал, что сочинение, адресованное массам, следовало писать понятно, доступно, но смог ли он этого добиться? Не правильней ли было бы действительно ограничиться первой частью — получасовой симфонической поэмой о войне?

Не оставалось сомнений, что если Пятая симфония являлась «экзаменом», то теперь, в военную годину, новая, Седьмая симфония, имевшая многообещающее посвящение Ленинграду, являлась «экзаменом» еще более важным: уже в процессе работы стало ясно, как много от Шостаковича ожидали.

Утром 27 декабря Симфония была закончена.

Несколько часов заняли дополнения и уточнения. Так, синими чернилами внизу на странице 19 вписал тромбоны и тубу, на страницах 20, 21, 25 — валторны, с письменным указанием: «при печатании эти партии набирать на своем месте». Вторая группа добавлений и коррективов касалась исполнительской стороны — темпов, штрихов, образно-эмоциональных ремарок. В цифре 121, например, темп *Moderato* определился не сразу, а появился взамен иного темпа; в цифре 125 автор добавил указание *espressivo*, в цифре 142 вписал *Largo* М.М. $\text{♩} = 92$.

Все страницы Шостакович аккуратно пронумеровал, в конце партитуры разборчиво расписался и обозначил дату и место: 27/XII 1941. Куйбышев.

После того, вернувшись к началу Симфонии, на титульном листе аккуратно вывел:

Посвящается городу Ленинграду

Дмитрий Шостакович

Ор. 60

СИМФОНИЯ № 7

для оркестра

Партитура

На обороте титульного листа, как водится, выписал состав оркестра, добавив два примечания:

«* Очень желательно от цифры 89 до 11-го такта цифры 51 вместо одного тамбига два и даже три, так как возможно, что одному исполнителю не удастся добиться соответствующей силы звука при сохранении четкости рисунка.

** В течение всей симфонии обе арфы играют одну партию, за исключением тех случаев, когда это выписано в партитуре (например, начало 3-й части)».

В полдень Нина Васильевна услышала короткое: «Готово». И буднично, словно ничего не произошло в их жизни, захопотала над немудреным обедом.

День был тихим. Пушистыми хлопьями падал снег.

В Куйбышеве Симфонию еще не знали, и он сразу же заторопился сыграть, показать, услышать оценки и суждения.

Позвал музыковедов, а те привели оказавшегося проездом в Куйбышеве сценариста Алексея Каплера. В памяти А. Я. Каплера сохранился вид необжитой квартиры: «...рояль... несколько стульев. Кровать. Пустые стены... Он играл, сидя на краешке стула,— худенький, с острыми плечами, в подтяжках, с хохолком, торчащим на голове, удивительно похожий на примерного ученика, на гимназиста с первой парты. За окном медленно опускался снег... А рядом... грохотала война — страшная и великая, здесь полыхало пламя ее и пахло горькой гарью пожарищ, здесь слышался гром катастроф, здесь пролетал ветер победы...»

..Нина, жена Шостаковича, сидела с нами в комнате и слушала Симфонию... Иногда из соседней комнаты раздавались детские голоса, иногда слышался звонок у входной двери. Тогда Нина вставала, выходила и, наведя порядок, возвращалась обратно. Как страж, садилась она снова у двери, сложив на коленях руки, спокойная ленинградская женщина, видевшая все, что видели жители ее города»¹.

На прослушивание к В. Дуловой и А. Батурину Шостакович пригласил Л. Оборина и дирижера А. Мелик-Пашаева, которому предполагал, в случае, если симфония понравится, передать ее для премьеры. «Собрались мы впятером. Шостакович стал играть, а Оборин по партитуре подыгрывал верхние голоса,— вспоминает Вера Георгиевна Дулова.— Во время исполнения раздался телефонный звонок: живший этажом ниже Самосуд услышал музыку и просил разрешения присоединиться к нам. Симфония его потрясла, и он тут же забрал партитуру, заявив, что начнет репетиции чуть ли не на следующий день. Он был решителен и тверд, наш главный дирижер, и Шостакович сказал: «Самосуд обеспечит много репетиций».

Для репетиций Симфонии и для премьеры предоставили зал Дворца культуры имени В. В. Куйбышева. Построенное в 1936—1938 годах, это было лучшее, самое современное и вместительное здание в городе Куйбышеве, ставшее базой эвакуированного Большого театра. С. А. Самосуд составил график спектаклей театра так, чтобы оркестр был максимально свободен, и уделял основное внимание Симфонии. «Мне повезло. Оркестр ГАБТа сейчас мало работает и поэтому приналег очень старательно на Симфонию, над которой работают много и добросовестно»,— с удовлетворением сообщал Шостакович Шебалину. Разучивали фразу за фразой, ничего не упуская, не

¹ Каплер А. Я. Строка в старой записной книжке — Новый мир, 1978, № 11, с. 292, 293.

полагаясь на волю случая. Сказывалась не только обычная тщательность, требовательность С. Самосуда, но и понимание им особой, исторической значимости предстоящей премьеры. Он так и писал: «Седьмая симфония Шостаковича важна для нас не только как выдающееся музыкальное произведение последнего полувека. Значение Симфонии — в ее глубоком политическом звучании. В тот момент, когда мир повержен в пучину небывалого катаклизма, — в этот момент именно в Советской стране появляется такой Эльбрус музыкального творчества, как Седьмая симфония»¹.

Характер музыки отвечал индивидуальности дирижера. Помогало и то, что он досконально знал «театр Шостаковича» — его драматургию, психологию, эмоциональный строй, сложившийся в молодости, в пору постановок двух опер Шостаковича на сцене Ленинградского Малого оперного театра.

Репетиции Симфонии до 11 февраля шли в оркестровых группах: без такой длительной, кропотливой подготовки было не обойтись. Кроме того, автор много раз встречался с дирижером за фортепиано, привлекая иногда к показам и пианиста Оборина. Видимо, для таких встреч, обсуждений, прикидок Шостакович сделал переложение четвертой части для двух фортепиано — это подтверждают размашистые исполнительские пометки карандашом: 153, такты 2—3 — «ритмичнее»; 166, такты 1—4 — «громче», 152, такт 3 — «опаздывает аккорд», два такта перед 177 — «не надо *dim.*, надо *cresc.*», 184, такт 3 — «*cresc.*» и т. д. Запись клавира теми же синими чернилами, что и финала в партитуре, очень тороплива, страницы не пронумерованы — явно по причине срочной, практической необходимости. Автограф сохранился в Государственном Центральном музее музыкальной культуры². По свидетельству В. П. Штеймана (игравшего в оркестре на ударных инструментах), после групповых первая общая корректурная репетиция прошла без обычных для Самосуда остановок: видимо, дирижер понял, как жаждал автор целиком услышать свое творение в оркестровом звучании, да и дирижеру нужно было охватить новую и огромную концепцию.

Это первое проигрывание вызвало то, что затем происходило всегда после звучания Седьмой: в любой аудитории наступала напряженная тишина, у слушателей появлялись слезы.

На этой репетиции в зале Дворца культуры присутствовал Алексей Николаевич Толстой. Музыка потрясла его, и он отправился в филлал «Правды», к К. В. Потапову, с предложением: «Я, придя домой, тут же сел за стол и с ходу написал рецензию. Хотелось бы напечатать в «Правде»...»³ Появив-

¹ Цит. по кн.: Пожидаев Г. А. Рассказы о музыке — М.: Молодая гвардия, 1975, с. 176.

² ГЦММК, ф. 32, № 68

³ Из воспоминаний К. В. Потапова. Цит. по ст. Светлов А. Гневная музыка Шостаковича — Лит. Россия, 1977, 2 дек.

шаяся в «Правде» 16 февраля статья колоритно рисовала репетиционную картину: «В большом фойе между колонн расположился оркестр московского Большого театра, один из самых совершенных музыкальных коллективов в мире. За пультом — Самосуд, по-рабочему, в жилетке. Позади него на стуле — Шостакович, похожий на злого мальчика. Наверху, высоко на хорах, облокотясь о дубовые перила, застыли очарованные слушатели. Сейчас — после корректур — будут проиграны все четыре части. Взмахивает мокрыми волосами Самосуд, пронзает палочкой пространство, скрипки запевают о безбурной жизни счастливого человека. Седьмая симфония посвящена торжеству человеческого в человеке»¹.

На последующих репетициях дирижерских пространственных образных ассоциаций не было, они возникали из самой музыки; даже тему нашествия он «не объяснял... Кто-то спросил во время второй части: «Что это?» — «Это воспоминание о прошлом», — ответил Самосуд. Иногда, обращаясь к музыкантам (скрипачам, фаготистам, кларнетистам), он говорил: «Вы разве не чувствуете? Здесь огромная трагедия, сильное чувство, разве можно так холодно вибрировать?» Или: «Не нужно, чтобы кто-нибудь знал, что вы играете на фаготе, нужно, чтобы звучало необычайно»². Его и Шостаковича долго не удовлетворял ритм и тембр малого барабана, а исполнитель, уловив суть ритма, «был бессилён что-либо сделать для улучшения тембра... Тогда за неимением подструнников для малого барабана инструментальный мастер натягивал на кожу барабана... спираль от электроплитки»³. С трудом для исполнения Симфонии раздобывали скрипичные струны. Заботы доставляла акустика зала, не приспособленного для симфонических концертов. Для акустического эффекта дирижер в конце первой части поместил трубача Н. Э. Полонского и «ударника» В. П. Штеймана в первой правой от публики кулисе, где они и завершали свои финальные фразы; автор одобрил эту акустическую корректуру.

Он следил за работой по тринадцати эскизным листкам, отмечая карандашом то, что требовало исправлений, уточняя исполнительские ремарки: реальное слышание вносило неизбежные коррективы. Неторопливость репетиций, скрупулезность дирижера позволяли автору останавливаться на каждой детали — заметками пестрят эскизные листки, особенно второй,

¹ Толстой А. Н. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича — Правда, 1942, 16 февр.

² Матовский В. И. Современники о С. А. Самосуде. — В кн.: С. А. Самосуд. Статьи. Воспоминания. Письма. М.: Сов. композитор, 1984, с. 109.

³ Штейман В. П. Современники о С. А. Самосуде — Там же, с. 115.

третьей частей: «стало громковато и грубовато», «тише внолончели», «не забыть о литаврах на странице 90», «басы без акцентов», «грязно», «неточен этот такт», «меньше rit.», «тише басы, без акцентов», «громче бас-кларнет», указание не дирижировать $\frac{5}{4}$ на $\frac{3}{4}$ и пр. и пр.

Из Чкалова в Куйбышев командировали Б. Хайкина. Шостакович предупредил его на репетиции: «Еще некоторых инструментов не хватает». Пока не могло быть и речи о получении оркестровых голосов, но Хайкин решил сыграть Симфонию в Чкалове во что бы то ни стало.

Пока шли репетиции, автор опубликовал в газете «Известия» небольшую статью «Моя Седьмая симфония», в которой, изложив кратко содержание сочинения, писал: «Моя мечта, чтобы Седьмая симфония в недалеком будущем была исполнена в Ленинграде, в родном моем городе, который вдохновил меня на ее создание»¹.

Чистовое проигрывание всем оркестром двух частей произведения прошло удачно. «Звучало весьма прилично,— сообщил автор Шебалину.— Очевидно, скоро состоится первое исполнение. Если бы ты в день премьеры или несколько раньше приехал в Куйбышев, я был бы невероятно счастлив».

А. С. Вильямс, вспоминая предпремьерные дни, подчеркивает волнение Шостаковича, нервно повторявшего: «Она не понравится, она не понравится». Он в эти дни словно сливался с оркестром, стремясь передать ему свою волю и сам ожидая поддержки.

Перед премьерой Шостакович составил краткое пояснение, важное для понимания замысла произведения и процесса работы. В нем говорилось о быстроте создания Симфонии, о ее программности: «Это программное сочинение, навеянное грозными событиями 1941 года»². Уточнялся характер программности: «Не ставил себе задачу натуралистически изобразить военные действия (гул самолетов, грохот танков, залпы пушек): я не сочинял так называемую батальную музыку. Мне хотелось передать содержание страшных событий»³. Выделялось главное в каждой из четырех частей и пояснялись их соотношения: «Центральное место в первой части занимает рекевием памяти героев, погибших за нас, отдавших делу торжества справедливости и разума свою жизнь. После большого соло фагота, посвященного скорби о погибших близких людях, наступает светлое и лирическое заключение первой части. И лишь в самом конце первой части вновь издали вступает тема войны, напоминая о себе и о дальнейшей борьбе. Вторая

¹ Шостакович Д. Д. Моя Седьмая симфония.— Известия, 1942, 13 февр.

² Шостакович Д. Д. О Седьмой симфонии — Из аннотации к симфоническому концерту 5 марта 1942 г.

³ Там же

часть — Скерцо. Это довольно развитой и лирический эпизод. Тут воспоминания о каких-то приятных событиях, о радостных эпизодах. Все подернуто легкой дымкой грусти, мечтательности.

Третья часть — большое анданте. Третья часть без перерыва переходит в четвертую. Первая часть — это борьба, четвертая часть — грядущая победа. Начинается эта часть кратким вступлением, после которого идет изложение первой темы — очень браваурной и взволнованной. До некоторой степени она перекликается со средним эпизодом первой части. Затем начинается вторая тема торжественного характера. Эта вторая тема является апофеозом всего сочинения. Спокойно и уверенно развивается апофеоз и разрастается к концу в большое и торжественное звучание»¹.

Простое, доходчивое пояснение адресовалось мало искушенным в музыке слушателям, которые должны были составить основную часть публики на премьере, вызвавшей массовый интерес. На генеральную репетицию пригласили писателей, артистов Большого театра. «Мы сидели совершенно потрясенные, со слезами на глазах. После первой части никто не мог вымолвить ни слова», — вспоминал Р. В. Захаров². Еще две открытые генеральные репетиции провели для воинов Куйбышевского гарнизона и частей, отправлявшихся на фронт.

Премьера состоялась 5 марта 1942 года в зале куйбышевского Дворца культуры и транслировалась по радио на всю страну. В артистической, где установили репродуктор трансляции, в 21 час 15 минут собрались перед выходом на сцену все оркестранты, чтобы услышать: «Говорит Москва. Говорит Москва». Так было решено начать трансляцию, хотя велась она из Куйбышева.

Шостакович подошел к микрофону и произнес несколько вступительных фраз. Сказал о том, что нет более благородной и возвышенной цели, чем борьба с темными силами гитлеризма. «Публика заставила его выйти на сцену до начала концерта, и он, вытянувшись и без улыбки, кланялся... А после концерта, когда все с ума сошло от восторга, суровый молодой человек снова поднялся на сцену как на эшафот...»³

О впечатлении, произведенном куйбышевской премьерой, сохранилась запись Д. Ф. Ойстраха — о том, как музыка заставила тогда «слушателей и исполнителей пережить минуты большого волнения, радости и скорби, великой гордости за наш народ — непоколебимо стойкий в трагической схватке со злым, вооруженным до зубов врагом. Огромной гордости за то,

¹ Шостакович Д. Д. О Седьмой симфонии.

² Захаров Р. В. Современники о С. А. Самосуде, с. 105

³ Слоним И. Л. Шостакович — в качестве модели для портрета, с. 94

что в нашей стране нашелся художник, сумевший в трудные дни с такой убеждающей силой и вдохновенным откликом на грозные события войны. Еще в те трудные времена, когда советские люди с глубокой тревогой внимали нередко трагическим вестям с фронтов войны, музыка Шостаковича прозвучала как пророческое утверждение победы над фашизмом, как поэтическое обобщение патриотических чувств народа, его веры в торжество гуманизма и света»¹.

Как вспоминал Р. В. Захаров, Симфония «воспринималась тогда не только слухом — чугунная поступь страшного нашего ощущения ощущалась всеми нервами, казалось, даже зрением. Во время исполнения первой части всех была дрожь»².

Уже премьера, несмотря на новизну такого монументального полотна и сложность его восприятия, выявила главное в воздействии Симфонии: слитность, единство чувств автора и слушателей, своего рода синхронность душевного отклика слушателей.

Через день после премьеры, 7 марта, английская газета «Таймс» поместила заметку своего корреспондента из Куйбышева: «Это произведение огромной выразительности, в котором обычный нервный и сжатый стиль композитора приобретает более широкий диапазон... Новая Симфония была принята с энтузиазмом. Надо надеяться, что она скоро будет исполняться в Англии, так как это произведение очень большого значения»³.

20 марта Шостакович вместе с солистами оркестра вылетел в столицу на московскую премьеру Симфонии; туда командировали лучших музыкантов (в их числе фэготиста М. И. Халплеева, чье соло на куйбышевской премьере вызвало всеобщее одобрение).

«Москва, которая так близко от Ленинграда, меня очень порадовала и взволновала», — писал Шостакович О. Евлахову. Поместили его, как и в октябре 1941 года, в гостинице «Москва». Местом премьеры определили Колонный зал Дома Союзов: там было достаточно тепло, а отапливать два концертных зала — Колонный и Большой зал Московской консерватории — не представлялось возможным.

Несмотря на участие в исполнении куйбышевских оркестрантов, Самосуд в Москве повторил прежний путь работы — в три этапа: проигрывание с начала и до конца, групповые репетиции отдельно струнных и отдельно духовых; «когда на групповых репетициях все было проверено и «прочищено», делались сводные репетиции, где каждая группа и каждый музыкант знали свои задачи. Вот тут и начался творческий процесс,

¹ Ойстрах Д. Ф. Великий художник нашего времени — В кн Д Шостакович Статьи и материалы. М. Сов композитор, 1976, с 25

² Захаров Р. В Слово о танце — М Молодая гвардия, 1979, с 65

³ Седьмая симфония Шостаковича — Таймс, 1942, 7 марта Цит по русскому переводу в ГЦММК, ф 32, № 179

доставлявший радость исполнителям»¹. Учитывая кунбышевский опыт, главной своей задачей дирижер считал еще более глубокий целостный охват, расчет «силы движения». Признавался: «Сколько я поработал над этим охватом, чтобы вначале себя сдерживать. Потом разворачивался, потом — кульминация в первой части, но не тогда, когда движутся немецкие танки, а когда мы собираем силы для наступления...»²

Репетиции поначалу шли нервно: сборный оркестр не сразу достигал необходимого баланса звучности, и Самосуд не стеснялся в выражениях, невзирая на присутствие публики. Журналист Семен Нариньяни запечатлел такую картину: «Самосуд попрекает всех вместе и каждого оркестранта в отдельности, ворчит, уходит в зал, мрачно сидит там, успокаиваясь, потом снова возвращается к пульту.

В зале сидит кроткий Шостакович. Самосуд, ища поддержки, вопит, обращаясь к нему:

— Ведь, правда, это не исполнение, а дрянь, мерзость?

— Н-нет, по-моему, это место у них ничего... ничего,— мягко говорит Шостакович»³.

Вновь встретил Шостакович Евгения Петрова, возвратившегося из очередной фронтовой поездки. Он пришел в Колонный зал, чтобы собрать материалы для статьи о Симфонии. Уже знакомая Петрову первая часть была сыграна без остатков.

«Она продолжалась тридцать минут, но мне показалось, что прошло минуты три-четыре. Я поднял голову и увидел пустой Колонный зал и эстраду, тесно заполненную большим оркестром. Самосуд, вытирая лоб, объяснял что-то концертмейстеру. Посреди пустого зала, где-то в десятом или двадцатом ряду, опершись о спинку стула, сидел очень бледный, очень худой человек с острым носом, в больших светлых роговых очках, с ученическим чуть рыжеватым вихром на макушке. Вдруг он вскочил и, зацепившись за стул, как-то косо пошел, почти побежал к оркестру. Он с ходу остановился у подножия дирижерского пульта. Самосуд наклонился, и они принялись горячо разговаривать. Это был Дмитрий Шостакович»⁴.

После репетиции Шостакович записал:

«Объединенный оркестр Большого театра и Всесоюзного радиокомитета закончил работу над моей Седьмой симфонией. Симфония выучена превосходно и исполняется мастерски, с настоящим артистическим воодушевлением. Артисты оркестра проявили в отношении моего сочинения настоящую заботу и большое внимание. Я прослушал все репетиции, в том числе и генеральную, и я счастлив, что мой авторский замысел на концерте будет так хорошо донесен до слушателя. Седьмая симфония очень трудна для исполнения. И тем более велика моя благодарность к артистам оркестра и к

¹ Иванов К. К. Современники о С. А. Самосуде, с. 120

² Энке В. Р. Там же, с. 134.

³ Цит. по ст.: Жуков Юрий. Из дневника военных лет

⁴ Петров Е. П. Торжество русской музыки — Литература и искусство, 1942, 4 апреля.

замечательному дирижеру С. А. Самосуду, которые так великолепно справились со своей задачей. С большим волнением и радостью я жду тот день, когда в Москве, в столице нашей Родины, прозвучит моя Седьмая симфония».

В день московской премьеры автор, по предложению «Правды», кратко, деловито рассказал в газете об истории создания произведения:

«Почти вся Симфония сочинена мною в моем родном Ленинграде. Город подвергался бомбардировкам с воздуха, по городу била вражеская артиллерия. Все ленинградцы дружно сплотившись и вместе со славными воинами Красной Армии поклялись дать отпор зарвавшемуся врагу. В эти дни я работал над Симфонией, работал много, напряженно и быстро. Мне хотелось создать произведение о наших днях, о нашей жизни, о наших людях, которые становятся героями, которые борются во имя торжества нашего над врагом, которые делаются героями и побеждают... Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу Ленинграду я посвящаю свою Седьмую симфонию»¹.

29 марта С. А. Самосуд продирижировал Седьмой симфонией в Колонном зале Дома Союзов. Концерт, как было принято в прифронтовых городах, проходил днем, начался в тринадцать часов: вечером в городе, находившемся на осадном положении, хождение разрешалось лишь по специальным пропускам. В зале было много военных, артистов, писателей. Юрий Жуков записал:

«Сверкают ордена. Узнаю Эренбурга, Михалкова, летчика Юмашева, Ярославского. Здесь же почти вся редакция «Красноармейской правды», Матусовский с женой, Юра Корольков, Сурков — все знакомые...

И вот — последний звонок. И сразу овация. Маленький, похожий на юношу Шостакович вскакивает и неловко кланяется — он сидит в партере. Потом на сцене появляется Самосуд, снова овация. Самосуд — высокий, усталый, фрак никак не идет к нему — ему бы фуфайку на могучее тело»².

Во время исполнения несколько немецких самолетов, провавшихся в город, сбросили бомбы на жилые дома. Перед финалом на пюпитр С. А. Самосуду положили записку о воздушной тревоге, но он продолжал дирижировать. «Когда Симфония кончилась, служитель зала настойчиво объявил: «Тревога!» Из зала ему ответили: «Знаем». И последовала бесконечная овация, которая вылилась в патриотическую демонстрацию публики, оркестра, дирижера и самого автора, изумленного и воодушевленного тем, что произошло»³.

Все, кто собрались здесь, понимали значение премьеры в Москве. Писатель Владимир Лидин как одно из важных событий военных лет впоследствии вспомнил именно эту, московскую премьеру: «...в затемненной Москве, под грохот зенитных орудий, — такое не забудешь, и я доволен, что сохранил программу концерта, возвестившего в трудные времена обороны Москвы предстоящий победоносный финал»⁴. Извест-

¹ Шостакович Д. Д. Седьмая симфония — Правда, 1942, 29 марта.

² Жуков Юрий Из дневника военных лет.

³ Рабинович Д. А. Дмитрий Шостакович — композитор, с. 70, 71

⁴ Лидин В. Г. Друзья мои — книги Рассказы книголюба — М.: Современник, 1976, с. 103.

ный чтец Дмитрий Орлов занес в свой дневник: «Я никогда так не переживал и не восхищался музыкой. Чисто перевернуло и обновило меня»¹. Когда «прозвучал последний аккорд, произошло то, что больше всего поразило меня,—вспоминал А. Каплер,—я открыл глаза и увидел, что белые мраморные колонны стоят на своих местах, спокойно свисают с потолка зажженные люстры, на эстраде сидят музыканты в черных костюмах, с инструментами в руках, зал полон народа... Сознание возвращается из какого-то, черт знает какого дальнего далека, где только вот, сию минуту рушились миры и из праха возникали новые...»²

После концерта в фойе Колонного зала открылась выставка «В защиту детей от фашистского варварства»: фотодокументы, просто документы, письма, рисунки. Выставку восприняли как «удивительное дополнение, неожиданное и удачное, к прослушанной Симфонии: здесь — в документах — та же страшная мелодия... та, которую мы слышали в музыке. И кровь...»³.

На этом концерте было несколько ленинградцев-журналистов, прилетевших в столицу по делам. Один из них — Павел Лукницкий — записал в дневнике свои впечатления и обнаружил их в трехтомной эпопее «Ленинград действует...»: «...В Ленинграде я часто думал о том, как эта война будет претворена в художественных образах? И, спасибо Шостаковичу, я узнал это еще до окончания войны!.. Седьмая была мне так близка, так понятна! Будто я заскочил на десять лет вперед и погрузился в образы уже легендарного времени!»⁴

Шостакович увидел в зале Ольгу Берггольц — она приехала из блокадного Ленинграда на короткий срок. С волнением и болью смотрел Шостакович на писательницу, испытавшую полную меру страданий. Вспоминалось все, что знал о ней: о ее прямоте, бескомпромиссности, мужестве, стойкости, о ее муже — поэте Борисе Корнилове, с которым счастливо сотрудничал во время съемок «Встречного».

Берггольц впоследствии так передала впечатления о Шостаковиче: «Помню, как на сверхъестественные овации зала, вставшего перед Симфонией, вышел Шостакович — с лицом подростка, худенький, хрупкий, казалось, ничем не защищенный. А народ, стоя, все рукоплескал и рукоплескал сыну и защитнику Ленинграда. И я глядела на него, мальчика, хрупкого человека в больших очках, который, взволнованный и невероятно смущенный, без малейшей улыбки, неловко кланялся,

¹ Орлов Д. Н. Из дневниковых записей. Книга о творчестве — М., 1962, с. 70.

² Каплер А. Я. Строка в старой записной книжке, с. 293.

³ Жуков Юрий. Из дневника военных лет.

⁴ Лукницкий П. Н. Ленинград действует... Кн. 2-я, с. 320, 321.

кивал головой слушателям, и думала: «Этот человек сильнее Гитлера»¹.

Вспоминая впоследствии незабываемый концерт, Николай Тихонов тоже подчеркивал его влияние на эмоциональную натуру поэтессы-трибуна. Симфония, по словам Тихонова, «звучала в Москве с особым значением, потому что в ней как бы оживали ощущения того страшного лета, когда на Ленинград наступали полчища Гитлера... Мы сидели вечерами в гостиничном номере, и Ольга Берггольц рассказывала о Ленинграде. Она рвалась обратно в Ленинград и не соглашалась ни на какой отдых. А потом Ольга Берггольц вернулась в блокадный город, чтобы всем на удивление продолжать свой подвиг»².

При бомбежке Москвы 29 марта, во время концерта, несмотря на противовоздушную оборону, были жертвы: отогнанные от военных объектов и заводов, вражеские летчики освобождались от смертоносного груза, сбрасывая его на жилые дома. На следующий день, 30 марта, рядом с рецензиями и сообщениями о Симфонии, было объявлено: «...огнем зенитных батарей и нашими истребителями вражеские самолеты на подступах к городу были рассеяны и повернули обратно, при этом три фашистских самолета были уничтожены. В город проникли один-два немецких самолета, которые беспорядочно сбросили бомбы на жилые дома. Есть жертвы»³.

Исполнение в Москве вызвало новую волну откликов. Начиная с середины февраля упоминание о Симфонии не исчезало со страниц газет и журналов страны. Преобладали литературные толкования. Алексей Толстой, подчеркивая, что Симфония возникла «из совести русского народа, принявшего без колебаний смертный бой с черными силами, и выросла до размеров большого искусства... потому что она рассказывает правду о человеке в небывалую годину его бедствий и испытаний»⁴, переводил звучащие образы в такие ассоциации:

« Скрипки рассказывают о безбурном счастьеце,— в нем таится беда, оно еще слепое и ограниченное, как у той птички, что «ходит весело по тропинке бедствий... » В этом благополучии из темной глубины неразрешенных противоречий возникает тема войны — короткая, сухая, четкая, похожая на «стальной крючок» Она «возникает отдаленно и вначале похожа на какую-то простенькую и жутковатую пляску, на приплясывание ученых крыс под дудку крысолова. Как усиливающийся ветер, эта тема начинает колыхать оркестр, она овладевает им, вырастает, крепнет. Крысолов со своими железными крысами поднимается из-за холма. Это движется война. Она торжествует в литаврах и барабанах, воплем боли и отчаяния отвечают скрипки. И вам, стиснутому пальцами дубовые перила, кажется: неужели, неужели все уже смято и растерзано? В оркестре — смятение, хаос.

¹ Берггольц О. Ф. От имени ленинградцев — В кн.: Вспоминая Ольгу Берггольц.— Л.: Лениздат, 1979, с. 520.

² Тихонов Н. С. Ольга Берггольц.— В кн.: Вспоминая Ольгу Берггольц, с. 40.

³ Правда, 1942, 30 марта.

⁴ Толстой А. Н. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича.

Нет, человек сильнее стихии. Струнные инструменты начинают бороться. Гармония скрипок и человеческие голоса фагота могущественнее грохота ослиной кожи, натянутой на барабаны. Отчаянным бием сердца вы помогаете торжеству гармонии...

Проклятого крысолова больше нет, он унесен в черную пропасть времени. Смычки опущены,— у скрипачей, у многих на глазах слезы. Слышен только раздумчивый и суровый — после стольких потерь и бедствий — человеческий голос фагота. Возврата нет к безбурному счастью. Перед умудренным в страданиях взором человека — пройденный путь, где он ищет оправдания жизни¹.

Еще более конкретизируя содержание, не без патетики, Евгений Петров писал:

«Я видел напряжение городов, застывших в ожидании незримого чудовища с цинковой мордой, что летело к ним по черному ночному небу. Я видел твердых и слабых людей. Я видел лучи прожекторов и текущие пунктиры трассирующих пуль, отражающихся в стеклах высоких домов. Я видел снова фронтовые дороги и снова ощущал то невыразимое чувство, что охватывает человека, переезжающего некую, ничем точно не установленную линию фронта, и тело бойца, навски припавшего к земле головой, обращенной в сторону врага, и полевой перевязочный пункт, и врача в окровавленных резиновых перчатках, и сестру, принимающую последний вздох героя, и нашу русскую природу, и детей, и человеческую страсть, и нежность, и горе, и улыбку, и мужество бойца, и все то, что составляло наши мысли и чувства в первые месяцы войны... И сердце все время было сжато рукой худого бледного человека с острым носом и рыжеватым хохолком... И потом он в последний раз еще немного сильнее сжал мое сердце своей всемогущей и ласковой рукой. И тогда показалось, что уже нельзя дышать от муки счастья. Это был финал. Этот финал должен играть на Красной площади оркестр в пять тысяч человек в светлый день нашей победы над врагом.

Это торжество правды. Торжество человека, который мыслит и чувствует.

Музыка так хороша, что с нею не хочется расставаться. Ее хочется слышать еще и еще раз. Хочется, чтобы она была у тебя дома, чтобы она всегда была с тобой»².

Подобные пояснения музыки несомненно помогали популяризации произведения, способствовали его доходчивости. Признавалось, что музыка опережала литературу в фундаментальных обобщениях. А. А. Фадеев, выступая 11 июля 1942 года на совещании о работе писателей-прозаиков, говорил: «Теперь людям хочется дать и какое-то художественное обобщение, что-то типичное... Лучше всего идут очерки Эренбурга и корреспонденции Полевого, Исабаха и десятков советских писателей, которые работают во фронтовой печати, но на повестке и Седьмая симфония Шостакович»³. И призывал: «...делайте так, чтобы это (обобщение.— С. Х.) было уже сейчас, как Седьмая симфония»⁴.

В Москве и других городах страны, где исполнялась Симфония, своими впечатлениями делились многие видные музы-

¹ Толстой А. Н. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича

² Петров Е. П. Торжество русской музыки

³ Цит. по кн.: Александр Фадеев. Материалы и исследования.— М.: Худож. литература, 1977, с. 90.

⁴ Там же, с. 93.

канты: Н. Я. Мясковский, Р. М. Глиэр, В. И. Мурадели, В. А. Власов, Ю. А. Шапорин, А. В. Гаук, Н. С. Голованов, Л. Н. Оборин, Д. Ф. Ойстрах, Д. М. Цыганов, И. И. Соллертинский. Их отклики содержали и попытки более подробной, профессиональной характеристики. В статье, опубликованной в журнале «Пропагандист», Р. Глиэр, говоря о программности, предостерегал от изобразительных, батальных аналогий: «Ни шума моторов, ни града орудийных залпов, под аккомпанемент которых приходилось Шостаковичу писать свою вдохновенную поэму, в Симфонии нет»¹. Конкретность в каждой из четырех частей — в передаче переживаний человека, в рельефности противопоставления мира и войны, в дерзкой силе темы нашествия. «Какжется, нет преграды, способной остановить надвигающееся чудовище. Но в тот самый момент, когда оно вот уже готово торжествовать кровавую победу, приходит человек». Его тему Глиэр назвал «темой героя», отмечал и лиризм, утвердившийся в шостаковичском симфоническом творчестве. Апофеозом лирического начала он считал третью часть — «широкую, медлительную, выдержанную в классической форме, привлекающую необыкновенной красотой лирического высказывания»².

Некоторые музыканты старшего поколения высказывались осторожней, критически. А. А. Шеншину Симфония показалась сочинением «суховатым и во многом придуманным»³. Не сразу определилось суждение Н. Я. Мясковского. Просмотрев и проиграв партитуру в апреле, он вынес впечатление «грандиозного произведения с очень хорошей музыкой, быть может, за исключением оstinатной темы первой части»⁴, и полемизировал со своим другом Д. М. Мелких, которому Симфония вовсе не понравилась. Но в июле 1942 года, прослушав три раза концертное звучание, Мясковский нашел, что «Симфония не захватывает»⁵. И лишь годом позже интерпретация Б. Хайкина, охарактеризованная Н. Мясковским как очень умная и точная⁶, убедила его в том, что Симфония — произведение яркое.

С оценкой общественно-исторической роли Седьмой симфонии выступил Емельян Ярославский, посещавший все репетиции и исполнения в Москве. Его статья, опубликованная в центральном партийном органе, определяла, пожалуй, самое характерное в суждении о первой военной симфонии Шостаковича.

¹ Глиэр Р. М. Симфония, зовущая на разгром врага — Пропагандист, 1942, № 7—8, с. 48.

² Там же, с. 49.

³ Шеншин А. А. — Ламму П. А. Письмо от 24 апреля 1942 г. — В кн. Из прошлого советской музыкальной культуры, с. 122.

⁴ Мясковский Н. Я. — Мелких Д. М. Письмо от 25 апреля 1942 г. — Там же, с. 123.

⁵ Мясковский Н. Я. — Мелких Д. М. Письмо от 14 июля 1942 г. — Там же, с. 129.

⁶ Мясковский Н. Я. — Ламму П. А. Письмо от 23 июня 1943 г. — Там же, с. 149.

Вот как знакомил Ем. Ярославский массового читателя с Шостаковичем, подчеркивая роль Ленинграда в его становлении: «Его своеобразный талант развернулся в великом городе, который любит весь советский народ, который дорог всему прогрессивному человечеству... Дмитрий Шостакович — сын большого города, города трех революций, красивейшего города, с богатой историей и богатой культурой. С жизнью Ленинграда связаны и все замечательные моменты творчества Д. Шостаковича»¹. Ярославский отмечал понятность Симфонии, ее доступность — в этой связи он пытался выявить истоки произведения в классическом искусстве. «Это именно то могучее, хорошее искусство, о котором говорил великий писатель земли русской Л. Н. Толстой. «Дело искусства состоит именно в том, — писал Толстой, — чтобы делать понятным и доступным то, что могло быть непонятно и недоступно в виде рассуждений...»²

Так же публицистически откликнулись на Симфонию Д. И. Заславский (двумя статьями — в «Комсомольской правде» и «Красной звезде»), писатель Н. Е. Вирта, сценарист А. Я. Каплер. Газета «Литература и искусство» посвятила Симфонии передовую статью. Второй раз в истории жанра, после Пятой симфонии, среди писавших о симфоническом произведении оказались представители столь разных общественных кругов. Всего по «горячим следам» первых исполнений о Седьмой симфонии было опубликовано, по нашим подсчетам, семьдесят семь статей.

Вторично в Москве Симфония прозвучала 30 марта, затем — после пятидневного перерыва — 5 и 6 апреля. Волнений за успех у автора уже не было. Как всегда, при неоднократном вслушивании в собственную музыку возникала критическая самооценка, потребность поделиться ею с друзьями-композиторами, осмыслить собственный успех и отзывы — все, что поставило его в центр событий, вновь привлекло к нему всенародное внимание. «Скучно мне без друзей, — пишет он В. Шебалину. — Опять скорблю, что ты не слышал Симфонию. Ну, авось это еще не потеряно. Мне очень хотелось бы знать твое мнение по поводу Симфонии». И вновь о том же более подробно: «В моей жизни сейчас происходят весьма важные события, о которых ты, очевидно, когда-дываешься, если читаешь газеты... В полном одиночестве все это трудно переживать... Звонил несколько раз к тебе на квартиру. Никто не отвечал. Вчера заходил, звонил, стучал, но тщетно. Грустно поплелся обратно».

Помимо концертов, Шостакович выступил в Москве по радио с первомайским приветствием защитникам Ленинграда,

¹ Ярославский Ем. Симфония всепобеждающего мужества — Правда, 1912, 30 марта.

² Там же.

участвовал в заседаниях пленума оргкомитета Союза композиторов СССР, слушал во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей (ВОКС) присланные из США пластинки с записью исполнения Шестой симфонии под управлением Леопольда Стоковского, которое оценил кратко: «Первая часть исполнена прекрасно, вторая хуже и третья плохо, хотя выучено все очень тщательно»¹.

Его выступление на Втором Всеславянском митинге посвящалось роли славянства в мировой культуре. Шостакович говорил не без пафоса: «Фашисты ненавидят славянство, как и всё в мире, что одарено талантом, живой мыслью и благородными человеческими устремлениями. Я горжусь тем, что я русский. Я горжусь тем, что являюсь сыном народа, породившего великого Ленина. Я горжусь тем, что я славянин и принадлежу к племени, которое подарило миру таких гигантов, как Пушкин и Лев Толстой. Я горжусь тем, что мои братья по крови, поляки, дали мировой литературе Мицкевича... Как музыкант, я горжусь тем, что музыка моей родины занимает одно из почетнейших мест в мировой музыкальной культуре»².

17 апреля Н. С. Голованов пригласил Шостаковича на репетицию Двадцать второй симфонии Н. Я. Мясковского, 18 апреля — на радиопремьеру. Автору, находившемуся в Тбилиси, Голованов сообщил, что Шостаковичу Симфония «очень понравилась, кроме последней темы (III части), — восторгался музыкой и исполнением, проводил параллели и пр.»³. М. В. Юдина, закончив курсы медицинских сестер, рвалась в блокадный Ленинград — ей отказывали из-за болезни, и Шостакович принялся за хлопоты, как пишет Юдина, «хотел помочь мне послужить народу и отечеству — считал необходимой встречу и разговор с генералом Миловским — как сейчас помню! — который уже прикомандировал бы меня к чему-то полезному в Ленинграде; но, увы, стремительно это пересечение судеб не получилось»⁴.

Ольга Берггольц перед возвращением в блокадный Ленинград попросила Шостаковича написать что-либо для ленинградцев, как это уже сделал М. А. Шолохов. Ей захотелось также познакомиться композитора со своей поэмой «Февральский дневник»; он прочитал залпом и, потрясенный, написал: «Перо из рук выпало, не знаю, что на такое ответить». В Ленинград

¹ Из письма В. Шебалину от 1 апреля 1942 г.

² Цит. по кн. Д. Шостакович о времени и о себе — М.: Сов. композитор, 1980, с. 97.

³ Н. С. Голованов — Н. Я. Мясковскому. Письмо от 16 мая 1942 г. — В кн.: Н. С. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М.: Сов. композитор, 1982, с. 111.

⁴ Юдина М. В. Немного о людях Ленинграда — В кн.: Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Сов. композитор, 1978, с. 215.

Берггольц сообщила: «Его отзыв мне дороже всего. Он до того прелестен, что не знаю, как и выразить это»¹.

Главной заботой было издание партитуры Седьмой симфонии. 6 апреля единственный экземпляр — тот, который вывез из блокадного Ленинграда и чуть не утратил по дороге в Куйбышев, по которому Самосуд дирижировал в Куйбышеве и Москве, — композитор просмотрел и привел в порядок. Подробно обозначил, где набирать и гравировать дополнительные духовые инструменты, подчеркнул их красными чернилами, написал лист с указаниями для гравиров, снял даты сочинения отдельных частей произведения, убрал подпись и указание на место завершения партитуры, оставив только дату.

На следующий день сам отнес приготовленный экземпляр в издательство, главному редактору М. А. Гринбергу. Уже 11 апреля редактор А. Н. Карцев, один из знатоков нотоиздательского дела, подписал титульный лист в гравировку. Считая, что в посвящении следует избежать повторения — «городу» и «граду», Карцев предложил посвящение упростить: «Посвящается Ленинграду». Но Шостакович не согласился: чувствовал торжественность, значительность в сочетании простого слова «города» со старинным «граду». Так и оставил: «Посвящается городу Ленинграду».

Гравировка велась в Первой образцовой типографии ОГИЗа РСФСР быстро, но неряшливо: квалифицированные граверы ушли на фронт, работали новички, осваивавшие профессию. Потому с корректурой оказалось много возни: на каждой странице еле умещались исправления Карцева. Во второй половине июля взялся за дело автор, «выловив» новые ошибки; не ограничиваясь знаками на полях, он в каждом случае пояснял свои исправления письменными указаниями, а иногда — на страницах 23, 24, 28 — записывал заново целые строки. Закончив вычитку, 23 июля написал: «При условии тщательного исправления всех неточностей можно печатать. Д. Шостакович. 23.VII. 42».

Карцев все-таки 8 августа потребовал вторую корректуру с полной перегравировкой страницы 74. И только 10 сентября подписал партитуру Симфонии в печать. Тираж определили немалый — 700 экземпляров, но бумаги хорошей не нашлось. Художники оформили обложку скромно, но выразительно: красное знамя с винтовкой, на фоне Медного всадника, Ростральных колонн и шпиля Петропавловской крепости танки, идущие в бой. По второй корректуре Л. Атовмьян сделал четырехручное переложение Симфонии, изданное позднее. Тираж частично

¹ Цит. по ст.: Макогоненко Г. П. Письма с дороги. — В кн.: Вспоминная Ольга Берггольц, с. 152.

отпечатали в октябре, некоторую часть продолжали печатать до лета 1943 года.

Один из первых печатных экземпляров Шостакович 14 февраля 1943 года подарил в Куйбышеве сотруднику «Правды» К. В. Потапову¹.

Первые корректурные оттиски и оригинал партитуры издательство передало в Государственный Центральный музей музыкальной культуры по договоренности музея с Д. Д. Шостаковичем: молодое музыкально-музейное учреждение Седьмой симфонией начинало комплектование фондов советской музыки. Никогда прежде не задумывавшийся о судьбе своих рукописей, уничтожавший черновики, письма, ему адресованные, Шостакович многое растерял, многое находилось в местах первого исполнения. Но, всегда чуткий к энтузиазму людей, увлеченных новыми начинаниями, он охотно поддержал просьбу музея, торопившегося не упустить партитуру.

Спустя несколько дней после московской премьеры Седьмой симфонии, 2 апреля 1942 года, Шостакович обратился к Хайкину с просьбой: «Те рукописи, которые находятся в Ленинградской филармонии на сохранении (я говорю о моих рукописях), я очень прошу переправить в Центральный музей музыкальной культуры»². Имелась в виду прежде всего вывезенная из блокадного города некоторая часть архива. В фонд Шостаковича, который стал тридцать вторым фондом молодого музея, Седьмая симфония вошла под номером два, а листки переложений — под номером пять. Тринадцать клавирных эскизных листов Шостакович передал в ЦГАЛИ в 1958 году.

НЕЗАВЕРШЕННАЯ ОПЕРА

В феврале 1942 года, еще до премьеры Симфонии, в Куйбышеве состоялось заседание Комитета по Государственным премиям в области литературы и искусства, на котором Шостакович сыграл Седьмую симфонию на рояле. Присутствовали А. Н. Толстой, Р. М. Глиэр, Б. Э. Хайкин, председатель Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко. Шостаковичу за Седьмую — Ленинградскую — симфонию единогласно присудили премию первой степени; 11 апреля было опубликовано постановление Совета Народных Комиссаров СССР. «Музыка опередила все виды поэтического оружия. Она уже имеет произведения могучего, зрелого вдохновения, такие, равных которым нет еще ни в стихах, ни в прозе. Я говорю, в первую очередь, о Седьмой симфонии Шостаковича», — писал Николай Тихонов 1 мая 1942 года³. Ее автору присвоили звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

¹ Ныне этот экземпляр вместе с краткими воспоминаниями К. В. Потапова находится в фондах Государственного литературного музея в Москве.

² Письмо Д. Шостаковича Б. Хайкину. — ГЦММК, ф. 32, № 269.

³ Навстречу весне. — В кн.: Когда пушки гремели... 1941—1945, с. 202.

Успех совпал еще с одной радостью. Безмерно истощенные, выбрались из Ленинграда мать, сестра и племянник вместе с младшим сыном А. Н. Толстого Дмитрием, студентом консерватории. По обыкновению Софья Васильевна старалась кому-то помогать и охотно приняла на себя заботу о юноше, отправлявшемся в эвакуацию, к отцу. Путь был очень трудным. «С Финляндского вокзала, — рассказывает Д. Толстой, — доехали до станции Борисова Грива у Ладожского озера. С наступлением морозов по озеру проложили автомобильную дорогу, вошедшую в историю под легендарным названием «Дорога жизни». Опасной она была из-за непрочности льда, да и обстреливали, бомбили ее постоянно. В марте лед подтаял, но нас еще успели перевезти на другой берег». Эшелон с эвакуированными двигался медленно, подолгу задерживаясь, пропуская воинские составы. Письма к Шостаковичу не доходили. «Очень я беспокоюсь, как они доедут, — делился он с Шебалиным. — Жду с нетерпением и волнением».

20 марта, за несколько часов до отлета Шостаковича в Москву, мать, сестра и племянник добрались до Куйбышева. Привезли письма от ленинградских коллег, от О. Евлахова. «...Часто их перечитываю и восхищаюсь вашей выдержкой и мужеством», — тотчас же отвечал Шостакович. Вскоре приехали родители жены. «Ужасно выглядит тесть. Мама выглядит очень плохо. Остальные довольно сносно, — сообщал Шебалину. — Теперь передо мной стоит задача. Надо их как следует подкормить и подлечить». А заработанного для большой семьи не хватало. Сразу после куйбышевской премьеры Шостаковичу предоставили просторную квартиру на Вилоновской улице, в доме 2-а, в самом центре города, у площади Куйбышева, в десяти минутах ходьбы от живописного берега Волги. Переселились туда 11 марта. Устраиваться помогала вдова В. В. Куйбышева Ольга Андреевна, жившая рядом; с его сестрой Еленой Владимировной, председателем областного радиокомитета, установились творческие связи.

Хотя квартира была большой, но и на такой площади разместиться оказалось непросто, тем более что по-прежнему беспрерывно находились люди, нуждавшиеся во временном пристанище. «Живу я сейчас сам-десять. Скоро будет сам-тринадцать, так как Нина выписывает сюда из Ессентуков свою сестру, с супругом и дочкой, — сообщал с юмором. — То-то, брат, весело! Ну, ничего, когда-нибудь Галка выйдет замуж, и я поселюсь у ее мужа вместе с Ниной... Так сказать — «всей семьей», как идилически любит говорить один мой родственник».

Вскоре по той же «Дороге жизни» из Ленинграда переправили Владимира Владимировича Софроницкого. Шостакович и его звал к себе, успокоился, лишь когда узнал, что пианиста

удобно поселили в Москве; на его первый концерт счел необходимым откликнуться 30 сентября небольшой статьей в газете «Известия», чтобы ободрить, облегчить Софроничкову возвращение к концертной деятельности.

Успех Симфонии побудил И. Слонима форсировать окончание скульптурного портрета. Участились сеансы позирования, и скульптор записывает свои впечатления о композиторе:

«Шостакович приходил точно в назначенное время и первые пять минут сидел прямо, не сгибаясь, затем играл на щеке упражнения для пяти пальцев, опускал голову до самых колен, закрывал почти всю голову руками. Мы пытались развлечь его и заводили патефон. Это очень помогало. Он был особенно доволен, что у нас есть Восьмая симфония Бетховена. Он также с наслаждением слушал Гайдна... Он стал довольно разговорчив. Мне кажется, я никогда не имел такого интересного собеседника, как Шостакович. Когда он говорит о себе, это всегда звучит сухо и скептически, но тем не менее он говорит как человек, который почти знает себе цену.

Он терпеть не может неопределенных разговоров. Когда он говорит о музыке, он подбегает к роялю и объясняет свою мысль, точно так же как разговор о книгах должен у него сопровождаться цитированием выдержек. Я помню, как он сыграл почти всего «Бориса Годунова» — когда мы говорили о Мусоргском, почти всего «Петрушку» — когда разговор шел о Стравинском»¹.

Блокадные переживания еще теснее сблизили Шостаковича с матерью, с новой силой выявили их обоюдную любовь. «Я научился лучше понимать Шостаковича, когда я познакомился, а затем подружился с его матерью, — писал И. Слоним, завершая портрет. — Помимо поразительного внешнего сходства, у нее с сыном очень много общего... Она очень гордится своим сыном, а сама очень скромная женщина. Когда она говорит о сыне, она непременно говорит о Ленинграде»².

Первый скульптурный портрет, запечатлевший тогдашний облик Шостаковича, был перевезен в Москву и вскоре экспонировался в Государственном Центральном музее музыкальной культуры.

Возвратившись в Куйбышев из длительной поездки в Москву, как бы завершившей первый этап жизни Симфонии, Шостакович исподволь, урывая время от текущих забот, стал вновь работать. Участились концертные выступления: им были исполнены Квintет вместе с квартетом Большого театра (И. А. Жук, Б. И. Вельтман, М. Ж. Гурвич, М. И. Буравский), Виолончельная соната с виолончелистом В. И. Матковским, фортепианные прелюдии. Самосуд вернулся к довоенным планам постановки оперы «Борис Годунов», и Шостакович занялся корректурой своей оркестровки. Куйбышевское отделение Союза композиторов под его руководством проводило конкурс на лучшее произведение к двадцать пятой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Двадцать семь ком-

¹ Слоним И. Л. Шостакович — в качестве модели для портрета, с. 94.

² Там же, с. 92.

позиторов представили пятьдесят восемь произведений, и предстояло позаботиться об их исполнении.

Оргкомитет Союза композиторов запланировал книгу «Советская музыка за двадцать пять лет». Шостакович возглавил редакционную коллегию, в которую вошли Р. Глиэр, Б. Асафьев, Д. Кабалевский, Н. Мясковский. Находить время для собственных композиторских замыслов было трудно. Шеба-лину, от которого ничего не скрывал, сообщал: «Я ничего не делаю, ибо считать попытки сочинять то или иное нельзя назвать работой». И тут же приписка: «Я пишу оперу «Игроки». Слова полные и неизменные Гоголя (Sic!). Никому только этого не говори»¹.

Под «тем или иным» Шостакович разумел романс «Сыну» и замысел романсного цикла, а просьба не сообщать об «Игроках» объяснялась тем, что этой темы он поначалу словно бы стеснялся: война — и опера о шулерах, обыгрывающих друг друга в карты, о ловких, колоритных мошенниках, нечто совсем мирное, забытое, сюжет, которому сам Гоголь дал подзаголовок «дела давно минувших дней». Но именно такое и было необходимо, полезно Шостаковичу после напряженной работы над Седьмой: только резким переключением в контрастные жанр и тематику можно было освежить вдохновение, чтобы затем возвратиться к реальному, сегодняшнему. Подспудно композитора не покидала и мысль развить то, что было достигнуто в первой опере — «Нос»; он отнюдь не сбрасывал ее со счетов и теперь, на гребне славы, ощущал возможность еще более смелого опыта, вновь обращаясь к Гоголю, сатира которого оставалась ему близкой.

Как он позднее пояснял друзьям, мысль об опере «Игроки» появилась у него чуть ли не в конце 1938 года, когда он прочитал в газетах о соглашении правительств Великобритании и Франции с фашистскими заправилками Германии и Италии, названном «мюнхенский сговор»: Шостакович рассматривал Н. Чемберлена, Э. Даладье, А. Гитлера и Б. Муссолини в историческом аспекте, как азартных, лицемерных игроков. Сатира могла быть не только прямой. Зло Шостакович видел многоликим. Глубинная нравственная проблематика связывала новую оперу с другими его сочинениями.

Театр по-прежнему притягивал его неудержимо. Каждое театральное событие вызывало интерес, особенно если в нем была новизна, необычность. На этот раз обращение к опере было связано с только что законченной оперой «Война и мир» С. С. Прокофьева. Шостаковича пригласили в мае 1942 года

¹ По свидетельству Д. А. Рабиновича, общавшегося в Куйбышеве с Шостаковичем, «Игроки» стали сочиняться на следующий день после завершения Седьмой симфонии, но документальных подтверждений этому нет.

на прослушивание в Москву. Играли оперу в четыре руки С. Т. Рихтер и А. И. Ведерников; Шостакович и сам потом ознакомился с клавиром, отозвавшись восторженным письмом Прокофьеву: «Впечатление у меня осталось огромное... Мне кажется, что первые четыре картины поистине великолепны. Проигрывая их, я задышался от восторга и некоторые места играл по многу раз...»¹ В мае Шостаковича часто видели на спектаклях ГАБТа; общение с этим театром, близкое наблюдение его жизни, продолжавшиеся встречи и беседы о театре с Самосудом тоже не могли не влиять на восприимчивое воображение.

В «Игроках» было сходное с оперой «Нос», но были и отличия. Сохранялся принцип: о комическом — всерьез; такой стиль музыки вскрывал, как и в ранней опере, нравственную основу повествования. По сравнению с первой оперой, «Игроки», однако, отличались большей реалистичностью, большим сближением не только с исходными принципами, но и самим стилем классических предшественниц — опер «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Женитьба» Н. А. Римского-Корсакова. «Леди Макбет» заметно смягчила оперный радикализм Шостаковича, и это не могло не сказаться на «Игроках», прежде всего в экспрессии вокальных партий, их эмоциональной насыщенности. Преодолев некоторую калейдоскопичность оперы «Нос» (обилие действующих лиц и тематическая раздробленность), Шостакович в известной степени шел к возрождению традиционной русской оперности с ее развитым вокальным началом и — еще шире — к возрождению утраченного в опере XX века мелодического стиля — в этом заключалось движение композиторской индивидуальности.

Продолжались упорные поиски музыкального эквивалента слова, стремление показать и доказать, что, в сущности, любой текст, любая бытовая речь имеют свое адекватное музыкальное выражение (прозу Гоголя с этой точки зрения любил больше речи стихотворной, заданный ритм и рифмы которой до известной степени стесняли, сковывали его инициативу). Остротой, меткостью музыкально-речевой интонации «Игроки», таким образом, входили в единый ряд его театрально-вокальных сочинений-сатир, который будет продолжен в последующие годы вплоть до предпоследней работы — трагико-сатирических монологов капитана Лебядкина по Достоевскому.

Подобно опере «Нос», «Игроки» замышлялись Шостаковичем в виде «театрально-музыкальной симфонии», как он сам когда-то определял жанр первой своей оперы. Действие было цельным, с динамичной сквозной драматургией. В ней не могло не отразиться отсутствие острых сюжетных коллизий, внешних конфликтных действий, как и почти обязательного для

¹ Из письма от 4 мая 1942 г. — Цит. по кн.: Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева — М.: Сов. композитор, 1973, с. 464.

оперы любовного элемента. Членение формы подчинилось необычному для оперы повествовательному тону: возникла не драма, а неспешная повесть в музыке — сатирическая история, назидание-гипербола. Шостакович стремился к смелому жанровому расширению, но осуществить его до конца все-таки не решался. Быть может, потому, что слишком уж памятен был недавний горький урок «Леди Макбет». Рана не заживала. И вместе с тем тот факт, что тенденции новизны проявились, причем в сюжете сатирическом, свидетельствовал, насколько они были неодолимы у Шостаковича в сороковые годы, когда оперы «Нос» и «Леди Макбет» еще пылились на полках.

Повествовательная бесконтрастность отразилась на оркестровой палитре. Отвергая подчиненность оперного оркестра (иронично называемого им в таких случаях «пятой кулисой»), его чисто аккомпанирующие функции, он в «Игроках» делал его своего рода ведущим персонажем оперного действия. Поэтому состав оркестра был не столь численно скромным, как в «Носе»: остановился на тройном составе с флейтой *riccolo*, альтовой флейтой, английским рожком, малым кларнетом, бас-кларнетом, контрафаготом и фортепиано — с сольными фортепианными эпизодами. Возросла роль инструментальных тембров как носителей определенного настроения, ситуации: участвуя в психологическом воздействии, оркестр дополнял вокальную речь. Повторилась одна из колористических находок оперы «Нос» — пение под аккомпанемент балалайки; в «Игроках» сочинил сценку слуги Гаврюшки, поющего в сопровождении дуэта басовой балалайки и тубы.

Вместе с тем оркестровка «Игроков» оказывалась своего рода реакцией на оркестровую насыщенность Седьмой симфонии. Партитура была легкой, полифонически утонченной, без развернутых самостоятельных оркестровых номеров; оркестровые соло вызывались звучанием слова, поддерживали его.

В отличие от предыдущих опер, «Игроки» сочинялись без либретто, прямо по гоголевской прозе. Давний и верный либреттист Шостаковича Александр Прейс, вместе с которым композитор писал либретто «Носа» и «Леди Макбет», оставался в блокадном Ленинграде; вывезенный оттуда в состоянии крайнего истощения, Прейс умер в эвакуации. В Куйбышеве либреттистов не было, да и кто бы стал в войну тратить время на подобный сюжет?

Мысль о введении женских партий отбросил. Ради остроты и яркости речи допустил лишь некоторые незначительные отступления: повторения отдельных слов, их перестановки и, что более важно, полифонические переплетения — переброски слов от персонажа к персонажу.

Таким образом, сразу возникло противоречие. С одной стороны, писалась опера на полный текст, что предполагало

огромную, многосоставную оперную форму, монументальный спектакль. С другой — музыкальный стиль уже по замыслу, да и по литературному первоисточнику, отвечал опере камерной, с ее небольшим хронометражем, ансамблевыми, хоровыми ограничениями.

Противоречие не мешало творческому процессу: как всегда, трудность подстегивала энергию. Изначальное убеждение в том, что сценическое воплощение оперы нереально, что — единственный случай в практике Шостаковича — сочинение пишется «в стол», даже способствовало необыкновенной легкости работы. Отдаваясь творческому порыву, сочиняя, что называется, для собственного удовольствия, рассматривая это как отдых после симфонического полотна, он теперь ни в чем себя не контролировал, полностью отдавался потоку фантазии. Черновых набросков, проб не было. Первый и единственный эскиз представляет собой тридцать страниц клавира¹. Они написаны чернилами, типичной для Шостаковича скорописью. Воображение обгоняло запись, и он обильно использует знаки повторения, пустые такты вместо пауз, оркестровыми голосами «набегает» на вокальную строчку. Заметно то же стремление к упрощению, рационализации нотной записи, какое было свойственно и Прокофьеву на эскизных этапах: у обоих нотная запись тормозила движение фантазии.

Перерывы в работе были довольно длительными. Тем более удивительна логическая выстроенность, точность, единство музыкальной драматургии уже на этом, начальном этапе, что и позволило сразу начисто (с незначительными, главным образом тесситурными, уточнениями) записать партитуру.

Работал азартно, упоенно. Тридцать страниц сочинил к 28 мая; теми же зелеными чернилами, которыми писал финал Седьмой, теперь записал вокальные партии Алексея, Ихарева (от слов Алексея: «Пожалуйста, вот покойник уже самый покойный, шуму вовсе нет» — и до слов: «А между тем ни за что не откажется втроем против одного сыграть»), на полях указал инструментальный состав. Опера разрасталась. Сыграв куски приехавшему из Ташкента И. Д. Гликману, заметил сокрушенно: «Выходит опера часов на пять, а может, тетралогия, как у Вагнера».

К середине июня, в городе, в котором, как писал, «стоит страшная, чудовищная жара, пыльно, грязно», он написал страниц пятьдесят, а к осени, называя оперу «нереальной», все-таки не без удовлетворения отметил: «Уже написано музыки на 30 (Sic!) минут, а это является примерно одной седьмой всей оперы. Слишком длинно. Однако занимаюсь этим делом не без увлечения и удовольствия». Постепенно работу довел до восьми картин, сочинив музыки на пятьдесят минут,

¹ ГЦММК, ф. 32, № 264.

в клавире до слов Утешительного: «И хозяин и гости остались без копейки в кармане, и кончился...»

Структура определилась трехчастной. Увертюра-вступление непосредственно переходила в характеристику главного героя Ихарева, охваченного стремлением к наживе, и слуги Гаврюшки, определялся круг персонажей, и действие двигалось к центральному эпизоду — игре в карты, славлению Ихарева... Приверженности к какой-либо одной вокальной форме не было. «Чистым», закругленным оперным построениям Шостакович явно предпочитал смешение различных типов, испытание гибридных форм, отвечавших сопряженности речевой интонации с песенностью: по ходу действия появлялись образцы певучего речитатива (диалог Гаврюшки и Алексея), переходные формы от речитатива к ариозному пению, монологу и пр. Прежде всего благодаря развернутым, обогащенным речитативным формам достигалась редкостная гибкость текста, в мастерском сочетании мелодизации и речевого интонирования заключалась новая ступень, которая в дальнейшем, если бы Шостакович продолжил оперное творчество, могла привести к решительному обновлению структуры и формы современной сатирической оперы. Лейтмотивного принципа Шостакович, как и в предыдущих операх, не придерживался; то, что называл «омузыкаливанием текста», требовало непрерывных интонационных трансформаций. Однако в опере можно было заметить некоторые «эмбрионы», мельчайшие интонационные звенья, характерные для той или иной ситуации, например несколько нисходящих восьмых, впервые появляющихся в диалоге Алексея и Гаврюшки, или ритмически характерное нисходящее движение в репликах Швохнева. Возникали как бы временные, непродолжительные интонационные связи. Наконец, сама опера стала оперой лейтмидей, единой всепоглощающей темы. Все подчинялось раскрытию психологического подтекста этой впечатляющей социальной картины старой Руси. А современность прочтения Гоголя ощущалась благодаря музыкальному языку: остроте его экспрессии, специфике ладового строя, ритмической организации материала.

Видимо, записанные пятьдесят минут музыки автор представлял как достаточно завершенную часть, к продолжению которой когда-либо мог возвратиться. По чистовой партитуре он играл «Игроков» коллегам, ученикам в Москве. После войны, когда стал дарить автографы ученице Галине Уствольской, отдал ей и «Игроков», но зимой 1974 года попросил «Игроков» обратно. То ли он собирался вновь заняться этой оперой, то ли, что более вероятно, уже решил ввести ее материал в задуманную Альтовую сонату (что в конце концов и произошло)?

Когда в 1978 году Г. Н. Рождественский подготовил концертное исполнение и издание «Игроков», дополнений

и изменений не потребовалось: дирижировал по фотокопии чистовой партитуры, вписав как коду лишь повторение нескольких тактов песни Гаврюшки.

В июне 1942 года, чтобы подлечить стариков и детей, семья отправилась в Серноводск — поселок в ста двадцати километрах от Куйбышева, славившийся минеральными водами, грязями, помогавшими при нервных, сердечно-сосудистых заболеваниях. Дети гуляли на Серном озере. Шостакович работал. Видимо, в это время записал музыку к спектаклю ансамбля МВД «Отчизна», задумал симфоническую поэму к двадцатипятилетию Великого Октября, струнный квартет.

Судя по его сентябрьскому интервью в газете «Труд», работа над симфоническим сочинением шла упорно, тема была, как сообщал автор, «рождена Отечественной войной». Что касается Квартета, то он приурочивался к двадцатилетию Квартета имени Бетховена: «хотелось бы, если удастся, сделать юбилейный подарок талантливым артистам».

Вместе с «бетховенцами» 5 и 13 сентября Шостакович сыграл Квинтет в Малом зале Московской консерватории. Выступления явились событием музыкальной жизни столицы: «Эти камерные собрания прошли при переполненной аудитории», — отмечал журнал «Огонек»¹. На пианистической «форме» Шостаковича благотворно отражались многочисленные куйбышевские концертные выступления: он чувствовал себя на эстраде свободней, играл темпераментно. Рецензия указывала: «Слушая Шостаковича-пианиста, аудитория могла лишний раз убедиться в том, какими выдающимися данными концертанта, какой безупречной техникой пианизма владеет композитор»².

14 сентября в присутствии автора Седьмая симфония прозвучала в исполнении оркестра Всесоюзного радиокомитета под управлением К. К. Иванова, который присутствовал на всех весенних репетициях С. А. Самосуда и во многом следовал его трактовке.

Поздней осенью мать, сестра и племянник Шостаковича получили его прежнюю квартиру в доме 146 по улице Фрунзе и поселились там с Дмитрием Толстым. Спокойная за условия жизни старшей дочери, мать уехала в Самарканд — помочь младшей, Зое. Совсем окрепли родители жены. Тесть стал обучать грамоте Галю; для уроков французского языка пригласили эвакуированного ленинградского педагога Юрия Михайловича Красовского; фортепианные уроки давала Елена Петровна Ховен. Для работы Нина Васильевна выделила на Вилоновской кабинет; туда поставили рояль, письменный стол; утро объявили «Митиными часами». Казалось, семья обжилась в Куйбы-

¹ Концерт из произведений Д. Шостаковича. — Огонек, 1942, № 40, 4 окт

² Там же.

шеве. Но Шостаковича не оставляла мысль о Ленинграде, надежда на близкое туда возвращение. Он хлопотал через Н. К. Черкасова, полагая, что помочь может призыв в армию; к осени, окрепший, поздоровевший, он вновь был поставлен на военный учет по категории административно-хозяйственной¹.

Переписка с коллегами по ленинградской композиторской организации оживилась, и в частности по конкретному поводу: там осталась незаконченная рукопись оперы В. Флейшмана, Шостакович задался целью разыскать ее, завершить, не дать погибнуть талантливому творению любимого ученика. О. Евлахов он пишет:

«Очень жалею, что не увез с собой «Скрипку Ротшильда». Я бы ее закончил и дооркестровал. Дорогой друг! Если «Скрипка Ротшильда» находится в Ленинградском Союзе композиторов, то, пожалуйста, присматривайте за ней, а еще лучше снимите с нее копию и, если будет okazия в Куйбышев, перешлите мне. Я очень люблю это сочинение и беспокоюсь за него; как бы оно не пропало»².

Композитор обращался к разным лицам, но лишь в 1943 году представился случай вывезти рукопись. На Ленинградский фронт направлялся композитор Борис Лазаревич Ключнер, по военной профессии — саперный капитан, часть которого находилась километрах в пятидесяти от Ленинграда. Шостакович, не слишком сведущий в порядках фронтового времени, попросил Ключнера побывать в городе и забрать клавир. Для этого капитану пришлось отступить от маршрута. Его задержал патруль: допрашивали, проверяли документы, интересовались, действительно ли он ленинградец и что это за «Скрипка Ротшильда».

Все разъяснилось. И во время краткосрочного отпуска капитан Ключнер привез Шостаковичу оригинал оперы — сто одиннадцать листов, где ноты поначалу аккуратно начертаны переписчиком, а потом записаны автором карандашом — неразборчивый текст, который быстро истерся. В конце приложены чистые листы, заготовленные для работы человеком, который жил и верил, что будет жить.

Все это Шостакович прочитал, разобрал, восстановил. Перечислив на титуле действующих лиц оперы, выписав состав оркестра, справа сделал по-деловому краткую запись:

«Скрипка Ротшильда» сочинялась Вениамином Иосифовичем Флейшманом с 1939 года по лето 1941 года, когда началась война. К этому времени был готов клавир «Скрипки Ротшильда» и большая часть партитуры. С начала войны В. И. Флейшман пошел добровольцем на фронт. С тех пор от него и о нем не было известий. Очевидно, он погиб на войне. Уходя на

¹ Личный листок по учету кадров от 9 октября 1942 г. ГЦММК, ф. 32, № 270.

² Из письма О. Евлахову от 7 мая 1942 г.

фронт, он оставил в Ленинградском Союзе советских композиторов рукопись «Скрипки Ротшильда»... Моя работа свелась к тому, что я дооркестровал «Скрипку Ротшильда» и переписал карандашную партитуру»¹.

В действительности работа была более обширной, что видно по заметкам Шостаковича в самой партитуре: оговаривая в каждом случае все, что сделал Флейшман, он тем самым показал и то, что сделал сам. Помимо оркестровки значительной части оперы, он досочинил некоторые вокальные и хоровые партии и завершил оперу в лирическом камерном стиле, свойственном В. И. Флейшману. Шостакович помнил, как долго и настойчиво искал молодой композитор основную тему финала — нежную, возвышенную мелодию скрипки, на которой играл Яков. Ее (так сделал Шостакович) подхватывали все скрипки в светлом трогательном заключении.

Работу завершил 5 февраля 1944 года.

После войны с партитуры была снята фотокопия, и оперу исполнили по радио. 20 июня 1960 года в Союзе композиторов СССР состоялась премьера в концертном исполнении. Шостакович участвовал в репетиционной подготовке. Сценическую премьеру осуществила Экспериментальная студия камерной оперы в Большом зале Ленинградской консерватории. В 1965 году произведение Флейшмана было издано.

ЛЕГЕНДАРНЫЙ ПУТЬ

Трансляцию московской премьеры Седьмой симфонии слушали в блокадном Ленинграде. «В тот вечер в радиокомитете собрались все музыканты. Их было очень немного — всего пятнадцать человек. Некоторые за это время ушли в армию — защищать город, некоторые были больны, другие, не выдержав тягот блокады, погибли. Но эти пятнадцать человек вместе с художественным руководителем радиокомитета — пятнадцать закаленных бойцов ПВО, квалифицированных музыкантов, людей, прошедших сквозь все тернии блокады, — эти пятнадцать человек решили: во что бы то ни стало должна быть исполнена Ленинградская симфония здесь, в Ленинграде»². Инициатива принадлежала Я. Л. Бабушкину, художественному руководителю радиокомитета. Впоследствии журналисты радиокомитета живо запечатлели эпизод, когда «неожиданно Бабушкин сказал каким-то заговорщическим шепотом:

— А что, если попробовать нам...

Мы сразу поняли, о чем говорил Бабушкин. И, несмотря на все безумие плана — сыграть в блокированном городе Ленин-

¹ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 57.

² Берггольц О. Ф. Макогоненко Г. П. Ленинградская симфония — Комсомольская правда, 1942, 19 авг.

градскую симфонию Шостаковича... мы почему-то поверили в возможность его выполнения»¹.

В архиве радиокомитета сохранился документ, в котором среди разных дел и обязательств записано: «Добиться получения из Москвы Седьмой симфонии Шостаковича, поставить ее силами симфонического оркестра»².

В начале апреля возвратившаяся в Ленинград Ольга Берггольц подробно рассказала о московской премьере в радиопередаче «Ленинградцы за кольцом». Привыкшие к голосу своей поэтессы, слушали ленинградцы ее впечатления о самой музыке, которую она тоже, как и Алексей Толстой, переводила в пластически-словесные образы, в зримые картины войны, прямо относила к Ленинграду: «Это враг наступает на Ленинград... грозит гибелью... Товарищи, это о нас, это о сентябрьских днях Ленинграда, полных гнева и вызова... Товарищи, это про нас, это наша великая бесслезная скорбь о наших родных и близких — защитниках Ленинграда, погибших в битвах на подступах к городу, упавших на его улицах, умерших в его полуслепых домах...

Мы давно не плачем, потому что горе наше больше слез. Но, убив облегчающие душу слезы, горе не убило в нас жизни. И Седьмая симфония рассказывает об этом»³.

Как же можно было организовать ее исполнение в блокадном городе? — вот о чем думали сотрудники Ленинградского радио в апреле.

Единственным симфоническим дирижером в осажденном городе оставался Карл Ильич Элиасберг. Шостакович был с ним близко знаком с 1922 года: вместе обучались в консерватории, посещали камерный класс А. К. Глазунова, играли в трио. «В классах, — вспоминал К. И. Элиасберг, — стояли такие же, как в блокаду, печки-«буржуйки», Глазунов помешивал шипящие щепки кочергой; как и в блокаду, валенки и тулупы спасали от холода в промерзших аудиториях. Глазунову мы сыграли Трио ми-бемоль мажор Шуберта, Трио ре мажор Бетховена. И стали выступать с этим репертуаром на Выборгской стороне, в клубах у Нарвских ворот, в клубе «Красного треугольника». Помнится, однажды Шостакович привел меня к себе домой, на улицу Марата, дом 9, и представил своей матери и сестрам. Было и угощение: чай с сахарином и котлеты из картофельной шелухи, поджаренные на касторке, — это я тоже вспоминал в блокаду, когда и такое казалось лакомством».

¹ Говорит Ленинград. — В кн.: С пером и автоматом. Писатели и журналисты Ленинграда в годы блокады. Л.: Лениздат, 1964, с. 168.

² Крюков А. Н. Музыка в городе-фронте. — Л.: Музыка, 1975, с. 97.

³ Берггольц О. Ф. Выступления по радио Ленинградцы за кольцом. — В кн.: 900 дней, с. 238—239.

Связав свою судьбу с оркестром радиокомитета, Элиасберг с 1937 года стал его главным дирижером, выступая преимущественно в радиоконцертах. Сотрудники радиокомитета, как учреждения связи, не эвакуировались. Элиасберг с женой, известной пианисткой-аккомпаниатором Н. Д. Бронниковой, и оркестрантами, не мобилизованными на фронт, продолжали выступать в осажденном городе более напряженно, чем в мирные дни. Дирижер и оркестр несли теперь всю ответственность не только за концерты по радио, но и за филармонические, а позднее также за сопровождения оперных спектаклей блокадного театра: играли много разнообразной музыки, в том числе произведения Шостаковича.

Но с 27 декабря 1941 года, в лютые морозы, после того как прозвучал последний концерт, транслировавшийся за рубеж, музыка замерла. «Оркестр таял. Некоторые ушли в армию, другие умерли от голода. Трудно забыть мне серые зимние раскаты,— писала спустя три десятилетия Ольга Берггольц,— когда совершенно уже свинцово стеклянный Яша Бабушкин диктовал машинистке очередное донесение о состоянии оркестра. «Первая скрипка умирает, барабан умер по дороге на работу, валторна при смерти»,— отчужденным, внутренне отчаянным голосом диктовал он»¹. Горсточка людей жила в здании радиокомитета, слабая от голода, морозов, достигавших 35 градусов, занятая тем, чтобы защищать здание от бомб и снарядов, передавать самые необходимые вести, разговаривать с ленинградцами, как это делала Берггольц.

Добираясь ежедневно до радиокомитета с Десятой линии Васильевского острова, где жил, Элиасберг возвращался домой с дрожжевым супом для жены, не встававшей с постели. Однажды упал на Дворцовом мосту. Суп пролился — и это было страшнее бомбы. К весне открылся спасительный стационар в гостинице «Астория» для ослабевших от голода; дирижера свезли туда на саночках, немного подкормили, и он смог, хоть и с трудом, передвигаться.

С фронта после контузии возвратился к своим обязанностям начальник Управления по делам искусств при Ленинградском городском исполнительном комитете Борис Иванович Загурский. Нужно было выяснить, сможет ли распавшийся оркестр начать работу; для этого Загурский пригласил к себе Элиасберга.

«Далеким показался мне путь от «Астории» до Большого драматического театра, где в то время помещалось управление! В комнатке на третьем ярусе я нашел Загурского, еще не оправившегося от контузии, больного, в жестокой цинге. Он лежал на койке, укрывшись шинелью (он лишь недавно демобилизовался), а рядом дымилась, обогревая помещение, «буржуйка»... Он тепло приветствовал меня и задал... вопрос, можно ли восстановить оркестр. Он обещал при этом всяческую помощь. Из разговора я

¹ Берггольц О. Ф. Говорит Ленинград, с 23.

понял, что положение с продовольствием несколько улучшилось и есть возможность поддержать оркестр — если он сможет существовать как исполнительский коллектив»¹.

Восстановление оркестра проходило по-деловому: «Вопрос решился еще дня через два на маленьком совещании в той же комнате. Присутствовали Загурский, я и инспектор оркестра А. Прессер. Прессер принес список оркестра, вернее, бывшего оркестра. Почти все фамилии в списке были окаймлены черным или красным. Черным — двадцать семь фамилий оркестрантов, умерших за минувшие месяцы; красным — большинство остальных, еще живых, но неспособных к труду»². Учли четырнадцать оркестрантов радиокомитета, оставшихся в городе семь оркестрантов из Театра имени С. М. Кирова и двух из филармонического оркестра: скрипача В. А. Заветновского, работавшего еще с Н. А. Малько, участвовавшего в триумфальной премьере Первой симфонии Шостаковича в 1926 году, и семидесятилетнего валторниста Н. М. Нагорнюка, помнившего Чайковского и Направника. Вывесили объявление: «Просьба ко всем музыкантам Ленинграда явиться в радиокомитет». Но кто мог прийти? Я. Бабушкин, взявший на себя организационные заботы, разыскивал оставшихся в живых.

Трамваи еще не ходили: к 15 апреля готовились выпустить на линию первые вагоны. А пока Элиасбергу выдали велосипед «Латвела», к ручке которого он приладил котелок.

Б. Загурский добился дополнительных пайков для музыкантов: всем ежедневно выделяли по порции каши без выреза продуктовых талонов, это составляло сорок граммов крупы. «Гречневая каша сейчас, Михаил Борисович, делает чудеса», — сообщал Загурский председателю Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР М. Храпченко³. Исполнителям на духовых инструментах выдали рабочие продуктовые карточки. Оркестранты получили пропуска в столовую Управления по делам искусств, находившуюся в подвале Большого драматического театра. Столовой ведал А. А. Быков — давнишний знакомый многих ленинградских музыкантов: в голодные двадцатые годы Быков организовал столовую при консерватории, где дополнительную тарелку супа получал и Шостакович.

Узнав о возрождении симфонического коллектива, над ним принял шефство секретарь Ленинградского горкома КПСС Александр Иванович Маханов. Не было ночных пропусков, чтобы ночью работать, — Маханов звонил о пропусках коменданту

¹ Элиасберг К. И. Единственный в городе. — В кн.: Музыка продолжает звучать. Л.: Музыка, 1969, с. 87.

² Там же.

³ Загурский Б. II Искусство суровых лет. — Л.: Искусство, 1970, с. 80

города полковнику Денисову; заболел оркестрант — устраивал его в госпиталь, если это не удавалось Загурскому.

Выяснив, что Элиасберг дважды в день шагает в радиокомитет с Васильевского острова, Маханов распорядился переселить дирижера в здание филармонии; выбрали квартирку водопроводчика на шестом этаже: там горел свет, чуть теплились батареи. И все было рядом — радиокомитет, Большой филармонический зал, Театр имени А. С. Пушкина. В квартирке не было телефона — Маханов и об этом позаботился: установили телефон под номером 115544; этот номер, своеобразный символ, и после войны сохранился для телефонов Элиасберга, в каких бы квартирах он ни жил.

30 марта, когда начались репетиции, артиллерийский обстрел не прекращался. Утро было пасмурным, быстро таял снег. Слушая канонаду, кто-то шутил: «Гитлер на нас обозлился».

Каждый новый день оркестр и пополнялся, и редел. Не у всех оркестрантов хватало сил добраться до зала. И все-таки, «всем смертям назло», оркестр жил. Первые репетиции дирижер проводил жестко, с беспощадной требовательностью, словно не было голода, смертей: опытный воспитатель оркестра чувствовал, что только так можно было поднять людей, стряхнуть оцепенение суровой зимы. И, измученные, обрадованные неожиданной в этих условиях властью дирижера, как бы переносившей их в дни мирной работы, оркестранты внимали каждому указанию. Никогда прежде не было в оркестре такой творческой дисциплины и горения.

Вокруг оркестра сплотились замечательные певцы-солисты, остававшиеся в блокадном городе, обслуживавшие фронтовые части, госпитали: С. П. Преображенская, Н. Л. Вельтер, В. И. Касторский.

5 апреля 1942 года в Театре имени А. С. Пушкина состоялось открытие музыкального сезона — с весной пришла и музыка. На сцене появились всего сорок пять музыкантов, «одетых кто во что горазд» — в драные ватники, стеганные штаны, перчатки с отрезанными кончиками пальцев; словно скелеты, завернувшиеся в тряпье, касались инструментов, — и все-таки это было воскресением. И главное было в том, — вспоминал И. А. Ясенявский, — что наша публика, зачастую одетая не лучше нас, тоже переживала этот миг возрождения музыки, как воскресение»¹.

На два отделения физических сил еще не хватало. Ограничились одним: сыграли Торжественную увертюру А. К. Глазунова, отрывки из балета «Лебединое озеро» Чайковского. Н. Вельтер спела арию Орлеанской девы из оперы Чайков-

¹ Цит. по фрагментам из книги Ринтала Пааво «Ленинградская симфония судьбы» — Север, 1970, № 2. с. 67

ского, В. Касторский — арию Сусанина из оперы «Иван Сусанин» Глинки.

Успех апрельского концерта должен был стать нормой. К. Элиасберг «воевал» с трудностями, унынием: «Вражеские бомбежки продолжались, а обстрелы усиливались. Мы были голодны, нервны — в постоянном напряжении, физических сил было мало. Но ведь так жили все ленинградцы... Мы убедились, что Ленинграду нужен оркестр, и как члены этого единственного оркестра хотели дать ленинградцам все, что могли... Репетиции шли с полной нагрузкой. Пьесы прорабатывались до мелочей или откладывались до другого раза. Каждый день, за редкими исключениями, оркестр вызывался дважды. Дисциплина стала хорошей... Я был требователен и боролся с любыми проявлениями неорганизованности, неряшливости, недисциплинированности»¹.

Военный самолет, пилотируемый Василием Семеновичем Литвиновым, 2 июля полетел в Куйбышев за медикаментами и партитурой Седьмой симфонии. По словам В. С. Литвинова, «экипаж понимал, какое необычное задание он выполняет... И хотя в повседневной нашей практике были полеты и куда сложнее, волнение не оставляло нас.

На обратном пути сели в Тихвине, дозаправили самолет бензином и под вечер, когда истребители противника в основном прекращали полеты, направились в Ленинград. Посадку произвели на аэродроме «Сосновка». Оттуда на автомашине бесценная посылка — четыре нотные тетради — была доставлена по назначению»².

Двадцатилетний летчик-ленинградец
Особый рейс в далекий тыл свершил;
Он все четыре получил тетради
И рядом со штурвалом положил.
.. Вставала плотного огня стена,
Но летчик знал:

мы ждем не только хлеба, —
Как хлеб, как жизнь,
нам музыка нужна.
В то утро партитуру он вручил
Оркестру фронтового Ленинграда...³

Сообщение об этом в газете «Ленинградская правда» было кратким, как военная сводка: всего две фразы о том, что партитура доставлена и публичное исполнение ее состоится в Большом зале филармонии.

¹ Элиасберг К. И. Единственный в городе, с. 89.

² Цит. по ст.: Генделев А. А. Свидетельство подвига. — Сов. культура, 1982, 13 авг.

³ Попова Л. М. Седьмая симфония — В кн.: Попова Л. М. Музыка века. М.: Сов. писатель, 1963, с. 42.

Получив партитуру и нетерпеливо пробежав глазами ее первую страницу с перечнем состава оркестра, Элиасберг приуныл: подавляющая часть оркестрантов-духовиков находилась на фронте, необходимого их количества оркестр не имел. И все же дирижер отправился в Политическое управление Ленинградского фронта, к генералу Д. И. Холостову, с просьбой откомандировать музыкантов-бойцов в радиокомитет. Генерал удивился, пошутил: «Бросим воевать, пойдем играть» — и уже серьезно осведомился: «Где находятся духовики?»

— Некоторые совсем рядом, в комендантском оркестре, — осмелев, ответил дирижер.

— А остальные? Как их по фронту искать?

— Разрешите прибыть через день, — попросил Элиасберг.

Возвратившись в радиокомитет, занялся необычной работой: собирал поступившие с фронта, адресованные коллегам-оркестрантам письма тех, кто был призван в действующую армию. На письмах значились номера полевых почт, их дирижер тщательно переписывал.

В эти горячие дни на пустынном Невском проспекте часто видели высокого худого человека в очках, усердно крутившего педали дорожного велосипеда, на руле которого висел котелок: Элиасберг ездил то в горком партии к А. И. Маханову, то в Политехнический институт, где помещалось Политуправление фронта, к генералу Холостову, чтобы разрешить какие-то дополнительные вопросы, связанные с предстоящей премьерой. Велосипедные «прогулки» изматывали полуголодного, больного музыканта, но воодушевляла задача во что бы то ни стало сыграть Симфонию, хорошо сыграть.

Этому в Ленинграде помогали все, кто мог. Элиасберг вспоминал, как однажды, встретив его у филармонии, прихрамывающий незнакомый человек в шинели поздоровался и протянул кулек: «Возьмите для вас и оркестра». В кульке было 300 граммов крупы, вероятно, самое ценное, что имел любитель музыки. Директор гастронома № 1 на Невском проспекте просила зайти: «Принесите карточки». Их забрали, выдав в конце месяца 300 граммов сахара, 500 граммов крупы, 400 граммов масла, две пачки папирос. На Садовой улице, в эвакуогоспитале № 70, Элиасбергу разрешили мыться в душе, выдали чистое солдатское белье и два полотенца; это позволило появляться на репетициях аккуратным, что тоже оказалось немаловажным для успеха дела.

Расписывать партии поручили бригаде оркестрантов: Г. Ф. Фесечко, Б. В. Соловьеву, О. О. Кожемякиной, М. Е. Смоляк. Не было черных чернил, нотной бумаги, перьев, писали днем и ночью, при копилке, расшив тетрадки.

Репетировать Симфонию начали в июле, как только в оркестр с передовых частей и комендантского оркестра прибыли духовики: валторнист Павел Орехов, тромбонисты Игорь Карпец и Виктор Орловский, фаготист Григорий Еремкин и еще

тринадцать солдат. В их отпускных свидетельствах значилось лаконично: «Командируется в оркестр Элиасберга».

10 июля 1942 года Ольга Берггольц объявила по радио: «Оркестр радиокомитета начал готовить Седьмую симфонию Шостаковича. Через месяц-полтора в открытом дневнике города, на его стенах, появится новая страница: афиша, извещающая о первом исполнении Седьмой симфонии в Ленинграде. Эта афиша будет висеть рядом с пожелтевшим прошлогодним воззванием «Враг у ворот!». Прошлогодним? Нет, сегодняшним! Ведь враг все еще у ворот — враг на улице Стачек, рядом! Больше того, мы знаем, что он не оставил своей бредовой идеи взять Ленинград... Мы должны быть готовы к тому, что, может быть, нам предстоят новые тяжелые испытания...»¹

Две недели оркестр, репетируя Седьмую, продолжал интенсивную концертную работу: 12 июля играли сочинения Г. Берлиоза и И. Штрауса, 14 — отрывки из оперетт, 15 — Итальянскую симфонию Ф. Мендельсона, 18 — Соль-мажорную симфонию И. Гайдна, 25 — Соль-мажорную симфонию В. Моцарта. Выступали в филармоническом зале, в Саду отдыха. И только с 25 июля целиком посвятили себя Седьмой, репетируя по пять-шесть часов ежедневно, утром и вечером; особенных усилий потребовала, естественно, подготовка духовой группы. Хотя ее основу составляли музыканты из духовых оркестров, которыми руководили опытные дирижеры — военный интендант первого ранга А. М. Геншафт и военный интендант третьего ранга Н. И. Маслов, за год войны профессиональное мастерство музыкантов снизилось: помимо исполнения строевой музыки, бойцы выполняли другие задания, участвовали в операциях против вражеских диверсантов-«ракетчиков», засылавшихся в город, чтобы сигнализировать о наиболее важных объектах для бомбардировок. Тромбонист И. И. Карпец вспоминал: «В моей памяти сохранился день 19 октября 1941 года, критический для обороны Ленинграда день, когда мы все, вооруженные карабинами, лежали на мостовой за Кировским заводом, ожидая фашистских вояк. В общем мы делали все, что положено было делать солдатам, отстаивавшим город в период блокады. Много моих сверстников умерло от голода. Я и сам не знаю, как остался жив»².

Придя в симфонический оркестр, духовики должны были как бы заново привыкать к ансамблю, тонким градациям звучности, указаниям дирижера, его жесту, добиваться чистоты интонации. Элиасберг учитывал и необходимость психологического воздействия на фронтовиков перед такой ответственной премьерой. Их поселили неподалеку от Большого зала филар-

¹ Берггольц О. Ф. Говорит Ленинград, с. 46.

² Из письма И. И. Карпца автору книги от 8 октября 1977 г.

монин, в здании Хореографического училища на улице Зодчего Росси, где по-прежнему собирались остававшиеся в городе композиторы и понемногу возрождались занятия в балетных классах. В одной из пустовавших комнат поставили койки, нашли даже кое-какую мебель. После утомительных оркестровых занятий Элиасберг часто сюда заезжал, непринужденно беседовал, пытаясь ослабить психологическое напряжение репетиционного процесса, стремясь к тому, чтобы, как он сам впоследствии говорил, «оттаяли суровые, измученные сердца».

За подготовкой премьеры наблюдали руководители ленинградской партийной организации — А. А. Кузнецов, А. И. Маханов. В конце июля Кузнецов выкроил время, чтобы поговорить с дирижером.

Элиасберг приехал на неизменном велосипеде в Смольный к часу ночи. По дороге одинокого велосипедиста много раз останавливали патрули. «Смольный жил напряженно, чувствовалось, что здесь разницы между днем и ночью не делали. Кузнецов, называя меня на «ты», сказал радушно: «Молодец Элиасберг, много слышал об оркестре хорошего...» Принесли стакан чая и крохотную булочку. Кузнецов попросил: «Нельзя ли еще стаканчик?» А булочку разломил аккуратно и половину отдал мне».

В дневниках Веры Инбер, записях Ольги Берггольц запечатлен облик Ленинграда первых дней августа 1942 года, когда в Большом зале филармонии шли последние приготовления к премьере. Собственно, какие это могли быть приготовления? Люстры висели без хрустальных подвесок, в потолке виднелась внушительная вмятина с желтоватыми разводами; в фойе и зале было холодно и сыро. Оркестранты думали, как вымыться перед концертом, поест побольше. «Ванна, лишняя каша, человеческая воля — вот из всего этого получится Седьмая симфония»¹ — так напишут после войны в сценарии «Ленинградская симфония» О. Берггольц и Г. Макогоненко. Вера Инбер фиксировала 7 августа: «Тишина и пустынность города потрясают. Огороды — и те мучительны... Выросли громадные нелепые листья, без кочна, горькие... А люди несут и везут в трамваях эти трагические листья, эту рухнувшую надежду. Тишина. Даже обстрелы прекратились. Как писать в таком городе! При бомбежках — и то было легче... 9-го в филармонии Седьмая симфония Шостаковича. Быть может, она разгонит эту тишину». 8 августа: «Холодный, серый, безрадостный день. Ничего не хочется делать. Ездили в город по поводу билетов на завтрашний концерт Шостаковича. Холодно!»²

¹ Цит. по кн.: Алянский Ю. Л. Театр в квадрате обстрела — Л., М.: Искусство, 1967, с. 84.

² Инбер В. М. Почти три года, с. 360, 361

Обманчивая тишина — этого не знала Инбер — обозначала подготовку нового штурма Ленинграда: «Его можно было ожидать каждый следующий день; последующие события показали: решено было предупредить штурмовой удар гитлеровцев наступлением наших войск. 7 августа передовая «Ленинградской правды» вновь настойчиво напоминала: «Ленинград — фронт, каждый ленинградец — боец»¹.

Как и в мирные дни, Элиасберг объявил открытую генеральную репетицию — для музыкантов города. В дневнике В. Богданова-Березовского читаем описание романтическое:

«Необычайно волнует вид зала, парадного, как и прежде, с его красивым сочетанием ослепительной белизны, позолоты и мягких тонов малинового бархата, с его безупречными архитектурными пропорциями и акустической чистотой... Зал причудливо освещен... нимбом солнечных лучей, проникающих сквозь раскрытые створки высоких «потолочных» окон, заделанных фанерными листами... Совсем новыми для меня были последние две части Симфонии, написанные Шостаковичем уже после отъезда из Ленинграда. Но несмотря на то, что впечатление от первых двух частей, слышанных еще в сентябре в авторском исполнении на рояле, все время сохранялось, жило в слуховой памяти, и эти части предстали передо мной как новые. Так необычен и по-особому свеж их оркестровый облик, в особенности в центральном вариационном эпизоде первой части... Нельзя говорить о впечатлении от Симфонии. Это не впечатление, а потрясение...»²

В Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина сохранился как драгоценная реликвия экземпляр афиши:

«Управление по делам искусств исполкома Ленгорсовета и Ленинградский комитет по радиовещанию. Большой зал филармонии. Воскресенье, 9 августа 1942 года. Концерт симфонического оркестра. Дирижер К. И. Элиасберг. Шостакович. Седьмая симфония (в первый раз)».

Такие же афиши, а также программы были заранее отпечатаны для повторных исполнений.

Командующий Ленинградским фронтом генерал-лейтенант Л. А. Говоров приказал батареям 42-й армии не дать вражескому обстрелу прервать исполнение, операция называлась «Шквал». Ленинградцы, собравшиеся тогда в Большом зале филармонии, конечно, не знали о ней, и только спустя многие годы открылось, почему смог состояться концерт и почему, поздравляя дирижера, генерал Говоров сказал после концерта: «А мы для вас сегодня тоже славно поработали».

На Красносельском направлении стоял тогда 47-й корпусной артиллерийский полк, которым командовал полковник Николай Петрович Витте — худощавый спокойный человек,

¹ Лукницкий П. Н. Ленинград действует... Кн. 2-я, с. 257.

² Богданов-Березовский В. М. Из дневника блокадных лет. — В кн.: В годы Великой Отечественной войны. Воспоминания Материалы — Л.: Сов композитор, 1959, с. 146, 147.

пианист-любитель. Его полк — читаем в воспоминаниях командующего артиллерией Ленинградского фронта маршала артиллерии Г. Ф. Одинцова — «начало войны застало в Прибалтике. С боями 47-й полк отошел к Ленинграду, до 85 % его состава были кадровыми офицерами... Я вынес хорошее впечатление о боеспособности полка»¹. Летом 1942 года полк Витте, которому было присвоено почетное звание 14-го гвардейского Красносельского полка, действовал на полосе от Финского залива до города Пушкина, и артиллеристы Вити, как ласково называли на фронте полковника, настолько успешно вели огонь по вражеским батареям, что впоследствии Г. Ф. Одинцов отмечал в книге «Оборона Ленинграда»: «Главная заслуга в контрбатарейной борьбе принадлежала частям Витте, Гнидина, Патифорова, их славным солдатам и офицерам, проявившим боевое мастерство и отвагу в единоборстве с сильным и опасным врагом»².

Ровно через тридцать лет журналист Эд. Аренин записал и опубликовал подробный рассказ полковника в отставке Василия Поликарповича Гордеева об этом огненном «концерте»:

«Партитура» нашей огненной «Симфонии» была разработана до самых мельчайших деталей.

Ее подготовку и составление мы начали за несколько недель до 9 августа. В течение июля производилось уточнение координат фашистских батарей, ведших огонь по городу и по фронту. Наши люди для этого взбирались на подъемные краны лесного и угольного портов, на эллинг судостроительного завода имени А. А. Жданова, на вершины высоких труб Кировского завода... На карты были нанесены не только батареи врага, но и его наблюдательные пункты, узлы связи, штабы. Ведь мало было обрушить огонь только на орудия фашистов. Надо было «ослепить» вражескую артиллерию, накрыв ее наблюдательные пункты, и, повредив связь, нарушить управление огнем

«Оркестр» наш состоял из многих тяжелых дальнобойных орудий полков, выделенных для ведения контрбатарейной борьбы. «Басовую» группу «оркестра» представляли орудия главного калибра морской артиллерии

Подобно тому как перед оркестрантами Ленинградского радиокомитета на пюпитрах находились расписанные из партитуры ноты, так и у нас тщательно отработанные планы-таблицы огня были доведены до каждого орудия. Выделено три тысячи крупнокалиберных снарядов»³.

Сохранилась одна из таких таблиц Красносельского краснознаменного артиллерийского полка: цель 10, цель 609, 1-е орудие — 60 фугасных снарядов, 2-е орудие — 50 фугасных снарядов. Солдатскому делу велся учет.

Белоколонный зал филармонии стал заполняться за час-полтора до концерта. Слушатели опасались, что может помешать воздушная тревога, и хотелось насладиться не только музыкой, но и самим залом, праздником, каким воспринимали концерт в филармонии, хотя в подъезде ее находилась пуле-

¹ Одинцов Г. Ф. В боях за город Ленина — В кн.: Оборона Ленинграда. Л.: Наука, 1968, с. 109.

² Там же, с. 115

³ Аренин Эд. Огненный «концерт» — Смена, 1972, 6 авг.

метная точка. Впечатлительной Ольге Берггольц казалось, что, войдя в подъезд, она прошла через участок переднего края обороны. И все-таки зал, едва отогревшийся за лето, убранный усилиями коменданта Арсения Петрова, оберегавшего помещение с начала войны, выглядел нарядно.

В воскресенье, 9 августа 1942 года, шел 355-й день блокады. Солнце светило сухо и тускло. На концерт некоторые слушательницы одели довоенные бархатные платья, что еще более подчеркивало худобу и бледность. Моряки в бескозырках, видимо впервые попавшие в филармонию, разглядывали здание с изумлением. Завсегдатаи довоенных абонементных концертов искали друг друга на привычных местах. Встречаясь, восклицали с обескураживающей прямоотой: «А, вы живы!»

На концерте присутствовали оставшиеся в городе двадцать композиторов вместе с председателем Ленинградской композиторской организации В. М. Богдановым-Березовским, певица З. П. Лодий, пианист А. Д. Каменский, дирижер Б. Я. Тилес, музыковед Л. А. Энтелис. Пришли писатели Н. С. Тихонов, В. В. Вишневский, А. А. Крон, А. Г. Розен, Л. М. Попова, служившие в войсках Ленинградского фронта и на Балтийском флоте. К началу концерта в ложе справа заняли места руководители Ленинградской партийной организации А. А. Кузнецов, П. С. Попков, Я. Ф. Капустин, А. И. Маханов, Г. Ф. Бадаев, командующий фронтом Л. А. Говоров, начальник Политического управления фронта генерал Д. И. Холостов.

На хорах напротив оркестра занял место осветитель Михаил Пирогов, еще на заре советского документального кино участвовавший в съемках многих знаменательных событий. Теперь его ввели в группу кинодокументалистов, чтобы запечатлеть концерт, но съемка не получилась: электроэнергии хватало только для неполного освещения зала. В комнатке сбоку от артистической звукорежиссер Нил Николаевич Беляев проверял аппараты радиотрансляции. В студии радиокомитета приготовились сделать запись на пленку, и это удалось¹.

Перед трансляцией по радио диктор произнес краткий вступительный текст: «В культурной жизни нашего города сегодня большое событие. Через несколько минут вы услышите впервые исполняемую в Ленинграде Седьмую симфонию Дмитрия Шостаковича — нашего выдающегося земляка. Он писал это замечательное произведение здесь, в нашем городе, в дни Отечественной войны, в дни, когда враг рвался в Ленинград, когда фашистские мерзавцы обрушивали на наш город бомбы, снаряды, когда немцы кричали на всех европейских перекрестках, что дни Ленинграда сочтены.

¹ Часть исторической записи сохранилась и ныне находится в музее «Музы не молчали» 235-й средней школы Ленинграда.

Дмитрий Шостакович написал Симфонию, которая зовет на борьбу и утверждает веру в победу. Само исполнение Седьмой симфонии в осажденном Ленинграде — свидетельство неистребимого духа ленинградцев, их стойкости, их веры в победу, их готовности до последней капли крови бороться и завоевать победу над врагом.

Слушайте, товарищи! Сейчас будет включен зал, откуда будет исполняться Седьмая симфония Шостаковича»¹.

«Я лучше всего запомнил минуту, — рассказывал драматург Александр Крон, — когда на подмостках Ленинградской филармонии появились, прижимая к себе инструменты, первые оркестранты. Они пробирались к своим местам шаркающей походкой, со счастливыми и немного растерянными лицами, и переполненный зал встал им навстречу. Здесь были бойцы ПВО — мужчины и женщины, в ватниках, с противогазовыми сумками на боку, вооруженные пехотинцы и моряки с кораблей, старые филармонические завсегдатаи. Люди, разучившиеся плакать от горя, плакали от радости»².

Оркестр выступал в таком составе.

Первые скрипки: Аркин С. А., Маргулис Л. М., Левин С. Л., Минаев В. С., Прессер А. Р., Гитер Э. С., Ерманок С. К., Гершкович А. Д., Памфилов С. И., Вердников В. Н.

Вторые скрипки: Савельев Б. В., Окунь Л. И., Запарный А. Л., Слободская С. Б., Качковская Р. А., Левитин П. И., Фесечко Г. Ф., Кресин И. О.

Альты: Есеняевский И. А., Пиорковский И. И., Игнатенко Е. Д., Минаев Н. И., Елизаров В. А., Наровлянский А. М.

Виолончели: Ананян К. М., Сафонов А. Н., Храмов Н. В., Шестаков М. И.
Контрабасы: Цемко П. Д., Базаревский М. В., Керкешко Г. Ф., Федоров Д. Я.

Арфы: Покровская Л. А., Григорьев Д. Ф.

Рояль: Бронникова Н. Д.

Флейты: Телятник С. Ф., Ершова Г. Ф., Соловьев А. И., Карельский С. К.

Гобой: Шах Е. Л. — солист, Матус К. М., Петрова В. К.

Кларнеты: Сергеев Г. А. — солист, Быстрицкий А. А., Васильев А. М., Фадеев И. С., Степанов К. К., Козлов В. Н.

Фаготы: Медведев Г. С. — солист, Еремкин Г. З., Курганский А. И.

Валторны: Дульский Н. М. — солист, Федоров Н. И., Орехов П. К., Нагорнюк Н. М., Петров Б. А., Горелик С. Б., Парфенов М. Т., Павлов И. Д., Копанский Л. Н.

Трубы: Чудненко Д. Ф. — солист, Грисяк П. В., Климов Г. Д., Елисеев В. П., Носов Н. А., Поклад А. Ф., Вахрамеев В. А.

Тромбоны: Орловский В. М. — солист, Смоляк М. Е., Юдин В. И., Богданов М. В., Карпец И. И., Плеханов Н. М., Идельсон С. А.

Тубы: Шастовский А. Н., Мурзенков И. З.

Литавры: Осадчук В. Е. — солист.

Ударные: Петров А. А., Чулюкин А. И., Куликов К. М., Айдаров Ж. К.

Долгими аплодисментами был встречен стремительно появившийся дирижер. Он был во фраке, белоснежной рубашке: немало пришлось затратить усилий его жене Н. Д. Бронниковой, чтобы приготовить такой костюм.

¹ Цит. по ст. Крюков А. И. Новое о премьере Седьмой симфонии — Веч. Ленинград, 1975, 17 апр.

² Крон А. А. Седьмая, Ленинградская — Комс. правда, 1967, 9 авг.

«Мгновение полной тишины, и вот началась музыка. И мы с первых тактов узнали в ней себя и весь свой путь, — рассказывала Ольга Берггольц. — А нам, радиоработникам, сквозь изумительную эту музыку еще все время звучал и негромкий, спокойный и мудрый голос ее создателя, доносящийся из сентября 1941 года, когда враг стоял у ворот, у самых ворот города: «Заверяю вас, товарищи, от имени ленинградцев, что мы непобедимы и всегда стоим на своем боевом посту»¹.

На дикторский голос, объявивший о Симфонии, на улицах и в квартирах собирались у репродукторов ленинградцы — самая массовая аудитория. «Когда люди слабели, — наблюдал в блокаду писатель Юрий Алянский, — слух обострялся. Ленинградцы умели дополнять звуки фантазией и воспроизводить в своем воображении полнокровные, объемные картины жизни. Музыка стала для жителей осажденного города не только ярким эстетическим впечатлением, но и расшифрованным предвидением победы. Слушая теперь Седьмую, ленинградцы видели за ее музыкальной тканью больше других... Жизнь на слух! Она стала особой формой сопротивления, которая тоже помогала выстоять»².

Сохранились и другие записи, ставшие историческими. Поэтессы Веры Инбер: «Снова переполненный зал филармонии, как это было до войны и в самом начале войны... Я слушала Седьмую симфонию, и мне казалось, что это все о Ленинграде. Лязгающее приближение вражеских танков — это было здесь. Но светлое завершение еще впереди»³. Деловая дневниковая пометка художницы Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой: «Слушала в филармонии Седьмую симфонию Шостаковича. Зал был полон. Обстрела и бомбежек не было, и концерт прошел благополучно»⁴. Всеволод Вишневский занес в свой ленинградский дневник: «Давно я не был в этом чудном зале. Ряд встреч. Первая часть Симфонии потрясает. Это гениальное раскрытие хода врагов, поступи фашизма по Европе... Мелодия, ее нарастание, эта назойливая автоматически-ритмическая тема даны необыкновенно. Люди были захвачены: потоки чувств, мыслей, слезы на глазах... Это страшный 1941 год...» Финал Симфонии Вишневого не удовлетворил: «Финал помпезен, широк, но все это умозрительно, вне

¹ Берггольц О. Ф. Говорит Ленинград, с. 26.

² Алянский Ю. Л. Театр в квадрате обстрела, с. 89. Спустя тридцать четыре года на вечере памяти Д. Шостаковича известный московский географ М. Сигалов рассказал, что Седьмая симфония, услышанная его матерью, дала ей решимость в блокадном Ленинграде родить, выходить сына, победить отчаяние, муки, смерть.

³ Инбер В. М. Почти три года, с. 361.

⁴ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. — М.: Изобразит. искусство, 1974, с. 287.

мировой драмы. Это еще будущее»¹. У Николая Тихонова: «...Симфонию Шостаковича... с трепетом и восторгом исполняли ленинградские музыканты в зале филармонии. Ее играли не так, может быть, грандиозно как в Москве или Нью-Йорке, но в ленинградском исполнении было свое — ленинградское, то, что сливало музыкальную бурю с боевой бурей, носящейся над городом. Она родилась в этом городе, и, может быть, только в нем она и могла родиться. В этом ее особая сила»². Популярный артист оперетты Анатолий Королькевич записал:

«До войны я не любил Шостаковича, вернее, я его не понимал. Но тогда... Я не только слышал, я видел музыку! Передо мной возникали один за другим эпизоды блокадного Ленинграда... 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 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. Я стоял вместе со всеми, потрясенный... Вот оно, искусство!»³

В. Богданов-Березовский назвал исполнение самым «волнующим митингом», какой только знало искусство, «народным празднеством коллективного чувства»⁴. Александр Розен более подробно запечатлел в своей книге «Разговор с другом» переживания слушателей:

«Многие плакали на этом концерте. Одни — потому, что иначе не могли выразить свое восхищение, другие — потому, что пережили то, что сейчас с такой силой выражала музыка, многие — потому, что оплакивали своих близких, многие — потому, что они были потрясены самим фактом своего присутствия здесь, в филармонии, — ведь еще совсем недавно они и представлять себе не могли этот зал, эти колонны, эти красные диваны, орган, скрипки, трубы и литавры»⁵.

Людмила Попова рассказала о премьере в своей поэме, названной «Седьмая симфония».

Я помню блеск немеркнущих свечей
И тонкие, белей, чем изваянья,
Торжественные лица скрипачей,
Чуть согнутые плечи дирижера,
Взмах палочки — и вот уже поют
Все инструменты о тебе, мой город,
Уже несут ко всем заставам гордо
Все рупора Симфонию твою...»⁶.

Когда после окончания Симфонии в зале воцарилась тишина, разрядившаяся овациями, девушка из первых рядов протянула дирижеру букетик. Это была Люба Шнитникова, пле-

¹ Вишневский В. В. Дневники военных лет. Собр. соч. в 5-ти тт. — М.: Гослитиздат, 1958, т. 3, с. 568.

² Цит. по кн.: Крюков А. Н. Музыка в городе-фронте, с. 101.

³ Королькевич А. В. А музы не молчали. — Л.: Лениздат, 1965, с. 141, 142.

⁴ Богданов-Березовский В. М. Триумф антифашистской симфонии, с. 205.

⁵ Розен А. Г. Разговор с другом. Кн. 2-я. — Звезда, 1973, № 1, с. 81.

⁶ Попова Л. М. Седьмая симфония. — В кн.: Музыка века, с. 45.

мянница боевого офицера, капитана Арсения Шнитникова, который на день был отпущен в Ленинград и всей семьей пришел в филармонию. Букетик был собран с полоски земли за домом, которую засадили овощами и ягодами (она так и называлась «полоска» — спасительница от голода).

Возвратившись после концерта, Люба Шнитникова написала письмо на фронт — юноше, которого любила, — Льву Жакову: рассказала о Симфонии, о букете, о том, что «открылась у нас цинга — у меня сильнее всех, ноги, руки и даже на лице язвы, каких не было ни зимой, ни весной». И о том, что выпускает в госпитале боевой листок, а «на «полоске» поспела малина... ягоды можно менять на хлеб...» Симфония вселяла уверенность в победе, уверенность, которой делилась с любимым: «Не отчаивайся, дружище, нашими неудачами на фронтах. Близится огромный перелом, враг будет разбит...»¹ Всю жизнь хранил дирижер записку, вложенную в букетик: «Карлу Ильичу Элиасбергу. С признательностью за сохранение и исполнение музыки в осажденном Ленинграде. Семья Шнитниковых. 9.VII.42».

«Помню... что вошел я в... зал Ленинградской филармонии засветло и вышел тоже засветло, удивившись, что прошел только один час и что мир за это время не стал другим», — писал Александр Крон².

Молча и долго сидели после концерта в артистической дирижер и оркестранты, взволнованные и удовлетворенные итогами работы. Строгий слух мог заметить в исполнении несовершенства. Главное же выразил позднее Элиасберг: «Музыканты играли как никогда раньше — чувствовали музыку глубже, глубже ее понимали»³. Казалось, что они «снова в мирном Ленинграде, что самая жестокая из всех войн, когда-либо бушевавшая на планете, уже позади, что силы разума, добра и справедливости победили. Таков был эмоциональный заряд Седьмой симфонии»⁴.

Младший сержант Николай Васильевич Савков, стоявший за орудием у Пулковских высот, сложил в тот вечер трогательные стихи о том, как

Симфонию мужества город слушал,
Забыв о войне и вспомнив войну...
И когда в знак начала
Дирижерская палочка поднялась,
Над краем передним, как гром, величаво
Другая симфония началась, —

¹ Цит. по письму, переданному Л. В. Шнитниковой в музей «Музы не молчали»

² Крон А. А. Седьмая, Ленинградская

³ Цит. по: Верт Александр Ленинград — Звезда, 1984, № 1, с. 105.

⁴ Элиасберг К. II Говорит Ленинград — В кн.: Без антрактов Л.: Лениздат, 1970, с. 102

Симфония наших гвардейских пушек,
Чтоб враг по городу бить не стал,
Чтоб город Седьмую симфонию слушал .
.. И в зале — шквал,
И по фронту — шквал.
А когда разошлись по квартирам люди,
Полны высоких и гордых чувств,
Бойцы опустили стволы орудий,
Защитив от обстрела площадь Искусств¹.

Весть об этом исполнении Седьмой симфонии всколыхнула надежды эвакуированных ленинградцев на скорое возвращение в родной город. Сохранилась телеграмма коллектива Театра имени С. М. Кирова из Перми, из эвакуации, адресованная К. Элиасбергу и его коллегам: «Гордимся вами, высоко несущими знамя советского искусства, вещая всему миру героизм ленинградцев»². Из далекого Улан-Удэ телеграфировали: «...работайте дальше. Защищайте великий героический город Ленина. Своей творческой работой вы помогаете громить подлых гитлеровских мерзавцев»³.

Как выяснилось после войны, трансляция из Ленинграда в тот вечер дошла и до немецких солдат, в окопы, окружавшие город. Спустя двадцать лет в той самой «Астории», где 9 августа предполагался вражеский банкет и где зимой 1942 года спасали от голодной смерти Элиасберга, сняли номера два немецких инженера, бывшие солдаты. Они теперь хотели видеть Элиасберга — дирижера, который в осажденном городе мог продиржировать музыкой, внушившей им страх, сомнения и мысли: зачем пришли они на русскую землю!

Шостакович, узнав в Серноводске о ленинградской премьере, отправил Элиасбергу телеграмму: «Дорогой друг. Большое спасибо... Передай горячую благодарность всем артистам оркестра. Желаю здоровья, счастья. Привет. Шостакович»⁴.

Второе исполнение было организовано 12 августа, специально для моряков в Доме Военно-Морского Флота на углу Одиннадцатой линии Васильевского острова и набережной Невы. 13 августа вновь играли в филармонии; на этот раз кинорежиссер Ефим Юльевич Учитель смог провести киносъемку для киножурнала, но пленка вскоре сгорела.

На Невском проспекте у «Пассажа», где тогда продавали билеты в филармонию, очереди «на Седьмую» не уменьшались, оркестр повторил ее в филармонии 15, 16, 20 августа. Первые краткие отклики ленинградской прессы сменились более подробными. В. Богданов-Березовский 25 августа написал статью «Триумф антифашистской симфонии», где говорил «о высокой публицистической значимости подлинно современных музы-

¹ Савков Н. В. Седьмая симфония.— В кн.: Савков Н. В. Солдатская ладонь Л: Лениздат. 1983, с 15.

² Цит. по кн: Крюков А. Н. Музыка в городе-фронте. с 101, 102

³ Из личного архива К. И. Элиасберга

⁴ Цит по кн.: История музыки народов СССР — М. 1972 т 3, с 16.

кальных произведений, создаваемых при нашем общественном строе», развивая этот тезис, «подтверждаемый массовым восприятием Симфонии Шостаковича в качестве творческого документа огромной художественной силы и яркой антифашистской направленности»¹.

На 26 августа наметили еще один концерт в Доме Военно-Морского Флота, но весь день город обстреливался настолько интенсивно, что не смогли даже перевезти на Васильевский остров инструменты.

Сыграв Симфонию в августе шесть раз и еще один раз 20 сентября, оркестр должен был перейти и к другим программам, к оперным спектаклям, работа над которыми в условиях блокады оказывалась еще более трудной, чем подготовка Седьмой. Ждали и новых симфонических сочинений Шостаковича, переписывались с ним, узнавали о нем от писателей Н. Тихонова, Вс. Вишневского, выступавших по радио, от музыкантов, «прорывавшихся» в Ленинград с Большой земли.

На склоне лет, оглядываясь на пройденное и вспоминая ленинградскую премьеру, Шостакович с похвалой отзывался об уровне исполнения, дирижере, говорил о значении события в летописи ленинградской блокады: «Исполнение моей Симфонии в блокированном Ленинграде, когда город был осажден, — это одна из героических страниц... И прозвучала она в замечательном зале замечательно...»²

Несомненно, однако, что не столько художественная сторона события, сколько обстановка, в которой оно произошло, вызвали особый отзвук ленинградской премьеры.

Ленинград не был следующим после Куйбышева и Москвы городом, где прозвучала Симфония. Ошибочны также донные появляющиеся утверждения, что «Ереван был в Советском Союзе третьим городом, где прозвучало знаменитое сочинение»³; бакинцы тоже оспаривают это место⁴. В действительности же исполнения проходили в 1942 году вслед за московскими в таком порядке: 22 июня — Ташкент, 9 июля — Новосибирск, 11, 12 и 14 июля — Ереван, 27 июля — Фрунзе, 9 августа — Ленинград, 10 августа — Чкалов (Оренбург), 7 сентября — Свердловск, Саратов, 2 октября — Баку, 9 октября — Челябинск. При недостатке бумаги, отсутствии квалифициро-

¹ Богданов-Березовский В. М. Из дневника блокадных лет. — В кн.: В годы Великой Отечественной войны, с. 148.

² Из выступления Д. Д. Шостаковича, снятого и записанного в документальном телефильме «Дмитрий Шостакович», 1974

³ Геодакян Г. Ш. Идеал художника-гражданина — Сов. музыка, 1976, № 9, с. 23

⁴ См.: Меерович Е. Величие духа — Бак. рабочий, 1972, 30 сент.

ванных переписчиков (до той поры, пока партитура не была издана) неизбежно создавалась очередь за нотным материалом. Многие города посылали в Куйбышев, к автору, «гонцов» с наказом «организовать», ускорить, похлопотать.

Помог композитор прежде всего Ташкенту, где находилась его родная Ленинградская консерватория, Новосибирску, где функционировал оркестр Ленинградской филармонии во главе с Е. А. Мравинским. Это были коллективы, связанные с Шостаковичем творческими узами, — оркестры, способные осуществить такую сложную исполнительскую задачу.

В Ташкенте, как и в Ленинграде, слушали куйбышевскую, московскую трансляции, но при тогдашней небольшой мощности радиостанций уловить смогли лишь общие контуры музыки. Из столицы Узбекистана Шостаковичу послали телеграмму, и 15 мая он отправил в Ташкент партитуру и некоторые оркестровые голоса.

О дальнейшем узнаем из воспоминаний дирижера И. А. Мусина, горячо принявшегося за непосредственную подготовку ташкентской премьеры:

«Для меня эта музыка была глубоко личной. Война застала меня в Минске, на посту главного дирижера Белорусской филармонии. На третий день от Минска остались развалины. Десятки километров пешком шел с женой и семилетним сыном по белорусской земле, трижды переходил линию фронта, — то, о чем рассказывала Симфония, я видел: сожженные города, кровь, пропитавшую землю, мертвого грудного ребенка, брошенного на дороге...

Получив партитуру, я тотчас же передал в переписку оркестровые партии. Для этого отвели несколько учебных помещений, где студенты-переписчики работали сутками, сменяя друг друга. Расшитую по страничкам партитуру я брал тут же, знакомясь таким образом с музыкой. В горячке партий первых скрипок написали четырнадцать экземпляров, хотя у нас не могло быть более десяти пультов, не хватало духовых; при переписке вкралось много ошибок, проверить было не у кого, и я на свой страх и риск, иногда советуясь с учителем Шостаковича по композиции Максимilianом Осесвичем Штейнбергом, вносил исправления.

Пока шла переписка, собрали необходимый состав оркестра. Включили всех, кто мог играть, от профессоров консерватории Ю. И. Эйлина, А. Я. Штримера, М. Я. Хальфина, Г. С. Михалева, В. И. Шера, А. Г. Сокина, А. В. Березина, Я. В. Куклеса, Н. И. Амосова, лауреатов музыкальных конкурсов Э. Г. Фишмана, А. Я. Феркельмана до тогда юных учеников школы при консерватории М. И. Ваймана, Я. С. Рябинкова. Пополнить духовой состав помогли находившиеся в Ташкенте военные академики, они прислали столько исполнителей, что в оркестре оказалось десять валторн, восемь тромбонов, две тубы: всем хотелось играть Седьмую, Ленинградскую, состав оркестра достиг 122 человек.

К репетиции приступили 1 июня. Работали ежедневно с шести до восьми утра, чтобы не срывать занятий, экзаменов, да и жара не позволяла днем репетировать. Чтобы поддержать силы, каждому оркестранту выдавали ежедневно в дополнение к скудному пайку два пирожка с пшенной кашей. Неделю репетировали первую часть, с 8 июня — всю Симфонию. 20 июня провели пробное проигрывание в клубе швейников, где тогда располагалась консерватория».

18 июня в Ташкенте вышла из печати книжка «Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича» — первая книжная публика-

ция о Симфонии. Для нее отпустили четыреста листов остродефицитной бумаги: их хватило на шестьсот экземпляров, на двадцати двух страницах кратко излагались структура произведения, справочные сведения о первых исполнениях, биография автора, подчеркивалось, что «музыкальное образование он получил в Ленинградской консерватории» и что в 1937 году «он был избран профессором по классу композиции Ленинградской консерватории, каковым состоит по настоящее время»¹. В книжке перепечатали также из центральной прессы статьи о Симфонии самого композитора, Ем. Ярославского и А. Толстого.

Для премьеры, приуроченной к 22 июня, к первой годовщине войны, отвели большой зал оперного театра. В день премьеры было сорок четыре градуса в тени. Рубашки прилипали к телу. Пот заливал дирижеру стекла очков. Зал, раскаленный от жары, был переполнен. Алексей Николаевич Толстой, наблюдавший репетиционный процесс в Куйбышеве, оказался слушателем ташкентской премьеры, даже помог ее осуществлению, исхлопотав отсрочку от работ по уборке хлопка для некоторых музыкантов².

В зале находились руководители партийной организации Узбекистана, академики, писатели, кинематографисты. Был там и неприметный молодой композитор Моисей Вайнберг, прошедший, как и Мусин, путь от горящего Минска до Ташкента. Через год Вайнберг повез в Москву Шостаковичу свою Первую симфонию, навеянную шостаковичскими Пятой, Седьмой, и стал с тех пор его другом, верным творческим последователем.

Рассказывая о ташкентской премьере, Мусин упоминает о театральном эффекте. Оркестр расположили амфитеатром, приподняв места исполнителей на духовых инструментах. В финале, на заключительной теме-апофеозе, вся духовая группа поднималась со стульев, играя тему наизусть, — эта торжественность передавалась залу, который тоже поднимался в едином порыве.

Вечером после премьеры в подаренный дирижеру экземпляр книжки оркестранты вложили трогательное письмо: «Вот уже три недели как все мы живем объединенные общей целью, одними мыслями, вынашиваем Седьмую симфонию, ставшую смыслом нашего существования... Теперь, когда огромная, кропотливая работа позади, мы с улыбкой вспоминаем все трудности, настойчиво и упорно преодоленные... Сегодня мы вместе с Вами переживаем радость рождения Симфонии — Вашу удачу, Ваш успех, заслуженный ценой нечеловеческих

¹ Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича. — Ташкент, 1942, с. 6.

² Телеграмма в Центральный Комитет Коммунистической партии Узбекистана. — ЛГАЛИ, ф. 7441, оп. 4, ед. хр. 342, с. 11—12.

усилий». М. О. Штейнберг, относившийся к Шостаковичу, своему бывшему ученику, с повышенной требовательностью, занес в дневник: «Произведение несомненно замечательное... Поразительное владение оркестром, а также линией развития»¹. Софье Васильевне Шостакович, как всегда жившей интересами любимого сына, его фортепианный учитель Л. В. Николаев сообщил:

«Большим событием в музыкальной жизни Ташкента было исполнение нашей консерваторией Митиной Седьмой симфонии. Репетиций было много. Исполнение было хорошо проработанное и четкое. Успех Симфонии имел громадный. Исполнение Симфонии было событием, о котором в Ташкенте говорили решительно все и всюду. Мне Симфония понравилась исключительно»².

Была ли на том концерте Анна Ахматова, находившаяся тогда в Ташкенте? Едва ли только хронологическим совпадением можно считать тот факт, что как раз в это ташкентское лето Ахматова сочинила эпилог «Поэмы без героя», причем первоначально эпилог завершался стихами о Седьмой симфонии:

А за мною, тайной сверкая
И назвавши себя «Седьмая»,
На неслышанный мчалась пир,
Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая ленинградка
Возвращалась в родной эфир³.

В тот день, когда Ташкент открыл полосу периферийных премьер, уже шла напряженная репетиционная работа в Новосибирске, где оркестр Ленинградской филармонии выступал с 4 октября 1941 года. Там, в дни смертельной угрозы для Москвы, он открыл сезон исполнением «Интернационала» в мощной инструментовке Дмитрия Шостаковича.

Для репетиций Седьмой Мравинский отвел десять дней; даже в условиях войны, эвакуации дирижер не изменял обычной тщательности: 7 мая привезли партитуру, три недели Мравинский ее изучал, 30 мая состоялось первое проигрывание-ознакомление.

Еще одной особенностью новосибирского исполнения, обусловившей его сроки, особую тщательность, был ожидавшийся приезд автора. Ему очень хотелось поехать в Новосибирск и для того, чтобы услышать, как «прочитает» Симфонию Мравинский, знавший стиль его симфонического творчества, имевший опыт интерпретации, и для того, чтобы повидать находившегося в Новосибирске Ивана Ивановича Соллертинского. Вместе с тем Шостакович опасался длительного пути, отрыва от семьи: мать, родители жены еще не оправились после бло-

¹ ЛГИТМиК, ф. 28, оп. 1, ед. хр. 1115.

² ГЦММК, ф. 129, № 249.

³ Ахматова Анна. Стихотворения и поэмы.— Л.: Сов. писатель, 1977, с. 378.

кадной зимы. Шебалину откровенно писал: «Прямого самолета нет, а поездом ехать боязно, долго и надо запасти продукты питания. Кроме того, нечего оставить моему, в настоящее время большому семейству... Я, очевидно, никуда не поеду».

И все-таки поехал, поездом, не торопясь.

В Новосибирске о приезде Шостаковича широко оповестили в конце июня. 24 июня Соллертинский опубликовал в газете «Советская Сибирь» заметку «Дмитрий Шостакович (к приезду в Новосибирск)» с фотографией композитора. 3 июля местные музыканты с цветами собрались на вокзале задолго до прихода поезда. Бежали к вагону нетерпеливый Соллертинский, за ним Георгий Свиридов.

С вокзала Шостакович отправился на репетицию и вечером написал для газеты «Советская Сибирь»: «Ни один из оркестров, игравших мои произведения, не добивался такого совершенного воплощения моих замыслов... В том, что оркестр с предельной точностью донесет и этот мой замысел, я ни сколько не сомневаюсь»¹.

Как было и перед премьерой Пятой симфонии, Мравинский пытался добиться от немногословного композитора дополнительных указаний и разъяснений, просил его проигрывать на рояле разные эпизоды, уточняя темпы, нюансировку. Шостакович, мало что разъяснявший Мравинскому о Пятой, Шестой симфониях, на этот раз старался передать ему и свое представление, и то, что извлек из опыта Самосуда. Стеснительный с маститым Самосудом, он чувствовал себя свободней с Мравинским: война, встреча в Новосибирске, тоска по Ленинграду сблизили их.

Концерт 9 июля в присутствии композитора, со вступительным словом И. И. Соллертинского вызвал бурю откликов. Темпераментный Леонид Утесов заявил, что таких впечатлений даже в его бурной артистической жизни было немного: «Это настолько захватывающе грандиозно, что разобраться в своих ощущениях я бессилён. Одно знаю — это бессмертно, как все великое в искусстве. В этом концерте было все, что делает искусство настоящим: гениальный композитор, талантливый дирижер и художник-оркестр»². Ю. М. Юрьев, выдающийся драматический актер, отметил удивительное единство чувств, вызванных Симфонией: «Она всех взволновала и заставила биться одним пульсом»³. Автор отозвался в печати кратко и многозначительно: «Наиболее близко мне как автору прозвучала Симфония под управлением Евгения Мравинского»⁴.

¹ Сов. Сибирь, 1942, 4 июля.

² Утесов Л. О. До самого сердца. — Сов. Сибирь, 1942, 16 июля.

³ Юрьев Ю. М. Это испытывает каждый советский гражданин. — Сов. Сибирь, 1942, 16 июля.

⁴ Учитель. газ., 1942, 10 сент.

Через неделю после премьеры, 16 июля, появилась и обстоятельная рецензия. Ее написал И. Соллертинский. Рецензия, опубликованная в газете «Советская Сибирь», давала произведению такую четкую характеристику:

«Седьмая симфония Шостаковича — по существу первое подлинно монументальное произведение советского искусства, посвященное Великой Отечественной войне народов Советского Союза против фашистских захватчиков. С предельной ответственностью и серьезностью, без малейшего упрощения подошел композитор к своей поистине титанической задаче. Его не соблазнил внешне эффектный путь шумной батальной звукописи, натуралистических иллюстраций и зарисовок... Он творил как подлинный симфонист... Методом инструментального симфонизма он дал в партитуре своего произведения потрясающее обобщение всех чувств, помышлений, зачастую трагических переживаний и страстных надежд, владевших советскими людьми на протяжении последнего незабываемого года»¹.

После нескольких исполнений Седьмой Шостакович отрепетировал и сыграл с Квartetом имени А. К. Глазунова Квинтет; В. П. Арканов спел четыре романса на слова А. С. Пушкина. Таким образом, июль оказался в Новосибирске «месяцем Шостаковича», упрочившим его дружбу с оркестром родного города, с дирижером Е. А. Мравинским.

«Далеко, в центре Сибири, я вдруг ощутил многое ленинградское, от чего тогда отвык и к чему меня так бесконечно тянет,— признавался Шостакович.— В период репетиционной работы и во время концертов я вновь почувствовал ту необходимую в творческом процессе заинтересованность, ту высокую музыкальную культуру, которые так характерны для искусства города Ленина»².

Как раз в то лето 1942 года скульптуры эвакуированной Третьяковки установили в фойе Новосибирского оперного театра, в полуциркульном зале и примыкающих репетиционных комнатах. Необычную экспозицию начинал бронзовый Петр I в мундире офицера Преображенского полка, точно командир отряда, охраняющий сокровища музея. Шостакович пришел к сотрудникам Третьяковки, «они потащили его с этажа на этаж, к своим картинам, к своим громадным ящикам... Шостакович глядел сквозь очки на ящики, на железные ванны с водой... Это был первый посетитель военной Третьяковки»³.

Почти все свободное время он проводил у Соллертинского, на улице Романова, в доме 35, где жили и другие эвакуированные музыканты. Отсюда друзья отправлялись навещать знакомых: всех хотелось повидать, обо всех узнать. Еще один прошедший год испытаний прояснил многое во взаимоотношениях, в оценке людей, и Шостакович делился с Шебалиным:

¹ Соллертинский И. И. Седьмая симфония Шостаковича.— Сов. Сибирь, 1942, 16 июля.

² Шостакович Д. Д. Замечательный оркестр.— Литература и искусство, 1942, 1 авг.

³ Шинкарев Л. Особый эшелон.— Известия, 1971, 25 мая.

«Я ужасно был рад встрече с друзьями в Новосибирске. Особенно меня порадовал Г. Свиридов, который при ближайшем знакомстве оказался человеком исключительного ума, тончайшей культуры и необычайного благородства. Как всегда, хорош И. И. Соллертинский. Мы с ним много раз вспоминали тебя и очень скучали без тебя... Видел также твоего ученика Кадика Фельцмана. Был у него. Он превосходно меня угощал своей музыкой и телесной пищей... После пребывания в Новосибирске у меня осталось приятное, но довольно грустное воспоминание». Летом 1942 года никто еще не мог знать, скоро ли и когда снова удастся свидеться

Седьмая симфония прозвучала в Новосибирске восемь раз, прочно вошла в репертуар оркестра, причем Мравинский каждый раз находил и вносил новые штрихи в интерпретацию, раскрывая интонационную связь в мелодическом материале между частями, добиваясь звукового равновесия, полифонической тонкости. Каждое исполнение обязательно предварялось репетицией с дополнительными указаниями дирижера. Шостакович, присутствовавший на репетициях 10, 12, 14 июля и на концертах 11, 13 и 15 июля, не переставал восхищаться такой неутомимостью, тщательностью, требовательностью. Шебалину писал: «Е. А. Мравинский — превосходный дирижер. Оркестр Ленинградской филармонии великолепен». В цитированной статье «Замечательный оркестр» особо отмечал выдающихся солистов: фаготиста А. Васильева, а также И. Шпильберга, И. Левитина, Б. Шафрана, В. Генслера, А. Замирова, Б. Назарова.

В Ереване исполнение состоялось на два дня позже, чем в Новосибирске, но резонанс был не меньшим; несмотря на трудности военного времени, из всех крупных закавказских городов отправились в Ереван группы деятелей культуры. Возглавлявший тбилисскую делегацию А. В. Гаук рассказывал, что для выехавших в Ереван В. И. Качалова, Н. Я. Мясковского, Ю. А. Шапорина, К. Н. Игумнова, А. А. Хоравы, Д. И. Аракишвили, Г. В. Киладзе, А. М. Баланчивадзе предоставили даже отдельный вагон: «Мы имели возможность три раза прослушать эту Симфонию»¹. Перед премьерой выпустили написанную А. И. Шавердяном брошюру-пояснение, отличающуюся обстоятельностью. В ней подробно говорилось о политическом и общественном значении произведения, о месте и роли музыки в народной войне. Ярko излагалась история создания Симфонии, приводились отклики на ее первые исполнения. Центральное место в брошюре занимал анализ не только общего образного смысла каждой из частей, но и средств, приемов выразительности, структурной логики, связей с классическим симфонизмом и нового в гармонии, оркестровке, ритме. Это была одна из первых в советском музыкознании попыток

¹ Гаук А. В. По страницам воспоминаний дирижера. — В кн.: Александр Васильевич Гаук. М.: Сов. композитор, 1975, с. 106.

создания обобщающей работы, охватывающей как исторические, так и аналитические стороны сочинения.

Оркестр под управлением М. А. Тавризиана играл в театре, носившем имя А. А. Спендиарова, который еще от Глазунова узнал о таланте Шостаковича и уже в 1928 году отмечал как крупное явление современности симфонию «Посвящение Октябрю». Концертмейстером первых скрипок был замечательный скрипач Грачья Богданян, с тех пор ставший пропагандистом сочинений советских композиторов.

Услышав Симфонию в Ереване, Н. Мясковский отозвался о ней в письме к С. Прокофьеву сдержанно: «Симфония по материалу и стилю ровнее, чем другие, но и 5-я и 6-я в разных отношениях лучше»¹. Более подробно свое мнение Мясковский аргументировал так: «...преувеличенные размеры, даже не во времени, а в какой-то ненайденности пропорций частей, вместе взятых, и недостаточной внутренней контрастности материала,— все как-то громоздко, перенасыщено и, по правде говоря, в смысле материала и не очень ярко. Это, конечно, сочинение очень содержательное и даже глубокомысленное, но, в противоположность другим его симфониям, не такое «театральное», недостаточно яркое по сопоставлению частей и внутри частей»². В отличие от других слушателей, Мясковский первую часть не выделял: «Конечно, подавляет первая часть, хотя она не лучшая по музыке. Во второй части много неприятной музыки и даже противной оркестровки. Лучше всего по материалу третья и четвертая части, но они непомерно растянуты и бесконтрастны»³. В рецензии Мясковского, опубликованной в ереванской газете «Коммунист», говорилось: «Еще в Пятой симфонии Шостакович простился со своей молодостью — пришла творческая зрелость, его замыслы приобрели глубину. В Седьмой симфонии эта зрелость особенно очевидна. Перед нами цельное и значительное произведение искусства»⁴.

Эдгар Оганесян, армянский композитор, выступая спустя много лет на конференции, посвященной творчеству Д. Д. Шостаковича, подчеркивал, что памятные исполнения Седьмой симфонии в июле 1942 года явились для большинства ереванских слушателей открытием музыки Шостаковича: до того ее играли мало, если не считать фортепианных и некоторых камерных сочинений. В статье, опубликованной к семидесятилетию композитора, Г. Ш. Геодакян тоже выделял этот факт,

¹ Н. Я. Мясковский — С. С. Прокофьеву. 14 июля 1942 г. — В кн.: С. С. Прокофьев — Н. Я. Мясковский Переписка. М.: Сов. композитор, 1977, с. 460.

² Письмо Н. Я. Мясковского И. В. Петрову из Тбилиси от 15 июля 1942 г. Цит. по кн.: Иван Васильевич Петров. Статьи, воспоминания, материалы. — М.: Сов. композитор, 1983, с. 101.

³ Там же.

⁴ Мясковский Н. Я. Философская симфония. — Коммунист, 1942, 14 июля.

более того, утверждал, что ереванские «дни Шостаковича» в июле 1942 года сыграли огромную роль в формировании целого поколения армянских музыкантов:

«Для целой плеяды молодых армянских композиторов этот исторический концерт, по существу, стал первым серьезным знакомством с музыкой «вождя пламенного симфонизма» (Асафьев). Впечатление было ошеломляющим... И до жути реальный и страшный образ врага, и великое напряжение сил, и растоптанный войной мир прекрасных человеческих чувств (вспомним вторую часть — «грустное скерцо»), и могучий напор финала — во всем ощущалась небывалая широта художественного охвата происходящего, пронзительная жизненная достоверность.

Впоследствии, по мере все более полного и близкого знакомства с музыкой Шостаковича и его личностью, это впечатление углублялось и укреплялось. В Шостаковиче мы видели идеал современного композитора-гражданина, жизнь и музыка которого слились воедино, составили нерасторжимое целое, глубина же познания жизни определялась острейшим чувством ответственности перед временем и народом, перед настоящим и будущим. И именно воздействие такого идеала, как мне кажется, в значительной степени стимулировало знаменательный поворот в армянской музыке к концепционному симфонизму с его стремлением к объемному постижению действительности во всей ее сложности и противоречивости. Поворот этот, обозначившийся уже в Квартете Э. Мирзояна (1947), в полной мере определился к концу пятидесятых годов, вызвав к жизни — начиная с Фортепианного квинтета Э. Оганесяна и Первой симфонии Д. Тер-Гатевосяна — целый ряд первоклассных сочинений в жанрах симфонической и камерно-инструментальной музыки»¹.

Еще в начале июля 1942 года, будучи в Москве, артист Ленинградского Малого оперного театра Б. О. Гефг — участник первой постановки оперы «Нос» — наведалься в музыкальное издательство, «очень ловко схватил в Музгизе корректурные листы и привез в Чкалов. Это были отдельные листы, не сброшюрованные: на одной стороне — партитура, на другой — табель-календарь, теперь уже не помню за какой год. Таким образом, переворачивать страницы приходилось вдвое чаще»².

Задача необходимого пополнения оркестра была в Чкалове еще более сложной, чем в других городах. Пришлось повсюду искать умеющих играть на духовых инструментах и приводить их в театр к опытным оркестрантам для предварительной тренировки. Чтобы подкормить оркестр, выехали за продуктами в глубинные районы Оренбургской степи. Помогали городские партийные организации, первый секретарь Чкаловского областного комитета КПСС Георгий Аполлинариевич Денисов. Шостаковичу после утомительной поездки в Новосибирск трудно было предпринять еще одно далекое путешествие. Не смог он и ответить на ряд возникших у дирижера текстологических вопросов, ибо в это время не имел на руках ни одного экземпляра партитуры: все разобрали, и он сокрушенно писал Б. Хайкину: «На все Ваши вопросы относительно нотного тек-

¹ Геодакян Г. Ш. Идеал художника-гражданина. — Сов. музыка, 1976, № 9, с. 24.

² Из письма Б. Э. Хайкина автору книги от 8 декабря 1976 г.

ста я Вам отвечу позднее... ввиду того, что я не помню на память, где помещается та или иная цифра».

«В течение сезона 1942/43 года Симфонию играли семь раз в Оренбурге и два раза в Орске,—вспоминал Б. Хайкин.— Это было событием для всех, а для меня в особенности. Ведь.. я готовил премьеру наедине с партитурой»¹. Об интерпретации Хайкина музыковед Р. В. Глезер писала: «В лице заслуженного деятеля искусств профессора-орденоносца Б. Хайкина автор Симфонии нашел глубокого и тонкого интерпретатора. Строгость, академичность и внутренняя сосредоточенность исполнения соответствуют содержанию и стилю произведения. Большая музыкальная культура и высокий художественный вкус дирижера позволили добиться разнообразных по силе, характеру и краске звучаний. Наиболее сильное впечатление оставляет исполнение первой и четвертой частей. Хайкину удалось донести внутреннюю связь между эпизодами первой и четвертой частей: мир, надвигающаяся опасность, мучительная борьба, скорбь и грядущая победа. Надолго запоминаются таинственная значительность перехода от третьей части к четвертой, органная звучность начала третьей части, напряженность звукового нарастания в середине первой части, грандиозность последних страниц партитуры»².

Автор откликнулся на это исполнение письмом дирижеру: «Спасибо Вам за исполнение Симфонии, которое, судя по докатившимся до меня известиям, было великолепным. Спасибо всем артистам оркестра... 1 сентября еду в Москву, где проведу около трех недель. Очень буду счастлив Вас там повидать и на обратном пути затащить Вас в Куйбышев, погостить у нас. Если приедете в Куйбышев, то останавливайтесь у нас. Мы теперь сможем Вас более или менее прилично принять. Передайте от нас большой привет всем друзьям...»³

Со второй половины августа распространение Симфонии облегчила организованная Комитетом по делам искусств рассылка партитуры. Нотную посылку из Москвы получил Государственный оркестр Союза ССР, находившийся во Фрунзе во главе с Н. Г. Рахлиным, прослушавшим Симфонию по трансляции из Куйбышева 5 марта.

Госоркестр стал исполнителем Симфонии в Свердловске. На репетициях присутствовала группа дирижеров: А. И. Орлов, М. И. Паверман, А. Э. Маргулян, С. П. Горчаков, А. М. Коган, Н. С. Рабинович. «У нас оказались гранки Симфонии, и мы по этим разрозненным страничкам, имевшим вид негатива, с огромным вниманием и волнением слушали репетицию,—вспоминает М. И. Паверман.— Но то, что было вече-

¹ Хайкин Б. Э. Как мы работали — Сов. музыка, 1975, № 5, с. 92.

² Глезер Р. В. Седьмая симфония Шостаковича — Чкаловская коммуна, 1942, 15 авг.

³ Письмо Б. Э. Хайкину от 25 августа 1942 г. Дальнейшие цитаты из этой переписки сносками не оговариваются.

ром, на концерте, словами передать невозможно. Внимание и напряжение слушателей было предельным, а во время исполнения первой части многие плакали, это я видел. Успех Симфонии, оркестра, Рахлина был огромен. Все говорили в городе об этом волнующем концерте. Мне он остался памятен на всю жизнь. Тогда, узнав Седьмую, я стал готовиться и сам ею дирижировать, что осуществил позднее»¹.

Осенью, зимой 1942/43 года Симфония была сыграна в Свердловске семь раз. Ее исполнением отметили двадцатипятилетие Великой Октябрьской социалистической революции. На следующий год Седьмой симфонией открыли концертный сезон. Касаясь трактовки Н. Рахлина, музыковеды и тогда и в последующие годы отмечали ее романтизм, находили аналогии с интерпретацией симфоний Чайковского. Даже спустя тридцать пять лет, сохраняя в памяти это впечатление, М. Сокольский сопоставлял стили воспроизведения Седьмой симфонии Шостаковича и Шестой симфонии Чайковского, находя в них аналогичные контрасты трагических бездн и взлетов ликующей радости, затаенной боли и солнечного света, и писал о романтическом многообразии дирижерской палитры: «В трудные и тяжелые военные годы могучее, огненное исполнение дирижером этой Симфонии как будто приблизило к нам солнце Победы»².

По просьбе рабочих Нижнего Тагила, Челябинска оркестр выезжал туда с концертами-премьерами. Билеты распределялись на заводах, в военкоматах. Через тридцать три года Анна Романова, челябинская работница, вспоминала:

«Я никогда не забуду день 9 октября, когда в Челябинске, в Театре имени С. М. Цвиллинга, впервые исполнялась Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича. Нашему женсовету Кировского (теперь Советского) районного военкомата было выдано 80 контрамарок, чтобы мы могли пригласить женщин, преимущественно жен фронтовиков. Небольшой зал театра не мог вместить всех желающих. Люди стояли в фойе, и пришлось открыть дверь зала, чтобы все могли слушать. Когда музыка умолкла, зал был несколько секунд безмолвен, а затем — шквал аплодисментов, которые становились все громче. Зал не только аплодировал. Раздались возгласы: «Партии — слава!», «Воннам — слава!», «Советскому народу — слава!», «Мы победим!»³

Оркестр Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова много раз играл Симфонию в Перми под управлением А. М. Пазовского. По воспоминаниям дирижера, «исполнение этого прекрасного, мужественного произведения, над которым мы с оркестром работали с громадным увлечением,

¹ Из письма М. И. Павермана автору книги от 12 сентября 1976 г.

² Сокольский М. М. Дирижер-творец. — Сов. музыка, 1976, № 11, с. 132.

³ Романова А. К. Седьмая симфония в Челябинске. — Челябинский рабочий, 1975, 9 мая.

восторженно принималось переполненным залом»¹. В трактовке А. Пазовского сказалось его удивительное ощущение ритма как звучащей энергии: «Ритмическая пружина темы с необыкновенной силой «раскручивалась» дирижером в последних вариациях... Эффект вторжения последней (на тональном сдвиге) подчеркивался еще и упругой темпоритмической «оттяжкой», едва заметной для метронома, но крайне существенной для эмоционального восприятия, привыкшего к упорной механической устойчивости темпа»².

Московская консерватория, находящаяся в Саратове, поручила дирижировать Симфонией Григория Арнольдовичу Столярову — участнику московской премьеры «Катерины Измайловой». С ним Шостакович продолжал дружить, делился творческими и семейными делами, к нему обращался с просьбами³. К пяти саратовским концертам выпустили брошюру-пояснение. На первый из концертов — 2 ноября — пригласили партийный актив города и области. Беспокоясь о том, дойдет ли музыка до слушателей, друг консерваторской юности Шостаковича дирижер Гавриил Яковлевич Юдин разузнал, где сидят секретари сельских райкомов из самых отдаленных районов области и сел среди них. «Прошла первая часть. Вокруг меня все сидели потрясенные. Никто не перешептывался. Во время исполнения третьей части один из сидевших рядом со мной тихонько спросил соседа: «Ну, как?» Тот ответил: «Разобраться, конечно, трудно, но я чувствую, как меня прямо поднимает со стула в воздух». Как радостно было мне слышать эти слова! Какое это было счастье знать, что величие и духовная мощь гениального творения Шостаковича дошла до товарищей»⁴. На другом исполнении в Саратове, для находившегося там в эвакуации Ленинградского университета, в зале стихийно возник митинг.

Такое воодушевляющее влияние сложного произведения даже на малосведущую в музыке аудиторию отмечал и Александр Гаук, дважды дирижировавший Симфонией в Тбилиси. «Должен отметить, — писал Гаук, — что она произвела необыкновенное впечатление даже на малоискусшенных слушателей»⁵.

Напряженной была обстановка бакинской премьеры. Гитлеровцы рвались к берегам Каспия. Битва за Кавказ была в самом разгаре. Симфония и здесь, в Баку, воспринималась

¹ Пазовский А. М. Записки дирижера. — М.: Музыка, 1966, с. 63.

² Кухарский В. Ф., Тольба В. Об авторе и книге: предисловие к кн. А. М. Пазовского «Записки дирижера», с. 20.

³ Так, 10 июня 1942 г. писал: «Дорогой Гриша!.. Очень я без тебя скучаю... Моя мама послала тебе письмо с просьбой узнать что-либо о наших друзьях Квадри... На днях полечу в Новосибирск...» (ГЦММК, ф. 291, № 93).

⁴ Юдин Г. Я. Разрозненные страницы из воспоминаний о Д. Д. Шостаковиче. Рукопись.

⁵ Гаук А. В. По страницам воспоминаний дирижера, с. 106.

как мобилизующее оружие. Узеир Гаджибеков писал по этому поводу:

«Азербайджанские композиторы глубоко переживают события сегодняшнего дня. Мы ощущаем потребность облеечь свои чувства и мысли в большие формы симфоний, поэм, увертюр, ибо музыка должна выражать сейчас не субъективные переживания, а скорбь и радость советских людей, их чаяния и непоколебимую веру в конечный разгром врага. Все это должно быть выражено в больших музыкальных формах, глубоко реалистическим языком.

В этом отношении блестящим примером служит Седьмая симфония Д. Шостаковича, которую нам посчастливилось услышать на днях в Баку»¹.

Симфонию исполняли в Баку оркестр Азербайджанской государственной оперы, радиокомитета и музыканты из военных оркестров под управлением народного артиста Азербайджанской ССР Ашрафа Гасановича Гасанова. Среди слушателей в белом овальном зале Азербайджанской филармонии жадно внимал музыке начинающий композитор Кара Караев. Вскоре он отправился в Москву, чтобы стать учеником Шостаковича; так Седьмая «сеяла зерна» шостаковической школы.

В марте 1942 года партитура Симфонии в виде катушек фоноплёнки и одного экземпляра переписанных голосов была послана из Куйбышева за рубеж очень сложным путем: на самолете через Ташкент, Ашхабад в Иран, оттуда в Ирак, Египет, через Африку, Атлантику в Лондон.

Лондонская газета «Таймс» сообщила об ожидаемой партитуре, не указывая сроков ее прибытия².

Симфонию ждали с нетерпением. Против войны, охватившей большую часть планеты, искусство выступало активно. Музыканты ряда стран, боровшихся с фашизмом, стремились внести свою лепту в поддержку сражавшегося советского народа. Распространение русской, советской музыки было выражением этой поддержки. С осени 1941 года в Англии русская музыка стала, как сообщал тогда в Москву, в Союз композиторов, главный дирижер английского радио Адриан Боулт, «популярнее, чем когда бы то ни было»³. На гребне популярности находилось творчество С. С. Прокофьева, его патриотическая кантата «Александр Невский». Все чаще исполнители-инструменталисты выступали со специальными концертами, целиком посвященными сочинениям советских композиторов, так в декабре 1941 года пианистка Гарриэт Коэн в Лондоне, Кембридже, Гулле и других городах с успехом играла фортепианные сочинения Д. Д. Шостаковича, Д. Б. Кабалевского, Л. А. Половинкина. Сообщая об этом Шостаковичу, Коэн

¹ Цит. по: Меерович Е. Величие духа.

² Седьмая симфония Шостаковича.— Таймс, 1942, 7 марта.

³ Цит. по кн.: Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева, с. 466.

просила его написать новый концерт для фортепиано с оркестром. В феврале 1942 года в Лондоне прозвучали Первый квартет Шостаковича и Третий квартет Шебалина.

Микрофильм партитуры новой Симфонии было решено передать Генри Джозефу Вуду, выдающемуся английскому музыканту, известному прогрессивными убеждениями. Это был человек живой, пытливой мысли, интересовавшийся общественными проблемами, с огромной энергией устремлявшийся в разные сферы музыки. С его именем была связана история знаменитых лондонских просветительских «Променад-концертов», которыми Вуд руководил полвека, а также воскресных общедоступных концертов. На одном из них в зале «Куинс-холл» 1 февраля 1903 года присутствовали Владимир Ильич Ленин и Надежда Константиновна Крупская; как писал Владимир Ильич сестре, они «остались очень довольны,— особенно последней симфонией Чайковского (*Simphonie pathétique*)»¹.

Русскую музыку Вуд интерпретировал всю жизнь, приобщаясь к ней побуждала его жена — талантливая русская певица Ольга Урусова, исполнявшая сочинения Мусоргского, Чайковского; родственность свою с русской культурой сам Вуд подчеркивал даже тем, что, будучи по происхождению англичанином, свои музыковедческие труды подписывал русским псевдонимом Павел Кленовский. Еще до войны Вуду было известно творчество Мясковского, Прокофьева, Глиэра. Не возникало сомнений в его способности донести советскую Симфонию о войне английским слушателям.

Репетиции Симфонии в Лондоне пришлось на начало июня. Для англичан шло третье лето войны. Два года прошло от разработки Гитлером операции «Морской лев» — плана вторжения в Англию. Немецкие бомбардировщики, летая над английской столицей, сбрасывали свой смертоносный груз на ее жилые кварталы. Значительная часть Лондона представляла неразобранные руины. Английский народ горячо сочувствовал советскому народу в его жестокой борьбе.

Вуд выбрал для премьеры Симфонии «Альберт-холл», лучший концертный зал Лондона, куда дирижер перенес общедоступные «Променад-концерты» после того, как гитлеровская авиация разрушила в 1941 году королевский зал «Куинс-холл». «Альберт-холл», огромный зал овальной формы, считался крупнейшим в стране, вмещающий десять тысяч человек. Датой премьеры определили 22 июня. Предварительно композитор Алан Буш выступил по радио с рассказом о Симфонии, дав ее подробную характеристику. На концерт собралось более десяти тысяч лондонцев, главным образом из морских и пехотных частей, располагавшихся в столице и ее пригородах: все подходы, лестницы, фойе «Альберт-холла» были заполнены. Исполнение повторили в Ливерпуле, Глазго. Газета «Дейли

телеграф» первая откликнулась статьей под заголовком «Ленинград» — симфония героических масштабов». Газета «Дейли уоркер» писала: «Симфония дает нам силу духа и надежду, что мир придет»¹.

Исполнения вызвали интерес к Симфонии многих значительных деятелей английской культуры. Огромное впечатление произвела она на Б. Бриттена, давнего посетителя «Променад-концертов». Пожелал ознакомиться с партитурой Бернард Шоу, и в сентябре 1942 года в посольство Советского Союза в Лондоне прибыла посылка. Она была адресована послу, и сотрудник, разбиравший почту, немедленно вручил ее Ивану Михайловичу Майскому. Он вскрыл посылку и не без удивления обнаружил между двумя листами толстого картона ноты. «Это была партитура Седьмой симфонии. На заглавной странице Майский прочел надпись, сделанную мелким почерком композитора: «Дорогому Бернарду Шоу на память о Шостаковиче. 19 сентября 1942 г., Москва».

...Шостакович просил посла передать партитуру Бернарду Шоу. Майский тотчас исполнил просьбу композитора, а спустя два дня в кабинете посла раздался телефонный звонок. Говорил Шоу: «Дорогой Майский. Благодарю вас за подарок. Он мне очень приятен. В этом факте я вижу символ глубокого единения всех людей творческого труда в борьбе против чудовищ гитлеризма...» Шоу произнес эти слова с необычной для него теплотой в голосе...

...В домике Шоу в местечке Айот-Сент-Лоуренс, в Хертфордшире, и сегодня можно увидеть подарок Шостаковича. Он бережно хранится близкими Шоу людьми»².

В начале июня 1942 года боевой корабль привез микрофильм партитуры в США, и началась еще одна бурная страница биографии Седьмой симфонии.

К ней приобщились русские музыканты, проживавшие в Америке. Их тяга к Родине теперь находила выход в посильной помощи СССР. Собирались средства на медикаменты, перевязочные материалы, создавались фонды России. Сергей Рахманинов внес свою лепту — сбор от концерта, сопроводив его трогательным скромным письмом: «От одного из русских посильная помощь русскому народу в борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу»³. Русские дирижеры, находившиеся в США, ожидая Симфонию, мечтали продирижировать ею.

Еще до прибытия партитуры, как только стало известно об исполнении в СССР и отправке микрофильма, между амери-

¹ Шнеерсон Г. М. Жизнь музыки Шостаковича за рубежом.— В сб.: Д. Шостакович, с. 234.

² Лесс А. Л. Непрочитанные страницы.— М.: Сов. писатель, 1966, с. 99.

³ Рахманинов С. В. Письма.— М.: Музгиз, 1955, с. 551.

канскими дирижерами возникло своеобразное соревнование за право дирижировать на премьере. Острота борьбы усугублялась тем, что не оставалось сомнений: премьера войдет в историю, сам факт участия в исполнении Седьмой симфонии будет признанием роли и места дирижера в общественном движении и музыкальном мире. Элемент сенсационности, характерный для американской действительности, тоже имел значение. Потоком шли письма от дирижеров в посольство СССР, в организации, ведавшие распространением советской музыки за рубежом (впоследствии эти письма в отрывках опубликовал музыковед Г. М. Шнеерсон, работавший в годы войны в музыкальной секции Всесоюзного общества культурной связи с заграницей¹).

По художественному авторитету, заслугам в основной группе дирижеров, претендентов на премьеру, все были примерно равны. Все это были к 1942 году зрелые мастера с огромным опытом. Выходцы из разных стран — Германии, Венгрии, России, — они связали свою судьбу с молодой американской музыкально-исполнительской культурой, возглавив ведущие американские оркестры, слава которых утвердилась еще до второй мировой войны. Сергей Кусевицкий с 1924 года принял руководство Бостонским оркестром, заменив Пьера Монте. Стремясь возродить оборвавшиеся связи с Родиной, Кусевицкий ратовал за добрые американско-советские отношения и в войну стал активистом Национального совета американско-советской дружбы. Леопольд Стоковский, которому минуло шестьдесят лет, двадцать два из них отдал руководству Филадельфийским оркестром. Со Стоковским работал в Филадельфии венгр Юджин Блау, принявший артистическое имя Орманди; он находился в расцвете таланта — сорокатрехлетний волевой руководитель, прошедший путь от оркестрового скрипача до ведущего дирижера. С ассистентуры у Стоковского начинал и Артур Родзинский, затем он бок о бок с Тосканини проводил радиопередачи оркестра Национальной радиовещательной корпорации и, наконец, стремясь утвердить свое независимое художественное лицо, принял оркестр Кливленда, где и осуществил ряд американских премьер произведений Шостаковича.

В Вашингтоне претендовал на партитуру Ганс Киндлер — руководитель оркестра столицы США, в Чикаго — Фредерик Сток: он был и талантливым композитором, автором двух симфоний, опер; полвека бесменной работы Стока в Чикагском оркестре, сперва альтистом, а с 1905 года главным дирижером, сыграло большую роль в росте музыкальной культуры этого индустриального города.

¹ В дальнейшем не оговоренные сносками американские отзывы цитируются по его публикации: Обращенная к человечеству. — Сов. музыка, 1976, № 5.

В письмах-ходатайствах дирижеры, обосновывая свои прерогативы, выдвигали ряд аргументов.

Прежде всего, предыдущее участие в распространении советской музыки на американском континенте. Пропаганда советской музыки, отнюдь не всегда прежде расценивавшаяся как доблесть и благо, теперь становилась решающим фактором для получения новой партитуры. «Чемпионом» США по числу исполненных произведений Шостаковича называл себя С. Кусевицкий, обращая внимание на то, что еще в январе 1941 года он резервировал за собой американскую премьеру очередной симфонии Шостаковича, не зная даже, какой и когда будет эта новая симфония. На своеобразное чемпионство претендовал и А. Родзинский, отправив 17 февраля 1942 года такое письмо послу:

«Как Вы, вероятно, знаете или легко можете выяснить, я являюсь исключительным чемпионом исполнения музыки Шостаковича в этой стране. Я недавно записал на пластинки... его Первую симфонию, я был также первым исполнителем два года тому назад его Пятой симфонии... Но наиболее внушительным представлением в прошлом была наша постановка в США пять лет тому назад оперы «Леди Макбет Мценского уезда». ...Я знаю, как сильно Вы любите музыку и какое большое значение Вы придаете обмену духовными ценностями. Успешное исполнение Седьмой симфонии может стать эквивалентом, минимум нескольких транспортов с вооружением...»

Леопольд Стоковский тоже подчеркивал свою активность в пропаганде советской музыки, особенно в военное время, когда под его управлением прозвучали в Нью-Йорке Пятая, Шестая симфонии Шостаковича, кантата «Александр Невский» Прокофьева. Юджин Орманди был более сдержан, говоря о том же:

«Принимая во внимание тот факт, что наш оркестр традиционно давал премьеры симфоний Шостаковича в прошлом, прошу Вашего любезного содействия, чтобы связать меня через дипломатические каналы с композитором и попросить его передать мне партитуру и оркестровые голоса по возможности быстрее».

Вторым аргументом выдвигали славянское происхождение; Л. Стоковский, например, считал, что это может обеспечить точность и тонкость понимания шостаковической музыки.

Наконец, немаловажным обстоятельством, по мнению дирижеров, являлась возможность популяризации произведения разными формами. Л. Стоковский с его киноопытом договорился, помимо исполнения в Нью-Йорке и трансляции по радио, тотчас же выпустить пластинку и использовать Симфонию для большой музыкальной кинокартины в Голливуде, то есть предлагал, как он сформулировал, «зарезервировать... Симфонию для всех четырех видов представления ее публике».

Всю весну борьба за право премьеры велась очень активно. Обстановка предельно накалилась, когда в борьбу вступил Артуро Тосканини, пользовавшийся непререкаемым моральным

авторитетом. Сын итальянского патриота, сражавшегося под знаменами Джузеппе Гарибальди, Тосканини ненавидел деспотизм. «В его лице,— писал о Тосканини Стефан Цвейг,— служит внутренней правде произведения искусства один из правдивейших людей нашего времени, служит с такой фантастической преданностью, с такой неумолимой строгостью и одновременно смиреннием, какое мы вряд ли найдем сегодня в любой другой области творчества»¹.

Многие годы посвятив Миланскому театру «Ла Скала», где осуществил блестящие постановки опер Верди, Вагнера, Пуччини, Леонкавалло, Тосканини с приходом к власти Муссолини обосновался в Нью-Йорке, приняв руководство симфоническим оркестром Национальной радиовещательной корпорации.

В организацию, непосредственно занимавшуюся распространением в США советской музыки, Тосканини направил своего сына Вальтера. Выяснилось, что к этому времени число претендентов сократилось до двух — Тосканини и Стоковского, причем деловая энергия Стоковского явно давала ему перевес. И тогда решили обратиться к автору, апеллировать к его мнению. В Куйбышев были посланы две телеграммы — от Тосканини и от официальной музыкальной корпорации.

Шостакович отдал предпочтение Тосканини. Не только потому, что преклонялся перед гением дирижера. Никогда не отделяя личность художника от его творчества, композитор восхищался нравственным величием Тосканини — антифашиста-изгнанника. Именно такой человек мог взять в руки дирижерскую палочку, чтобы первым передать Америке боль и гнев народа, который, истекая кровью, защищал цивилизацию.

При этом Шостакович понимал, что его выбор не означал предпочтения самому лучшему оркестру. Симфонический коллектив Радиовещательной корпорации существовал всего пятый год, его традиции только создавались. Оркестр работал в нелегких условиях: помимо десяти часов еженедельных репетиций и полуторачасовой радиопередачи с Тосканини, он обслуживал так называемые «коммерческие» программы, где музыка перемежалась рекламными объявлениями, играл подчас танцевальную музыку. В основную группу оркестра входило всего около пятидесяти музыкантов, остальные сорок пять человек эпизодически приглашались для участия в серьезных симфонических программах. Несмотря на весь авторитет Тосканини, на его энергию, неутомимую работу, к 1942 году оркестр Радиовещательной корпорации уступал в утонченности, слаженности, красоте звучания филадельфийскому детищу Стоковского и бостонскому Кусевицкого.

Было известно также, что к старости Тосканини не уделял большого внимания новой музыке, ограничиваясь, в отличие

¹ Цит. по кн.: Искусство Артуро Тосканини.— Л.: Музыка, 1974, с. 7.

от Стоковского, Кусевицкого, Родзинского, Митропулоса, преимущественно вершинами классического репертуара. Интерес к Шостаковичу, а также к Барберу, Гершвину был скорее не правилом, а исключением.

И все-таки Шостакович не колебался в выборе дирижера, как никогда не колебался он в творческих делах и решениях.

Последовательность исполнений определилась в результате соглашения между дирижерами: радиопремьеру проводил оркестр Радиовещательной корпорации под управлением Тосканини, концертную премьеру осуществлял Кусевицкий, и далее в поток исполнений включались другие дирижеры и оркестры. Для них было сделано десять копий партитуры и 2038 оттисков оркестровых партий.

Перед премьерой Тосканини на пять дней укрылся в Ривердейле, пригороде Нью-Йорка, в своем старомодном доме, не отвечая на телефонные звонки, никого не принимая. Туда 14 июня ему привезли фотокопию партитуры, он тотчас же углубился в нее и, перевернув последнюю страницу, красноречиво приложил руку к сердцу.

На третий день он знал партитуру наизусть, на шестой приступил к репетициям, проходившим бурно, напряженно. Поскольку в партитуре отсутствовали обозначения темпов, Тосканини поставил свои, но волновался, соответствуют ли они авторским. Шостаковичу послали телеграфный запрос, и он ответил пространной телеграммой, содержащей темповые ориентиры и общий хронометраж симфонии — 75 минут. Вскоре во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей получили необычный телеграфный сигнал: «Расхождение полминуты. Привет. Тосканини».

Работал дирижер по четыре часа ежедневно. Ему было семьдесят пять лет. Уже раздавались голоса, что его дирижерская деятельность подходит к концу, что ему изменяет память и вспыльчивость его не знает границ. Сам он написал в 1941 году, что ему пора покинуть «воинственную сцену искусства». Но эта огромная и очень трудная Симфония, написанная языком непривычным для старого маэстро, возродила его неимоверную энергию и стремление к совершенству. Тосканини, переживавший глубокую депрессию, называвший дирижирование в военное время, перед угрозой гибели человечества, бесцельным размахиванием руками, обрел новые силы, исполняя Симфонию Шостаковича, и оркестр вновь ощутил его беспрецедентное творческое могущество, власть его вулканической эмоциональности.

В «Радио-сити» в Нью-Йорке, в студии 8-Н, которую Тосканини называл «своим домом», 19 июля собрались те тысяча пятьсот американцев, которые смогли получить приглашения или билеты на этот концерт: крупнейшие музыканты, журна-

листы, дипломаты. Был среди них и Бела Барток: Седьмая симфония входила и в его судьбу.

Перед исполнением оркестр поднялся, на эстраду вышел Э. Картер, председатель общества «Помощь России в войне», чтобы сказать вступительное слово о стойкости соотечественников Шостаковича в борьбе против нацизма.

Тосканини, чуть наклонившись вперед, поднял палочку и повел за собой оркестр и зал, словно призывая: «Слушайте сердцем!»

Исполнение Тосканини донесли пластинки, изготовленные с записи, сделанной после исторического концерта. Недостаточно совершенные, эти старые пластинки сохраняют нечто от неповторимой атмосферы заокеанской премьеры, некую первоизданность исполнительского рождения произведения и печать могучей тосканиниевской индивидуальности.

В энергичном темпе проходит первая тема. В ее звучании живо ощутима та суровая первобытная простота, о которой писал скрипач и соратник Тосканини Сэмюэль Антек, игравший Симфонию в тот вечер: «Музыкальный хлеб Тосканини нередко бывал грубоват, ибо он сохранял в нем необходимые, дающие жизнь витамины и отруби»¹. В теме преобладает не широта мелодии, а ее маршевая поступь. Мы слышим далее, насколько близка этой музыке та реальная оперно-конкретная эмоциональность, которая отличала трактовки дирижера. От нее шла необыкновенная распевность лирических тем, их вокальная полнота и протяженность — это было принципиальным, осознанным убеждением дирижера. Впоследствии, слушая по радио трактовку другого дирижера, где «все казалось правильным, но все звучало скучно, неинтересно»², Тосканини попросил принести пластинку, сделанную по его исполнению, и пояснил С. Антеку, что «все дело было в звучности, в широте и насыщенности звука, в выразительности в пределах темпа, придававших музыке правдивость произнесения»³.

Эмоциональность, однако, порой приводила в интонировании к преувеличенной напряженности, даже налету чувствительности. Текстологические неточности, незаметные, когда Симфонию недостаточно знали, ныне явственно проступают. Характерными особенностями тосканиниевской записи являются обостренные контрасты, частые смены темпов, большие *ritardando*, убыстрение темпа Скерцо. Чувствуется, как дирижер задерживается на сольных эпизодах, максимально выдвигая солирующие инструменты, словно голоса людей из хора.

Было ли исполнение, запечатленное на пластинках, лучшим из достигнутого дирижером в интерпретации Симфонии, к ко-

¹ Антек С. Таким был Тосканини. — В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1971, вып. 6, с. 84.

² Там же, с. 119.

³ Там же.

торой он возвращался вновь осенью 1942 года, в 1943 году с другими оркестрами, в том числе с Нью-Йоркским, Филадельфийским? Сам Тосканини закончил генеральную репетицию словами: «Теперь пусть приходят интерпретаторы», видимо удовлетворенный соответствием своего исполнения авторскому замыслу. Но известно, что репетиционное исполнение нередко оказывалось у Тосканини более совершенным, чем концертное. Судя по опубликованным наблюдениям оркестрантов, относящимся не только к Седьмой симфонии, можно предположить, что 19 июля 1942 года оркестр тоже донес не все достигнутое на репетициях. Ажиотаж, огромное чувство ответственности, важности премьеры для будущего молодого оркестра невольно сковывали инициативу музыкантов, создавали чрезмерную напряженность, приведшую к неожиданным срывам, неверным модификациям темпов, заметным по записи. Был ли и сам Тосканини до конца раскованным в выражении своих исполнительских намерений на этом концерте?

Наутро, развернув газеты, он не нашел в них критического тона. Преобладали восторженные описания десятиминутной оvationи зала, огромного впечатления от первой части. Время более точных определений еще не пришло — наиболее распространенным, как и повсюду, был отклик эмоциональный: «Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку, подобную этой... Эта музыка выражает мощь России так, как этого никогда не передаст слово»¹.

«Гитлеровским генералам,— заявил в передаче Нью-Йоркского радио комментатор Фрэнк Кингден,—противостоят талантливые полководцы, маршалы и генералы... Когда я думаю о них, мне невольно вспоминаются слова... о музыке Шостаковича. Музыка Шостаковича тем хороша, что она не претендует на какую-то сверхоригинальность, а исходит из напевов самого русского народа. То же самое можно сказать о полководцах Красной Армии. Они выбраны из самой толщи многостороннего гения русского народа, пробужденного к жизни революцией»².

Через пять дней после премьеры, 24 июля, Тосканини получил телеграмму от С. Самосуда, в которой говорилось:

«Мы с радостью узнали о восторженном приеме, оказанном американским народом выдающемуся творению русского композитора... Мы помним и глубоко чтим Ваши последовательные непримиримые выступления против фашистского варварства. Мы помним, как в 1933 году, Вы, будучи (к тому времени) три года одним из главных дирижеров Вагнеровского театра в Байрейте, отказались выступать после захвата власти гитлеровцами на ежегодных вагнеровских торжествах...

¹ Из отзывов американской прессы.

² Цит. по кн.: Хентова С. М. Подвиг Тосканини.— М.: Музыка, 1972, с. 33.

И сейчас Вы, наш славный патриарх, чье 75-летие в этом году торжественно справляет музыкальный мир, свершили новый подвиг свободного творчества, приняв на себя руководство первым исполнением Седьмой симфонии Шостаковича в США. Мы видим в этом залог нашей общей дальнейшей борьбы за благородное дело освобождения человечества от страшного ига гитлеризма»¹.

После премьеры Симфонии в Америке пришел к Шостаковичу привет от Карла Сэндберга, которого Владимир Маяковский назвал «большим индустриальным поэтом Америки». Как Шостакович с юности устремился к выражению в музыке живой многообразной жизни, так и Сэндберг отважно двинулся в начале века на поиски нового языка молодой американской поэзии, с неумемной дерзостью бросая, подобно Шостаковичу, вызов многим канонам, смело обращаясь в своем творчестве к реальной жизни, непосредственно участвуя в попытках социальных преобразований. Нензменная причастность к «злобе дня», острота социального, общественного видения, ненависть ко злу сближали Сэндберга с Шостаковичем, и, хотя они никогда не встречались и разница в возрасте составляла почти тридцать лет, война побудила Сэндберга обратиться к Шостаковичу как к духовному собрату. 26 июля он составляет стихотворное послание, озаглавленное «Вручите письмо Шостаковичу». Оно начинается словами: «По всей Америке в полдень прошлого воскресенья звучала ваша Седьмая симфония, миллионы слушали ваш музыкальный портрет России, погруженной в кровь и скорбь». Далее в письме, беседуя с Шостаковичем, поэт рисует картину войны и участия в ней композитора, передает свое восхищение величием советского народа: «...ваш народ, который нацистские лидеры считают «грубыми варварами», без культуры, без духовных прозрений,— разве ваша музыка не свидетельствует за него? ...Перед нами народ, который в дни беды, нависшей над его столицей, заявляет миру: у него есть свой композитор; он пишет музыку, когда падают бомбы».

Поэт пишет, о чем ему говорит Симфония «через океан, и конвой, и подлодки, и самолеты»:

«Ну ничего похожего на пирушку жирных,
ничего похожего на
расщедрившегося мышинного жеребчика
в ночном клубе или на белый билет,
гарантирующий комфорт и удобства.

Она начинается тишиной плодоносной почвы, полями
и долинами, открытыми труду человека.

Она продолжается, напоминая, что в дни мира
у людей есть надежда поймать своих птиц
счастья, чтобы послушать их.

...Народ России может отступать и терпеть поражения
и снова отступать; протянутся долгие годы,
но в конце концов он победит

¹ Из военной летописи «От Советского Информбюро. » — Цит. по: Сов музыка, 1980, № 8, с. 93.

Он знает, когда молчать и страдать, и когда бороться, и как петь в пылу битвы, и как сказать на пепелище и среди побойща: «Ничего» — то есть ну и что же? Ведь это ради нашей Святой Матушки Россин!»

Многие из нас слушали то, что прибыло в консервной банке из Москвы, через Каир в Манхаттан, мы приветствуем вас и говорим: «Спасибо, мистер Дмитрий Шостакович»¹.

В ответ Шостакович телеграфировал Сэндбергу: «Я прочитал Ваше письмо ко мне. Мне было очень приятно...»²

Слушал Симфонию — голос Родины — старый русский художник Мстислав Добужинский. Куда только судьба не забрасывала в эмиграции этого талантливого мастера станковой, книжной графики, входившего до революции в объединение «Мир искусства», сыгравшее столь большую роль в истории русской живописи. В США странник Добужинский занимался главным образом оформлением театральных спектаклей. Седьмая симфония побудила его перевести сочинение на язык хореографии: было написано либретто, созданы эскизы декораций, причем Добужинский предполагал, используя Седьмую симфонию, включить в балет также отрывки из других сочинений Шостаковича, то есть сделать тот род компоновки музыки, к которому впоследствии столь успешно обратился в своих «шостаковичских» работах Леонид Якобсон, замечательный мастер советского балетного театра.

Известно, что и Сергей Рахманинов слушал нью-йоркскую трансляцию на даче в Голливуде вместе с сыном Шалаяпина художником Борисом Федоровичем Шалаяпиным. Попытки Б. Ф. Шалаяпина выяснить мнение Рахманинова о Симфонии оказались безуспешны: как и в других случаях, Рахманинов избегал говорить о новом и сложном, относившемся к исканиям молодого композиторского поколения³.

14 августа в Леноксе (штат Массачусетс) Симфонию сыграл перед пятью тысячами слушателей оркестр под управле-

¹ Цит. по журналу «Советская музыка» (1975, № 11, с. 89). Перевод Б. Слуцкого.

² Цит. по ст.: «Звучала на всех континентах». — Сов. музыка, 1985, № 5, с. 71.

³ Однако эти искания, особенно в русской музыке, не оставляли его равнодушным. В 1960 г. автор книги, будучи в Париже у младшей дочери Рахманинова Татьяны Рахманиновой-Конюс, услышал о том, что Сергей Васильевич интересовался Первой симфонией и фортепианными сочинениями Шостаковича. В статье «Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова» (Сб. «С. В. Рахманинов». — М.: Музгиз, с. 147) Вл. Протопопов высказал мысль о родственности Шостаковичу темы фуги из разработки финала и скерцозных элементов Третьей симфонии Рахманинова. В свете рассказа Татьяны Сергеевны не исключается предположение, что речь идет не только о проявлении общих примет современного музыкального языка, но и о некотором отражении шостаковичского стиля.

нием Сергея Кусевидского. Перед началом концерта выступила известная журналистка Дороти Томпсон, произнесшая пламенную речь с призывом открыть второй фронт. Дирижер опубликовал пространное высказывание о Шостаковиче, перепечатанное через непродолжительное время во многих европейских странах:

«Чем ночь темней, тем ярче звезды. В эпоху мировой трагедии и разрушений создаются ценности незабываемые, высшего и вечного порядка. В той стране, где вторгшийся варвар несет разрушения, на дымящемся пепелище мирной жизни родилось одно из величайших произведений мирового искусства.

Счастье творца, сумевшего познать родную землю, выразившего ее культурную мощь!

Шостакович — пламенный трибун русского народа, выразитель его творческих сил, неисчерпаемых, как сама земля. Именно поэтому его музыка всеобъемлет и человечна и, может быть, сравнима с универсальностью и человечностью творений Бетховена...

Для исполнения Седьмой симфонии в такое время, когда жизнь и будущее культурного мира решаются на полях сражений, нужна внутренняя собранность. Исполнитель должен постичь все измерения творческого гения Шостаковича — его высоту, глубину, широту. Его музыка идет от сердца к сердцу. В этом его мудрость»¹.

Следующей была интерпретация А. Родзинского, тогда же записавшего на пластинку Первую и Пятую симфонии с Кливлендским оркестром. Возникло горячее исполнительское соревнование дирижеров, причем шла полемика с интерпретацией Тосканини. Пьер Монте, когда-то дирижировавший в Европе спектаклями русского балета Сергея Дягилева, исполняя Симфонию с оркестром Сан-Франциско, искал в ней национально-русские элементы, прежде всего в мелодизме ее лирических эпизодов. Авторитет Димитриоса Митропулоса, возглавившего Миннеаполисский оркестр, его интерпретация Симфонии подкреплялись тем, что, гастролируя в Ленинграде в 1934 году, он встречался с Шостаковичем, музицировал с ним.

9 октября 1942 года Симфонию сыграл Филадельфийский оркестр под управлением Л. Стоковского; концерт проходил на открытом воздухе, перед солдатами из военных лагерей Калифорнии. 122 страницы рецензий на это исполнение вместе с отчетом его организатора М. Коннели и телеграммой («Концерт в Голливуде имел исторический успех») были присланы Шостаковичу².

Пресса отмечала также трактовку Карла Крюгера, единственного тогда дирижера — коренного американца. Крюгер создал отличный оркестр на своей родине, в Канзасе, центре сельскохозяйственного штата США. Фермеры и ковбои приехали в Канзас, чтобы слушать Симфонию.

¹ Цит. по ст.: Дирижер С. Кусевидский о Седьмой симфонии Шостаковича. — Правда, 1942, 3 авг.

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 3, ед. хр. 411. Фрагмент кинозаписи этого исполнения вошел в 1979 г. в фильм «Союзники» из многосерийной эпопеи о Великой Отечественной войне (режиссер Р. Кармен).

В Голливуде затеяли съемку фильма «Седьмая симфония». Стоковский написал композитору: «Если Вы согласны, то я хотел бы наметить основные черты фильма вместе с Вами... Мы хотим создать картину, которая соответствовала бы Вашим чувствам и замыслам». Намечалась глобальная панорама с финалом, как сообщал Стоковский, «на высокой ноте динамического оптимизма».

Шостакович ответил отказом, объясняя его так: «Мне кажется, что такого рода замысел обречен в какой-то мере на неудачу. Зрительные ассоциации, с моей точки зрения, не будут убедительными». И тогда Стоковский предложил записать предполагавшуюся музыку под его управлением в Голливуде или Москве, делился с Шостаковичем: «Как только закончится война, я поеду в Россию. Я хотел бы дирижировать там». Дирижер был настойчив.

В концертном сезоне 1942/43 года почти все оркестры США включили Симфонию в свой репертуар, сыграв ее в общей сложности шестьдесят два раза; в среднем она звучала ежемесячно по семь раз. 134 радиостанции США и 99 радиостанций Латинской Америки транслировали ее.

Партитура распространилась и в Канаде, и в Южной Америке. Там ее изучили и представили публике музыканты, занимавшие видное место в канадской и латиноамериканской культуре. Печать сохранила сведения о премьере в Канаде под управлением Эрнста Макмиллана, в Бразилии — под управлением Элеазара Карвалью, в Аргентине, Уругвае — под управлением Хуана Кастро, известного распространением музыки латиноамериканских композиторов. Фриц Буш, прославленный немецкий дирижер, эмигрировавший из фашистской Германии, тоже дирижировал Седьмой симфонией в Буэнос-Айресе. Там в начале 1943 года было даже выпущено пояснение¹. В Чили, где произведения такого масштаба звучали редко, Армандо Карвахалю удалось собрать оркестр, и после полугодовой работы Симфонию услышали в Сант-Яго.

С особой тщательностью репетировал Седьмую в Мехико замечательный мексиканский музыкальный деятель Карлос Чавес. Изучая в молодости творчество композиторов Европы и Америки в поисках опоры своим композиторским опытам, отдав дань и чистому фольклоризму, и абстрактным экспериментам, он испытал влияние Шостаковича: Пятая симфония Чавеса, названная Пролетарской, шла в том же русле программности, что Вторая и Третья симфонии Шостаковича.

Премьера 10 сентября 1942 года в Мехико под управлением Чавеса вызвала много откликов; никогда еще газеты

¹ Шостакович. Седьмая симфония (на исп. яз.). — Буэнос-Айрес, 1943.

Южной Америки — «Эль темпо», «Эль сигло», «Ла ора» — не уделяли такого внимания музыкальному произведению. «Эль темпо» опубликовала о нем даже передовую статью, разъясняя музыку Симфонии в обобщенно-этическом плане, как картину вечной борьбы между добром и злом. Испанская музыкальная ассоциация в Мексике прислала Шостаковичу письмо:

«Наш привет и восхищение великому советскому композитору Шостаковичу, гениальному автору замечательной Седьмой симфонии Победы. Вместе с тем этот привет относится также и к героической Красной Армии, которая борется за свободу всех народов мира»¹.

Симфония вызвала повсеместный интерес к музыке Шостаковича. Если первая волна ее распространения в США пришла на 1935—1940 годы, то второй волной следует считать 1942 год, когда повсюду стали включать в репертуар Пятую, Шестую симфонии, сюиты из балетов, отрывки из «Леди Макбет», Первый фортепианный концерт. К тридцатилетию композитора 25 сентября 1942 года в Сан-Франциско устроили фестиваль его музыки с участием лучших оркестров. Тосканини здесь вновь дирижировал Седьмой симфонией на открытой эстраде для многих тысяч слушателей².

Сентябрьские и октябрьские газетные и журнальные статьи 1942 года в США и Южной Америке в совокупности с первыми, июльскими, позволяют уже судить не только об эмоциональных откликах, но и о некоторых вопросах общественного, эстетического характера, связанных с Симфонией.

Главный из них заключался в том, правильно ли ставить столь непосредственно музыку на службу политике, не обеднит ли это само искусство и сохранит ли Симфония художественную силу, когда вызвавшие ее эмоции утратят остроту?

Суждения не были единодушными. Видный критик Олин Даунс, выступивший на страницах газеты «Нью-Йорк таймс» с серией статей, ошибочно считал, что в воздействии Симфонии преобладает конкретность образов и переживаний; как только это притупится и наступят мирные времена, Симфония, по мнению Даунса, должна будет уйти в забвение, как ушли некоторые сочинения классиков, написанные «на случай», вроде «Победы Веллингтона» Бетховена. Даунс, в сущности, выступал против единства политики и искусства, предостерегая композиторов от следования примеру Шостаковича. Были выступления и еще более определенные, относившие успех только за счет политической злободневности: «Если бы это произведение не имело политической тенденции, то по своим чисто музыкальным достоинствам оно не смогло бы быть причислено к раз-

¹ ГЦММК, ф. 32, № 179.

² Ознакомлению с Симфонией американских музыкантов помогло предложение ее для фортепиано, сделанное американским пианистом Евгением Вейнтраубом (информация журнала «Мюзикл курьер», 1943, 20 окт.).

ряду «великих» и не вызвало бы таких восторгов у американцев»¹.

Другая позиция, выраженная, в частности, газетой «Вашингтон пост» и журналом «Музыка — радио», акцентировала подчиненную роль программности в Седьмой симфонии и видела в ее содержании нечто более глубокое и обобщенное, нежели картины осажденного Ленинграда, войны на просторах России: «Эта музыка основной своей имеет гуманизм... В этом смысле, так же как и в некоторых других отношениях, обсуждать которые сейчас излишне, Симфония по духу сходна с Пятой Бетховена... Шостакович выразил своей музыкой то, что всегда было глубоко заложено в сердцах свободных людей, где бы они ни боролись». Такой же точки зрения придерживался Сергей Кусевский, чей авторитет в дискуссиях имел решающий вес. Кусевский тоже проводил аналогию между способностью Бетховена и Шостаковича «с такой силой внушения разговаривать с массами» и был убежден, что долговечность бытования Седьмой симфонии заставит недалековидных критиков ее концепции, стиля «сильно сожалеть в ближайшем будущем о том, что они говорили».

Печать Коммунистической партии Соединенных Штатов Америки высказывалась с категорической определенностью, выдвигая несколько четких эстетических положений, вытекавших из творения советского композитора; их формулировал известный писатель Майкл Голд, занимавшийся эстетикой революционного искусства. В его статье в газете «Дейли уоркер» говорилось, что «искусство никогда не существовало обособленно от действительности», что Симфония представляет собой «искусство плюс политика», искусство, рожденное преданностью родине и ненавистью к ее врагам, а такие чувства близки американцам, вместе с тем Шостакович в этой Симфонии и в других своих сочинениях является самым великим композитором современности.

Осенью 1942 года состоялось еще одно зарубежное исполнение Седьмой симфонии, вошедшее в историю ее бытования.

Советским послом в Швеции была Александра Михайловна Коллонтай, сподвижница В. И. Ленина, активная участница Великой Октябрьской социалистической революции. Имя ее было окружено ореолом революционной романтики. Женщина большой культуры, обаяния, красоты, Коллонтай любила музыку, разбиралась в ней.

Симфонию Шостаковича Коллонтай услышала ночью в посольском пресс-бюро, где записывали известия с фронтов. Речь диктора неожиданно прервала маршевая мелодия, и Коллонтай

¹ Цит. по ст.: Фединский Ю. Ода войны и мира — Сов культура, 1975, 9 мая

догадалась: это Симфония Шостаковича. В ту же ночь в Москву передали телеграмму с просьбой выслать партитуру и вскоре получили пленку из Лондона.

В шведском рабочем городе Гетеборге дирижировал симфоническими концертами Исая Добровейн, друг М. Горького. В двадцатые годы в московской квартире жены Горького Е. П. Пешковой Добровейну доводилось играть В. И. Ленину.

Фашистская оккупация вынудила Добровейна покинуть Норвегию, где он жил с семьей — женой, сыном и дочерью Натальей, переводчицей советской прозы на норвежский язык, и Гетеборг дал дирижеру пристанище и работу. Как рассказывала впоследствии его жена М. А. Добровейн, дирижер стремился включать в репертуар новые, еще неизвестные в Швеции произведения, в особенности русскую музыку, интерпретацией которой, в частности «Хованщины», «Бориса Годунова», завоевал в Стокгольме большую популярность. На премьере «Хованщины» в ноябре 1941 года А. М. Коллонтай присутствовала: то была первая постановка оперы Мусоргского в Швеции, несомненно имевшая не только художественное, но и общественное значение.

В октябре 1942 года Коллонтай передала пленку с партитурой Седьмой Добровейну, который исполнил Симфонию с Гетеборгским оркестром при большом стечении публики. С этих пор сочинения Шостаковича вошли в репертуар дирижера: под его управлением в Швеции прозвучали Первая, Девятая симфонии, Первый фортепианный концерт. Гетеборг остался благодарным дирижеру: когда спустя два десятилетия гетеборгский Большой зал Дома концертов посетил советский писатель Г. С. Фиш, он увидел среди скульптур выдающихся людей Скандинавии «нервное, вдохновенное, встревоженное лицо Исае Добровейна — того, кто играл Ленину, того, кто в грозные дни... взмахнул дирижерской палочкой здесь, в Гетеборге, повел за собой оркестр, широко раскрыл стены переполненного зала и заставил всех, кто слушал его, мысленно перенестись в далекий край, поливаемый осенними дождями и горячей кровью, — туда, где решалась судьба народов, судьба и самой Швеции»¹. В архиве Дома концертов оставлены на вечное хранение партитурные листы, переписанные с пленки, — экземпляры, по которому дирижировал Добровейн.

Знали ли в годы войны о Симфонии в оккупированных фашистами странах?

В первые послевоенные годы принято было считать, что туда Седьмая симфония Шостаковича не дошла: фашистский террор распространялся и на явления культуры. Некоторые

¹ Фиш Г. С. Простой расчет и пылающая лира. — Москва, 1965, № 6, с. 67.

материалы, однако, говорят, что творение советского композитора находило дорогу к людским сердцам сквозь запреты гитлеровских властей, тюремные решетки. Об этом рассказывает венгерский музыкант Янош Бройер:

«Среди культурных новостей, опубликованных 11 сентября 1942 года в венгерской газете «Непсава», появилось следующее сообщение: «Нью-Йоркский симфонический оркестр под управлением Тосканини исполнил «Военную» симфонию тридцатилетнего русского композитора Шостаковича. Он писал свое сочинение в блокадном Ленинграде. Его партитуру, сфотографированную на узкую пленку, доставили в Нью-Йорк самолетом...» Из этого сообщения венгерские трудящиеся узнали, что Ленинград живет, что в героическом городе идет творческая работа, а также и то, что между СССР и его союзниками по антитглеровской коалиции действует воздушное сообщение. Глупая фашистская цензура не заметила, какую актуальную политическую информацию пропустила она под видом культурной новости!

..Но как же могла дойти эта весть в 1942 году до Венгрии? Секрет раскрыл один из старейших наших коммунистов, бывший председатель Отечественного народного фронта Дьюла Каллаи. Находясь фактически на нелегальном положении, он также работал во время войны в «Непсаве». От него я узнал, что в одной абсолютно звуконепроницаемой комнате редакции днем и ночью слушали тогда журналисты передачи Московского радио и записывали. Так в самые суровые годы Седьмая симфония Шостаковича принесла венгерским рабочим утешение, вселила надежду на близкое освобождение»¹.

В Турции поэт-коммунист Назым Хикмет услышал Седьмую симфонию в 1942 году по радио в тюрьме, куда он был заключен за пропаганду революционных убеждений. Он ввел Симфонию в поэтический рассказ, написанный с величественной простотой, где, по словам Константина Симонова, все переплетено «в том великолепном беспорядке, который называется душевной жизнью человека, смело и откровенно брошенной на бумагу»²:

Приемник в одной из тюрем
был устаревшей модели
двадцать девятого года,
четыре лампы в нем тлели.

Он из народного дома внесен к лишенным свободы
назад всего две недели ..

Дежурный надзиратель бодрствует до утра
и на дворе цементном греется у костра.

Да у тюремного радио,
понижив голоса,
группой стоят — Халил,
крестьянский художник Али
и Бетховен — Хасан.

Слушают ту же самую Симфонию из Москвы,
которая наполняет сейчас померанцевый сад ..

... Пальцы из черных кудрей вырывал Бетховен-Хасан.
— Какая сильная вещь! — с волнением он сказал.

¹ Бройер Янош. Мир чтит Шостаковича.— Сов. музыка, 1976, № 9, с. 68

² Симонов К. М. О Назыме Хикмете.— В кн.: Хикмет Назым. Избранное. М. Худож. литература, 1974, с. 9.

Восторженным уважением блещут его глаза:

— Какая сильная вещь!

Инструменты, будто люди, ясно все говорят!

Али, крестьянский художник, рассмеялся в ответ:

— Что они говорили, не очень я понял, друг.

Только мне показалось, что утро настало вдруг,
что засиял рассвет!

... Бетховен-Хасан спросил у Халила:

— Эту прекрасную вещь, Халил,

наверно, Бетховен сочинил?

— Нет!

Крестьянский художник Али рассмеялся:

— Ты знаешь Бетховена одного

и что ни услышишь — припишешь ему.

А это была из Москвы передача,

крестьянин какой-нибудь — автор ее ¹.

Поэму «Симфония Москвы», откуда взяты цитированные строки, Хикмет сочинял с 1942 по 1950 год; вскоре он бежал из тюрьмы, на утлой лодке переплыл Черное море, добрался до Москвы, был встречен как герой; музыка Шостаковича помогла поэту выдержать тяготы побега и вновь стать в строй борцов.

¹ Хикмет Назым. Симфония Москвы.— В кн.: Избранное, с. 389, 390, 396.

ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ И ЕЕ СПУТНИКИ

*Человек, являющийся героем
моей музыки, идет к победе
через мучительные испытания.
Он много раз падает и снова
встает. Крепкая воля и благо-
родная цель вдохновляют его
для борьбы и конечной по-
беды.*

Д. Д. Шостакович



КОНТРАСТЫ И ПЕРЕКЛЮЧЕНИЯ

К концу 1942 года популярность Седьмой симфонии достигла невиданного для сочинения такого жанра размаха. Симфония стала больше чем музыкой — неотъемлемой, необходимой частью всей жизни сражавшегося народа.

От автора Седьмой симфонии ожидали постоянного активного композиторского труда.

Об опере «Игроки» он предпочитал пока умалчивать. Спустя много лет объяснил причину, по которой оставил «Игроков»: «Я неправильно стал писать эту оперу. Решил писать на неизменный текст Гоголя, не опуская ни одного слова. И когда я написал примерно страниц десять гоголевского текста, оказалось, что это уже идет у меня пятьдесят минут. А там осталось страниц тридцать...»¹

Возникли мысли о романсном опусе: этот жанр был еще все-таки мало испытан, пять лет он занимался по преимуществу симфоническим, камерно-инструментальным творчеством, оперные замыслы оставались неосуществленными. Если сразу после успеха «Леди Макбет Мценского уезда» его склонны были считать оперным композитором, то теперь вокальное творчество не относили к его сильным сторонам. И ему хотелось доказать обратное.

Еще до войны Шостакович познакомился в Ленинграде с Самуилом Яковлевичем Маршаком, много занимавшимся переводами и ставшим в этой области большим мастером. В Куйбышеве о Маршаке ему рассказывал художник Николай Александрович Соколов. Ранней весной, когда Маршак возвратился из эвакуации в Москву, Шостакович послал ему дружеское письмо: деятельность Маршака вызывала его живейший интерес. По поводу одного из опубликованных в «Правде» совместных шаржей Соколова и Маршака он писал: «...рисунок и стихи Маршака

¹ Из стенограммы беседы с Ройялом Брауном. Нью-Йорк, 13 июня 1973 г.

великолепны»¹. Шостакович и Маршак договорились, что встретятся в Москве и вместе подумают о стихах для романсов.

Одно было решено твердо — обращение к английской поэзии как дань общей борьбе с фашизмом, в которой участвовал и английский народ; как и всему, что делал, новой работе Шостакович стремился придать общественное звучание.

В доме нашлась книга переводов Бориса Пастернака, изданная перед войной: драма Генриха фон Клейста «Принц Фридрих Гомбургский», несколько одноактных фарсов Ганса Сакса и ряд стихотворений, среди которых внимание композитора привлекло стихотворение «Сыну», принадлежавшее перу Уолтера Ралея, чье имя Шостаковичу не было до того известно. Из пояснений литературоведа А. А. Аникста к книге он узнал бурную и трагическую биографию выдающегося воина, политика, философа и поэта эпохи королевы Елизаветы; вице-адмирал английского флота, участник многих пиратских авантур, Ралей в конце концов был заточен в тюрьму, где в ожидании казни создал стихотворения, полные грусти и умной иронии. Символический смысл блестяще переведенного Борисом Пастернаком стихотворения «Сыну» великолепно «укладывался» в музыку:

Три вещи есть, не ведающих горя,
Пока судьба их вместе не свела
Но некий день их застигает в сборе,
И в этот день им не уйти от зла
Те вещи: роша, поросль, подросток
Из леса в бревнах виселиц мосты
Из конопли веревки для захлесток
Повеса ж и подросток — это ты
Заметь, дружок, им врозь не нарезаться.
В соку трава, и лес, и сорванец
Но чуть сойдутся, скрипнет половица,
Струной веревка — и юнцу конец.
Помолимся ж с тобой об избежанье
Участия в их роковом свиданье.

Благоговейно-бережное отношение к стихам не исключило некоторых поправок: тогда, как и позднее, Шостакович позволял себе коррективы текста, подчас обусловленные не только музыкальным воплощением, но и самой фонетической благозвучностью перевода. В стихотворении Ралея из слов «повеса ж и подросток» он убрал частицу «ж», «но чуть сойдутся» заменил более определенным — «но пусть сойдутся».

Романс был написан 7 мая сразу и начисто: вокальное *Largo* о трудностях и горестях юности.

Всегда торопившийся «пристроить» сочиненное для исполнения, на этот раз один-единственный романс Шостакович отложил. Включился в работу инициативной группы по проведению митинга в защиту детей от фашистского варварства, проводившегося ЦК ВЛКСМ. На заседании группы познакомился с Лю-

¹ Цит. по: Соколов Ник. Вспоминая встречи.— Огонек, 1980, № 2, с. 25.

бовью Тимофеевной Космодемьянской — матерью молодых героев войны Зои и Александра Космодемьянских. Эта встреча надолго осталась в памяти и отразилась в музыке, когда позднее оформлял фильм «Зоя».

Из Саратова Б. Л. Яворский прислал для ознакомления разделы доклада об А. Н. Скрябине с письмом: «Много раз во время писания этого доклада я думал о тебе, мне хотелось этим докладом беседовать с тобой, и то, что ты хоть отрывочные необоснованные выдержки слышал, мне уже доставляет удовлетворение. . . Я не спал всю ночь, мысленно беседовал с тобой».

Шостакович отвечал: «Я очень без Вас скучаю и волнуюсь за Вас. . . Я был счастлив, что мне удалось познакомиться с великолепной главой о Скрябине, и мечтаю о том, что скоро смогу познакомиться с остальными главами. Глава о Скрябине поразила меня необычайным своеобразием мысли, глубиной анализа и многим другим. . .»¹ Узнав о плохих жилищных условиях Яворского, Шостакович обратился с письмом в Саратовский горком партии, и Яворскому предоставили комнату.

В сентябре Шостакович отметил свое тридцатилетие. В это время 25 сентября становится широко известной датой, и он получает поздравления от многих выдающихся деятелей культуры: Поля Робсона, Леопольда Стоковского, Артуро Tosканини, Чарли Чаплина. Чаплин пишет ему: «Большое удовольствие и честь — иметь возможность поздравить величайшего музыкального гения, ныне существующего в России, и прислать горячий привет ему и его храбрым товарищам, ведущим тяжчайшую борьбу». В телеграмме Tosканини говорилось: «Для всех нас это ужасные времена, но страдания Вашей страны наиболее велики. Душой с Вами до славной победы».

В Москву Шостакович добрался в начале октября и, хотя дел там было много, видимо, тотчас же повидал Маршака.

Диапазон переводческого труда поэта был широк: Байрон, Китс, Киплинг, Вордсворт. Маршак мог выполнить любой переводческий заказ. Шостакович остановился на Роберте Бернсе, на стихах, воспевавших свободу, любовь. Жестокая, бесчеловечная война продолжала приносить горе, а Бернс был источником добра, человеколюбия, символом грядущего мира. Композитор переводы воспринял как подлинники, как истинные стихи Бернса, словно изначально возникшие на русском языке. В них услышал естественную, меткую, сочную народную речь, которая всегда имела для Шостаковича-творца притягательную силу: ее находил у Гоголя и теперь нашел у Бернса в интерпретации Маршака, ставшего не просто переводчиком — соавтором шотландского классика.

¹ Цит. по кн.: Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания Переписка. — М.: Сов. композитор, 1972, т. 1, с. 606, 609.

Скромный лиризм, живой тон, добрый юмор стихов столь восхитили Шостаковича, так ответили его литературному вкусу, что он тут же, в гостинице «Москва», залпом, «на одном дыхании», как это делал в моменты высшего творческого подъема, сочинил три номера: 15 октября — «В полях под снегом и дождем», 16 октября — «Макферсон перед казнью», 17 октября — «Дженни», в день по номеру. И тотчас же помчался к В. Шебаину, недавно возвратившемуся из Свердловска: торопился показать, услышать мнение друга. Было ясно, что три романса составляют своего рода микроцикл, который мог существовать и распространяться самостоятельно (с романсом «Сыну» он не сочетался). Запал в работе не прошел. Всегда чувствительный к динамике своих циклических построений, Шостакович ощущал логическую «усеченность», незавершенность созданного: это был, в сущности, не цикл, а чередование картинок — без кульминации, без финала. Обратил внимание на остроумно переведенную С. Маршаком забавную детскую песенку-приказку «По склону вверх король повел полки своих стрелков, по склону вниз король сошел, но только без полков» и Сонет № 66 Шекспира. Этот Сонет в книге переводов Б. Пастернака помещался перед стихотворением Уолтера Ралея. Возникла мысль о новой вокальной «трилогин». Возвратившись в Куйбышев, музыку Сонета записал начисто 24 октября 1942 года, песенку «Королевский поход» — 25 октября, предполагая соединить вместе «Сыну», Сонет и «Королевский поход». Сохранился автограф — первоначальная торопливая запись на трех партитурных страницах, обычной скорописью, с пропусками, отсутствием исполнительских указаний¹. В конце октября сделал несколько копий этих трех романсов для исполнителей. Но уже 11 ноября сообщил Шебаину среди разных новостей: «Я написал еще три романса. Вместе с теми, которые я тебе показывал, стало шесть». Цикл сложился, определилась последовательность романсов: «Сыну» как неторопливое вступление-раздумье; затем трогательная песня о любви — «В полях под снегом»; контрастная мощная поступь Макферсона, преданного изменником, но не сложенного народного героя; далее еще один народный портрет — милой простушки Дженни, «замочившей все юбочки, идя через рожь»; резкий поворот — сумрачный Сонет и финал — «Королевский поход» — без единого облачка, которому все-таки не удастся рассеять трагизм Сонета.

В такой последовательности Шостакович интуитивно нашел отныне существенный для себя принцип отбора и компоновки стихов: определяющей была не стилевая близость, а, наоборот, **контрастность, разноплановость, но с глубинными образными переплетениями и общим нравственным стержнем.** В этом плане цикл не отдалял Шостаковича от военной проблематики; еще одно жанровое переключение не означало отступления: продол-

¹ В 1958 г. этот автограф поступил в ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 49.

жались «размышления о тех же проблемах, что и в его ровесниках-симфониях, на сей раз обращенных не столько ко всему человечеству, сколько к человеку»¹.

Вокальный цикл соприкасался с симфониями и по символике отдельных образов, и по философской значимости романса-пролога «Сыну» и Сонета.

В вокальном творчестве то не был поворот резкий и неожиданный. Новый опыт соприкасался с довоенным пушкинским циклом. В переводах из Бернса композитор ощущал общность со строем пушкинского стиха — его меткой простотой, живописной точностью, вновь жаждал «выжать мелодический сок» из такой поэтической речи².

Стиль музыкального высказывания в очередном опыте драматического пения знаменовал шаг вперед. Хотя элементы вокальной графики, вокальный аскетизм ощущались, преобладало другое: композитор освобождался от плена инструментализма, от инструментальной тематической структуры и тембровой окраски; после прежних мощных симфонических или оперных сплетений выделяется единственный человеческий голос как выражение личностного, лирического высказывания. Таково было направление работы через шесть лет после цикла на стихи Пушкина. Разнообразней и свободней отбирал композитор интонации, сочетая декламацию с более широким мелодическим дыханием. Возросла смысловая, образная нагрузка звучащего слова. Лаконизм соединился с меткостью, красочностью.

В музыке романсов тонко использовались приметы старинных жанров, характерных для английской поэзии: мадригала («Сыну»), баллады («Макферсон перед казнью»). Именно музыка при отсутствии сюжетной связи способствовала ощущению внутреннего единства: рассказ о мужественном человеке, умеющем по-детски радоваться и глубоко, неутешно страдать и страдать. В годину войны скромный цикл романсов говорил о неутраченной человечности, продолжая тему, возникавшую и в литературе. В блокадном Ленинграде в 1942 году Ольга Берггольц писала о том же:

Ты проснешься на земле цветущей,
Вставшей не для боя — для труда.
Ты услышишь ласточек поющих:
Ласточки вернулись в города³.

¹ Спектор Н. А. Сонет 66 Шекспира в творчестве Д. Шостаковича. — В кн.: Из истории русской и советской музыки. М.: Музыка, 1978, с. 215.

² Ее абсолютная музыкальность для Шостаковича столь органична, что во всем бернсовском микроцикле он делает лишь одну мелкую текстологическую поправку. вместо «сойду я в мрачный дол» — «сойду во мрачный дол».

³ Берггольц О. Ф. Ленинградская поэма. — Собр. соч. в 3-х т. Л.: Художеств. литература, 1973, т. 2, с. 71.

Неповторимо индивидуальное «лицо» каждого из романсов диктовалось выразительными приемами, характерными для дальнейшего вокального творчества Шостаковича. Психологическая гибкость, драматургическое чутье, мастерство «композиторского перевоплощения» предвосхищали более поздние масштабные циклы, в частности цикл «Из еврейской народной поэзии». На малом музыкальном «пространстве» композитор добивался лаконизма, предельной концентрации выразительности.

Активизация собственной исполнительской пианистической деятельности, ансамблевые выступления, в том числе с певцом А. Батуриным, способствовали тому, что в новом вокальном сочинении роль фортепиано, по сравнению с предыдущими описаниями, заметно возросла. Это сказалось уже в первом романсе, «Сыну», который можно было назвать сочинением для фортепиано и голоса: линии автономны. Основной тематический материал достался фортепиано, да и вокальная строка оказалась «фортепианной»: здесь заметен инструментальный тип вокального интонирования. Две индивидуализированные горизонтальные линии содержат в себе гармонические абрисы, строгие, но экспрессивные, с явным стремлением к единству минор-мажора. Моноинтонационный материал скуп. В его основе — фортепианное вступление, элементы которого появляются в ряде строф, без буквального повторения. Романс — монолог-размышление; такая монологическая форма займет с этих пор центральное место в вокальной музыке Шостаковича, к ней он будет тяготеть, отбирая соответственные поэтические источники.

«В полях, под снегом и дождем...» — нежное обращение к любимой, трогательно-смирненное, без неистовой страсти. Песня верности. Акварель. Все течет спокойно, тонально устойчиво: темп *Moderato*, тональность — дорийский ре минор. Редкий в творчестве Шостаковича пример чистой лирики, светлого любовного чувства, свободного от бурь:

И если дали б мне в удел
Весь шар земной,
Весь шар земной,
С каким бы счастьем я владел
Тобой одной,
Тобой одной.

Поразительна искусность, с какой оформляются типичные для Бернса повторы слов и оборотов. Это способ развития темы, и Шостакович каждый раз находит такому поэтическому повтору индивидуальный мелодический рисунок. Мелос продолжает свое движение. Средства многообразны: контраст экспрессивной направленности мелодики («от зимних вьюг, от зимних вьюг»), обострение интервальных соотношений («где ночь кругом, где ночь кругом»), исполнительский нюанс *pp* на слове «тьма», ритмическое расширение в конце романса, задерживающее особое внимание на повторе «тобой одной». В результате музыка усиливает, обогащает краски стихотворения.

Трагедия и гротеск всегда сочетались в творчестве Шостаковича. Это сочетание составило основу драматургии Седьмой симфонии и повторилось в романсе «Макферсон перед казнью». Этот романс — один из «плясок смерти», которые вскоре появятся в других сочинениях, связанных с гибелью героя, в частности в финале Второго трио, позднее в поэме «Казнь Степана Разина».

Макферсон, легендарный бесстрашный борец, встречал смерть не раз и не позволял ей победить себя. В его плясе — издевка над врагом. Непобежденным, «весело, отчаянно шел к виселице он, в последний час в последний пляс пустился Макферсон» — так начинается повествование. И далее — последнее слово воина, его призыв к отмищению. Вокальная линия романса прямолинейна, с интонационными повторами, четкой акцентировкой. У рояля — ритмически-аккомпанирующие и колористические функции, оттеняющие гротеск, инструмент «досказывает» слово. Обычно Шостакович склонен «ломать» инерцию квадратности, а здесь утверждает ее настойчиво и папористо. В музыке этого романса проявилось качество, которое станет характерным для Шостаковича. Композитора не заботит «чистота» жанра. Он не ограничивает себя его условиями и традициями. Воображение ведет к жанровым взаимопроникновениям. Романс «Макферсон» — это и танец, и марш, и баллада: разные элементы, слившись в единстве, создают многокрасочный образ — биографию героя. Этот третий номер цикла — его центр, стержень. Возникает определенная выверенность пропорций: три трагические картины и между ними контрастные «прослойки» — света, юмора, как бы трехчастная форма — 2+2+2.

Образ героя, не испугавшегося смерти, был особенно близок композитору. Это больше чем образ — это идея справедливости, свободы, независимости личности. Победа героической натуры над смертью — тема, прозвучавшая в «Макферсоне», не раз потом возродится в шостаковичском творчестве; не случайно интонации небольшого романса спустя два десятилетия появятся в рубежной Тринадцатой симфонии — в той ее части, где воспевается всепобеждающий юмор. Многозначительная переключка!

Для следующей миниатюры «Дженни» название придумал композитор, тем самым возвысив суть шутилой картинки: изящный образ доверчивой девушки из народа. Мягкий свет подчеркнут фа мажором — тональностью, когда-то прозвучавшей в утренней песне зари — «Песне о встречном»; для Шостаковича фа мажор остается тональностью радостных чувств. Но здесь фа мажор лидийский, что несомненно обусловлено стремлением передать шотландский народный колорит, для которого в музыке характерен лидийский лад. Энергия мимолетных отклонений только оттеняет ладовую устойчивость. По жанру «Дженни» не романс и даже не песня, а скорее песенка в народном духе.

Едва ли знал тогда Шостакович шотландский фольклор, но через стих — его тон, мелос, ритм — он уловил и передал в тематизме нечто от шотландских интонаций. Получился интересный и свежий сплав — и русское и иноземное, однако близкое, как близки все народные корни. Скерцозный характер музыки передается легким и острым *staccato*, «колокольчатым» ритмическим рисунком, смещением фортепианной партии в верхний регистр. Краткие модуляционные блики освежают повествование тонкими психологическими нюансами.

Такое интермеццо, такой контраст был необходим, даже обязателен перед Сонетом, который стал лучшим романсом в цикле, вершиной его драматургии. Это своеобразный музыкальный автопортрет Шостаковича, произведение, где он по силе музыкального выражения поднялся вровень с Шекспиром. Вновь монолог. Открытая боль. Личностное становится общезначимым. Вся выразительность отдана голосу, мелодия которого благородна, возвышенна, красива. Она течет плавно, задерживаясь на вершинных опорных звуках. Тональный колорит устойчив: соль мажор, плагальные обороты с очень скупыми перепадами. Роль опоры несет прочный тонический органнй пункт, движение размеренное. В настроении нет свойственных Шостаковичу резких сдвигов, сопоставлений, страстного беспокойства.

Какая интимная грусть вошла в его сердце в осенние дни 1942 года, когда Седьмая симфония продолжала триумфальное шествие и волнения за нее остались позади? Почему среди полнотонных, красочных песен поставил он Сонет-элегию, удивительно похожий на другую элегию, которая появится спустя почти три десятилетия как прощание с жизнью и тоже будет обращением к другу, — «О Дельвиг, Дельвиг» в Четырнадцатой симфонии? Был ли Сонет-реквием, посвященный И. И. Соллертинскому, предчувствием разлуки с ним (жить Соллертинскому оставалось пятнадцать месяцев)?

Сонет выявил важное качество вокальной лирики Шостаковича — исповедальность, перекликавшуюся своим проникновенным лиризмом с медленной частью Пятой симфонии. В вокальном творчестве Шостаковича впервые с такой глубиной прозвучало чувство благостной печали, впервые возникла столь совершенная песня сердечного просветления, исповедь человека, верного дружбе.

По своей образной весомости Сонет мог бы быть финалом цикла. Но Шостакович не хотел заканчивать цикл печалью. И выходом явилась маленькая кода «Королевский поход» (тридцать девять тактов) — прообраз позднейших романсов на слова из журнала «Крокодил». Получился не финал, а краткий оптимистический афоризм, произнесенный главным образом роялем, инструментальное резюме: маршик под барабан, нелепый бой. Этот финал как будто пронизан юмором, но обращает на себя внимание тональностью: ми-бемоль мажор — тональность темы нашествия (ее отзвук вскоре появится во Второй форте-

пианной сонате). Теперь, используя эту тональность, Шостакович на двух страничках дает волю своему музыкальному остроумию, сатирической изобретательности, дополняя присказку непосредственной звукоизобразительностью.

Посвящения романсов были вписаны перед публикацией в экземпляр, переданный Л. Атовмьяну, ведавшему изданиями Музыкального фонда. Отметим Шостакович посвящениями тех, с кем дружески встречался весной-летом того года, кто помогал ему переносить тяготы военной поры: «Сыну» посвятил Л. Атовмьяну, «В полях, под снегом и дождем...» — Н. Шостакович, «Макферсона» — И. Гликману, «Дженни» — Г. Свиридову, Сонет — И. Соллертинскому и «Королевский поход» — В. Шеба-лину.

Осенью Шостакович в порядке самоотчета показал цикл коллегам. Александр Батурин получил от автора романсы на стихи Бернса в конце октября, быстро выучил, спел в концерте 4 ноября — без заметного резонанса.

Веря в свое детище, автор принял за оркестровку; ее запись закончил 18 марта 1943 года, начисто, аккуратно, со всеми исполнительскими ремарками, что, видимо, говорит о реально наметившихся возможностях исполнения и публикации оркестрового варианта. Остановился на тройном составе, используя его в разных романсах дифференцированно и достаточно экономно. Оркестровкой дополнял, усиливал образную характерность. Такие детали, как исключение высоких регистров в Сонете, сочетание струнных с бас-кларнетом в романсе «В полях, под снегом и дождем...», уплотнение фактуры с помощью валторны в романсе «Сыну», отбор солирующих тембров, делали оркестровку поучительным образцом такого рода ансамблей.

6 июня 1943 года цикл спел в Москве известный ленинградский камерный певец-бас Ефрем Флакс. И тотчас же ноты затребовали из Англии и США. Осенью цикл прозвучал в Лондоне, Нью-Йорке (вместе с песнями «Полюшко» Л. Книппера, «Катюша» М. Блантера и «Тачанка» К. Листова). Критик Луис Бианколли выделил «Дженни», где, как он утверждал, «русская народная тема сливается с шотландской». Считая романсы актом дружбы, Бианколли призывал американских и английских композиторов в ответ написать музыку на стихи советских поэтов¹.

Видимо, для исполнителей был подготовлен еще один рукописный экземпляр Сонета, текст которого записан автором частично. Рукопись интересна некоторыми исполнительскими деталями². Ее появление подтверждает, что Сонет еще до публикации цикла звучал отдельно, как самостоятельный номер.

¹ Газ «Уорлд телеграм», 1943, 25 окт.

² ГЦММК, ф. 32, № 91.

В 1943 году триста экземпляров романсов (соч. 62) были отпечатаны на стеклографе. Источником этой и всех последующих публикаций явился автограф, где все шесть романсов записаны начисто, в два приема, что видно по разному цвету чернил, особенностям почерка, формату бумаги: первый оригинал включает романсы «Сыну», Сонет и «Королевский поход»; второй — бернсовскую группу. Проставленная нумерация соответствует определившимся местам в цикле. Обозначены даты написания лишь романсов № 1, 5, 6. Хронологии трех романсов на стихи Бернса здесь, как и в других автографах, нет, потому позднее она не отражена даже в собрании сочинений, которому предшествовала специальная текстологическая работа.

Между тем есть автограф, оставшийся вне поля зрения издателей, исследователей и содержащий как точную хронологию создания романсов, так и их полный выверенный текст.

История его такова.

После войны, когда Шостакович стал дарить Галине Устовской полные автографы ряда своих сочинений — и новых и прежних, которые продолжал ценить, он некоторые из них переписал заново. Перепись «английских» романсов оказалась не просто повторением, а чуткой корректурой. Исправления есть на многих страницах, написанных черными чернилами, тщательно, разборчиво, начисто. В романсе «Сыну», в «Макферсоне» перемена коснулась тактов 38 и 39: ритмическое заострение в голосе

(«не дрожал я перед ней») — $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$, но без «барабан-

ного» ритма сопровождения, мерные восьмые Staccato $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$

В «Дженни» фортепианное окончание расширено на один такт. Но самое важное происходит в Сонете. Первоначально указанное ♩ снимается и заменяется мерным движением на

четыре четверти при темпе Lento и метрономе $\text{♩} = 66$. В конце

фраза «и прямодушие простотой слывет» отсутствует. Сокращены четыре такта, зато дважды повторен в партии фортепиано такт, завершающий повествование перед выводом-кодой: «измучась всем, не стал бы жить и дня». Поскольку фраза о прямодушие не была в начальных эскизах, а появилась в отдельной рукописи Сонета, как и в ряде последующих изданий, это настойчивое ее сокращение доказывает, что Шостакович по-своему ощущал вокальную форму произведения, не опасаясь нарушить строгую структуру литературного первоисточника.

Нельзя не обратить внимания в этом автографе и на подробную расстановку педализации. В обрисовке образов ей придается важное значение. Так, в романсе «Сыну» педаль сопровождает лишь сольные фрагменты, сгущая их колорит, а в иных местах композитор как бы окутывает речь педальной «пеленой».

«В полях, под снегом...», «Макферсон», «Королевский поход» лишены педализации, в «Дженни» она помечена главным образом во введении и заключении, а Сонет почти весь идет на густейшей педали, умножающей гулкость остринатного баса. Незвизирая на секундовые последования в голосе, педаль пишется по четырехтактам, шеститактам, исходя исключительно из фортепианной фактуры! Ничего похожего на классическую заботливость о звуковой «чистоте».

Дальнейшая судьба цикла сложилась счастливо. Его пели. Он нравился. Анализируя цикл, музыковеды обоснованно связывали его с традицией русской вокальной музыки.

Сонет предвосхитил воплощение композитором произведений Шекспира в совместных киноработах с Г. М. Козинцевым, трагическую просветленность поздних вокальных циклов. Благотворное влияние романсов (соч. 62) Шостаковича сказалось в песнях его ученика Г. Свиридова на стихи Роберта Бернса.

Всю жизнь Шостакович сохранял свежесть эмоционального восприятия романсов соч. 62. В семидесятые годы он предпринял еще одну оркестровую редакцию, по стилю связанную с инструментовкой итоговых циклов — на стихи Марины Цветаевой, Микеланджело Буонарроти. Состав оркестра уменьшился до камерного: одна флейта, один фагот, две валторны *in F*, десять скрипок, четыре альты, три виолончели, два контрабаса, а ударная группа содержит литавры, треугольник, тарелки, колокольчики. Броские краски первой редакции здесь сменила акварель, все звучит скромнее. Человек не столько переживает, сколько вспоминает пережитое. Утонченность и меткость новой инструментовки подчеркивает пленительность сдержанной лирики.

Завершающие месяцы 1942 года выдались для Шостаковича хлопотливыми. Продолжалась помощь единственной в Куйбышеве музыкальной школе, где работала сестра Мария. Школе возвратили помещение на улице Куйбышева, сам Шостакович, а также В. Барсова, Р. Тамаркина выступили перед детьми с концертом.

Заинтересовавшись эстонской музыкой, Шостакович пригласил к себе Эугена Каппа, познакомился с его сочинениями.

В ноябре 1942 года Большой театр показал в Куйбышеве оперу Дж. Россини «Вильгельм Телль». Шостакович вместе с В. П. Катаевым откликнулись тотчас же, 14 ноября, рецензией в газете «Правда». С начала ноября композитор занялся организацией декады советской музыки. Скрипач И. А. Жук обратился с просьбой предварительно порепетировать Скрипичный концерт Шебалина по партитуре «из-за отсутствия в городе Куйбышеве клавира... а также из-за отсутствия чтецов по пар-

титуре в городе Куйбышеве»¹. Еще в декабре 1940 года, когда Концерт исполнялся на декаде советской музыки в Ленинграде, Шостакович писал Шебалину об особенностях его музыки в «благородных традициях Брамса и отчасти Брукнера (хотя это и очень разные явления)», критиковал кое-что в оркестровке². Теперь, подробно ознакомившись с Концертом, он не преминул вновь высказать соображения, поныне сохраняющие интерес, как пример характерного для Шостаковича внимательного и откровенного профессионального суждения:

«Хвалить я не умею. Однако постараюсь простым и несколько суконным языком выразить мои восхищения прежде всего необычайной конструктивной крепостью всего Концерта; великолепным, восхитительным тематическим материалом; благородством, чистотой и возвышенной скромностью языка; прекрасной инструментовкой и всеми прочими слагаемыми произведения, включая сюда и исключительно мастерское использование солирующей скрипки. С величайшим наслаждением я играл Концерт сегодня с Жуклом и предвкушаю наслаждение завтра и послезавтра, одним словом,— до первой оркестровой репетиции.

Не могу не упомянуть и о некоторых, впрочем пустяковых, недостатках. Об ударных инструментах в первых двух тактах, а также в аналогичных местах я уже тебе говорил. 1-й такт в цифре 8 я бы сделал на $\frac{3}{4}$, а не на $\frac{4}{4}$. Я бы вступил скрипкой на второй четверти, так как две четверти, занятые выстукиванием ноты *ми-бемоль*, излишне затягивают движение. Заодно убрал бы и тамбурин на первой четверти 1-го такта цифры 8. Качество музыки в 3-м и 4-м тактах цифры 13 оставляет желать лучшего. Эти терции неинтересны и плоски. То же можно сказать о 7, 8, 9 и 10-м тактах цифры 15. Эффектно, но неказисто. Все остальное великолепно и не вызывает никаких неудовольствий. Упомянутые выше недостатки столь ничтожны, что о них не следовало бы и говорить, и заметил я их лишь благодаря более или менее тщательному знакомству с партитурой. С удовольствием буду слушать это произведение в концерте и на репетициях. Жук играет очень хорошо»³.

Концерт состоялся 30 ноября в местном театре.

В том же месяце в Москве прошла премьера музыки к спектаклю «Отчизна», поставленному ансамблем песни и пляски при Центральном клубе НКВД имени Ф. Э. Дзержинского. Театрализованное представление ставил Сергей Юткевич; режиссеру, с которым в молодости сотрудничал в фильмах «Златые горы», «Встречный», Шостакович отказать не мог, тем более что оформлял спектакль Петр Вильямс, одним из авторов текста являлся драматург Николай Эрдман, известный Шостаковичу по театру Вс. Мейерхольда, а музыкальное руководство осуществлял Зиновий Дунаевский. Руководство и творческое участие в работах ансамбля С. И. Юткевича, П. В. Вильямса, А. В. Свешникова, К. Я. Голейзовского обеспечивало высокий уровень программ коллектива необычного профиля. Он «представлял из себя нечто новое в жанре синтетического искусства; перед публикой

¹ Из письма Д. Д. Шостаковича В. Я. Шебалину от 11 ноября 1942 г.— В кн.: Виссарион Яковлевич Шебалин М.: Сов. композитор, 1970, с. 312.

² Из письма от 29 декабря 1940 г.— Там же, с. 311, 312.

³ Из письма В. Я. Шебалину от 11 ноября 1942 г.— Там же, с. 313.

должны были предстать полноправными партнерами симфонический оркестр, оркестр русских народных инструментов, эстрадный оркестр, большой хор с солистами, группа драматических актеров, а также большая балетная труппа, которая состояла из молодых танцовщиков самых различных жанров — от классических до народно-характерных»¹.

Для спектакля «Отчизна», состоявшего из пролога и пяти картин, Шостакович сочинил сюиту «Родной Ленинград». Она начиналась увертюрой «Октябрь 1917 года», в которую органически вплетались мотивы революционных песен «Варшавянка» и «Смело, товарищи, в ногу». Были написаны песни на стихи Евгения Долматовского, вокальный монолог на слова казахского народного сказителя-акына Джамбула Джабаева, пляска молодежи². Спектакль имел успех и был расценен как показательный для творческой направленности ансамблей в годы войны³.

Тогда же К. Я. Голейзовский поставил балетный номер — вальс на музыку Шостаковича, который исполняла на фронте в концертных выступлениях балетная группа ансамбля.

29 ноября композитор участвовал в антифашистском митинге работников литературы и искусства. Открывал его А. Н. Толстой, от Ленинграда выступали Н. К. Черкасов и Д. Д. Шостакович. Разговор с Черкасовым убедил композитора, что просьба о возвращении в Ленинград преждевременна. Нужно было продолжать куйбышевскую жизнь. Оперу «Игроки» решил не завершать, несмотря на то что написал уже треть. Шебаляну сообщал: «Работу, которую я тебе показывал, будучи в Москве («Игроки»), прекратил, ввиду полной бессмысленности этого предприятия».

В декабре вместе с Ниной Васильевной и квартетом Большого театра отправился в Башкирию. Поводом было приглашение известного военного дирижера И. В. Петрова, возглавлявшего духовой оркестр Военно-политической академии имени В. И. Ленина, дислоцированной недалеко от маленького башкирского города Белебея. И. В. Петров, друг Н. Я. Мясковского, аранжировавший и исполнявший с духовым оркестром симфоническую музыку, достал, как и Б. О. Гефт, в московском издательстве корректурный экземпляр Седьмой симфонии, оркестро-

¹ Мезенцева Л. Ф. Воспоминания о Голейзовском. — В кн.: Касьян Голейзовский. Статьи. Воспоминания. Документы. — М.: ВТО, 1984, с. 324.

² С ведома Шостаковича дирижер Ю. В. Силантьев в 1970 г. подготовил восьмичастную ораторию «Моя Отчизна», использовав музыку сюиты «Родной Ленинград» и двух других произведений Шостаковича для ансамбля при Клубе имени Ф. Э. Дзержинского.

Два года спустя партитура этой оратории под названием «Родная Отчизна» была выпущена издательством «Советский композитор» с кратким предисловием Ю. Силантьева.

³ См. Демидов К. «Отчизна» — Правда, 1942, 8 дек.

вал ее для духового состава, и Шостакович решил поехать на эту премьеру: музыка для духовых издавна его интересовала, тем более в таком смелом варианте. Нине Васильевне, сохранившей, несмотря на тяготы войны, непоседливость, хотелось ненадолго отвлечься от куйбышевского быта: оправившиеся после блокады родители взяли присмотреть за детьми.

В программу концерта из произведений Шостаковича в исполнении духового оркестра Петров решил включить финал Пятой симфонии, первую часть Седьмой, песни, но сомневался: «...не знаю, как справимся»¹. Финал Пятой симфонии духовой оркестр играл 22 марта и 11 апреля 1942 года в городском театре Белебея. Репетиции Седьмой начали осенью; 12 октября Петров делился с Мясковским: «Что касается Седьмой (первая часть) Шостаковича, то она, по-видимому, будет звучать хорошо в духовом»².

В годовщину Октября после торжественного заседания оркестр сыграл отрепетированную первую часть, и Петров, памятуя критические замечания Мясковского, сообщал ему: «Скажу правду, что Седьмая Шостаковича произвела на наших слушателей сильное впечатление, о ней много говорят»³. В письме Шостакович просил познакомить его с Девятнадцатой симфонией Мясковского, сочиненной специально для духового оркестра, и потому было решено составить программу из произведений нескольких авторов.

Переписка Петрова с Шостаковичем велась с середины ноября, сроки откладывались то из-за музыкальной декады в Куйбышеве, то из-за поездок в Москву, где Шостакович занялся хлопотами об устройстве Мясковского. «Наконец,— вспоминал И. В. Петров,— наступил долгожданный день приезда композитора. От железнодорожной станции Аксаково нужно было ехать лошадьми около тринадцати километров. Стоял крепкий мороз. Снегу намело много. Дмитрия Дмитриевича Шостаковича с женой Ниной Васильевной мы усадили в сани и укрыли тулупами. Сильный рысак повез их вперед... В студеные башкирские зимы по краям дорог стоят огромные снежные сугробы. В один из таких сугробов и упали наши гости. Когда мы подъехали, Дмитрий Дмитриевич и Нина Васильевна уже были на ногах, и отряхиваясь, весело сказали, что все сошло очень удачно»⁴.

Концерт 12 декабря, в программу которого вошли переложения первой части Седьмой, финала Пятой симфоний Шостаковича, Девятнадцатая симфония Мясковского, Русский марш

¹ И. В. Петров — Н. Я. Мясковскому, 28 сентября 1942 г. — В кн.: Иван Васильевич Петров, с. 103.

² Там же.

³ Там же, с. 108.

⁴ Цит. по ст.: Андреева З. М. Шостакович в Белебее — В кн.: Иван Васильевич Петров. Статьи, воспоминания, материалы, с. 114.

Петрова, произвел большое впечатление. Содержательным было вступительное слово профессора философии Г. А. Деборина. В зале находилось больше тысячи солдат и офицеров, которые вскоре должны были отправиться на фронт.

«Слушатели много раз вызывали на сцену Д. Д. Шостаковича. Дмитрий Дмитриевич сфотографировался с личным составом оркестра академии и написал на фотографии: «В знак признательности за отличное исполнение Седьмой симфонии»¹. На следующий день весь оркестр встал на лыжи, чтобы таким эскортом проводить Шостаковича до станции Аксаково, а старшине оркестра Ф. Н. Ворончуку поручили опекать гостей до Куйбышева.

Возвратившись туда, Шостакович, чтобы помочь оркестру, написал секретарю ЦК партии, начальнику Главного политуправления Советской Армии А. С. Щербакову, о своих белебейских впечатлениях, о задачах и перспективах военных оркестров. Это письмо послужило основанием для присвоения оркестру Военно-политической академии звания образцового и расширения его до шестидесяти человек.

Развитию музыки для духовых оркестров был дан мощный толчок. А Шостакович, изучив военно-строевой репертуар, в 1945, 1946, 1951, 1952 годах возглавлял государственную экзаменационную комиссию Высшего училища военных дирижеров, где некоторое время преподавал и Шебакин².

Помимо поездки в Белебей, Шостакович в декабре 1942 года посетил Уфу и дал два авторских концерта в Большом зале Совнаркома Башкирской АССР. Программа включала Квintет и выступление Шостаковича как пианиста. Л. Н. Троицкая, старейший педагог Уфимского музыкального училища, присутствовавшая на этих концертах, запомнила блестящее исполнение Первой сонаты.

¹ Щербаков А. Н. Вспоминая военные годы.— В кн.: Иван Васильевич Петров, с. 54.

² К первому выпуску этого училища Шостакович обратился с таким письмом: «Выпуск произвел на меня очень хорошее впечатление... Некоторые дипломники показали значительное дирижерское дарование. Среди них я хочу упомянуть тт. Волкова, Кочемасова, Николаева, Свинкина, Танклевского, Черкашина. Некоторые из упомянутых выпускников не получили диплом с отличием. Это очень жаль. Боюсь, что это произошло от неправильного отношения к общеобразовательным предметам. Надо помнить, что всякий музыкант лишь тогда будет хорошо расти, если он будет всесторонне образованным и культурным человеком...»

Не все дипломники показали хорошее знание музыки. Я советую в этой области как можно больше заниматься самообразованием, самостоятельно знакомиться с музыкальными произведениями, играть в четыре руки и т. п.

Дипломники покидают училище и выходят на самостоятельную дорогу. Желаю им успехов в работе, чтобы достойно представлять культурную силу Красной Армии». (Цит. по публикации: Достоянно представлять культурную силу Красной Армии — Красная звезда, 1981, 25 сент.)

В Куйбышеве брюшной тиф надолго уложил Шостаковича в постель. Заболели дети. Пришла еще одна беда: у Оборина отнялись пальцы на левой руке. Заботы и хлопоты Шостаковича о лечении друга не сразу принесли положительные результаты. «Надо полагать, что это у него скоро пройдет,— писал он Шебалину.— А если нет? Страшно подумать, какая это трагедия для такого пианиста... Даю совет: береги здоровье... Я отделался от болезни дешево».

Чуть оправившись, он должен был вновь вплотную заняться делами композиторской организации, вынужден был вникать во все мелочи. Поставил целью сделать планомерной куйбышевскую концертную жизнь: ему было мало музыкальных впечатлений, общения, и он хлопочет о приглашении в Куйбышев ленинградских дирижеров и певцов из Малого оперного театра, устраивает концерты Б. Гефта, просит Б. Хайкина сделать доклад для куйбышевских работников искусств о постановках Ленинградского Малого оперного театра.

Для сочинения музыки оставалось только раннее утро, и он приучил себя вставать до рассвета, когда спали дети, не звонил телефон, номер которого 22273 знали в Куйбышеве все музыканты и на сигналы которого Шостакович всегда откликался, как бы ни был занят, не оставляя без внимания ни одну просьбу.

В этот февраль 1943 года, в ранние часы, он писал Вторую фортепианную сонату. От предыдущих фортепианных сочинений — Прелюдий и Концерта — ее отделяло почти десять лет. Казалось, он утратил интерес к этой сфере творчества. Возвратился к ней в связи с событием трагическим — смертью в Ташкенте Л. В. Николаева.

Шостакович давно уже не консультировался с учителем, не показывал ему эскизов произведений, как делал в студенческие годы, но сохранял искреннее уважение к большому музыканту, проникательно соединившему когда-то в своих уроках композиторские и пианистические интересы юного Шостаковича. Только монументальной фортепианной формой мог и должен был он почтить память выдающегося педагога, главы ленинградской фортепианной школы.

В отличие от Симфонии, от «английских» романсов, Соната не сразу сложилась в слуховом воображении. Лишь маршевая тема в ми-бемоль мажоре из первой части определилась без колебаний, подобно теме нашествия в Седьмой симфонии. Сочинение других эпизодов шло трудно: сказывались большой перерыв в работе над фортепианной музыкой, желание писать ее по-иному, чем это делал прежде, да и после болезни не сразу возвращалась способность к волевой концентрации на творческом процессе. Образы, обычно формировавшиеся в воображении в целостном виде, теперь были еще недостаточно ясны. Нотный лист становился «исследовательским полем» многочисленных проб. Это не варианты и уточнения, как в недавней

Седьмой симфонии, а контрастные фиксации. Шостакович явно «замахивался» на масштабность и стиль Двадцать девятой сонаты Бетховена, которую в молодости изучал под руководством Николаева и играл публично с успехом. Это — прообраз. Но есть и другие источники, прежде всего фортепианный Хиндемит с его сдержанной графикой.

Стремясь к фортепианной полифонии, задумал фугу. Она-то и вызвала наибольшее число эскизов, в которых примечательна проба пятиголосия. Все ли осталось от этих наметок? В Государственном Центральном музее музыкальной культуры хранятся наброски на нескольких нотных листах (ф. 32, № 268), тридцатичетырехстраничный автограф (ф. 32, № 79), в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 49) — набросок на обороте записи «английских» романсов¹. В совокупности — убедительное свидетельство не совсем обычной для Шостаковича модели творческого процесса.

В первом эскизе зафиксирована тема предполагавшейся фуги. Весь эскиз-«схема» напоминает наметки в бетховенских тетрадах: так же, как у Бетховена, здесь постепенно выковывается мелодический материал. Много зачеркиваний, исправлений; нечто не очень четкое возникает в воображении: триольное движение, прояснение ладовой характеристики, секвенции, ритмическая упругость. Еще один мелодический эскиз с интонациями по малым секундам и еще листок — с более ярким тематизмом, полифоническими контурами, регистровыми сопоставлениями. Мысль блуждает, не удовлетворенная ни одним из вариантов, — поразительная неуверенность для мастера, привыкшего доверять вдохновению. После набросков Шостакович, преодолев «сопротивление материала», приступает к записи того, что выкристаллизовалось.

Чистовой оригинал Сонаты размашисто зафиксирован на больших плотных листах клавирной бумаги; здесь тоже немало зачеркиваний, переделок, по нажиму пера можно определить перерывы между работой над первой и второй частями. По оригиналу видно, что работа над первой частью завершилась 18 февраля. На следующий день Шостакович кратко сообщал Шебалину: «Я поправился и с 22 февраля начну выходить на улицу... Понемногу работаю. Оставив работу над «Игроками», принялся за фортепианную сонату и уже написал 1-ю часть. Всего предполагается четыре части». Как всегда, после некоторого «разгона» сочинение пошло быстрее; 3 марта завершил

¹ Принадлежность этого автографа Сонате установлена Г. П. Овсянковой, детально проанализировавшей этот и другие автографы Сонаты в диссертации «Творчество Д. Д. Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны», выполненной под руководством автора книги.

среднюю часть, занявшую три дня работы, и уже 17 марта — огромный финал; вместо задуманных четырех ограничился тремя частями.

В эскизе был поставлен порядковый номер сочинения — 63, то есть после романсов на английские тексты. На полном автографе композитор написал номер 64, что соответствовало месту произведения, если учитывать незаконченную оперу «Игроки», которую считал номером 63, и музыку к спектаклю «Отчизна». Впоследствии, когда композитор решил «Игроков» не вводить в перечень сочинений, возникло хронологическое несоответствие: Е. Л. Садовников, составлявший нотографический и библиографический справочник, пометил Сонату как опус 61 с примечанием, что это сделано по указанию автора, и вышло, что Соната оказалась хронологически предшественницей романсов на английские тексты, а между нею и Восьмой симфонией вклинилась музыка к спектаклю «Отчизна» и фильму «Зоя», в то время как в действительности Восьмая симфония писалась вслед за Сонатой¹.

Огромное фортепианное полотно получилось непохожим ни на Сонату 1926 года, ни на Прелюдии, ни на Первый концерт.

Вторая соната сурова, обнаженно трагична. Однако и в ней проросли некоторые «зерна» предыдущей фортепианной музыки: стремление к философскому обобщению уже ощущалось в отдельных прелюдиях, соч. 34, как и склонность к резким контрастам эмоциональных состояний.

Военное время, обострив личную причастность к трагедии страны, ускорило эволюцию всего шостаковичского стиля, в том числе фортепианного. Требовалось обновление прежних пианистических позиций. Его подсказывало и движение советской фортепианной литературы, прежде всего фортепианного творчества Прокофьева — автора семи сонат.

Инструментальная сонатная концепция позволяла психологически углубленно передать боль за каждого человека, ставшего жертвой войны. Вместе с тем Соната, посвященная памяти близкого человека, не пыталась воссоздавать его черты, а говорила о душевных переживаниях, возвышавшихся над личным горем. Анна Вильямс передает, как ловил Шостакович в эту пору вести из Сталинграда, нетерпеливо и тревожно ждал каждую сводку, лихорадочно отмечал этапы сражения, словно ощущая пульс битвы. Это не могло не отразиться в музыке: в ней нет «промежуточных» тонов и смягчений. Контуры очерчиваются резко, вызывая в памяти лица на полотнах Альбрехта

¹ Сам Шостакович ни тогда, ни впоследствии большого значения правильной нумерации не придавал. Когда в январе 1941 года к нему обратился за списком сочинений Г. М. Шнейерсон, он выслал ему перечень, составленный в 1937 г., указав, что составлял «по памяти и в связи с этим в нем (списке) есть некоторые неточности, но исправлять их трудно. Неточности эти касаются нумерации опусов. Но раз уж единожды они попали в список, то уж пусть там остаются» (ГЦММК, ф. 32, № 132).

Дюрера. Конструкция главенствует над эмоцией. Никаких уступок фортепианной виртуозности не позволяет себе композитор-пианист, не так уж давно с увлечением интерпретировавший Листа, Шопена и Шумана. Младшая «сестра» Седьмой сонаты Прокофьева, появившаяся менее чем через год после нее, эта Соната не следует и новизне прокофьевской фактуры. Преобладает графика. Воздействует сила словно бы «оголенной» интонации, вне специфической инструментальности. Композитор «держит инструмент в руках» не ради яркости и блеска — все подчинено напряжению мысли. Мелодизируется вся фортепианная ткань. Огромная выразительная нагрузка падает на каждый элемент графического, чаще всего двухголосного изложения. В сущности, гомофонно-гармонической фактуры почти нет: во всем очевиден полифонический потенциал. Полифонично само мышление. В этом смысле Соната сближается с предшествовавшими ей камерно-инструментальными ансамблевыми сочинениями, в частности и более всего с Квинтетом, его развернутой фортепианной партней.

Очевидны точки соприкосновения с недавней Седьмой симфонией, но драматургия Сонаты построена по-иному. Конфликтность назревает уже в недрах главной партии, выражающей состояние тревожное и решительное. Здесь уже ясно выявляется, в отличие от предыдущих фортепианных вещей, пристрастие к сочетанию двух независимых, контрастных, индивидуализированных мелодических линий; это будет развито позднее во многих прелюдиях и фугах из полифонического цикла, соч. 87. Что касается аккордовых, октавных вкраплений, то они часто несут оstinato-ритмические функции, как в побочной партии, где примитивной гармонии придан характер, отдаленно напоминающий барабанчик из Седьмой симфонии; та же упорная механистичность, но уже нестрашная: Сталинградская битва завершилась победой — ожила надежда.

Разработка первой части действенна, динамична, построена по классическим принципам вычленения отдельных элементов экспозиции, но без точного следования привычным схемам: трансформации свободны, смелы, как это уже стало характерным для Шостаковича в симфонических сонатных формах. Тематический материал обретает многие новые образные оттенки прежде всего благодаря богатой, разнообразной ладовой палитре. В Сонате обнаруживается дальнейшее обогащение ладовых форм и отношений. Здесь, как и в других произведениях, это особенно касается минорных форм лада, выразительности пониженных ступеней. Широко применена как средство обострения выразительности музыки политональность; ее роль и место вытекают из полифоничности изложения, без опоры на гармоническую вертикаль. Очень характерно в этом смысле репризное проведение главной и побочной тем в первой части.

«Драматургически узловое положение этого эпизода, объединяющего важнейшие темы части, обуславливает важность полифонического приема: во многом благодаря ему каждая из тем не теряет в контрапункте своего «индивидуального облика», сохраняя не только общий характер, но и свою тональность, ладовое наклонение»¹.

Параллелей второй части — *Largo* — в творчестве Шостаковича не найти, лишь кое-где внешние отзвуки далекой юности — из медленной части Первой сонаты, прелюдий, но атмосфера, смысл совсем другие. Течение музыки изменчиво. Тактовые членения условны. Напряжение не разряжается, скрытая внутренняя динамика определяет движение музыкальной ткани. Обильны ладовые мутации. Трехдольность, отдаленно напоминающая вальс, подчеркивает трагизм. Огромное значение приобретают исполнительские штрихи. Предельно детализированные, они придают музыке выразительность смятенной речи, отражающей крайнюю степень страдания.

Финал. Тема с вариациями. По свидетельству самого композитора, он остановился здесь на вариационной форме потому, что еще Николаев неоднократно советовал ему изучать приемы вариационного развития, разъяснял драматургические потенции вариационности (не случайно среди первых произведений была оркестровая Тема с одиннадцатью вариациями). В финале, с одной стороны, господствует расчлененность, каждая из вариаций — самостоятельный завершённый образ; с другой, эта расчлененность преодолевается, напряженность общего движения от эпизода к эпизоду нарастает. В теме финала впервые в творчестве композитора появляется многозначительная монограмма Шостаковича — *d-es-c-h* — его звучащий образ-символ. Каждая вариация не столько обновляет тему, сколько «обыгрывает» ее, окрашивает, настойчиво утверждая в сознании слушателя: первые вариации тему просто повторяют, но и в других она интонационно почти не переосмысливается. Проникновенная мелодия воспринимается как господствующая мысль со многими психологическими оттенками, раскрывающимися на большом вариационном пространстве. Кульминационное «плато» обнимает пять вариаций, с шестой по десятую.

В финале особенно сказался русский характер мелодизма этого сочинения. Война обострила чувство любви к Родине, по-новому зазвучала для Шостаковича красота, сила русской песенности, и он все более определенно, последовательно вводит ее интонации в произведения, — не только симфонические: в Сонате русская тема — основа для былинного разворота.

В трагическом размахе Второй сонаты, в ее полифоническом строе, форме с колоссальным вариационным циклом,

¹ Пансов Ю. И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. — М.: Сов. композитор, 1977, с. 338

в динамике *Allegro* первой части можно усмотреть бетховенское влияние. Как и Двадцать девятая соната Бетховена, это в сущности, фортепианная «симфония»: тот же «симфонический закон», аналогичное драматургическое построение, цельность.

Фортепианное сочинение подводило к ближайшей Восьмой симфонии, было ее прямым предшественником — творением человека, «очищенного» от избытка экспрессии, прозорливо предвидевшего будущее сквозь кровь и пепел. Это уловил И. Соллертинский, высказав после исполнения Сонаты убеждение о ее огромной художественной ценности, близкой Восьмой симфонии, называя одним из лучших сочинений Шостаковича: «бесконечно выше всей остальной фортепианной музыки, которую он писал»¹.

Сочинив две части Сонаты в Куйбышеве, Шостакович завершал ее уже под Москвой, в санатории «Архангельское», куда его послали для поправки здоровья после болезни, последствия которой продолжали сказываться: отказывали ноги. («Пока еще очень устаю от хождения пешком, хотя раньше, до болезни, ходил очень много», — жаловался в письме к Шагинян².)

В санатории работалось хорошо. В живописной местности, где когда-то находилась усадьба князя Н. В. Юсупова, с дворцом, заполненным сокровищами искусства, было пустынно; совсем недавно не так уж далеко отсюда, возле разъезда Дубосеково, велись ожесточенные бои, именно здесь двадцать восемь бойцов дивизии генерала И. В. Панфилова совершили бессмертный подвиг, остановив врага. К весне во дворце разместили госпиталь, наверху во флигеле Шостаковичу отвели комнатку, откуда открывался чудесный вид на Москву-реку и окрестные леса.

Помимо поправки здоровья, была и другая причина для длительного пребывания в Архангельском; сообщая Шебалину о предстоящей поездке в Москву, он обронил: «Хотелось бы не возвращаться в Куйбышев, но не знаю, удастся ли». И. В. Петрову писал более определенно: «Застряну в Москве надолго. Хочу туда перебраться, займусь налаживанием быта и начну переселяться»³.

Еще шли кровопролитные битвы на Кавказе, Украине, в Севастополе, враг упорно рвался к жизненно важным центрам страны, но ход войны неотвратимо менялся. Родина мобилизовывала ресурсы для новых решающих побед.

¹ Цит. по кн.: Памяти И. И. Соллертинского. — Л.; М.: Сов. композитор, 1974, с. 53.

² Шагинян М. С. 50 писем Д. Д. Шостаковича, с. 164

³ Письмо от 26 февраля 1943 г. из Куйбышева — Цит. по кн.: Иван Васильевич Петров, с. 115.

Работа учреждений искусства постепенно входила в нормальный ритм. Театры, киностудии частично оставались в эвакуации, но связанные с ними дела вновь решались в столице. Налаживалась работа организационного комитета Союза советских композиторов во главе с Р. М. Глиэром и А. И. Хачатуряном, с которым у Д. Д. Шостаковича продолжались давнишние добрые отношения. В гостинице «Москва», ставшей временным прибежищем эвакуированных музыкантов, поселили перевезенного из блокадного Ленинграда больного Б. В. Асафьева. Весной 1942 года из Куйбышева в Москву возвратились Ф. Ф. Сабо, С. А. Чернецкий, Д. А. Рабинович, Я. С. Солодухо, осенью — ответственный секретарь Куйбышевской композиторской организации К. М. Щедрин. В ноябре Петра Вильямса вызвали в Москву для налаживания спектаклей филиала Большого театра. Шостакович признавался Шагинян: «... в Куйбышеве скучно без музыки и без среды, в которой я всю жизнь вращался»¹.

Поскольку о переезде в Ленинград вопрос пока ставиться не мог, Шостакович, будучи в Архангельском, выяснил возможности временного устройства в Москве. Его поселили на улице Кирова, в доме 21. Это «высокоталантливое творение В. И. Баженова долгое время служило художественно-образовательным целям. С 1844 года в здании располагалось Училище живописи и ваяния... Перед революцией во дворе училища выросли высокие корпуса, в которых снимали квартиры многие видные художники»². В одном из таких корпусов — строении № 8 — квартира 48 стала жилищем Шостаковича. Корпус кирпичный, девятиэтажный. Четырехкомнатная квартира на пятом этаже состояла из спальни, детской, столовой, дверь из которой вела в продолговатый кабинет с узким и длинным балконом, выходившим во двор. Рядом жил соратник Маяковского поэт и художник А. Е. Крученых; он нарисовал тогда несколько портретов Шостаковича.

Первое время, пока не приехала жена, Шостакович расположился на холостяцкий лад, без мебели, только рояль сразу взял напрокат. Спал на полу. Лео Арнштам, с которым по-прежнему дружил, отоваривал продовольственные карточки преимущественно яйцами: кроме яичницы, ничего другого приготовить не умели. Хлеба и сахара не хватало. На гонорар за исполнение Седьмой симфонии в США хотелось купить пишущую машинку, но В. Софроницкий не шутя советовал попросить прислать весь гонорар сгущенным молоком, чтобы и друзьям хватило. Вскоре приехала Нина Васильевна, и Шостакович тотчас же радостно поделился с ленинградцами, находившимися в Чкалове: «Я переехал в Москву. Со мной здесь

¹ Шагинян М. С. 50 писем Д. Д. Шостаковича, с. 137

² Федосюк Ю. А. Москва в колыхе Садовых — М.: Моск. рабочий, 1983, с. 201.

Нина Васильевна. Вся остальная семья в Куйбышеве. Когда смогу как следует наладить здесь жизнь (а у меня здесь, кроме хорошей квартиры, ничего нет. Нужно опять начинать сначала), то буду перевозить сюда остальных. Своим переездом я очень доволен, но пока мне приходится очень трудно. Столь трудно, что работать пока не могу».

В начале марта в постоянном представительстве Эстонской ССР в Москве собрались музыканты; Шостакович и Хачатурян отправились туда, чтобы послушать эстонские хоры, познакомиться с Густавом Эрнесаксом.

Седьмая симфония вошла в программу первого после возвращения из эвакуации концерта Государственного симфонического оркестра Союза ССР — 18 марта 1943 года в Большом зале консерватории, затем была повторена во Дворце культуры автозавода, Дворце культуры имени Горбунова, 13 апреля — снова в Колонном зале. Интерпретацию Н. Рахлина Н. Мясковский оценил сдержанно: «...играл недурно, но не больше»¹.

Вновь возродилась надежда на осуществление постановки «Бориса Годунова». Шостакович утверждал, что за этой партитурой он просиживал «дни и ночи в течение шести месяцев» (следовательно, с зимы 1942 года) и что для него «это была очень значительная, этапная работа». Ее столь необычная для стремительного Шостаковича затянувшаяся подготовка объяснялась отнюдь не только организационными трудностями и неувязками. Дело обстояло сложнее. Оркестровка Шостаковича влияла на сам строй сочинения, на его содержание, на трактовку образа Бориса и народной массы. Новый оркестровый вариант по-своему, средствами музыки, решил чрезвычайно актуальную тогда проблему личности в истории². Самосуд действовал осмотрительно, поставив целью сделать премьеру событийной. Шостакович не забывал и расхождений, возникших с Самосудом по поводу некоторых оркестровых решений еще в 1940 году, когда кое-что в оркестровой трактовке Шостаковича, следовавшего Мусоргскому, казалось дирижеру аскетичным. «Привычка — огромная сила»³, — писал тогда Шостакович Самосуду. Отойти от общепринятой редакции Римского-Корсакова было нелегко, и Шостакович, всегда прислушивавшийся к мнению соратников по общему

¹ Н. Я. Мясковский — С. С. Прокофьеву, 24 марта 1943 г. — Цит. по кн.: С. С. Прокофьев — Н. Я. Мясковский. Переписка, с. 465.

² В этом отношении характерно переосмысление места Ивана Грозного в исторических событиях в хронологически близком фильме С. Эйзенштейна с музыкой С. Прокофьева, а также Дмитрия Донского в симфонии-кантате «На поле Куликовом» Ю. Шапорина.

³ Письмо от 13 апреля 1941 г. — В кн.: С. А. Самосуд. Статьи. Воспоминания. Письма М.: Сов. композитор, 1984, с. 180.

делу, старался убедить Самосуда, еще и еще раз «проверяя», улучшая свою оркестровку.

Охотно согласился Шостакович войти в художественный совет Московской филармонии — вместе с Н. Мясковским, А. Хачатуряном, Л. Обориным, В. Барсовой, А. Гольденвейзером, В. Шебалиным, Д. Ойстрахом, участвовал в обсуждении программ концертного сезона.

Всесоюзное общество культурной связи с заграницей получило из США пластинки с записью исполнения Седьмой симфонии под управлением А. Тосканини — дар дирижера. «Устроив проигрыватель на полу, усевшись на разложенном одеяле, мы прослушали запись дважды, — вспоминал Л. О. Арнштам. — Шостакович не был доволен, нет». Интерпретация Тосканини была далека от того, чего добился Е. А. Мравинский с его объективностью, эмоциональной сдержанностью. 23 апреля в ВОКСе состоялось публичное прослушивание — что-то вроде премьеры звукозаписи. Здесь Шостакович не считал возможным и справедливым говорить о погрешностях, поскольку речь шла о знаке уважения и дружбы; композитор тут же карандашом написал телеграмму с добрыми словами старому маэстро: «Примите мою горячую благодарность за наслаждение, которое я получил от этого прослушивания. Шлю Вам лучшие пожелания. Дмитрий Шостакович». Этот автограф был сохранен и вскоре передан в Музей музыкальной культуры¹.

Разного рода работы в Москве становилось больше и больше: никогда не умевший отказывать, Шостакович все выполнял с пунктуальностью, времени для творчества, для собственных дел и забот не оставалось. С М. Шагиняном делился:

«Внешне у меня сейчас все плохо, трудно жить, не устроен, нет необходимых вещей, сквородка одна, много ли на ней наготовишь, горшочков нет для детей. А внутренне — как будто хорошо. Но за последнее время не работаю, это мучительно. У меня, когда я не работаю, непрерывно болит голова, вот и сейчас болит. Это не значит, что ничего не делаю, наоборот, — очень много делаю, читаю множество рукописей, должен давать на все ответы, но это — не то, что мне надо. Не пишу музыку... Кажется, у меня сейчас действительно пауза. »².

По распоряжению Московского горисполкома композитору привезли мебель: шкаф, буфет, кровати. Приехали дети — их отправили из Куйбышева с семьей писателя Валентина Катаева. Быстро собирался круг музыкантов, дружественных Шостаковичу, молодых композиторов, стремившихся у него учиться: приехали М. Вайнберг (с партитурой своей Первой симфонии), Кара Караев. Часто навещали Шостаковичей, помогая в устройстве, Анна и Петр Вильямсы.

¹ ГЦММК, ф. 32, № 155.

² Шагинян М. С 50 писем Д. Д. Шостаковича, с. 133

В оргкомитете Союза композиторов участвовали прослушивания: приходило время подытожить, критически проанализировать вклад творцов музыки в общие усилия народа в борьбе за победу. Из Ленинграда вызвали группу композиторов-«блокадников» во главе с руководителем композиторской организации В. Богдановым-Березовским. Как член Ленинградской организации, Шостакович считал себя обязанным не только участвовать во всех прослушиваниях сочинений ленинградцев, но и самому показать, что «наработал» после Седьмой симфонии. Сыграл отрывки из «Игроков». 26 апреля слушал «Ленинградский блокнот» О. Евлахова — цикл фортепианных пьес-зарисовок, навеянных блокадной жизнью. 1 мая сыграл В. Богданову-Березовскому свою Вторую сонату. 14 мая на заседании творческой комиссии оргкомитета выступал на обсуждении песен Ю. Кочурова и Скрипичного концерта В. Богданова-Березовского. Ленинградским коллегам подарил партитуру Седьмой симфонии. Экземпляр партитуры отправил в Мексику. Туда ее увез только что назначенный послом СССР Константин Уманский. 30 октября в Мехико на торжественной церемонии он вручил дар композитора вместе с его письмом Карлосу Чавесу, продолжавшему распространять музыку Шостаковича в Латинской Америке.

Как только появилась возможность отправлять из Ленинграда через Волхов на Большую землю поезда, первым же небольшим железнодорожным составом приехал в Москву К. Элиасберг, пришел к Шостаковичу. На столе композитора лежала Восьмая симфония Малера. Говорили о Седьмой симфонии, стесняясь проявления эмоций, скрывая волнение. Шостакович расспрашивал о радиокомитете, о тех, кого знал из оркестра; в память о встрече тоже подарил Элиасбергу первое издание партитуры с трогательной надписью. Ольге Федоровне Берггольц послал сердечное письмо с высокой оценкой ее блокадного творчества.

Приближалась эвакуация Ленинградской консерватории. Заинтересованная в возвращении к педагогической работе крупных музыкантов, разбросанных войной по разным городам, консерватория командировала в Москву проректора А. Л. Островского с письмами консерваторского коллектива Б. В. Асафьеву, Р. И. Груберу, Д. Д. Шостаковичу. 2 июня 1943 года Островский пришел к Шостаковичу на улицу Кирова и передал письмо.

«Шостакович,— вспоминает А. Л. Островский,— с какой-то торжественностью, напряженно глядя куда-то мимо меня, взволнованно заговорил о своем непоколебимом стремлении возвратиться в Ленинград и в консерваторию. Показав рукой на толстый фолиант римановского словаря, оказавшегося невдалеке, он мечтательно и с подчеркнутой серьезностью сказал: «Если мне суждено попасть в эту книгу, хочу, чтобы в ней было указано

родился в Ленинграде, умер там же». Во второй раз я зашел к нему 12 июня. Он был спокойнее, ровнее. С большим интересом слушал мой рассказ об исполнении в Ташкенте в первую годовщину войны Ленинградской симфонии»¹

Частыми становились встречи Шостаковича с Асафьевым. В недавнем прошлом, после критики оперы «Леди Макбет Мценского уезда», их отношения были прохладными. Теперь неприязнь сгладилась: композитор испытывал восхищение перед подвигом Асафьева, активно трудившегося в условиях осажденного города. Оттуда Асафьев привез свою статью «Три имени» — о С. Прокофьеве, Д. Шостаковиче и А. Хачатуряне. Статья, впоследствии не раз перепечатывавшаяся в СССР и за рубежом, суммировала: «В музыке Шостаковича ощутим, как ни в чьей другой, громадный сдвиг нашей страны от «накануне» грозных событий, с 1914 года, через все преобразования Октября к великим подвигам наших дней». Музыка Шостаковича характеризовалась как «эмоциональный язык советской действительности», где «интенсивный пульс нашей эпохи ощутим с непрекращаемой убедительностью и силой эмоционального внушения»². Объединяла Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна, по мнению Асафьева, национальная почвенность, он пояснял ее конкретный смысл. В другой статье того же 1942 года — «Патриотическая идея в русской музыке» — впервые применительно к симфонизму Шостаковича прозвучало определение «шекспировский» — по глубине, полноте охвата действительности. Музыка Шостаковича относилась критиком к психореалистическому искусству в русском его преломлении. Асафьев считал, что в творчестве двух корифеев — Н. Я. Мясковского и Д. Д. Шостаковича — симфония, преодолев соблазны и массовости и нейтральности интеллектуализма, уже к 1942 году, всего лишь через семь лет после того, как Шостакович на дискуссии о советском симфонизме заявил, что «советский симфонизм не существует», создала «свой стиль и язык, свою тематику, достигла шаг за шагом полноты художественного совершенства и интеллектуальной зрелости»³. Интенсивное «прорастание» советской симфонической культуры он называл исключительным и писал о творчестве Шостаковича как явлении мировом: «Через творчество Шостаковича во всем мире познается лицо советского симфонизма в его импульсивно-героическом стремлении, в его борьбе за жизнь и культуру великой страны... Каждое новое симфоническое произведение Шостаковича непрекращаемо утвер-

¹ Островский А. Л. В минуту испытаний. — В кн.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях, с. 393

² Асафьев Б. В. Три имени. — В его кн.: Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1975, т. 5, с. 128.

³ Асафьев Б. В. Патриотическая идея в русской музыке — Избр. труды, т. 5, с. 42

ждает своей прометеевской дерзновенностью и титанизмом мировое господство русской музыки»¹.

В мае состоялась встреча Шостаковича с М. С. Шагинян. Только-только появились ее опубликованные «Воспоминания о Рахманинове», и Шостаковича очень интересовала эта удивительная женщина, сумевшая в дружеской переписке открыть сокровенные черты композитора. 28 мая в дневнике М. Шагинян появилась запись: «Дмитрий Шостакович дарит мне листки Сонаты, только недавно созданной, с надписью: «Дорогой М. Шагинян в знак лучших чувств»².

В промежутках между встречами, прослушиваниями, заседаниями, в водовороте еще непривычной столичной жизни он выполнял небольшие заказы ради удовольствия, заработка, выбирая то, что содержало элементы новизны, всегда питавшей вдохновение. Согласился с полученным предложением оркестровать для Малого оперного театра оперетту «Синяя Борода» Ж. Оффенбаха. 6 мая предупредил Б. Хайкина: «Хочу сейчас вплотную заняться «Синей Бородой». Эта работа меня радует, и я с удовольствием ее сделаю... Хочу приступить к инструментовке». А. К. Гладков, автор популярной пьесы «Давным-давно», поделился замыслом авантюрного романа о летчике, который «со всевозможными приключениями доставляет в Америку в жестяной коробке записанную на пленку новую симфонию Шостаковича... Роман должен был сочетать правду подробностей времени, увлекательно головокружительную интригу и какой-нибудь психологически острый и забавный романтический заворот. Этакое «Давным-давно» в ультрасовременной атмосфере»³. Замысел не столько увлек, сколько забавлял Шостаковича. Приходили зарубежные заказы: немецкий кинорежиссер и сценарист Карл Грюне, находившийся в Лондоне, планировал фильм с музыкой Шостаковича, но расстояние и война делали общую работу невозможной.

К 12 мая Шостакович оркестровал английские народные песни, сообщив в тот же день в ВОКС: «Я оркестровал семь песен»⁴. Вскоре к ним прибавилась одна американская, и в таком виде в 1944 году Музыкальным фондом был опубли-

¹ Асафьев Б. В. Пути развития советской музыки.— Избр. труды, т. 5, с. 59.

² Ознакомившись с Сонатой, Шагинян определяет главное в ее воздействии — способность делать человека «готовым на продолжение жизни с новым запасом сил» (Цит. по ст. Гольдина Р. Правда времени. О военных дневниках Мариэтты Шагинян — Лит. Россия, 1975, 14 ноября.)

³ Письма А. К. Гладкова. Цит. по кн. Встречи с прошлым: М. Сов. Россия, 1982, с. 305—306.

⁴ ГЦММК, ф. 32, № 135 В справочнике Е. Садовникова эта работа отнесена к 1944 г.

кован сборник «Английские и американские народные песни в инструментовке Д. Шостаковича».

Для Шостаковича сложившийся сборник явился первым обращением к жанру фольклорно-песенных обработок, причем выбрал он то, что было близко поэзии Р. Бернса, переведенной Маршаком и использованной Шостаковичем в недавнем собственном цикле, вплоть до аналогий песни «Джон Андерсон» с романсом «Макферсон перед казнью». Мелодический стиль подлинников сохранялся полностью, Шостакович не позволял себе подчиниться желанию что-либо осовременить. Средство достижения образного колорита — оркестровка. Камерная по составу (преимущественно струнный квинтет, несколько духовых и арфа), она, однако, очень метка, с тонким юмором, чуткой гармонической подсветкой.

В течение мая автор играл Вторую фортепианную сонату на разных вечерах, в том числе в Совинформбюро, где ее слушали писатели, журналисты; большого успеха не было. На 6 июня в Малом зале Московской консерватории назначили первое публичное исполнение Сонаты. Приехавший с Ленинградского фронта Ефрем Флакс репетировал с автором поставленные в программу романсы, соч. 62. К этому концерту Шостакович готовился с особой тщательностью: понимал необычность, исполнительские трудности Сонаты, обусловленные и масштабом формы, и спецификой пианистического стиля. С сентября 1942 года, когда с Квartetом имени Бетховена сыграл в Москве Квинтет, его как пианиста столица не слышала.

Публику составляли преимущественно музыканты-профессионалы. Сонату приняли сдержанно. В ней усмотрели сухость линий, «анатомическое» обнажение фортепиано. Э. Г. Гилельс заявил, что Соната его не удовлетворила, что «это большая «двухголосная» Соната свидетельствует больше об удивительной технике Шостаковича, чем о глубине мысли, которая так характерна для его последних симфоний»¹. Из московских пианистов лишь М. В. Юдина сразу и безоговорочно стала поклонницей этого сочинения, попросила у автора ноты и включила Сонату в свои сольные программы. О ее трактовке Я. И. Зак впоследствии писал: «... всегда вспоминаю до предела емкое, поразительное по богатству интонаций, широте плана и выразительности пианистического языка исполнение Второй сонаты Шостаковича, особенно второй и третьей ее частей. Я был восхищен игрой Марии Веняминовны и при встрече в консерватории горячо поздравил автора этого замечательного произведения с необыкновенно ярким исполнением Сонаты»².

¹ Информационный сборник Союза композиторов СССР — М., 1945, № 7—8 с. 66.

² Зак Я. И. Искусство, обращенное к человеку — В кн.: Яков Зак. Статьи. Материалы Воспоминания М.: Сов. композитор, 1980, с. 114, 115.

За рубежом — в США и Англии — успеха не было, хотя там Соната звучала уже с сентября 1943 года многократно. После ее исполнения в Нью-Йорке пианисткой Верой Бродской критик Саймонд писал, что Соната «экономно изложена, нет лишних нот... музыка какая-то тощая, почти голодная». В «Нью-Йорк геральд трибюн» главную тему первой части сравнивали с темой Фантазии Шумана, вторую часть — с пьесой Шёнберга, соч. 11, № 1, третью — с Симфоническими этюдами Шумана, в целом приходили к выводу, что «Соната неудовлетворительна и не открывает какой-либо новой грани личности Шостаковича». Журнал «Аргонавт» несколько позже опубликовал отзыв констатирующе-благожелательный: «Очевидны черты стиля Шостаковича — ударные эффекты, маршеобразные ритмы... Суровый стиль Сонаты требует звука большей длительности, чем фортепианный». В газете «Диспетч геральд» отмечали подлинно русский характер темы вариаций, напоминающей народные плачи, но в переосмысленном ритмическом обличье. И только Роберт Бэгар, знаток фортепианной литературы XX века, высказался о Сонате в «Уорлд телеграм» с восхищением¹.

На концерте 6 июня в Малом зале Московской консерватории среди многих слушателей присутствовал девятнадцатилетний ученик В. Шебалина Револь Бунин. На следующий день ему было назначено прийти в тридцать первый класс Московской консерватории, чтобы познакомиться с новым учителем — Д. Шостаковичем. Утвержденный осенью 1942 года ректором Московской консерватории, В. Шебалин сразу же постарался привлечь туда для преподавания ленинградских музыкантов, оказавшихся в Москве: Р. Грубера, В. Софроницкого. Как только в столице обосновался Шостакович, новый ректор и его стал уговаривать до возвращения в Ленинград вести композиторский класс в Московской консерватории. Отказать другу Шостакович не мог, понимал, что окажет ему поддержку в нелегких и непривычных для Шебалина обязанностях, да и сам скучал по преподавательской работе.

Впоследствии Р. Бунин подробно описал «счастливый день 7 июня 1943 года, тридцать первый класс... За роялем — приветливый человек в скромном сером костюме, в роговых очках, такой молодой, совсем не похожий на маститых консерваторских профессоров. Подробно расспросив сколько мне лет, когда начал сочинять, у кого занимался, прошел ли курс полифонии и т. д., он устроил мне небольшой экзамен. Помнится,

¹ Цит. по материалам из архива Д. Д. Шостаковича. — ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 162. Широкое распространение Сонаты началось, в сущности, в семидесятые годы: пресса выделила интерпретации Станислава Иголинского, югославской пианистки Милицы Шнайдер.

я должен был сыграть с листа отрывок из симфонии Гайдна (по партитуре), ответить, чем отличается пассакалия от чаконны, назвать известные мне случаи зеркальной респризы в симфонических *allegri* и примеры употребления натуральных валторн и труб в редких строях (H, Fis). Шостакович поинтересовался, много ли я читал, люблю ли Чехова и Лескова... Затем я сыграл две части Симфонии, над которой тогда работал»¹.

Вскоре поступили в класс Шостаковича К. А. Караев, Е. П. Макаров, Д. Л. Львов-Компанеев, К. С. Хачатурян, Б. А. Чайковский, Т. И. Салютринская, М. И. Кусс. Объем педагогической работы разрастался. Выявляется благотворность общения с Шостаковичем начинающих композиторов из национальных республик. Никто другой не мог с такой чуткостью и вместе с тем профессиональной требовательностью вникнуть в необычный строй музыки, подсказать необходимые для его развития средства. Помимо Кара Караева в классе Шостаковича появился марийский композитор Кузьма Смирнов, занимавшийся еще до войны инструментальной под руководством Шостаковича в Ленинградской консерватории. Весной 1941 года вместе с М. О. Штейнбергом, Ю. Н. Тюлиным, П. Б. Рязановым, М. Ф. Гнесиным и Х. С. Кушнаревым Шостакович принимал у Смирнова экзамен, отметив в отзыве, что «результаты весьма значительны»².

В 1943—1944 годах Шостакович оказывается у истоков профессиональной марийской музыки — первой марийской симфонии Смирнова, «в замысле которой проявилось несомненное воздействие Седьмой симфонии Д. Шостаковича»³. Симфония была сыграна в переложении для двух фортепиано в Малом зале Московской консерватории на вечере студентов класса Д. Д. Шостаковича и вскоре, после некоторых поправок, он рекомендовал ее к распространению, написав, что она обнаруживает «бесспорное дарование ее автора»: «Ее мелодическая свежесть, интересная гармоническая и полифоническая фактура, талантливость ее автора заставляет меня рекомендовать это сочинение к исполнению»⁴.

Во вторую годовщину войны, 22 июня, в Большом зале Московской консерватории должна была прозвучать Седьмая симфония. Дата выделяла это исполнение из многих других, по-прежнему проходивших в разных городах страны. На этот раз дирижировать пригласили Б. Хайкина. Шостакович согласился с кандидатурой: не забыл, как еще в феврале 1942 года в Куйбышев, где готовилась премьера, приехал Хайкин, меч-

¹ Бунин Р. С. С глубочайшей признательностью. — Сов. музыка, 1976, № 9, с. 14.

² Цит. по кн.: Казанская Л. В. Очерки истории марийской советской музыки. — М.: Сов. композитор, 1983, с. 78.

³ Там же, с. 81.

⁴ Там же, с. 83.

тая дирижировать Симфонией. Автор считал, что пришло время смелее представлять публике трактовки, отличающиеся от самосудовской. Ему интересно было услышать Симфонию еще у одного оперного дирижера, мастерство, познания, широту стилистического диапазона и добросовестность которого ценил еще с ленинградских времен.

«Как я дирижировал Седьмой симфонией в Чкалове, никто знать не мог,— вспоминал Б. Хайкин. — Немногие музыканты, жившие тогда в Чкалове, о Симфонии мало что ведали. Да я и сам не знал, как ее играть,— не у кого было спросить. Вызов в Москву от председателя Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко — без пропуска в столицу ездить запрещалось — был неожиданностью.

И вот я начал репетиции с Госоркестром. Я не чувствовал, что оркестр привык к другой трактовке: оркестранты подчинялись без всяких с моей стороны усилий, однако я видел, как они обмениваются удивленными взглядами. Наконец прекрасный флейтист Федор Аркадьевич Левин, всегда державшийся независимо, спросил: «В чем дело, у вас другая партитура?» Я ответил: «Да, немного другая» — и показал лист за листом не ноты, а отпечатанную на обратной стороне календаря корректуру, которую год назад «схватил» в издательстве Б. О. Гефт. Это вызвало большое оживление.

Шостакович присутствовал на всех репетициях. Ни разу не было с его стороны ни одного замечания. Вероятно, он решил, что, вторгнувшись, собьет дирижера с его линии и может выйти ни то ни се,— так я предполагаю. Музыковед С. И. Шлифштейн спрашивал: «Не правда ли, замечательно?» Шостакович соглашался, но сдержанно. После третьей репетиции он сказал: «Вы знаете, Симфония у вас прекрасно получается, и я начинаю по-настоящему относиться к пластинкам Тосканини, которые я до сих пор абсолютно не принимал. Действительно, большой мастер вправе играть сочинение своеобразно, но без угрозы авторскому замыслу». Он сказал так или почти так... Особенно Шостакович оценил вторую часть. Почему? Я на репетиции сказал, что эта часть не быстрая и никакая торопливость здесь недопустима. А все маэстро ее подстегивают на полный ход. Когда тема излагается в первых скрипках *pizzicato*, я сказал, что это *pizzicato cantabile* и что нужно пропеть каждую шестнадцатую, хоть и *pizzicato*. Кстати, там есть и лига *Pizzicato* и лига? Шостакович знал, что писал. Было, конечно, и много другого, но сейчас не вспомнить»¹.

Концерт имел огромный успех. Шостакович сказал дирижеру, что он в восторге от исполнения, вторую часть невозможно лучше себе представить и что Москва такого исполнения еще не слышала. Эти слова дирижер запомнил на всю жизнь: «Из этих слов я прежде всего понял, как высоко ценил он исполнение в Куйбышеве Самосудом и в Новосибирске Мравинским. После концерта сидели мы в его кабинете, не зажигая света, так как расходование электроэнергии оставалось лимитированным. Много было интересного передумано, пересказано»². В память этого исполнения Шостакович к надписи на партитуре, подаренной дирижеру 10 июня, приписал 25 июня такие слова: «С великим удовольствием приписываю эти строки после замечательного исполнения этой Симфонии

¹ Из письма Б. Э. Хайкина автору книги от 8 декабря 1976 г.

² Там же

22 июня 1943 года. После этого концерта моя благодарность из платонической превратилась в реальную, а моему восхищению буквально нет конца-края. Огромное спасибо. Д. Шостакович. 25. VI 1943».

Продолжал автор получать вести об исполнении Симфонии из-за рубежа. Внимание к ней не убывало, сопровождаясь бурным интересом к личности композитора, его биографии, подробностям работы в блокаду. Отвечая этому интересу, нью-йоркский издатель Артур Кнопф, вслед за напечатанным в 1942 году очерком о Шостаковиче американского композитора и музыковеда Николая Слонимского, выпустил книжку французского музыковеда Виктора Серова, использовавшего рассказы жившей в США Надежды Васильевны Галли-Шохет, старшей сестры Софьи Васильевны Шостакович. Сестры, естественно, переписывались, Софья Васильевна сообщала об успехах сына, о его новых сочинениях, о семейной жизни с родственной откровенностью, не предназначенной ни для кого больше. А Галли-Шохет пустила письма в оборот, для книжки с сенсационными семейными подробностями.

Шостакович возмущался. Американская пресса выступила с критикой наивности и тенденциозности книги, указывая, что «автор не понимает сущности творчества советских художников»¹. Многие рецензенты говорили о необходимости написать биографию композитора автором, хорошо знающим творчество Шостаковича².

ВОЙНА И СУДЬБЫ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Исполнение Седьмой симфонии 22 июня 1943 года, статьи, появившиеся к этому времени и пытавшиеся обобщить ход войны, ее не только политические, стратегические, но и нравственные аспекты, имели для Шостаковича важное значение: ускорили работу над новым симфоническим полотном, которое задумывалось, эмоционально «накапливалось» с весны. Шостакович был к нему подготовлен, в сущности, всем, что он делал вслед за Седьмой симфонией. Эволюция мелодического, интонационного строя его музыки, заметная в опере «Игроки», романсах на стихи английских поэтов, Фортепианной сонате,

¹ Журналь, 1943, 6 окт

² Артонавт, 1943, 19 ноября. Дэйтон Ньюс, 1943 окт (Цит. по переводам в ЦГАЛН, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 162)

Отношение Шостаковича к этому опусу осталось непримиримым и после извинительных писем Н. Галли-Шохет. На просьбу английского почитателя его музыки А. Кроуна подписать книгу Шостакович ответил: «Книжка Серова является плохой книжкой. Поэтому я не хочу ее подписывать. Посылаю ее Вам обратно. Пусть моим автографом послужит это письмо» (ГЦММК, ф. 32, № 139).

требовала широкого симфонического выражения. Появление еще одной симфонии на военную тему предопределил и сам склад Седьмой; можно сказать, что она рождалась уже в недрах Седьмой симфонии, когда, не удовлетворившись концепционными рамками первой части, Шостакович последующие писал в более обобщенном плане: уже отсюда вытекала потребность продолжить тему.

За два долгих года война стала трагической повседневностью. Земля и люди истекали кровью. Почти каждая семья получила «похоронки». Художник поразительной общественной чуткости, Шостакович в Седьмой симфонии откликался на первый этап войны: картиной нашествия он призывал к ненависти и отпору.

К 1943 году такого «сюжетного» изображения врага уже не требовалось: ненависть утвердилась в народе. Наступило время горькой памяти, непреходящих душевных мук.

Вторая соната вплотную подвела к новому симфоническому обобщению; непосредственным толчком стала Сталинградская битва — великий перелом в войне. Поставивший в Четвертой, Пятой симфониях сложнейшие проблемы становления личности в двадцатом веке, Шостакович теперь ощущал в себе те духовные, эмоциональные силы, которые позволяли осмыслить в новой симфонии всю глубину военной трагедии.

Начал писать Восьмую симфонию в июле. 2 июля — дата первых клавирных набросков, на заглавном листе которых автором помечено:

Д. Шостакович

ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ

1943

Первые двенадцать страниц клавира записаны быстро, без перерыва, а на тринадцатой Шостакович вдруг почти начисто фиксирует совсем иное — мелодию гимна на текст С. В. Михалкова и Г. А. Эль-Регистана. После гимна вновь идут клавирные эскизы Восьмой симфонии — всего двадцать шесть страниц этого первого дня работы 2 июля; сохранились, кроме того, предварительные наброски тематизма и отдельных узловых элементов Симфонии¹.

В июле на Симфонии полностью сосредоточиться не удалось. Шостакович участвовал в конкурсе на создание Государственного гимна СССР. Правительство поставило перед поэтами и композиторами задачу сочинить новые текст и музыку. Работа над текстами начиналась еще весной 1942 года:

¹ ЦГАЛН, ф 2048, оп. 1, ед. хр. 11, ГЦММК, ф 32, № 125.

приехав из блокадного Ленинграда, Н. С. Тихонов был на некоторое время оставлен для этого в столице.

В конкурс включились более сорока поэтов и сто шестьдесят пять композиторов, в том числе М. И. Блантер, Р. М. Глиэр, И. О. Дунаевский, С. С. Прокофьев, В. П. Соловьев-Седой, Т. Н. Хренников, Ю. А. Шапорин. Прослушивания проходили в Бетховенском зале Большого театра, правительственную комиссию возглавляли К. Е. Ворошилов, А. С. Шербаков, М. Б. Храпченко, привлекая к обсуждению Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна и других ведущих мастеров. Процедура ознакомления с конкурсными работами проводилась с неторопливой основательностью. Открывался занавес, и хор Краснознаменного ансамбля песни и пляски пел вокальный текст, затем оркестр под управлением А. Ш. Мелик-Пашаева демонстрировал оркестровое сопровождение, и в заключение слушали хор вместе с оркестром; в день успевали ознакомиться с десятью — пятнадцатью гимнами. Представлено же было около пятисот. Так как некоторые композиторы представляли по несколько гимнов, Шостакович тоже сделал не одну пробу. Работал упорно: по эскизу, записанному вперемежку с Восьмой симфонией, видно, как неожиданно, по контрасту с ней, вспыхивали в его воображении песенные контуры, как постепенно нащупывал он песенный мелодизм. Если инструментальные сочинения обычно складывались сразу и записывались быстро, то каждый песенный опыт требовал многих прикидок. Так было в годы создания «Песни о встречном». Так продолжалось и в работе над гимнами, которой Шостакович занимался и после войны, в пятидесятые годы.

Наибольший интерес представляет мелодия, найденная композитором для стихов Е. А. Долматовского; это была первая творческая встреча Шостаковича с поэтом, тексты которого в конце сороковых — первой половине пятидесятых годов побуждали его сочинить ряд произведений.

Для гимна Долматовский представил лозунговые стихи в четком маршевом ритме:

Славься, отчизна Советов,
Вольных, могучих народов семья,
Ты нами полна,
Ты правдой сильна.
Прекрасна судьба твоя
Припев: Держава мира,
Край труда,
Горит огнем твоя звезда,
И солнце над родной землей
Не гаснет никогда
Мы через бури и грозы,
За руки взявшись, шагали вперед
Чем путь трудней, тем счастье верней,
Грядущее нас зовет

Следуя складу, ритмике стиха, Шостакович сочинил простую мелодию, сочетающую величавую маршевость с русской

распевностью (автограф этот сохранен¹). В интонационной структуре, интервальных соотношениях, в мелодии замечалось ясное сходство с «Песней о встрече» (в нотном примере отмечено скобками). Подобно тому как А. В. Александров взял для нового гимна свой популярный «Гимн партии большевиков», так и Шостакович решил опереться на уже проверенное, имевшее устойчивое массовое распространение, — на ставшую народной, принесшую ему мировую славу песню о рабочем классе. Она отныне будет ему опорой во многих дальнейших песенных произведениях, независимо от их жанровых наклонов, но прямых подобию, как в случае с гимном, больше не встретится.

Подобие, однако, не ведет к повторению: отличие гимна — в общем характере неторопливого, возвышенного пения, без конкретности, лирической доверительности, легкости, полетности, свойственной «Встречному». Ощутима опора и на другой образец — хоры М. И. Глинки, в частности на хор «Родина» из оперы «Иван Сусанин». Этот хор напоминают такты 1—2 (тот же секстовый зачин с плавным спуском), параллельная переменность в тактах 6—7, подчеркивание субдоминанты в запеве и конце припева, тонический органный пункт в припеве и т. д. Гармонический язык в основе чисто функционален, задача максимальной доступности обусловила простоту хоровой фактуры и оркестровку в «глазуновском» плане: все дублировано, «крупно», звучит спокойно и мягко.

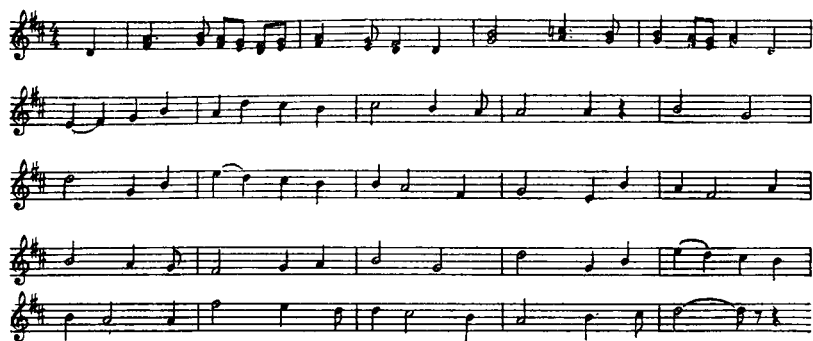


Имеющийся чистовой автограф 1943 года сочинен на слова Михалкова и Эль-Регистана — на первоначальный текст, впоследствии по предложению правительственной комиссии доработанный, улучшенный. В музыке Шостаковичем использован довоенный опыт оркестровки и редактирования «Интер-

¹ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 24. Эта музыка под названием «Патриотическая песня» впервые прозвучала по Всесоюзному радио в феврале 1978 г.

национала». Простая форма привлекает скупой выразительностью. Мелодия неторопливо приподнята, строго хоральна, устойчива, уравновешенна, но недостаточно интонационно оригинальна.

3.



К. Е. Ворошилов, предварительно знакомившийся с работой композиторов, участвовавших в конкурсе, предложил Шостаковичу и Хачатуряну сочинить гимн совместно: полагал, что два композитора, один из которых опирался на восточный, преимущественно армянский, мелос, а другой был известен массовой «Песней о встречном», смогут объединенными усилиями создать нечто выдающееся. Судя по архивным материалам, Шостакович и Хачатурян сочинили два варианта. Партитура в фа мажоре, находящаяся в Центральном музее музыкальной культуры, содержит медленную распевную мелодию¹. В Центральном архиве литературы и искусства общее творение записано рукой Хачатуряна, с пометкой Шостаковича; музыка похожа на мелодию из поэмы Хачатуряна «От края до края по горным вершинам...». Обстоятельства совместной работы сохранились в памяти Хачатуряна: «Мы писали порознь, а потом корректировали. Возник вопрос, кто будет инструментовать. Шостакович сломал спичку и сказал: «Кому попадется головка, тот и оркеструет». Головка попалась мне. Инструментовал. Принесли на конкурс. Помнится, в один день соревновались пять гимнов: А. В. Александрова, мой, Шостаковича, наш общий и пятым, кажется, был гимн, предложенный И. И. Туския».

На заключительный тур конкурса прошли гимны, представленные С. С. Прокофьевым, Д. Д. Шостаковичем, Ю. А. Шапориним, А. И. Хачатуряном, Т. Н. Хренниковым, А. В. Александровым, Б. А. Александровым, А. Г. Новиковым, М. И. Блантером, В. Я. Кручининим, М. В. Ковалем, С. А. Чернецким, С. А. Разореновым.

¹ ГЦММК, ф. 32, № 85.

В декабре объявили, что для нового Государственного гимна на текст С. В. Михалкова и Г. А. Эль-Регистана принята музыка «Гимна партии большевиков» А. В. Александрова, сочиненного в 1938 году. Хачатурян и Шостакович использовали один из общих вариантов для «Песни о Красной Армии» на стихи Михаила Голодного. У поэта стихи назывались «Армия Красная, непобедимая». Первые восемь тактов принадлежали Хачатуряну, последующие — Шостаковичу; таким и сохранился оригинал песни¹.



Хотя работа над гимном не принесла Шостаковичу успеха, бесследно она не прошла: вновь ввела его в русло песни. Не без влияния гимнов он попытался сочинить ораторию. Посвятив Седьмую симфонию Ленинграду, он теперь считал долгом темой очередной работы избрать подвиг Москвы.

Известно, что вместе с художником П. П. Кончаловским в Центральном Доме работников искусств он встречался с партизаном-подразчиком И. Кузиным, рассказавшим о действиях народных мстителей на Волоколамском направлении, с летчиками бомбардировочной авиации. При всегдашней его острой эмоциональной чуткости и психологической наблюдательности такие общения не проходили бесследно. Но оратория сразу и быстро не получалась. И тогда «работу над ораторией все же отложил и принялся за Восьмую симфонию»².

Ее первая часть была закончена в Москве 3 августа.

Работа активизировалась под Ивановом, где на базе птицевосхоза деревни Горино устроили Дом творчества и отдыха композиторов. Шостакович стал одним из первых его обитателей, когда все здесь еще находилось в стадии ремонта: искал прибежища от бытовых забот.

¹ ГЦММК, ф. 32, № 258.

² Шостакович Д. Д. О Восьмой симфонии.— Литература и искусство, 1943, 18 сент.

Место было скромно приветливым. Дорога шла через луга, мимо леса, к небольшой речке Харинке, а дальше за мостом виднелись крестьянские избы деревни Афанасово. В бывшем помещицком особняке, окруженном парком, каждой семье отвели по комнате, а для работы приспособили деревенские сарайчики, поставив там столы и фортепиано. «Все было домашнему просто в этом доме... Мы, детишки, бегали за молоком. Вечерами мамы собирались на общей веранде. Иногда сами стряпали, забрав причитающиеся продукты. Детей было много, и всех занимали какими-то хозяйственными поручениями. Лето стояло теплое, мягкое» — таким сохранилось «Иваново» 1943 года в памяти Галины Дмитриевны Шостакович. О том, как работали, рассказывает А. И. Хачатурян:

«Каждое утро мы отправлялись на свои «рабочие места»: Шостакович в «куратник», Глиэр в «пекарню», ну, а я в деревенскую избу. Иногда Шостакович прихватывал детей, они ему не мешали; пока он за самодельным столиком писал, дети резвились вокруг. Продуктивности и качеству помогали ежевечерние обсуждения, разговоры, споры, совместные прогулки да и нехитрые развлечения, сближавшие в общем доме. Шостакович, как «болельщик» мяча, предпочитал волейбол». Как вспоминает И. И. Пейко, в семнадцать часов он неукоснительно «изрекал по-английски: *It is time to play volley-ball*» (пора идти играть в волейбол). И добавлял любимую фразу спортивного комментатора тех лет Вадима Снявского: «Матч состоится при любой погоде!»¹

За две недели, к 18 августа, Шостакович в этом Доме творчества написал вторую часть Восьмой симфонии; к 25 августа, за неделю, — третью. Нотной бумаги не хватало: она была дефицитом. Глиэр взялся привести из Москвы несколько пачек. Растолковывая, как открыть квартиру на улице Кирова и где найти бумагу в кабинете, Шостакович объяснял: «Я заканчиваю Симфонию, и мне бумага крайне необходима». Сдерживать рабочий порыв не хотел, сэкономил время на еде, обратился за обедом к официанткам Пии и Марии с мотивом из третьей части Симфонии: «Пи-я! Ма-ри-я! Ско-ре-е!»

Три части сыграл Араму Ильичу Хачатуряну и Нине Владимировне Макаровой. Когда вышли на улицу после этого проигрывания, Нина Васильевна Шостакович сделала снимок: на лавочке у изгороди вдвоем просматривают партитуру. Исполнение повторили в избе Натальи Александровны Восейковой. Присутствовали Р. М. Глиэр, В. И. Мурадели, А. И. Хачатурян и хозяйка дома Н. А. Восейкова, муж и сын которой воевали на фронте. Спустя многие годы, она живо, в подробностях вспоминала это событие и облик Шостаковича: «...такой тихий был, скромный мужик... в фуражке... И все в землю смотрел, думал»².

В начале сентября Шостакович поехал в Москву, чтобы встретить и устроить мать, сестру, племянника, приехавших

¹ Из воспоминаний Н. И. Пейко. Цит. по кн.: Петрушанская Р. И. Дом творчества «Иваново». — М.: Сов. композитор, 1983, с. 18.

² Цит. по кн.: Петрушанская Р. И. Дом творчества «Иваново», с. 9.

из Куйбышева вместе с коллективом Большого театра. Заботы не мешали работе.

Закончил партитуру 9 сентября 1943 года. Работа над пятичастной Симфонией длительностью в шестьдесят две минуты звучания заняла, следовательно, немногим более двух месяцев, если считать и эскизные наброски, прерывавшиеся сочинением вариантов гимна.

Весть о появлении еще одной симфонии Шостаковича вызвала всеобщий интерес: 19 сентября о ней сообщила газета «Известия», 21-го — «Ленинградская правда», 22-го — «Правда» и «Московский большевик», 25-го — «Литература и искусство», 29-го — «Комсомольская правда».

В первых интервью о сути и стимулах к написанию сочинения композитор говорил кратко: «Сюжетных моментов в ней нет. Она отражает мои мысли и переживания, общее хорошее творческое состояние, на котором не могли не сказаться радостные вести, связанные с победами Красной Армии. Это мое новое сочинение является своеобразной попыткой заглянуть в будущее, в послевоенную эпоху»¹. Под впечатлением от авторских показов в композиторском кругу (у Л. Книппера и В. Шебалина) Б. Асафьев 26 сентября написал в статье «Композитор и действительность» о «неслыханных еще до того даже у Шостаковича воплощениях трагического величия страдания и непреклонности человеческой воли в музыке только что завершенной им Восьмой симфонии». Асафьев сравнивал ее с Шестой симфонией Чайковского и называл Шостаковича гениальным реформатором русской музыки². На всех показах присутствовал Н. Мясковский: он уже не просто ознакомился — изучал каждое новое произведение Шостаковича; Восьмую симфонию прослушал шесть раз.

Передав нотному листу все, что наболело, освободившись от невиданного даже в его интенсивном творчестве напряжения, Шостакович опубликовал письмо-заметку «В грозную годину», которая кратко подытожила сделанное советскими композиторами за прошедший период войны: «За двадцать семь месяцев войны они создали во всех жанрах музыки множество произведений, посвященных боевой доблести воинов Красной Армии... Среди созданных в этот период тысяч песен и военных маршей, десятков сочинений более крупной формы — симфоний, ораторий, опер — есть немало и таких, которые заслуживают быть расцененными как серьезные творческие удачи». И далее перечислялись такие удачи Н. Мясковского, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, а о себе Шостакович

¹ Литература и искусство, 1943, 25 сент

² Статья была опубликована лишь в 1957 г. в «Избранных трудах» Асафьева.

сообщал: «Я лично вслед за Седьмой симфонией... написал цикл романсов на стихи английских поэтов, Вторую фортепианную сонату и на днях закончил партитуру своей новой — Восьмой симфонии»¹.

В сентябре были опубликованы две его статьи о Б. Асафьеве, содержавшие оценку деятельности ученого и многозначительный вывод: «Без преувеличения можно сказать, что мы, музыканты советской формации, так или иначе все его ученики и питомцы. Одни слушали его лекции, другие воспитывались по его книгам, третьи испытывали на себе его благотворное влияние через общую атмосферу идей и точек зрения, им созданную и вокруг него сложившуюся»².

К началу октября без задержки были изготовлены копии партитуры Восьмой симфонии, расписаны партии.

Автограф в память о счастливом ивановском лете Шостакович передал жене, и она на титульном листе партитуры пометила: «Рукопись принадлежит Н. В. Шостакович» — и расписалась. Автограф хранится в архиве, переправленный туда после кончины Нины Васильевны³.

Поразительная даже для Шостаковича быстрота сочинения объяснялась не только всегдашней одержимостью творческим процессом: триумф Седьмой, всенародная слава, понимание, которое встретили программное содержание, сам стиль, масштабы симфонического полотна, вдохновляли на еще более смелые дерзания.

На его композиторском пути и прежде были произведения итоговые для определенного творческого этапа, концентрировавшие важные стилевые черты: в предвоенном симфоническом творчестве возвышалась Пятая симфония, признанная классической, Восьмая стала следующей итоговой высотой. Многие в ней сплывались. Многие она впитала, переработала. Когда вскоре после Восьмой Шостакович говорил о неделимости предвоенного и военного периодов советской музыки, о том, что новое, внесенное войной, вытекало из предыдущего процесса, предыдущих достижений, он наверняка имел в виду также и Восьмую симфонию⁴. По напряжению мысли, по форме она соприкасалась с Квинтетом. В нее перешли некоторые конструктивные приемы, использовавшиеся молодым Шостаковичем. В Скерцо вторая тема и ее развитие продолжили найденное в Скерцо Шестой симфонии. Из финала Четвертой были пере-

¹ Цит. по публикации: В грозную годину войны — Сов. культура, 1981, 19 июня.

² Шостакович Д. Д. Борис Асафьев. — Литература и искусство, 1943, 18 сент.

³ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 9.

⁴ См.: Шостакович Д. Д. Советская музыка в дни войны. — Сов. музыка, 1975, № 11, с. 64.

несены жесткие ходы Токкаты. От нее перешло чувство безграничности времени, измеренного не событием, а вечностью («образ времени уже изначально присутствовал в авторской концепции и в дальнейшем лишь развивался, совершенствовал свои формы»¹). В Четвертой симфонии возникает слитная, текучая, сложная форма, лишенная внешних «швов»; наиболее горячо, непосредственно, открыто чувство выражается в первой части, на начальном этапе, когда душевные, эмоциональные ресурсы творца особенно велики. С Четвертой симфонии определяется существенное место в симфонической форме первой части, занимающей центр не только по объему, размаху, но и по образной полноте, эмоциональной насыщенности. И композитор сохранит такое соотношение частей в Шестой, Седьмой и разовьет в Восьмой симфонии.

К Восьмой нити протягивались и от классической Пятой: то, что Пятая предвосхитила и открыла, Восьмая синтезировала и завершала; композитор подводил итог целому периоду жизни страны, шире — жизни человеческой цивилизации. С гениальным даром предвидения, свойственным реалистическому искусству, он указывал, что впереди ждут, быть может, не меньшие испытания и человек должен уже сейчас, когда многим казалось, что страшное позади, готовить себя для грядущих битв во имя справедливости и добра. Эта мысль, «режиссировавшая» весь ход Пятой симфонии, в Восьмой приобрела невиданную глубину. Причем, если в Пятой звучало потрясение художника, пережившего тяжелый личный кризис, то в Восьмой такое «наслоение» отсутствовало. Пришло объективное видение будущего музыкантом-философом.

Взаимосвязи с предыдущей, Седьмой, возникали сложные, не однозначные. С одной стороны, ее завоевания входили в новое сочинение как отправные точки. Использовались те же приемы трагедии-сатиры, мелодических трансформаций. С первых страниц даже слышалась тема по интервальной конструкции сходная с темой нашествия. Еще более значительной стала роль солирующих инструментов, в частности духовых.

С другой стороны, существенными, принципиальными чертами Восьмая отличалась от Седьмой, порой полемизировала с нею. Шостакович отошел от публицистики, документальности, конкретной сюжетности, от идиллических воспоминаний о мирных днях, «отстранений» от конфликта в Скерцо, от мелодической простоты. Полемика «заявлялась» уже начальной темой, которая перекликалась с популярнейшей темой нашествия, но в новой Симфонии темп, гармоническое обрамле-

¹ Биберган В. Д. Ударные инструменты в произведениях Д. Д. Шостаковича шестидесятых—семидесятых гг. Рукопись, с. 19

ние, ритм, фразировка меняли прежнюю эмоциональную окраску. Таким переосмыслением композитор сразу как бы задавал иной «тон» новому сочинению. Определялся новый уровень программности. Б. И. Тищенко, один из учеников и последователей Шостаковича, называет такую программность сверхпрограммностью и пишет: «Трудно расшифровать этот термин. Мне кажется, что это та программность, которая пронесена через душу, через личность композитора... которая заложена в музыке Баха, Бетховена; программность — преломление через страдания личности»¹. Восьмая симфония, в сущности, безграничная «исповедь художника о бедствиях войны, о безмерных страданиях народа, о страшных силах зла»².

Классическое четырехчастное построение сменяется пятичастным, причем в Восьмой композитор стремится к слитности, единству симфонической формы: три последние части исполняются без перерыва. Смысловая группировка намечается по ряду признаков. Вторую, третью, четвертую части можно объединить как трио между двумя крайними частями. Б. Тищенко предлагает вторую и третью части — марш и токкату — считать «как бы одной частью, как бы продолжением одна другой»³, своего рода Скерцо. В этом случае Симфония воспринимается как классическая четырехчастная форма. Музыка подсказывает и другую компоновку, диктуемую содержанием первой части. В отличие от Седьмой симфонии, Шостакович этой исповеди придал трагедийно-философский смысл; сложилась обратная по сравнению с Седьмой последовательность: от общего к более конкретному, от переживания и размышления к изображению. В этом аспекте Симфония членится на два больших и по временному протяжению равных «плато»: первая часть — концентрация лейтмидей, фундамент трагедии; четыре остальных части — «действия» трагедии, раскрывающие, детализирующие главную мысль в разных планах: гротескно, эпически, лирически.

Новая Симфония синтезировала также стиль мелодизма, сложившийся в симфонических сочинениях тридцатых годов и развившийся в предшествующих сочинениях военного времени. Мелодизм еще более усложняется, сохраняя напряженность на протяжении огромного временного пространства. Главенствует сцепление множества мелких интонационных ячеек, не всегда закрепляющихся многократным повторением и разработкой. Напряженность, насыщенность мелодизма определяются не только степенью концентрации интонационного развития, но и типологическим богатством. Прежде не раз критиковавшийся за односторонне инструментальный ха-

¹ Тищенко Б. И. О суперцикле симфоний Шостаковича. Рукопись, с. 16.

² Мазель Л. А. Геронко-трагические страницы. — Клуб и художественная самодеятельность, 1983, № 2, с. 27.

³ Тищенко Б. И. О суперцикле симфоний Шостаковича, с. 18.

рактор мелодизма, Шостакович теперь философскую Симфонию щедро насыщает всеми родами мелодики как вокального, так и инструментального генезиса.

Музыкальное действие первой части — *Adagio* — открывается взволнованным, страстным монологом: непреклонная воля властвует над скорбью, мощный тезис, изложенный струнными, категоричен. Этой теме-эпиграфу исследователями справедливо придается значение идейного стержня, сквозного ведущего образа, возникающего и в медленной части и в финале, в ряде кульминаций, как противовес злым силам.

Вступающая вслед за эпиграфом медленная певучая тема скрипок, имеющая структурным прообразом тему нашествия, разрастается, окрашивается в разные оттенки. Интенсивно развертывающаяся мелодия кажется беспредельной, напоминая бесконечные импровизации-плачи, рождавшиеся на Руси в годы бедствий. Мелодия то поднимается, то падает, звучит искаженно, иступленно, дробится, трансформируется. Растет динамическое напряжение. Одна волна. Вторая. Третья. Чувство тревоги не оставляет человека. Темная краска не снимается. Покой обманчив, зыбок. Эти эпизоды напоминают адажио Бетховена: медленная музыка — выражение самоуглубления и напряжения мысли. Покой всегда таит предпосылки резкого перехода к другому полюсу — шквалу открытого чувства. Вся Симфония, собственно, представляет собой смены двух состояний.

Разработка не отделена резко от экспозиции, как было в Седьмой. Здесь иное. Развитие идет многоступенчатой лестницей, угловато, судорожно, иногда автоматически. Сталкиваются, накладываются друг на друга тематические образования. Их конкретизация, подобная однозначной разработке в первой части Седьмой, невозможна, как и жанровые параллели. Ни в каком музыкальном сочинении не рождались еще такое непреодолимое напряжение, длительная неустойчивость. Возникают аналогии с творениями Микеланджело, Гойи: не реальность, а страшные символы. Кульминация части — это смерч, пламя, отчаяние, фантастические голоса из Дантова ада. И внезапный обрыв, слом. Английский рожок поет красивую мелодию — «как глубокий родник, струящийся среди грозных, суровых скал»¹. Печаль. Слезы. Надгробное слово. Первая фраза — четыре такта, вторая — шесть; паузы — знаки не молчания, а цельности мелодии, дыхание которой не прерывается.

Дальнейшие инструментальные переходы поражают тонкостью психологических нюансов. Здесь особую важность приобретает каждый мельчайший исполнительский штрих: скажем, мера звучности второй трубы в цифре 43, маркированные

¹ Асафьев Б. В. Восьмая симфония Шостаковича, с. 7.

аккомпанементы, лейтритмы. Подобно Малеру, Шостакович тщательнейшим образом разрабатывает исполнительскую «партию», требующую чуткого дирижерского осмысления. Краток островок временного покоя перед неистовством жестокой битвы, вражеского разгула во второй части — *Allegretto* — марше, тяжелом, грубом, угловатом, марше чудовищ, попирающих землю. Здесь вновь сатира. Вновь гротеск с проблесками «добродушной» музыки: ласковость зверей, наглых в своей кажущейся безнаказанности. Опасная успокаивающая лирика постепенно обращается агрессивным напором, обнажается лик покорного мещанства, что тематически подчеркнуто интонационным зерном темы, заимствованным из фокстрота «Розамунда». С удивительным мастерством соотносит здесь композитор медную и струнные группы — их пульсацию, динамическую палитру. Оркестровый колорит сам по себе способствует психологической рельефности образа. Не без оснований, комментируя эту часть, дирижеры находили в ней обобщенный образ нации, растленной фашизмом.

Токката продолжает картину разрушительной стихии. Форма — сложная трехчастная. Выразительные приемы просты, обнажены: остигатный ритм, удары басов, резкие скачки мелодии у деревянных духовых, в репризе — у альтов, скрипок. Грохочущая лавина словно давит все живое, неудержимо надвигаясь. Мастер развития, разработки материала, Шостакович здесь не прибегает к разработочности. Используется подчеркнутая вдальблывающая повторность, монотонность повторности, мучительное единообразие. Зло как будто победило. Палач пляшет и веселится. Не раз обращались композиторы прошлого к образу смерти, создавая трагические фрески, но сколь они мягки по сравнению с тем, что изобразил Шостакович, — адский смерч во тьме ночи, объявляющей землю.

Ансамблевая сторона исполнения здесь оказывается особенно сложной у струнных, прежде всего альтов и виолончелей, изображающих эффект ударов. Виртуозно разработан эпизод тромбонов (цифра 86). Сурдины применяются с рельефной функцией: липкое, «хриплое» звучание. Вновь существенно обогащается исполнительская палитра всех медных инструментов, их тембровые соотношения со струнными. В этой части — высшая драматическая точка Симфонии, ее кульминация.

После траурного перехода возникает следующая часть — Пассакалия — медленный мелодический поток, когда движение вновь словно застывает в обманчивом покое. Намечается «форма внутри формы»: сцепление трех последних частей — *Allegro non troppo*, *Largo* и *Allegretto*, которые воспринимаются как последовательная финальная картина.

Почему потребовалась здесь композитору Пассакалия? Что находит он в этой старинной форме? Чем она привлекает, заставляя возвратиться к себе после Пассакалии в опере «Катерина Измайлова» и вслед за Восьмой использовать в других со-

чинениях — Трио, квартетах, Первом скрипичном концерте, Пятнадцатой симфонии?

Пассакалия — исстари музыка сосредоточенная, строгая, неторопливая, часто скорбная, величавая, возвышенная. Музыка выстраданной мысли и непоколебимой стойкости отвечала душевному строю зрелого Шостаковича, и он создает череду пассакалий — цепь трансформаций. В Пассакалии из Восьмой симфонии двенадцать раз у виолончелей и контрабасов проходит суровая тема. На фоне ее разворачивается скорбное повествование о жутком человеческом горе, о выжженной земле. Это убитая природа! Возникают зримые ассоциации. Музыка пробуждает жуткое ощущение цвета — серого, с дымной пеленой, и багрово-красного. Еле теплится мелодия. Жизнь словно затаилась. Среди оцепенения пробиваются голоса природы. Мастер тонко распределяет тембральную палитру: тремоло скрипок, фигурации флейты-пикколо, наигрыш фагота. Предельная детализация нюансировки, вибрация струнных, более насыщенная у виолончелей и контрабасов, — образец тончайшей оркестровой акварели, редкой в симфонизме двадцатого века. Картина полна щемящей красоты. Природа поддерживает человека, от безграничности горя обращает к вечности бытия, — этот нравственный итог сродни эпилогу величайшей трагической эпопеи русской литературы — финалу «Тихого Дона» М. А. Шолохова.

Пассакалия слита с финалом. Она его начало. Иным, по сравнению с Седьмой симфонией, становится понимание победы. Пишется финал, какого в симфоническом творчестве Шостаковича еще не было. Остаются конфликты, борьба, напряжение, резкие смены фантастических картин. В центре свободно трактованной сонатной формы — четырехголосная fuga со смелой разработкой, волевой кульминацией. Над всем царит мудрая простота, душевное просветление, грустное воспоминание. Как и в узловом эпизоде Седьмой симфонии, фагот в финале олицетворяет голос человека — это голос мужественного утешения. Медленно, с трудом лучи солнца пробиваются сквозь дым, и человек, которого смерть не одолела, поднимается над миром, с пониманием: мир достигается не только «силами массовых воль... в победе большой вклад вложен и молчанием выносливейших человеческих сердец, каждое в себе носивших утверждение неумолкавшей жизненности»¹. «Творение в своем финале раскрывается, как того требовал Аристотель, в катарсисе, являющемся очищением страстей»².

Финал говорил о трудном мире на развалинах. Беспощадно внушая ужас перед человеком-зверем, чудовищными войнами,

¹ Асафьев Б. В. Восьмая симфония Шостаковича, с. 6

² Блок Жан-Ришар. В стране музыки — Литература и искусство, 1943, 7 ноября.

композитор предостерегал от иллюзий. Устремляя мысль к будущему, финал становился, таким образом, началом предстоящих музыкальных полотен — летописей века.

Если тему Седьмой симфонии закономерно можно было назвать «Народ в первые дни войны», то Восьмая ставила тему «Война и судьба человечества». В Восьмой говорилось не только о той войне, которая продолжалась. Восьмая стала симфонией о войнах в истории человечества, об извечном страхе поколений перед войнами.

Подготовка исполнения Симфонии заняла почти столько же времени, сколько ее сочинение: сроки оказались одинаково короткими. Премьеру поручили Государственному симфоническому оркестру Союза ССР, дирижировать вызвали из Новосибирска Е. Мравинского: накопленный им опыт интерпретации музыки Шостаковича, высокая авторская оценка его недавней трактовки Седьмой симфонии, сложность новой партитуры требовали этого дирижера, выросшего, сформировавшегося на музыке Шостаковича, беспредельно ей преданного. «Из всех симфоний Шостаковича Восьмая сразу же стала особенно близкой Мравинскому по своему содержанию»¹. Потому в работе над ней сказалось существенное качество его творческой психологии, всегда помогавшее ему преодолевать медлительность: «Чем произведение значительнее по внутреннему содержанию и чем ближе оно творческой психике Мравинского, тем активнее и быстрее усваивает он партитуру, независимо от степени сложности самого замысла, конструктивных принципов и фактурной отделки его воплощения»².

В середине октября дирижер уже был в Москве, досконально изучив партитуру и имея достаточно четкий исполнительский план. Как и перед премьерами прежних симфоний, происходили встречи с автором. Зная его немногословие и антипатию к общим пояснениям, Мравинский ставил конкретные вопросы, касавшиеся прежде всего темповых соотношений. По уже сложившемуся методу совместной работы предполагалось, что в процессе каждой репетиции автор запишет и передаст дирижеру свои коррективы, вызванные «живым» звучанием партитуры, ее воплощением оркестром.

Первое проигрывание выявило трудности понимания Симфонии. Уровень Госоркестра тогда еще не был столь высоким, каким он стал позднее. Стиль исполнительства уступал стилю ленинградского оркестра, ведомого властной рукой Мравинского. Некоторым артистам Госоркестра партитура казалась чрезмерно сложной.

¹ Богданов-Березовский В. М. Советский дирижер — Л.: Музыка, 1956, с. 268

² Там же, с. 195

Но не повторилось то, что когда-то произошло с Четвертой симфонией, снятой с премьеры из-за исполнительского непонимания. Другими были обстановка, отношение к музыке Шостаковича, авторитет автора, вера, энтузиазм и творческая отдача дирижера.

Уже с первого проигрывания «режиссерский план» дирижера стал оркестру ясен, хотя и не сразу достигим. Помогли свойственная Мравинскому высокая организованность и дисциплина репетиционного процесса. Напряженный, творческий характер репетиций, представление об исполнении как о достижении идеала — все это продолжало традиции великого Тосканини, но без его всплеск ярости и нетерпеливости.

Спокойно и методично Мравинский действовал по точному репетиционному плану. Начал с темповой корректировки, связанной с «пространственными» масштабами, с узловых эпизодов первой части. Выявлял полифонию динамических линий, упругость нарастаний и спадов, рассчитывая их скрупулезно, подчеркивая сдерживающие элементы. Огромной была работа над ритмическим дыханием, акцентировкой, фразировкой и связанной с нею микродинамикой, выделение солирующих инструментов и групп оркестра. Все эти компоненты, всегда и во всех сочинениях тщательно отделявавшиеся Мравинским, в Восьмой симфонии шлифовались особенно детально и требовательно. Импровизационность снималась начисто. Свобода трактовки рождалась из точности. Наибольших усилий потребовала Пассакалия с тонкостью ее психологических изгибов.

Предварительно и по ходу репетиций Мравинский дополнил партитуру своей исполнительской ретушью. Ее в Восьмой было больше, чем в других партитурах. Так, дирижер поставил *sul tasto* и лигатуру в экспозиции, в цифре 1; *ff* заменило *f* в цифре 3, такт 2, с указанием *espressivo* и короткими вилками. В третьем такте от цифры 7 появилось *mf*, в четвертом такте *mf* у виолончелей и контрабасов вместо авторского *p*, — это помогало лучше показать постепенность динамического спада. В цифре 41 дирижер установил лиги и штрихи в заключительном проведении темы у виолончелей и контрабасов; в Пассакалии счел необходимым *dim*, в пятом такте у скрипок, *pp* вместо авторского *p* в двенадцатом такте цифры 112; в Токкату ввел дополнительный тромбон, что сделало совсем незаметными смены дыхания в слитной фразировке.

Присутствовавший на всех репетициях Шостакович согласился с дополнениями дирижера и почти все внес в авторскую партитуру, откуда они перешли в печатные издания.

Репетиционный процесс всецело захватил автора.

«Только руки, выразительнейшие, нервные руки музыканта, выдавали порой непрерывное страстное волнение, которое он испытывал. Иногда слышался легкий хлопок в ладони. С разбега упирался в этот хлопок громад-

ный оркестр. Маленький худощавый человек быстро всходил на эстраду, что-то говорил дирижеру, сопровождая сказанное дружеской и какой-то застенчивой улыбкой, словно ему было безумно жаль, неловко вот так прерывать ансамбль таких чудесных музыкантов: «Видите ли, мне здесь хотелось бы...»

Дирижер и оркестранты понимали все.

Так они вместе, творец музыки и ее первые исполнители, одолевали Симфонию вершина за вершиной, такт за тактом»¹.

Восхищение дирижером, проявленная им глубина понимания сочинения привели к тому, что на одной из репетиций взволнованный Шостакович вписал в партитуру посвящение Восьмой симфонии Е. А. Мравинскому.

На генеральную репетицию пришли музыканты, писатели; зал был заполнен. Впечатление о Шостаковиче перед премьерой записал поэт Виктор Гусев: «Быстро подходит ко мне, энергично жмет руку, энергично, но и отсутствующе. Нельзя его понять: что он — всегда волнуется или всегда спокоен. Но наружность — все тот же мальчик, строгий, нахмуренный и растерянный мальчик»².

Премьера состоялась в дни празднования годовщины Великой Октябрьской социалистической революции: 3, 4, 10 и 19 ноября 1943 года³.

Успеха, сколь-либо похожего на успех Седьмой симфонии, Восьмая не имела. «О Симфонии сразу сказать ничего не могу. Я хочу ее еще услышать», — осторожно записал В. Гусев⁴. Через день после первого исполнения, 5 ноября, появились рецензии в газетах «Труд» и «Вечерняя Москва». Ряд газет, много писавших о Седьмой симфонии, на этот раз откликов не поместили. 7 ноября газета «Литература и искусство» предоставила слово писателям. Жан-Ришар Блок, продолжавший интересоваться всем, что выходило из-под пера Шостаковича, писал:

«В эту Симфонию надо входить, как в страну самой музыки, а либретто оставить за дверью. И тогда можно сполна насладиться этим совершенно необычайным морем звуков. Да, материк Шостаковича совсем особенный — это страна для гигантов. Малейший шаг в ней измеряется верстами, обычные масштабы смещены, изменены, преобразованы соответственно какому-то новому мерилу... Эта музыка потрясает вас, поражает... Яростный гул, прерываемый чарующим голосом. Громовые раскаты, перебиваемые плясками мертвых и песнями живых. Отдых на краю вулкана, нежные слова под грохот танков, мечты о будущем среди летающих вокруг снарядов»⁵.

Лео Арнштам, восторженно пропагандируя новое сочинение, утверждал, что «Шостакович написал гениальную Восьмую сим-

¹ Александров М. Симфония и мяч. — Сов. спорт, 1975, 23 ноября.

² Единым дыханием. Из дневника Виктора Гусева. — В кн.: Когда пушки гремели... М.: Искусство, 1978, с. 273.

³ В нотографическом и библиографическом справочнике Е. Садовникова приведена одна дата — 4 ноября, в книге Д. Рабиновича «Дмитрий Шостакович — композитор» местом премьеры ошибочно указан Ленинград.

⁴ Единым дыханием. Из дневника Виктора Гусева, с. 273.

⁵ Блок Жан-Ришар. В стране музыки.

фонии»¹. Леонид Леонов отмечал новизну музыкального языка и очевидные признаки творческого поиска. Симфония, писал он, подвела к «окнам в мир, полный еще неизвестных мне явлений, и явления эти выражены новым музыкальным языком... Отдельные части Симфонии отмечены признаками творческого эксперимента»².

Многие слушатели, настроенные на привычную «волну» Седьмой, с трудом или вовсе не восприняли более сложный язык Восьмой.

Даже спустя два года Б. Асафьев замечал, что охват этой музыки «слухом дается нелегко, как это в свое время происходило с баховскими и бетховенскими «движущимися скалами» музыки, что Симфония «требует напряженного внимания к себе, к своему интенсивнейшему росту»³.

В суждениях музыкантов преобладали сдержанность, иногда недоумение, похвалы с оговорками.

С попыткой предварительного обобщения новизны Симфонии выступил Д. В. Житомирский, отметив в ней отсутствие «внешне ассоциативных признаков, дающих повод к прямому сюжетному истолкованию», и богатое содержание первой части, которое «в дальнейшем... расщепляется на ряд более однородных и начертанных крупным планом образов». Специфические трудности восприятия Симфонии Житомирский связывал со «сгущенностью ее содержания... с некоторыми нарушениями в ней объективных законов восприятия», в частности с чрезмерной статикой, детализацией и, наконец, острым своеобразием языка Шостаковича, по определению критика, его изломами мелодии, «колючестью» гармонии, экспрессивной возбужденностью контрастов и нарастаний. «Перед нами сложное искусство небывало сложной эпохи, — заключал музыковед и патетически восклицал: — Можно ли сетовать на художника-творца этого искусства за то, что он и нас заставляет иной раз пройти сквозь колючие изгороди, заглянуть на «дно» и ощутить холод вершин!»⁴

Высказывавшиеся в других музыковедческих трудах тогда и в ближайшие годы замечания тоже касались в основном усложненности стиля, трудности восприятия: язык, по сравнению с Седьмой, казался резким, взвинченным, экспрессия — одноплановой. Критиковали за преобладание чрезмерно мрачных, черных красок, жуту до неправдоподобия, находили, что это Симфония «гибели героя», его слабости перед жизненными бурями.

¹ Цит. по: Довженко А. П. Из записных книжек и дневников. — В кн.: Довженко А. Собр. соч. М.: Искусство, 1967, т. 2, с. 547.

² Леонов Л. М. Первые впечатления. — Литература и искусство, 1943, 7 ноября.

³ Асафьев Б. В. Восьмая симфония Шостаковича, с. 8.

⁴ Житомирский Д. В. Новые произведения советских композиторов. — Информационный сборник Союза композиторов СССР. М., 1944, № 5—6, с. 12, 13.

С этой точки зрения особенно резко порицался финал, столь отличавшийся от победного финала Седьмой симфонии. В нем видели образ усталого человека, сломленного войной. Отсутствие оптимистического финала смущало и настораживало в пору, когда победа виделась реально и близко. Слушая Симфонию в то время, люди не понимали, как могло получиться, что в начале войны, когда народ был оглушен, потрясен неожиданным ее ходом, Шостакович провозглашал грядущую победу, а теперь, после решающих переломов, когда хотелось, чтобы музыка запела о победе, он сгущал краски. Содержание Симфонии не могли сразу полно, убедительно объяснить, подходя к ней с программными мерками Седьмой; философская сторона не была должным образом оценена — для этого требовалась дистанция времени. А главное, в новой Симфонии не было того, что применительно к первой части Седьмой симфонии называли общезначимостью содержания, — отчетливой простоты драматической концепции.

Чтобы разобраться в Восьмой, нужны были повторные многократные исполнения, комментарии. Но автор, столь охотно выступавший по поводу предыдущих симфоний, на этот раз от пояснений уклонился. Мравинский, возвратившись после московской премьеры в Новосибирск, сыграл там Восьмую с большим успехом 5 и 6 февраля 1944 года. Затем началась подготовка к эвакуации оркестра, с обилием организационных хлопот, отвлекавших от капитальных программ. Длительный промежуток до исполнения Восьмой симфонии в Ленинграде оказался неизбежным.

Другие дирижеры за Симфонию не брались. Партитуру ее напечатали спустя три года после премьеры, в 1946 году, вторым изданием — спустя семнадцать лет, в 1963 году.

НАКАНУНЕ ПОБЕДЫ

Большой поддержкой явилось для автора присутствие на премьере Восьмой симфонии И. И. Соллертинского, безоговорочно поставившего Восьмую выше всех других симфонических произведений Шостаковича.

Приглашенный Шебалиным преподавать в Московской консерватории, Соллертинский приезжал из Новосибирска в Москву осенью, выступил с блестящим докладом к полувековой годовщине со дня смерти П. И. Чайковского. На этом же вечере Шостакович о своем восприятии Чайковского сказал так: «...если мне разрешено выразить в одной фразе причину моего особого уважения и любовного восхищения творчеством Чайковского, я скажу: это полное отсутствие у него творческого равнодушия, праздной звукописи»¹. Интересными были толкование диалек-

¹ Литература и искусство, 1943, 7 ноября

тики трагического, параллели между Чайковским, Чеховым и Левитаном. Не без запальчивости Шостакович утверждал, что не следует считать первенствующей в русской музыке лишь школу Римского-Корсакова: «Пора уже, однако, воздать должное школе Чайковского»¹.

Выступление композитора одобрялось и разделялось Соллертинским.

В Доме ученых Соллертинский прочитал лекцию о Шостаковиче. Неразлучный с ним, прожил в квартире на улице Кирова до декабря и вернулся в Новосибирск, предполагая, что с января станет жить на два города — в Москве и Ленинграде.

Вскоре после отъезда Соллертинского, возможно не без влияния бесед с ним о дальнейших путях творчества, Шостакович решил основательно заняться камерно-инструментальной музыкой. Невиданной концентрации работа над Восьмой симфонией, ее показы в Союзе композиторов, волнения премьеры, очевидная и огорчительная для автора прохладная реакция на произведение, по сравнению с триумфом Седьмой, не снизили его энтузиазма. Никаких признаков усталости, временного отхода в более легкое, простое, наблюдавшихся после Пятой симфонии, на этот раз не было. Мобилизация сил, вызванная войной, общим подъемом народного духа, сохранялась в полной мере. Выразив в симфонически-монументальной форме наболевшее, пережитое, выстраданное, Шостакович после Восьмой поставил целью фундаментально поработать и в камерно-инструментальной музыке.

К ней направлял и пример друга — В. Шебалина. В то время как Шебалин к 1944 году написал уже шесть квартетов, Шостакович все еще оставался дебютантом в этой области с единственным довоенным «весенним квартетиком». Известный Славянский квартет Шебалина, который Шостакович слушал в Новосибирске летом 1942 года и который исполнил Квартет имени Бетховена осенью в Москве, был удостоен Государственной премии первой степени, что дало Шостаковичу повод выступить в газете «Правда» со статьей «Творчество Шебалина», обращая внимание на мастерство композитора в камерном жанре, на развитие русской национальной традиции в квартетном творчестве. Славянский квартет Шебалина, по мнению Шостаковича, следовало отнести к действительно славянской музыке «по своему духу, а не только потому, что в основу квартета положены подлинные напевы тех или иных славянских народностей. Славянский квартет стоит в ряду лучших произведений этого типа в советском музыкальном творчестве»².

¹ Литература и искусство, 1943, 7 ноября.

² Шостакович Д. Д. Творчество Шебалина.— Правда, 1943, 23 мая.

Присутствуя 16 января 1944 года в Малом зале Московской консерватории на концерте, посвященном двадцатилетию Квартета имени Бетховена, Шостакович познакомился с Шестым квартетом Шебалина. В начале того же месяца он приступил к сочинению Трио, об этом свидетельствуют ответы Шостаковича на вопросы Г. Молнара о камерной музыке. Обычно ограничивавшийся в подобного рода анкетах-письмах, с которыми к нему обращались довольно часто, самыми краткими формулировками, он на сей раз отвечал с охотой, подробно, излагая, в сущности, некоторые эстетические основы камерного жанра.

Приведем текст полностью по оригиналу, ныне хранящемуся в Центральном музее музыкальной культуры:

«5.1.1944. Москва.

Дорогой мистер Молнар.

Охотно отвечаю на Ваши вопросы.

1) Мое мнение о значении камерной музыки для музыкального образования.

Я считаю, что камерная музыка весьма полезна для музыкального образования. Целый ряд великих композиторов создал ценнейшие образцы камерной музыки. Всякий музыкант обязан их знать и обязан уметь их играть.

Камерная музыка требует от композитора наиболее совершенной техники и глубины мысли. Ведь не будет неправдой, если я скажу, что иногда за «блеском» оркестрового звучания композитор скрывает свою убогую мысль. Тембровое богатство, которым располагает современный симфонический оркестр, недоступно маленьким камерным ансамблям. Поэтому и написать камерное сочинение гораздо труднее, чем симфоническое.

Повторяю: если пышно и красочно оркестрованная убогая мысль еще кое-как терпима для слуха, то убогая мысль в камерном произведении просто невыносима.

Из этого не следует заключать, что камерную музыку я люблю больше, чем симфоническую. Нет, я очень люблю хорошую симфоническую и хорошую камерную музыку. И терпеть не могу плохую музыку, вне зависимости от того, для оркестра или для квартета она написана.

2) Какую роль сыграла в моей музыкальной карьере камерная музыка?

На этот вопрос мне ответить труднее. Могу лишь только сказать, что мои первые музыкальные впечатления связаны именно с камерной музыкой. С тех пор я горячо люблю камерную музыку и сам пытаюсь сочинять такую. Как раз сейчас я пишу Трио для рояля, скрипки и виолончели. Последнее обстоятельство является, пожалуй, наиболее конкретным ответом на Ваш вопрос.

Примите мои лучшие пожелания

*Д. Шостакович*¹.

Датировка письма — 5 января — позволяет предположить, что сочинение Трио могло начаться и раньше, еще во время пребывания в Москве Соллертинского. Во всяком случае, мыслями, изложенными Молнару, Шостакович делился с другом в декабре и позднее, в январе, когда Соллертинский задерживался в Новосибирске в связи с делами филармонии, подготовкой там премьеры Восьмой симфонии.

К этой премьере Соллертинский набросал тезисы — первое глубокое обобщение сути произведения. В центре мысль: «Шостакович как трагический поэт в музыке... Право на трагедию и

¹ ГЦММК, ф. 32, № 134

трагическое искусство». Трагедию Соллертинский рассматривает как «плод зрелости, силы, мужества, нравственной свободы, столкновения воли», отмечая вокруг приметы «боязни трагического». Убедительно и ярко, на многих примерах, соотнесенных с творчеством Шостаковича, доказывалась «связь с традициями Чайковского и Мусоргского: боль, гнев, «слет злых сил», борьба за счастье»; у Шостаковича «трагическое — не пессимистическое», трагедия вырастает из эпоса, преодолевается и в музыке утверждается «торжество мужественной силы, просветленная скорбь»¹.

Еще одной работой Соллертинского должны были стать предложения и соображения для фильма о Седьмой симфонии, над сценарием которого работал А. Я. Каплер с зимы 1942 года, когда слышал Симфонию в авторском фортепианном исполнении в Куйбышеве. Соллертинского просили срочно выслать материал самолетом из Новосибирска в Москву. Сделать этого он не успел.

Вступительное слово к премьере Восьмой симфонии в Новосибирске 6 февраля 1944 года стало последним выступлением Соллертинского, его «лебединой песней». В ночь с 10 на 11 февраля 1944 года Соллертинский умер. Изменив обычной сдержанности в личных переживаниях, безутешный Шостакович писал: «Нет слов, чтобы выразить все горе, которое терзает все мое существо... Это очень трудно пережить»².

Облегчить горе могло только сочинение музыки. «Пусть послужит увековечением его памяти наша любовь к нему и вера в его гениальный талант и феноменальную любовь к тому искусству, которому он отдал свою прекрасную жизнь, — к музыке»³, — написал он 13 февраля. 15 февраля принялся за работу над Трио, теперь уже посвященного памяти друга и, видимо, отличавшегося от Трио, которое сочинял при жизни Соллертинского: никаких следов той начальной работы не сохранилось. Все записывалось заново.

Со времени юношеского Первого трио прошло два десятилетия; оно не было издано и с 1925 года не звучало⁴. Следовательно, сочиняя Второе трио, Шостакович ставил задачу не развития достигнутого, а, скорее, освоения жанра.

В русской музыке скорбь о великих людях не раз высказывалась в такой камерной форме: трио «Памяти великого артиста» П. И. Чайковского, посвященное памяти Н. Г. Рубинштейна, Элегическое трио С. В. Рахманинова, возникшее под

¹ О Шостаковиче. Цит. по кн.: Памяти И. И. Соллертинского, с. 206.

² Цит. по кн.: Памяти И. И. Соллертинского, с. 250.

³ Там же.

⁴ В списке сочинений, составленном в 1937 г., Шостакович пометил Первое трио двумя минусами, что значило не заслуживает исполнения и публикации.

впечатлением смерти П. И. Чайковского, Трио А. С. Аренского — отклик на смерть выдающегося виолончелиста К. Ю. Давыдова. Стихия «струнности», с опорой на фортепиано, давала возможность тонкой душевной «вибрации». Но у Шостаковича содержание, как и во Второй сонате, вышло за грань конкретного трагического повода. Война к 1944 году собрала богатую печальную «жатву», унесла многих друзей, коллег: погибли Александр Прейс, Болеслав Яворский, ленинградские композиторы Борис Голыц, Виктор Томилин, талантом которых восхищался. Боль и этих потерь звучала в Трио, а может быть, и еще шире: реквием о сотнях тысяч ленинградцев, погибших в блокаду от голода, бомбежек. Справедливо замечал А. Н. Должанский, что трагизм Трио «имеет, несомненно, значение гораздо более широкое, чем выражение личного горя»¹. В многогранности музыки — богатство человеческого характера, редкостно одаренной натуры, «сжигающей» горе в творчестве.

Все Трио построено на резких сменах состояний. Вначале тему-раздумье произносят поочередно виолончель, скрипка, фортепиано — возникает настроение печальное, но в скором времени оно «перебивается» энергичным движением, сочной звучностью. И вновь отблеск печали, с патетикой. Во второй части, *pesante marcatisimo*, человек не думает о смерти. Это типичное шостаковичское скерцо, точно ритмически очерченное, динамичное, с ярким средним эпизодом — контраст перед третьей частью, *Largo*, где смерть вторгается мерными аккордами траурного шествия. Вновь пассакалия — выражение скорби. Парящие мелодии скрипки и виолончели поддерживаются аккордовым фоном фортепиано. Это плач о друге. Неожиданность горя вызывает протест, стенания, жалобы. И вдруг поражающий финал: плясовая еврейская тема — фантасмагория картин Марка Шагала (земляка и одного из любимых художников Соллертинского) с их трагическими символами, пляска отчаяния, крайнее выражение боли (так ее впоследствии воплотил в танцевальной сцене «Свадебный кортеж», равной по силе выражения музыке Шостаковича, балетмейстер Л. В. Якобсон)².

Такой «танец смерти» был реальностью лагерей смерти Освенцима и Майданека, о которых люди тогда узнали: в них корчился в предсмертных судорогах сжигаемый в печи невинный, беззащитный человек. Трагическая тема Восьмой симфонии продолжалась; пассакалия Трио напоминала о Пассакалии из Симфонии. Но просветления на этот раз приходилось ждать долго. Финал Трио предвосхитил музыку, появившуюся вскоре после

¹ Должанский А. Н. Камерно-инструментальные произведения Шостаковича. — В кн.: Должанский А. Н. Избр. статьи. Л.: Музыка, 1973, с. 130.

² Тему финала Трио Шостакович возродил в 1960 г. в Восьмом квартете, посвященном памяти жертв фашизма и войны, — и вновь как музыку отчаяния, обличения и как символ памяти.

войны и тоже посвященную судьбе маленького человека, — цикл «Из еврейской народной поэзии».

Работал Шостакович над Трио долго — полгода; начало обозначено в автографе 15 февраля, окончание — 13 августа в Иванове, причем, судя по автографу, до весны была написана только первая часть. Вторую завершил в Иванове 4 августа, на остальное — Largo и финальное Allegretto — хватило немногим больше недели.

Своеобразное распределение времени объяснялось несколькими причинами. В марте смерть Соллертинского вызвала временную душевную депрессию. «Я до сих пор не могу прийти в себя от горя, — делился с Б. Хайкиным. — ... Как оскорбительно грустно, что в наших газетах не было ни одного отклика на эту тяжелую потерю». Чтобы восполнить пробел, сам принялся писать о Соллертинском, рассказав о главных вехах их дружбы и закончив горестно: «... при последних встречах с ним он проектировал на 1947 год двадцатипятилетний юбилей нашей с ним дружбы... Но в 1947 году лишь я один буду вспоминать о том, что двадцать пять лет назад жизнь послала мне замечательного друга и что в 1944 году смерть отняла его от меня»¹.

С сочинением музыки ладиться перестало. «Такие периоды у меня бывали, — сообщал друзьям, — но всегда кажется, что на этот раз серьезно и что я не смогу больше сочинить ни одной ноты. Скорей бы прошел этот период... ужасно неприятно».

О Восьмой симфонии заговорили в Комитете по Государственным премиям СССР. Нашлись скептики, указывавшие на ее крайнюю сложность. С ними дискуссировал С. М. Михозлс, приобщившийся к музыке Шостаковича не без влияния своего зятя — композитора М. С. Вайнберга. Михозлс выступил на заседании Комитета с горячей речью, высказав твердое убеждение, что «музыке Шостаковича принадлежит ближайшее будущее». И далее пояснял:

«Говорят, что главным критерием в оценке музыкальных произведений должна быть доступность. Я этот критерий признаю и принимаю, но не безоговорочно. Прежде всего я считаю, что единственным критерием доступности служить не может... Кроме того, нельзя забывать, что все истинно новое сталкивается с непониманием. Тут-то и возникает потребность в талантливой критике, в настоящих ценителях, способных защитить, поддержать и разъяснить новое искусство. Современники не понимали Бетховена, Стендаля, Маяковского... Можно было бы назвать и много других имен.

Мы, строители будущего, должны быть особенно внимательны к тем художникам, которые умеют чувствовать будущее, опережают время. Шостакович — именно такой художник»².

¹ Информационный сборник Союза композиторов СССР.— М., 1944, № 5—6, с. 113.

² Михозлс С. М. Шостакович.— В кн.: Михозлс С. М. Статьи. Беседы. Речи. М.: Искусство, 1960, с. 209.

С 28 марта по 7 апреля проводился пленум организационного комитета Союза советских композиторов. Его открыл А. И. Хачатурян, определив как одну из главных творческих проблем пленума проблему стилистических направлений советской музыки, объединения «всех действительно жизнеспособных, отмеченных сильной творческой индивидуальностью направлений в процессе развития советской музыкальной культуры». Основной доклад «Творческие итоги 1943 года» поручили Д. Д. Шостаковичу. Б. В. Асафьев представил прочитанный музыковедом Г. Б. Бернандтом доклад теоретического характера «Советская музыка и музыкальная культура. Опыт выведения основных принципов». В. Я. Шебалин выступил с докладом «О композиторском мастерстве». Тринадцать содокладов посвящались обзору отдельных произведений, созданных во время войны, анализу песенного, камерно-инструментального творчества.

Шостакович готовился тщательно, с энтузиазмом и верой в то, что его правдивое, откровенное высказывание послужит дальнейшему развитию советской музыкальной культуры. К концу войны требовалась широкая программа творчества в разных жанрах, и он постарался проанализировать сделанное с позиций высокой требовательности. «Нам нужно, — говорил он, — своим творчеством доказать, что мы можем занять достойное положение в нашем обществе и в нашей стране. Нам нужно нашим творчеством помочь расцвету нашей Родины; нам нужно нашим творчеством помочь Красной Армии уничтожить наших смертельных врагов, врагов нашей культуры и, следовательно, музыкального искусства, которому мы отдаем свою жизнь, свое дарование»¹.

Главное внимание в докладе уделялось композиторской «продукции» 1943 года, причем Шостакович исходил из преемственности гуманистических идеалов мирной и военной поры. После анализа песен он охарактеризовал крупные жанры: симфонизм Н. Я. Мясковского, новые сочинения С. С. Прокофьева, Ю. А. Шапорина, Г. Н. Попова. При этом пытался определить суть русской композиторской школы и ее традиций. Ничего не сглаживая, Шостакович указал на существенные недостатки Девятнадцатой, Двадцать третьей симфоний Мясковского, сюиты «1941 год» и «Баллады о мальчике, оставшемся неизвестным» Прокофьева, дал характеристику творческой психологии Шапорина, Попова, упрекая их в недостаточной продуктивности. Конкретные произведения стали поводом для постановки проблемы народности, подхода к фольклору, разговора о судьбе оперного творчества, о состоянии пропаганды музыки, музыковедческой мысли, которая должна действеннее помогать творчеству, активнее стимулировать композиторские искания.

¹ Шостакович Д. Д. Советская музыка в дни войны. Стенограмма. — Сов. музыка, 1975, № 11, с. 64—77.

В этих высказываниях было многое от кредо самого композитора, откristаллизовавшегося и неизбежно сохранявшегося в собственной практике, от его требований высокого профессионализма, постоянной творческой активности, владения всеми жанрами, от его понимания народности не только как цитирования, но и «органической связи со всей классической музыкальной культурой нашего народа»¹, от его страстной ненависти к равнодушию. Автор Седьмой и Восьмой симфоний убеждал, что «равнодушие в любой области очень опасно... Композитор должен переболеть своим произведением, переболеть своим творчеством... Нужно больше возмущаться, больше восхищаться... Надо быть честнее...»²

Доклад представил панораму композиторской жизни, стал образцом принципиального профессионального анализа. Он и поныне сохраняет значительную историческую ценность, остается одним из самых содержательных критических выступлений Шостаковича, ярким свидетельством его заботы о росте советской музыки.

Восьмой симфонии на пленуме было уделено большое внимание: композиторская организация не могла не высказать суждения о столь капитальном сочинении. Предстояло от первых общих впечатлений перейти к более серьезному рассмотрению. Тема содоклада композитора Н. А. Тимофеева определялась широко: «Проблемы симфонизма Шостаковича и его Восьмая симфония». В центр ставилась проблема национального, ставшая в военное время особенно актуальной. Н. Тимофеев трактовал ее в широком плане, как основу глубоких этических проблем, характерных для русского искусства. Выражением взглядов Шостаковича на эти проблемы Тимофеев считал «рожденную бурей» Седьмую симфонию, «триумфальное шествие которой свершилось у всех на глазах. Однако Восьмая симфония этого триумфального шествия не продолжила»³. Причина, по его мнению, заключалась в том, что в Симфонии «огромные переживания, страдание, вызванное злом, не преодолевается, не побеждается, а, так сказать, заменяется пассакалией и пасторалью»⁴. Вместе с тем говорилось о смелости автора, новом ощущении красоты, о широте его замысла. Двойственный вывод гласил: «В высокой положительной и гуманной идее заключается значение Восьмой симфонии, независимо от того, как бы мы ни оценили реализацию этой идеи»⁵.

¹ Шостакович Д. Д. Советская музыка в дни войны, с. 70.

² Там же.

³ Информационный сборник Союза композиторов СССР.— М., 1945, № 7—8, с. 14.

⁴ Там же, с. 15.

⁵ Там же.

Возникла дискуссия, обострившаяся после выступления С. С. Прокофьева, высказавшегося с характерной для него лаконичной прямоотой:

«Слабейшая сторона Шостаковича — недостаточная ясность мелодической линии. Восьмая симфония я не скажу — разочаровала меня, но как-то не очаровала в той мере, на какую я рассчитывал. Мелодический профиль ее не интересен. Что касается ее формы, то Симфония очень длинна. По мере развития музыки слушатель начинает требовать экстренных мер для преодоления своего утомления. К началу четвертой, медленной, части слушатель уже утомлен, поэтому четвертая часть и не может быть в полной мере воспринята. Если бы Симфония не имела четвертой части (Пассакалии), а прямо перешла бы в заключительную часть, с ее превосходной кодой, если бы отсутствовала также вторая часть, которая не нова и грубовата, а были бы только первая, третья и пятая, — я уверен, что споров об этой Симфонии было бы гораздо меньше»¹.

Форму Симфонии обсуждали с разных сторон и В. А. Белый, М. В. Коваль, А. А. Иконников. В. Белый призывал Шостаковича найти путь «к тому симфоническому Allegro, которое развернуло бы положительный, идеальный образ героя», ближе подойти к народному творчеству². На единой позиции стояли Г. Н. Попов, Л. А. Мазель, Д. А. Рабинович. Полемизируя с С. Прокофьевым, Г. Попов говорил о цельности цикла, в котором «все пять частей объединены общим замыслом»³. Д. Рабинович выдвинул положения, впоследствии ставшие исходными в характеристиках Симфонии: обозначил ее «новый этап в творчестве Шостаковича», этический смысл определил как «утверждение о нетленности жизни и красоты вопреки всем злым силам и самой смерти». Л. Мазель намечал закономерности эволюции мелодического языка советской музыки и видел истоки мелоса Восьмой симфонии в «связи с принципами построения народной песни. Эти связи — в свободном, широком разворачивании песенного типа. Это тот тип развития, который весьма приспособлен для характеристики не столько явлений, сколько процессов. Есть принципиальное родство между сдержанностью, аскетичностью, скупостью мелодии первой части Восьмой симфонии и стилем русской народной песни, где выразительные средства, тщательно отобранные многовековым развитием, скромны, скупы, сдержанны, зато очень весомы...»⁴. Вывод был таким: «В Восьмой симфонии нашему восприятию поставлена трудная задача. Думаю, что только время даст ответ на вопрос, останется ли жить это замечательное произведение, в котором современники не всегда ощущают полную цельность и безукоризненность формы, глубина замысла которого вступила в известное противоречие с некоторыми общими законами симфонического развития»⁵.

¹ Информационный сборник Союза композиторов СССР, с. 52.

² Там же, с. 71.

³ Там же, с. 57.

⁴ Там же, с. 70.

⁵ Там же, с. 71.

Шостакович в полемике не участвовал, в высказываниях на пленуме собственного творчества не касался. Уважая разные мнения, он оставался непоколебимо убежденным в том, что время полного и всеобщего признания его любимого детища вскоре придет.

В апреле холодная московская весна, переутомление после пленума вызвали простуду и воспаление легких. Заболели жена, дети, и майские праздники прошли в тревоге. Возвращалась в Ленинград мать, и Шостакович пишет ленинградским друзьям: «Пусть она первая поедет домой, на родину. Пока я сам не переберусь в Ленинград, я очень прошу вас время от времени вспоминать о ней и, чем будет возможно, помогать ей».

Одной из первостепенных забот Шостаковича стало продвижение произведений советских композиторов на концертную эстраду и оперную сцену. Прослушав у А. Б. Гольденвейзера его оперу «Певцы», он поддержал маститого музыканта в этом начинании. Авторитет, связанный с успехом Седьмой симфонии, контакты с дирижерами позволяли уверенней и смелее рекомендовать филармониям, в частности Московской, новинки. Не было границ его доброжелательной заботливости. После Восьмой симфонии концертный сезон в столице оказался насыщенным композиторскими новинками. Подводя его итоги, Шостакович писал в «Правде»: «Никогда до сих пор не исполнялось такого количества новых произведений, никогда в такой степени не ощущалась тесная связь музыкального творчества и исполнения»¹. И далее перечислял сыгранное — двенадцать крупных премьер, в том числе «Сказание о битве за Русскую землю» Ю. Шапорина, Двадцать четвертая симфония Н. Мясковского, Третья симфония В. Шебалина, Вторая симфония Г. Попова, Симфония-рапсодия М. Штейнберга, Симфония М. Старокадомского. Симфонический жанр стремительно набирал темпы.

В сборнике «Песни Военно-Морского Флота» Музыкальный фонд опубликовал песню Д. Д. Шостаковича «Черное море играет волной» для солиста, хора и фортепиано на слова С. А. Ялымова и Н. Ю. Верховского, — от этого жанра тоже не отказывался.

Лео Арнштам заканчивал съемку фильма «Зоя» и ждал музыки. Для ленты о подвиге Зои Космодемьянской композитор написал объемную партитуру — тридцать пять номеров. В ней много проникновенных мелодий, начиная со вступительной песни в движении баркаролы (на 9/8) — предтечи будущей знаменитой песни «Родина слышит». Жанр ноктурна избран для музыки, рисующей безмятежное детство Зои. Юность, прогулка с другом, мечтания, чтение «Думы» К. Ф. Рылеева, рассказ об

¹ Цит. по кн.: Московская государственная филармония. — М.: Сов. композитор, 1973, с. 131.

Иване Сусанине — все это Шостакович выражает в музыке так, что постепенно рождаются интонации «Славься» М. И. Глинки, как мелодии подвига. Но истинной кульминацией фильма становится объемная музыкальная картина, сопровождающая показ самого подвига и казни: торжественно и трагически звучат оркестр и хор без слов. Судя по пометкам в автографе, к лету работа была закончена¹.

Приехав в Иваново и быстро завершив Трио, Шостакович тотчас же сыграл его, в комнате у В. Мурадели; слушали Н. Мясковский, Р. Глиэр, Д. Кабалевский, А. Спадавеккиа. Н. Пейко подыгрывал партии скрипки и виолончели.

Без перерыва композитор принялся за Второй квартет. Сочинению вновь помогала обстановка ивановского Дома творчества.

Ему предоставили одну из выстроенных отдельных дач. Она была невелика, и в теплую погоду почти на весь день Шостакович устраивался возле дачи за маленьким самодельным столиком, «раскладывая партитурную бумагу, укреплял листы по краям камешками, чтобы их не унес ветер, и начинал работать»². Темп его обычных «авралов» нарастал стремительно. Время «бабьего лета» и ранней осени напоминало по ослепительной продуктивности болдинскую осень А. С. Пушкина. Так хотелось работать, писать, что решил даже ограничить педагогическую деятельность, звавшую в Москву. 27 августа, перед началом учебного года, сочиняя первую часть Квартета, послал В. Шебалину письмо-прошение:

«Обращаюсь к тебе с огромной просьбой. Если это возможно, то позволь мне сократить до минимума количество моих занятий в МГК. Я бы хотел освободиться от инструментовки, которой я занимаюсь с «чужими» учениками. Затем я хотел бы сократить мои занятия по сочинению... Прошу оставить в числе моих учеников Буннина, Караева и Макарова. Мне кажется, что это наиболее серьезно относящиеся к своему делу студенты из числа моих учеников.

Кроме того, прошу освободить меня от обязанностей члена совета МГК и председателя гос экзаменационной комиссии по фортепиано.

Очень буду тебе благодарен, если ты исполнишь эту мою просьбу. Свое согласие ты мне протелеграфируй (Иваново, областной. Птицесовхоз № 69, мне). Тогда я пришлю тебе формальное заявление. Крепко тебя целую.

Твой Д. Шостакович

Р. С. Бунин и Караев должны кончать в 1945 году. Макаров — в 1946. Таким образом, я сумею уйти из МГК без особенного ущерба для дела».

В тот же день, волнуясь, написал ректору еще одно письмо — об устройстве своего ассистента Н. И. Пейко: «Если ты пойдешь мне навстречу и у меня останется только три ученика, то, веро-

¹ ГЦММК, ф. 32, № 105 В ЦГАЛИ находятся клавиш и эскизы (ф. 2048, оп 1, ед. хр 59), показывающие довольно длительный и напряженный процесс работы над этой киномузыкой

² Петрушанская Р. И. Дом творчества «Иваново», с. 11

ятно, его уже нельзя будет иметь моим ассистентом. Поэтому необходимо ему предоставить другую работу».

Уйти из Московской консерватории Шостаковичу не удалось до 1948 года, но число учеников уменьшилось: в классе остались Караев, Бунин и Макаров, причем Караев весь 1944/45 учебный год вынужден был находиться в Баку и приезжал в Москву лишь для эпизодических уроков. Таким образом, Шостакович мог уделять преподаванию лишь несколько часов в неделю.

Сочинял с удивительной легкостью: не покидало, как замечал сам композитор, «сверхъестественное трудовое (как сказал бы Яворский) напряжение всех физических, а главное, умственных сил»¹. Быстрота работы даже озадачивала Шостаковича; с Шебалиным, который мог помочь ему советом, делился: «Беспокоит меня молниеносность, с которой я сочиняю. Без сомнения, это не хорошо. Сочинять с такой скоростью, как это делаю, нельзя. Это весьма серьезный процесс, «нельзя его гнать галёпом» (как сказала одна моя знакомая балерина)... Сочиняю я с адской скоростью и не могу остановиться... 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». В скромности своей он решительно не мог отнестись к себе моцартовскую легкость гения.

6 сентября он вновь писал В. Шебалину: «Я живу здесь хорошо. Наслаждаюсь природой, хотя и сильно и непрерывно дующие ветры наводят уныние. Занимаюсь сочинением»². В связи с двадцатилетием дружбы с Шебалиным размышлял о пройденном вместе пути: «...его (отрезок) следовало бы провести лучше, пользы отечеству следовало бы принести больше. Вспоминаю слова поэта:

Прожито жизни не так уж мало,
А сделано наоборот...

Но так или иначе, а двадцатилетний юбилей налицо. Поздравляю тебя с этим двадцатилетием и желаю тебе следующие двадцать лет нашего знакомства прожить еще лучше, еще краше, еще содержательнее... Квартет хочу посвятить тебе в ознаменование вышеупомянутого юбилея... мне бы хотелось угодить тебе этим опусом...»³

По автографам видно, что клавирные эскизы всех частей Квартета были готовы 2 сентября⁴. Так как Шостакович хотел, чтобы Трио и Квартет впервые исполнялись в одном концерте,

¹ Из письма В. Я. Шебалину от 6 сентября 1944 г.— Цит. по кн.: Виссарион Яковлевич Шебалин, с. 314.

² Там же.

³ Там же.

⁴ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 29.

открытия сезона оставалось в обрез, тут же, в э-и времени деланы подробные указания переписчику. По ходу кизах, были записаны лишь иногда какой-либо такт зачеркивался: торопливой 19, 26 ощутимы улучшения фактуры, голосоведения в цифрах 18, 21 сразу фиксируются все исполнительские указания. В сочинении слышит в завершенном инструментально-концертном звучании настолько ясно, что уже в Иванове пометает каждой части, выписывая цифрами и словами, на-длительность 1-й части 7 минут 57 секунд (семь минут пятьдесят семь секунд). Во всех частях проставлен мет-минут пятьдесят — дата завершения. Первую часть сочинял до роном, и в конце вторую, длительностью одиннадцать минут двад-5 сентября, ушел один день, 6 сентября, — тот самый, цать шесть (слова еще и обстоятельно писал Шебалину. Третья когда Шостаковича завершена 15 сентября, четвертая — 20 сентября. На часть была записана ушло меньше месяца.

все произведение, что автор не сразу дал частям наименова-

Примечательно, что завершил партитуру, придумал и вписал жан-ния; лишь к концу: Увертюра, Речитатив и Романс, Вальс, Тема ровые заголовки (слово «вариации» так и записано по-старомод-с варьяциями). Наименования отвечали характеру ному — с мятежно-подъемной в увертюре, сокровенно-лирической музыки — упруго-пластично-возвышенной в вальсе, мужественной в речитативе.

в финале. В увертюре замечалось господство диатоники, линейности,

С Увертюрой, мелодической полифонии — своеобразная перекличка энергии под управлением квартетом Шебалина с его пассакальными обо-со Славянскими танцами — характерными для протяжной русской песни. В Речита-ротах, характерно достигалось поразительное искусство инстру-тив и Романс — в мелодической интонации, мелодическое течение по нара-ментальной линии казалось беспредельным. Вальс являлся стающей прямой о светлой меланхолии Чайковского. Бытовой та-воспоминанием без концертного блеска, с лирической тонкостью нец обновлялись узоров, резким контрастно-гротескным эпизо-полифонический «мостик» подводил к финалу, где лидировал дом. Речитативом, подтверждая пристрастие Шостаковича к средним и альт, вновь переходил к мелодизму диатонического склада. Про-басовым регистром — «игра» с мелодией, порученной попе-ходила цепь инструментов; картина напоминала развернутый ременно всем фортепианной сонаты с ее монументальной ва-финал Второй симфонии.

Отличие Квартета от Трио было очевидным. В трагических мирах композитора жил долго. Пришло время душевного отдыха, юности эмоций, равновесия, живого и непринужден-ности и предельной ясности картин. Может быть, на какое-то время его ного сопоставить напряженность монументальных конструк-даже стала приближающейся победы уверенно входила ций. Радость определяло тонус музыки Квартета. Как спра-в жизнь — это А. Н. Должанский, «в ней ощущается и то, что ведливо отме-

трагические события всенародной жизни постепенно отходят в прошлое»¹.

Квартет — итог большого военного цикла, его необходимое, закономерное оптимистическое резюме. С точки зрения специфики жанра произведение говорило о мастерском владении квартетной фактурой, тонком психологизме.

Второй квартет автор поначалу обозначил номером 69-м: эта цифра указана в изданной партитуре. Много позже он попросил изменить нумерацию, и в справочнике 1965 года Квартет обозначили сочинением 68-м, в результате уже упомянутого много «выстраивания» военных опусов.

Трио и Квартет Шостакович привез из Иванова в Москву в конце сентября и сделал в композиторской работе перерыв, чтобы позаниматься с учениками, устроить домашние дела. В самом начале войны он сдал свою автомашину для фронта. Теперь правительство подарило ему другую автомашину — «эмку», государственный номерной знак 50-61, но шофера не было: водители находились в армии. Помогла Анна Вильямс, уговорив молодую москвичку Валентину Румянцеву, имевшую любительские права на вождение автомобиля, помочь Шостаковичу. Нина Васильевна попросила: «Повозите, Валюша, Митю, а то он все бегом бегаёт, никуда не поспевает и волнуется, потому что привык никогда не опаздывать». Шостаковичу военным комендантом Москвы был выдан пропуск, разрешавший поездки на машине по городу в любые часы. По первой просьбе пользовались этой автомашиной коллеги-композиторы: С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Мурадели, Л. Атовмян.

Поскольку Феня Кожунова и Паша Демидова до Москвы еще не добрались, Валя Румянцева стала помогать семье по хозяйству.

В перерыве между работой Шостакович согласился позировать Петру Вильямсу за фортепиано: черный инструмент на голубом фоне и Шостакович в черном костюме. Подаренный Вильямсом портрет много лет находился в кабинете композитора, а впоследствии был передан в Центральный музей музыкальной культуры. В квартире Вильямсов, в Китайском проезде, где семьи часто собирались, художник создал еще одну картину: Нина Васильевна и Анна Семеновна Вильямс за чаепитием².

Первыми слушателями Трио и Квартета были московские ученики: «Мы слушали в немом восторге, а Дмитрий Дмитриевич, окончив играть, все время повторял: «Ну, что же вы, критикуйте, критикуйте...»³

¹ Должанский А. Н. Избр. статьи, с. 132.

² Обе картины с успехом экспонировались в 1973 г. на выставке П. Вильямса, приуроченной к его семидесятипятилетию.

³ Бунин Р. С. С глубочайшей признательностью.

и времени до открытия сезона оставалось в обрез, тут же, в эскизах, были сделаны подробные указания переписчику. По ходу торопливой записи лишь иногда какой-либо такт зачеркивался: в цифрах 18, 19, 26 ощутимы улучшения фактуры, голосоведения. В сочинении сразу фиксируются все исполнительские указания. Музыка он слышит в завершенном инструментально-концертном звучании настолько ясно, что уже в Иванове помечает длительность каждой части, выписывая цифрами и словами, например: «Длительность 1-й части 7 минут 57 секунд (семь минут пятьдесят семь секунд)». Во всех частях проставлен метроном, и в конце — дата завершения. Первую часть сочинял до 5 сентября, на вторую, длительностью одиннадцать минут двадцать шесть секунд, ушел один день, 6 сентября, — тот самый, когда Шостакович еще и обстоятельно писал Шебалину. Третья часть была завершена 15 сентября, четвертая — 20 сентября. На все произведение ушло меньше месяца.

Примечательно, что автор не сразу дал частям наименования; лишь когда завершил партитуру, придумал и вписал жанровые заголовки: Увертюра, Речитатив и Романс, Вальс, Тема с варьациями (слово «вариации» так и записано по-старомодному — с мягким знаком). Наименования отвечали характеру музыки — упруго-подъемной в увертюре, сокровенно-лирической в речитативе, пластично-возвышенной в вальсе, мужественной в финале.

С Увертюры замечалось господство диатоники, линейности, энергии подголосочной полифонии — своеобразная переключка со Славянским квинтетом Шебалина с его пассакальными оборотами, характерными для протяжной русской песни. В Речитативе и Романсе достигалось поразительное искусство инструментальной речевой интонации, мелодическое течение по нарастающей прямой линии казалось беспредельным. Вальс являлся воспоминанием о светлой меланхолии Чайковского. Бытовой танец обновлялся без концертного блеска, с лирической тонкостью полифонических узоров, резким контрастно-гротескным эпизодом. Речитативный «мостик» подводил к финалу, где лидировал альт, вновь подтверждая пристрастие Шостаковича к средним и басовым регистрам, к мелодизму диатонического склада. Проходила цепь вариаций — «игра» с мелодией, порученной попеременно всем инструментам; картина напоминала развернутый финал Второй фортепианной сонаты с ее монументальной вариационностью.

Отличие Квинтета от Трио было очевидным. В трагических мирах композитор жил долго. Пришло время душевного отдыха, ясности и простоты эмоций, равновесия, живого и непринужденного сопоставления картин. Может быть, на какое-то время его даже стала тяготить напряженность монументальных конструкций. Радость приближающейся победы уверенно входила в жизнь — это определяло тонус музыки Квинтета. Как справедливо отмечал А. Н. Должанский, «в ней ощущается и то, что

трагические события всенародной жизни постепенно отходят в прошлое»¹.

Квартет — итог большого военного цикла, его необходимое, закономерное оптимистическое резюме. С точки зрения специфики жанра произведение говорило о мастерском владении квартетной фактурой, тонком психологизме.

Второй квартет автор поначалу обозначил номером 69-м: эта цифра указана в изданной партитуре. Много позже он попросил изменить нумерацию, и в справочнике 1965 года Квартет обозначили сочинением 68-м, в результате уже упомянутого иного «выстраивания» военных опусов.

Трио и Квартет Шостакович привез из Иванова в Москву в конце сентября и сделал в композиторской работе перерыв, чтобы позаниматься с учениками, устроить домашние дела. В самом начале войны он сдал свою автомашину для фронта. Теперь правительство подарило ему другую автомашину — «эмку», государственный номерной знак 50-61, но шофера не было: водители находились в армии. Помогла Анна Вильямс, уговорив молодую москвичку Валентину Румянцеву, имевшую любительские права на вождение автомобиля, помочь Шостаковичу. Нина Васильевна попросила: «Повозите, Валюша, Митю, а то он все бегом бегаёт, никуда не поспевает и волнуется, потому что привык никогда не опаздывать». Шостаковичу военным комендантом Москвы был выдан пропуск, разрешавший поездки на машине по городу в любые часы. По первой просьбе пользовались этой автомашиной коллеги-композиторы: С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Мурадели, Л. Атовмьян.

Поскольку Феня Кожунова и Паша Демидова до Москвы еще не добрались, Валя Румянцева стала помогать семье по хозяйству.

В перерыве между работой Шостакович согласился позировать Петру Вильямсу за фортепиано: черный инструмент на голубом фоне и Шостакович в черном костюме. Подаренный Вильямсом портрет много лет находился в кабинете композитора, а впоследствии был передан в Центральный музей музыкальной культуры. В квартире Вильямсов, в Китайском проезде, где семья часто собиралась, художник создал еще одну картину: Нина Васильевна и Анна Семеновна Вильямс за чаепитием².

Первыми слушателями Трио и Квартета были московские ученики: «Мы слушали в немом восторге, а Дмитрий Дмитриевич, окончив играть, все время повторял: «Ну, что же вы, критикуйте, критикуйте...»³

¹ Должанский А. Н. Избр. статьи, с. 132.

² Обе картины с успехом экспонировались в 1973 г. на выставке П. Вильямса, приуроченной к его семидесятилетию.

³ Бунин Р. С. С глубочайшей признательностью.

Решив впервые сыграть Трио в Ленинграде, Шостакович включил в программу намеченного в ноябре концерта и новый Квартет.

В августе в Ленинград возвратился из Новосибирска оркестр филармонии (в заключительном сибирском концерте 22 июля Е. А. Мравинский дирижировал Скерцо из Пятой симфонии Шостаковича). Оркестр, руководимый К. И. Элиасбергом, перебазировался на радио. На последние дни октября было назначено открытие филармонического сезона: Мравинский отчитывался перед родным городом о деятельности в военную пору, прежде всего об интерпретации симфоний Шостаковича. Намечались к исполнению Седьмая, Восьмая симфонии.

В первой половине октября Шостакович приехал в Ленинград вместе с женой, на ту же Пушкинскую, где писал Седьмую. Волнение было столь сильным, что, обычно избегавший описания личных ощущений, он на этот раз поделился в печати: «...я почувствовал себя опять дома, когда я вошел в свою ленинградскую квартиру, которую покинул три года назад. Мой рояль, мои книги, мои вещи стояли на своих местах в полной сохранности. Здесь же оказались мои рукописи. Они сохранялись в специальных ящиках в Ленинградской филармонии. Меня глубоко тронуло такое внимание к моим трудам — я ведь хорошо знаю, в каких условиях жили те, кто оставался в городе!»¹

К наградам композитора прибавилась медаль «За оборону Ленинграда» — очень дорогой для него знак признания, который он связывал именно с Седьмой симфонией, с родным городом, о котором говорил: «Здесь каждый камень — памятник великому мужеству советского народа. Мы помним, люди умирали от голода и лишений, но не открыли ворот города... Надо понять великую честность и привязанность к своему любимому делу этих людей, добровольно оставшихся в голодном осажденном городе... Сколько таких безвестных патриотов в нашем Ленинграде, во всей нашей замечательной стране! В их прекрасной самоотверженности — одна из причин наших сегодняшних побед».

Ленинград вступал в период восстановления. Вновь, как и осенью 1941 года, бродил Шостакович по городу, но в совсем ином настроении, ощущая наступающий подъем жизни: «Необыкновенно приятно было проходить снова по знакомым улицам. Величественный купол Исаакиевского собора, «золотая игла» — шпиль Адмиралтейства, так прекрасно замаскированный, что немецкие асы не могли отыскать этого ориентира, чугунные решетки Летнего сада, могучая Нева с гранитной набережной, мосты, даже самый воздух Ленинграда — все это бесконечно дорого мне — ленинградцу...»² Его «поразила прежде

¹ Шостакович Д. Д. Снова в Ленинграде. — Цит. по публикации в журнале «Звезда», 1982, № 2, с. 150.

² Там же, с. 149.

всего быстрота темпа восстановления города»: «Нет больше «слепых» домов с фанерой вместо стекол в окнах, не бросаются в глаза зияющие раны... Масса народа движется по широкому Невскому проспекту, слышны смех, шутки, разговоры... Так радуется самый вид этих спокойно идущих по Невскому людей»¹.

В первый же день приезда Шостакович, остававшийся бо-лельщиком ленинградских футбольных команд, отправился на матч «Зенит» и «Динамо» и среди музыкальных впечатлений, предназначенных для прессы, не преминул отметить: «Команда моих земляков, футболистов ленинградского «Зенита», выиграла в этом году почетный приз — Кубок СССР по футболу. Я немножко горд этим и, главное, доволен, что молодые спортсмены — защитники родного города — вновь обрели свою спортивную форму»².

В преддверии премьеры Трио и Квартета он выступал с Е. Флаксом, певшим романсы на стихи английских поэтов, играл Вторую сонату, слушал репетиции оркестра. Приходили заниматься ленинградские ученики, не успевшие закончить консерваторию до войны и нетерпеливо ожидавшие его приезда: О. Евлахов, Г. Уствольская. Г. Свиридов показал ему свою Фортепианную сонату, эскизы Фортепианного квинтета. Находились дела в творческой организации, постепенно пополнявшейся возвращавшимися из эвакуации композиторами.

16 октября Шостакович уехал в столицу, спустя две недели вновь был в Ленинграде.

11 ноября Е. Мравинский продирижировал Седьмой симфонией.

Премьеру камерных произведений назначили на 14 ноября в Большом зале Ленинградской филармонии. Трио играли автор, Д. М. Цыганов (скрипка), С. П. Ширинский (виолончель), Квартет — Д. М. Цыганов, В. П. Ширинский, В. В. Борисовский, С. П. Ширинский, Квинтет — те же исполнители и автор³.

В это первое после трехлетнего перерыва выступление Шостакович очень волновался. Цыганову сказал в антракте с неподдельной радостью: «Ты знаешь, я вижу многих людей на своих местах». Эта чисто ленинградская филармоническая традиция иметь в зале постоянное место ассоциировалась у Шостаковича с героической незаблемостью самого Ленинграда»⁴. Под впечатлением ленинградских встреч написал в статье «Окрыленные любовью к Родине», предназначенной для публикации в зарубежных странах: «Мне хочется сказать... о публике военного времени, о том, как она принимает нашу музыку, так как без

¹ Шостакович Д. Д. Снова в Ленинграде, с. 149.

² Там же, с. 150.

³ Программу повторили 28 ноября в Малом зале Московской консерватории.

⁴ Цыганов Д. М. Полвека вместе.— Сов. музыка, 1976, № 9, с. 32.

этого может показаться недостаточно обоснованным мое утверждение, что проверка войной устранила всяческие сомнения на счет необходимости искусства вообще и музыки в частности... Музыка наша... встречает глубокий интерес и подлинную любовь со стороны народа»¹.

На московском концерте присутствовали Д. Ф. Ойстрах, Л. Н. Оборин, С. Н. Кнушевицкий. «Музыка потрясла их, и вскоре они принялись за разучивание Трио, сыграв его впервые в Москве в апреле 1945 года»². Д. Ойстрах вспоминал, как они «приходили к Дмитрию Дмитриевичу, чтобы послушать его советы и указания, которые он давал с неизменной доброжелательностью, высказываясь лаконично, но очень точно»³.

Критика оценила оба новых камерных сочинения благожелательно, но не без оговорок. Вновь говорилось о животрепещущих проблемах творчества Шостаковича — русских корнях, непосредственности эмоционального воздействия, опасности конструктивизма. «Русский колорит проявляется в этих сочинениях очень сильно, — отмечал И. И. Мартынов в статье, написанной вскоре после ноябрьских премьер. — Если эта тенденция утвердится и музыкальный язык Шостаковича окажется впредь теснее связанным с русскими песенными интонациями, то его творчество станет еще ярче, еще богаче и — главное — доступнее для понимания широких кругов нашего народа»⁴.

Трио вскоре стало предметом дискуссии на заседании Комитета по Государственным премиям СССР в области литературы и искусства. Здесь после прослушивания Трио Д. Шостаковича и Квинтета М. Вайнберга вновь возникли упреки в формализме, их изложил архитектор А. Г. Мордвинов. С ним полемизировали М. Б. Храпченко и А. А. Фадеев, высказавший суждение принципиальное: «... формализм существует, и с ним бороться нужно, а с другой стороны, есть другая сторона вопроса, что не нужно придерживаться только традиционности... Поиски нового, многообразия тоже должны быть»⁵. Трио, считал Фадеев, — «это выдающееся произведение... я долгое время находился под его впечатлением». Что касается Восьмой симфонии, обсуждение которой тоже возобновлялось, Фадеев был категоричен: «... она не отвечает моей душе, оставляет меня холодным... И таких, как я, немало людей... Восьмая симфония, действительно, встречает много принципиальных противников, вне зависимости от

¹ Шостакович Д. Д. Окрыленные любовью к Родине. — Цит. по газ. «Сов. культура», 1975, 7 янв.

² Юзефович В. А. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом — М.: Сов. композитор, 1978, с. 130. Той же весной в их исполнении Трио прозвучало в Венгрии, где до того Шостаковича знали главным образом по Первой симфонии.

³ Ойстрах Д. Ф. Великий художник нашего времени, с. 25.

⁴ Мартынов И. И. Новые камерные сочинения Шостаковича. — В кн.: Советская музыка. Пятый сборник статей. М.; Л.: Музгиз, 1946, с. 26, 27.

⁵ Цит. по кн.: Александр Фадеев. Материалы и исследования, с. 128

качества Шостаковича как композитора в целом»¹. Фадеев радовался тому, что, как он считал, «за два года получилось так, что появилось . . . произведение Шостаковича, на котором можно единодушно сойтись и которое отвечает душе разных людей»² (имел в виду Трио).

За Трио Шостакович был удостоен Государственной премии СССР.

6 декабря 1944 года в Ленинграде прозвучала Восьмая симфония.

Интенсивное распространение советских музыкальных произведений в странах антигитлеровской коалиции продолжалось. Люди словно торопились черпать из родника, не замутненного псевдоноваторским изобретательством, насытиться чистой музыкой сердца, как будто предвидя близкие годы уже другой, «холодной», войны.

Широким оставался диапазон русских концертных программ в 1943—1944 годах, бесчисленны запросы в ВОКС о нотах сочинений советских композиторов. Посылаемое тотчас же буквально расхватывалось зарубежными исполнителями, по-прежнему соревновавшимися в пропаганде русской советской музыки. Летом и осенью 1943 года в Лондоне звучали Скрипичный концерт А. Хачатуряна, Увертюра на русские темы Ан. Александрова, Вторая симфония и Увертюра, соч. 25, В. Шебалина, «Завод» А. Мосолова. В США Артур Родзинский получил право первого исполнения отрывков из оперы «Война и мир» С. Прокофьева. Владимир Горовиц представил Седьмую сонату Прокофьева, о которой писали, что «эта пьеса по-своему так же характерна для разрываемой войной России, как Седьмая симфония Шостаковича»³. Из музыки Прокофьева стали также весьма популярны «Ромео и Джульетта», «Поручик Киже», Скифская сюита. С интересом приняли Двадцать первую симфонию Н. Мяковского. Мало известные среди отечественных пианистов фортепианные произведения В. Шебалина, Ю. Крейна, В. Желобинского, А. Веприка, Е. Голубева были тепло приняты в Нью-Йорке. Инициативный Л. Стоковский продирижировал в Сан-Франциско Третьей симфонией Р. Глиэра. В Торонто сыграли сюиту из музыки к спектаклю «Много шума из ничего» Т. Хренникова. Д. Кабалевскому посвящались целые программы: Вторая симфония, увертюра к опере «Мастер из Кламси», Скрипичная импровизация, сыгранная Ж. Сигети. Что

¹ Цит. по кн.: Александр Фадеев. Материалы и исследования, с. 128,

² Там же, с. 128—129.

³ Обзор музыки за рубежом. ВОКС, 1944, ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 162.

касается Скрипичного концерта А. Хачатуряна, то число его исполнений за сезон 1943/44 года достигло сорока. Наконец, к 1943 году стали популярны массовые песни «Катюша» М. Блантера, «Тачанка» К. Листова, «Полюшко» Л. Книппера, «Песня о Сталинграде» Б. Мокроусова.

В прессе появлялись не только отзывы об отдельных произведениях и авторах, но и попытки обобщений идейного содержания советской музыки, ее роли в жизни народа. «В Лондоне жадно прислушиваются к новой музыке из Советского Союза, ибо она представляет особый интерес, как музыка страны, где к искусству относятся серьезно», — писала газета «Ньюс-хроникл» 18 августа 1943 года. Обозреватель Гленн Диллард Гэни в газете «Вашингтон таймс геральд» критиковал безразличие американских политических деятелей к развитию культуры, в то время как «Россия, со славой ведущая войну, находит силы и средства для поощрения искусства Шостаковича и Кабалевского»¹.

Как и во время первых исполнений Седьмой симфонии, распространение советской музыки связывалось с общественными событиями. Десятилетие установления дипломатических отношений между СССР и США дало повод С. Кусевицкому, председателю музыкального сектора Национального совета советско-американской дружбы, рекомендовать к этой дате программы из сочинений советских и американских композиторов. Подобного типа смешанные концерты проходили в городах СССР. 20 мая 1944 года в Зале имени П. И. Чайковского Шостакович играл свой Первый фортепианный концерт, Прокофьев дирижировал своей Русской увертюрой и кантатой «Александр Невский», Государственный симфонический оркестр СССР под управлением А. И. Орлова исполнял произведения Э. Элгара, К. Дарнтонa, Р. Харриса, С. Барбера, Р. Воан-Уильямса; 6 мая 1945 года в том же зале Марк Рейзен спел обработанные Шостаковичем английские народные песни «Джон Андерсон» и «Слуги короля Артура».

Музыка Шостаковича продолжала оставаться в центре внимания мировой общественности. Связывая ее с музыкальным будущим Америки, Кусевицкий писал: «Когда я исполняю Шостаковича, я имею в виду русский народ. Я хочу, чтобы зазвучали все глубокие страдания русского народа, его непревзойденное мужество, я хочу отразить всю историю его жизни»². Эту историю раскрывал большой ряд шостаковичских сочинений, с которыми американцы и канадцы смогли ознакомиться в это время: Первая симфония, особенно удачно прозвучавшая в Монреале под управлением Ефрема Курца, Шестая симфония, включенная Леопольдом Стоковским в репертуар Нью-Йоркского ор-

¹ Цит. по материалам ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 162.

² Кусевицкий С. Музыкальное будущее Америки. — Мюзикл Америка, 1944, 10 февр.

кестра «Нью-Йорк сити симфони». В интерпретации этой Симфонии со Стоковским успешно соревновался Анатолий Фистулари. Артур Рубинштейн играл Фортепианные прелюдии.

Седьмая симфония по-прежнему звучала часто. В начале 1944 года оркестр Нью-Йоркской филармонии провел среди слушателей анкетирование по вопросу, какие произведения они предпочитают услышать в филармонических программах. Седьмая симфония была среди произведений, получивших наибольшее число голосов. Уже складывалась практика, о которой английская газета «Морнинг рекорд» писала: «Как только Шостакович заканчивает очередной опус, о событии извещают так, как если бы это была победа над Германией»¹.

Американская премьера Восьмой симфонии состоялась 2 апреля в «Карнеги-холл» (оркестр Нью-Йоркской филармонии под управлением Артура Родзинского) и транслировалась, как и премьера Седьмой, всей радиовещательной системой «Колумбия» через 134 радиостанции США и 99 радиостанций Латинской Америки. Бюро военной информации записало это исполнение на грампластинки и немедленно на самолете-бомбардировщике отправило в Англию для радиопередачи в Европе. В результате, по подсчетам дирекции «Колумбии», Восьмую симфонию в 1944 году слышали двадцать пять миллионов зарубежных слушателей. 21 и 22 апреля в Бостоне произведением дирижировал С. Кусевицкий, 26 мая в Мексике — Карлос Чавес. Интерпретация Кусевицкого была записана на пластинку. Генри Вуд провел огромную работу по подготовке Симфонии с оркестром Британской радиокорпорации, премьера состоялась 13 июля; из-за интенсивных обстрелов Лондона этот концерт, как и все летние концерты, пришлось перенести в радиостудию: «Альберт-холл», с его огромным стеклянным куполом, находился в зоне повышенной опасности. 17 июля Вуд писал Шостаковичу:

«Не знаю, смогли ли Вы послушать по радио 13 июля первое исполнение в Англии Вашей Восьмой симфонии под моим управлением, а если могли, то, я надеюсь, одобряете наше исполнение и интерпретацию... Я надеюсь в ближайшее время публично исполнить Ваше произведение в «Альберт-холл», так как Симфония очень ярко демонстрирует Ваше искусство в оркестровке и умение выражать свои переживания и вызвала общее одобрение всех музыкантов, присутствовавших в студии 13 июля. Я хотел бы, чтобы Вы знали, что оркестр Британской радиокорпорации меня вполне удовлетворил своей исключительной внимательностью и заслужил мое полнейшее одобрение... Примите мои поздравления и восхищение тем, как Вы и Ваши коллеги высоко держите знамя русской музыки в это тяжелое для Вас и Вашей любимой страны время»².

На материале этих исполнений в английской и американской печати Восьмую симфонию характеризовали почти исключи-

¹ Морнинг рекорд, 1944, 5 апр

² Информационный сборник Союза композиторов СССР.— М., 1945, № 9—10, с 57.

тельно в прямом сопоставлении с Седьмой. В уже наметившейся исторической перспективе, рассматривая две симфонии как единство, за ними закрепляли наименования: Седьмую называли «Ленинградская блокада», Восьмую — «Сталинградская симфония». Предпочтение пока отдавалось Седьмой. «Седьмая симфония, — читаем в газете «Морнинг рекорд», — законченная и исполненная в начале укрепления русского фронта, была шедевром. Считали, что и Восьмая симфония будет на таком же высоком уровне. . . Русский композитор старается идти навстречу требованиям времени. Но он не всегда успевает в этом»¹. Констатировали, что новая симфония «в целом едва ли сможет так быстро и непосредственно апеллировать ко всем, как Седьмая, более откровенная программа которой способствует ее легкому восприятию»². Два авторитетных музыкальных обозревателя, Олин Даунс и Саймон, считали Восьмую спадом, объясняя это тем, что Шостакович «пишет слишком быстро и слишком длинно»³, некритически отдается потоку своей творческой фантазии. Однако ряд дирижеров, в их числе Карлос Чавес, безоговорочно приняли новое полотно. «Убеденность Чавеса в том, что Симфония является великим произведением, проявилась в его вдохновенной и искренней интерпретации»⁴. Весной 1945 года С. Кусевицкий решился сыграть первую часть Восьмой симфонии в дни, когда американский народ прощался с президентом Франклином Рузвельтом. Это было символическое исполнение, напоминавшее о большом вкладе Ф. Рузвельта в борьбу с фашизмом. «По словам многих критиков, это исполнение оставило неизгладимое впечатление силой трагического пафоса музыки, перекликавшегося с взволнованным настроением аудитории»⁵.

В победных, завершавших войну боях вместе с освободителями шла Седьмая симфония. Выдающийся югославский дирижер-коммунист Оскар Данон, сражавшийся в партизанском отряде в горах Боснии, вспоминает, как он «в конце войны в Белграде получил партитуру Седьмой, Ленинградской симфонии Шостаковича: «Наш белградский оркестр исполнил ее незадолго до падения Берлина. Шостакович с тех пор стал любимым композитором белградцев. А вскоре после окончания войны я получил взволновавшее меня письмо великого композитора. В нем Д. Шостакович писал: «Дорогой друг! Большое Вам спасибо за исполнение моей Симфонии. Мне приятно, что она прозвучала в столице Югославии в дни нашей общей Победы»⁶.

¹ Морнинг рекорд, 1944, 5 апр.

² Мюзикл курьер, 1944, 5 апр.

³ Цит. по: Обзор музыки за рубежом. ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 162.

⁴ Там же.

⁵ Шнеерсон Г. М. Жизнь музыки Шостаковича за рубежом. — В кн.: Д. Шостакович. Статьи и материалы, с. 245.

⁶ Цит. по ст.: Гавилевский В. Музыка революции. — Сов. культура, 1977, 29 ноября.

Тогда же Джордже Энеску продирижировал Симфонией в освобожденном Бухаресте.

Ветераны партизанского движения Белоруссии «и по сей день с волнением вспоминают, как борцов за освобождение родного края вдохновляла прославленная Седьмая симфония, которая звучала в те незабываемые годы по радио»¹. В автобиографической книге о судьбе комсомольского поколения тридцатых годов Петр Андреев, обращаясь к завершающим годам войны, пишет о восхищении, с которым и он и друзья его юности — фронтовики — «внимали музыке Дмитрия Шостаковича, создавшего свою бессмертную Симфонию в осажденном Ленинграде»².

Свидетель ленинградской премьеры А. В. Шнитников, дошедший до Берлина, говорил тридцать лет спустя: «И в победном мае сорок пятого, который мне довелось встретить в Берлине, я вновь вспомнил, как аккорды грядущей Победы прозвучали еще в суровом сорок втором на концерте в филармонии».

В 1945 году ленинградские радиожурналисты, во главе с О. Берггольц создали радиofilm «Девятьсот дней» — монтаж документальных радиозаписей, где звук становился словно зримым. Радиofilm говорил живыми голосами ленинградцев; были в нем и «кадры» о Седьмой симфонии.

Твердо закрепившееся программное толкование Седьмой симфонии привело к ее использованию в разных родах искусства, иногда в совсем неожиданных трансформациях. Леонид Утесов в автобиографической книге «Спасибо, сердце» писал: «В сорок четвертом году мы показали джаз-фантазию «Салют», признанную печатью одной из самых удачных наших военных программ. В этой сюите исполнялись такие произведения, как «Песня о Родине» И. О. Дунаевского, «Священная война» А. В. Александрова, фрагменты из Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича... Музыка рисовала картину всех этапов героической борьбы нашего народа в войне, передавала чувства и мысли людей, прошедших великий путь от первых хмурых дней войны до победных салютов»³.

В освобождавшихся от захватчиков городах стремительно возрождалась культурная жизнь, и Симфонию воспринимали как вестницу побед, завоеванных в успешных схватках с врагом, как голос, призывавший к мобилизации сил для ясно видной впереди полной победы. Внимание слушателей устремлялось к финалу, светлые мотивы прошлых мирных дней казались мотивами грядущих дней мирной жизни.

¹ Савич А. Победных звуков красота.— Литература и мастацтво (Минск). 1976, 1 окт.

² Андреев П. А. Память о пережитом.— Огонек, 1977, № 5, с. 14.

³ Утесов Л. О. Спасибо, сердце.— М.: ВТО, 1976, с. 340.

Первым городом, где вскоре после его освобождения сыграли Седьмую симфонию, была столица Украины Киев. Киевский оркестр находился в эвакуации в Душанбе, вернее, лишь часть оркестра — те, кто не ушел на фронт. Начав работу в Душанбе в 1942 году, оркестр объединился с оркестром местного оперного театра и сыграл Седьмую симфонию весной 1943 года под управлением дирижера Л. М. Брагинского. 3 мая 1944 года Государственный симфонический оркестр Украинской ССР возвратился в родной город. Задумали премьеру Седьмой. Поэт Микола Бажан был одним из инициаторов: «Впервые я услышал о Симфонии от Николая Тихонова. Худой и потому на вид необычайно юный, он приехал из блокадного Ленинграда и мимоходом, как о чем-то совершенно закономерном, сказал, что в Ленинграде он писал стихи, а Шостакович — симфонию. Я был тогда отозван в Москву с фронта, получал в военкомате двести граммов хлеба, сидел, переживал с Тихоновым воздушные тревоги в бомбоубежище. Вскоре отправился на фронт. Был я там с Иваном Козловским, который слушал Седьмую в Куйбышеве: от него узнал подробности».

Киев лежал в руинах. С улиц еще не успели убрать трупы. На Крещатике среди развалин с трудом расчистили тропинку для пешеходов. Оркестр был на казарменном положении и разместился в танцевальном зале чудом уцелевшего филармонического здания. Все горело желанием поскорее приступить к концертной работе, показать Киеву, что его оркестр не утратил своих качеств, — это должно было стать знаком возрождения.

Дирижировал Н. Г. Рахлин. На репетициях ему помогал дирижер М. М. Каннерштейн, знаток оркестра, впоследствии выпустивший книгу о дирижировании. Он вспоминает: «Рахлин проводил очень много групповых репетиций. Сам оркестровый музыкант, игравший на многих инструментах, он сразу вник в замечательные тембровые открытия Седьмой симфонии. Мы уверенно владели материалом и без затруднений следовали за его дирижерским воображением».

Публика на премьеру была отнюдь не концертная.

Еще не знали, что нам делать в зале,
Что притемнен конвульсиями люстр
Обшарпанный народ, как на вокзале,
Тяжелый шепот пересохших уст.
И все стихает вмиг .¹

Так писал Микола Бажан о ноябрьском вечере киевской премьеры. Музыка говорила и о сражениях, которые совсем недавно шли у стен Киева, и о многих других пережитых боях:

¹ Бажан М. Знаки.— М.: Сов. писатель, 1979. Последующий стихотворный текст в этой главе из того же произведения.

Я, загнанный, стоял над желтопенным Доном...
Я не упал. Я брел. И я стоял на Волге,
Когда железный шторм ударил в Сталинград...
Здесь суд и жизни грань. И нет пути назад.

Интенсивность восприятия музыки была необыкновенной. Может быть, только в блокадном Ленинграде, где родилась Симфония, ее слушали так, как слушали в освобожденном от фашистов Киеве: не Симфонию — саму жизнь, какой она была в страшные три военных года.

Музыкальный Киев и до войны знал Шостаковича. Но все-народная его слава в республике началась ноябрьским вечером 1944-го...

Вы нам рассказали, товарищ Дмитрий,
О том, что любой про себя повторяет.
Сквозь горе и прах прорастет животворность.
Седьмая симфония — боль и мажорность.
Высокая боль музыканта отважного,
Худого, усталого громовержца,
Объединила волнением каждого —
К горячему сердцу припаяно сердце.

...Прошло более трети века. В небольшой комнате редакции Украинской советской энциклопедии пожилой человек вспоминал... Далекий военный Киев... Седьмую симфонию...

Я задавала вопросы. Еще и еще, чтобы ничего не упустить... Интерес мой — я видела — волновал Николая Платоновича. Возвратившись в Ленинград, получила его письмо. О том, что написал стихотворение «Седьмая симфония», что русский перевод напечатан в журнале «Дружба народов»; поэт признавался: «Не скрою, что стих родился после разговора с Вами»¹.

«Седьмая симфония» Миколы Бажана, историческая стихотворная поэма-памятник, полностью была опубликована в его книге «Знаки» в 1979 году, в цикле «Ночные концерты», где вспоминалось самое дорогое в музыке.

За эту книгу великий поэт Украины был удостоен Ленинской премии.

Издавна считалось аксиомой, что «эпопея требует отдаления, а это отдаление несовместимо ни с ритмом войны, ни с нравственным чувством гражданина», что война «не благоприятствует классической ясности, зрелости, гармонии»².

Слияние с народом, проникновение в коллективное сознание, ощущение массовой солидарности помогло Шостаковичу доказать своими симфониями, что монументальное симфониче-

¹ Из письма М. П. Бажана автору книги от 26 января 1979 г.

² Эренбург И. Г. Долг писателя. — Собр. соч. М.: ГИХЛ, 1954, т. 5, с. 848.

ское полотно может стать горячим и совершенным по стилю и форме откликом на общественные переживания. «Искусство образного обобщения действительности в напряженнейший момент жизни Родины обнаружилось в Седьмой симфонии Шостаковича с потрясающей убедительностью и мастерством, абсолютно отвечающим внутреннему величию и масштабам грандиозного творческого замысла в этом непосредственном отражении живых событий»,— справедливо утверждал Б. Асафьев¹. Югославский композитор В. Николовский впоследствии определил Седьмую симфонию как уникальный «пример слитности художественного произведения с политическим документом эпохи»². Впервые в истории человечества музыкальное произведение стало прямым предвидением грядущих побед.

«...Набатом над тупым, машиноподобным нашествием Гитлера загремела Седьмая симфония, возвещающая неминуемую гибель фашизма»,— вспоминала то время М. Шагинян³.

На все века показал Шостакович, что может сделать художник в самое трагическое время, если он не остается лишь свидетелем событий, а становится их активным участником, сражающимся вместе с народом. Впоследствии сам композитор, обращаясь к годам войны, писал: «Вспоминая их сегодня, я вновь и вновь поражаюсь тому, какой насыщенной, интенсивной, несмотря на тяготы и лишения военного времени, была духовная жизнь нашего общества... Я не такой уж знаток истории, но думаю, что ни в одной национальной культуре война не рождала столь колоссального взлета художественного творчества... Искусство периода Великой Отечественной войны — феномен эстетический и социальный. Такого никогда не было!»⁴

Ряд проблем — гуманистических, этических, связанных с войной, вызванных ею, Шостакович выразил сразу, мощно «спрессовав» исторический опыт. Раньше литература опережала, предсказывала события. Благодаря Шостаковичу это сделала музыка. Тем самым был указан путь советскому симфонизму, да и всей музыкальной культуре. Не без основания В. Богданов-Березовский считал даже, что военные симфонии Шостаковича показали, «что с эпохи Великой Отечественной войны возникла новая стадия развития советской музыкальной культуры, с которой связано художественно зрелое, обобщенное образное выражение передовых идей, за жизненную реализацию которых человечество в этой войне так беззаветно боролось»⁵.

¹ Асафьев Б. В. Симфония.— В кн.: Очерки советского музыкального творчества. М.: Музгиз, 1947, с. 84.

² Убежденный и пламенный патриот.— Сов. музыка, 1981, № 9, с. 23.

³ Шагинян М. С. Дмитрий Шостакович.— В кн.: Д. Шостакович. Статьи и материалы, с. 41.

⁴ Шостакович Д. Д. Музыка и время.— Коммунист, 1975, № 7, с. 38.

⁵ Богданов-Березовский В. М. Советский дирижер, с. 137—138.

Доказав эффективность монументальной симфонии как оружия в идейной борьбе, творения Шостаковича способствовали тому, что именно развитие симфонизма в эту пору заметно активизировалось: свыше тридцати симфоний было создано в СССР в 1941—1944 годах. Развитие симфонической музыки как никогда тесно связывалось с общественным движением, повседневной жизнью народа. Вслед за Седьмой, как ее «последовательница», появилась и была исполнена Четвертая симфония В. В. Желобинского, названная «симфонией о Ленинграде»: в ней первая часть тоже трактовала тему нашествия, вторая посвящалась поэтическим воспоминаниям о прошлом, третья обращалась к образам скорби, в победный финал включался мощный хор. В Симфонии (1944 год) А. М. Баланчивадзе стремительный натиск музыки атаки вызывает ассоциации с разработкой первой части Седьмой симфонии: мелодически самостоятельная тема грузинского композитора несет ту же драматургическую функцию. Г. Н. Попов, сочиняя симфонию «Родина», Т. Н. Хренников — Вторую симфонию, Кара Караев — Первую симфонию, учитывали опыт Шостаковича, вдохновлялись им, стремились к такой же экспрессии, обострению лирики, напряженности музыкального развития. О том, насколько сильно вошел опыт Шостаковича в сознание Прокофьева, свидетельствует его Пятая симфония, драматические эпизоды которой вызывают ассоциации с Седьмой Шостаковича¹.

¹ Влияние продолжает сказываться в творчестве композиторов разного уровня и творческой направленности. Несомненны отзвуки стиля Восьмой симфонии в творчестве Б. Тищенко. Тематизм и структура эпизода нашествия определили характер первой части Второй симфонии азербайджанского композитора Мамеда Кулиева (1968 г.). Отрывок из Седьмой симфонии появился и в первом марийском балете «Лесная легенда», созданном композитором А. Лупповым и поставленном на сцене Марийского государственного музыкального театра. Бурятский симфонизм пополнился Героической симфонией Б. Ирдынеева, прообразом которой послужила Седьмая симфония: «...воздействие Шостаковича можно усмотреть в конструктивном подходе к ряду эпизодов» (Кунницын О. И. Героическая симфония. — Правда Бурятии, 1976, 28 марта).

Интонации темы нашествия из Седьмой симфонии Н. И. Пейко ввел в третью часть — Ноктюрн — своих симфонических картин «В страде войны», созданных к тридцатилетию Победы: реминисценция звучит подобно напоминанию о прошлом.

«Отзвуки» Второй сонаты Шостаковича ощущаются в фортепианных сонатах М. Вайнберга, А. Лобковского, Б. Тищенко.

Порой появляются неожиданные ассоциации: тема нашествия — в оратории Д. Смольского на стихи Янки Купалы «Поэт» (о народном поэте-борце); та же тема — в балладе Э. Колмановского «Ребята позабыть не могу», причем здесь не коллаж, а слияние тематических материалов.

Структура Седьмой симфонии питает даже драматический театр: Г. Товстоногов ссылаясь на нее, строя финал спектакля «Гибель эскадры» по пьесе А. Корнейчука в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького; бесконечность движения матросов, покидающих корабль, как

Жанр, не без иронии называвшийся кое-кем «документальной музыкой», получил распространение за рубежом. Из военных заказов американской Лиги композиторов родилась оркестровая пьеса «В память Лидице» Богуслава Мартину. Хорал из Седьмой симфонии вызвал к жизни одну из тем Двойного концерта Б. Мартину, похожие мотивы появились в военных симфониях А. Онегера. Под впечатлением событий второй мировой войны были созданы Пятая и Шестая симфонии Воана-Уильямса. Даже Геттисбургскую симфонию Роя Гарриса с положенной в ее основу исторической речью Авраама Линкольна сравнивали с Седьмой Шостаковича, относя к одинаковому типу драматургии. Спустя четверть века после войны болгарский композитор Ал. Райчев использовал темы Пятой и Седьмой симфоний как символы героизма в своей увертюре «Ленинские поколения», написанной к столетию со дня рождения В. И. Ленина.

Значительным оказалось влияние военных симфоний Шостаковича на стиль зарубежного симфонизма. Американский музыкальный критик Оскар Томсон констатировал в годы войны, что «некоторые композиторы, имевшие свой собственный стиль, пишут теперь «под Шостаковича»¹. Как доказательство воздействия советского композитора на музыку Б. Бартока обычно приводят тему его Прерванной серенады из Концерта для оркестра. Но есть и более существенная общность — в самой образной структуре Прерванной серенады, в ее стиле.

Военные симфонии Шостаковича и последующие сочинения многих композиторов доказывали значимость романтизма, казавшегося утраченным, но не романтизма — «болезни» двадцатого века, а той его современной ветви, которая «стремилась выразить тревоги человека наших дней»², которая, как указывалось после парижской премьеры Седьмой, являлась «искусством искренним и непосредственным, человеческим, легко понятным и относительно простым, искусством, которое могло быть создано только прочным обществом»³.

Симфонии военного времени наложили отпечаток на все последующее творчество Шостаковича, укрепив его на позициях боевого гуманизма. Образ нашествия замечен в предпоследних частях Третьего квартета, в лучезарной Девятой симфонии, Largo которой содержит «двойник» фаготного соло Седьмой симфонии. Влияние сказалось в механизированном Скерцо из Десятой симфонии, в Скерцо и финале каденции из Первого скрипичного концерта. Отголоски темы нашествия слышатся в

трагическое *ostinato*: «Гениально это найдено Шостаковичем в его Седьмой симфонии» (Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. — М.: ВТО, 1967, с. 169).

¹ Томсон О. Седьмая симфония. — Нью-Йорк сан, 1944, 19 февр.

² Шлецер Б. Сталинградская эпопея в музыке. — Таймс презент, 1946, 8 марта.

³ Там же.

Одиннадцатой симфонии («1905 год»): в теме расстрела на Дворцовой площади тот же эффект ошеломляющей внезапности зла.

Последний раз элемент из темы нашествия появился в завершившей путь симфониста Пятнадцатой симфонии — зловещей краской у виолончелей и контрабасов.

Восьмая симфония, с ее мудрым финалом, предвосхитила поздний период творчества Шостаковича, содержала его предпосылки: философскую высоту обобщения последних квартетов, мелодическое богатство вокальных циклов, движение к просветленному покою. Жизненная концепция, выраженная Восьмой симфонией, стала ведущей концепцией целого периода творчества.

Отголоски войны продолжали звучать в произведениях Шостаковича, в сущности, все послевоенные годы: в музыке к кинофильмам «Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина», «Пять дней — пять ночей», в Восьмом квартете, посвященном памяти жертв фашизма и войны.

Подвиг композитора, его военные творения, вобравшие, по выражению Чингиза Айтматова, «все наши боли»¹, стали стимулом и для советской поэзии, воплощавшей военную тему. В стихотворении поэта-фронтовика Александра Межирова, ставшем популярным,

Стенали яростно,
навзрыд,
Одной-единой страсти ради
На полустанке — инвалид
И Шостакович — в Ленинграде².

Образ человека, искалеченного войной, и мощное эхо Симфонии были, как писал Евгений Евтушенко, «по праву поставлены рядом именно как явления истории», ибо «Симфония Шостаковича не была его личной победой, она стала победой выстоявшего, несдавшегося народа, и в победное знамя над Берлином были невидимыми нитями вплетены ее звуки»³.

По закону далеких ассоциаций Симфония влияла на сам строй литературных произведений, их форму, подачу материала. Литературоведы, например, находили у Ольги Берггольц «видимое сходство между мелодическим построением «Памяти защитников» и тем, как воспринимала Берггольц Седьмую симфонию Шостаковича»⁴. Поэма «Памяти защитников», написанная по просьбе юной ленинградки Нины Нониной о ее брате Владимире, погибшем в боях за Ленинград, тоже

¹ Из записи выступления Ч. Т. Айтматова в телевизионной передаче «Дмитрий Шостакович», 1976, ноябрь.

² Межиров А. П. Музыка. — В кн.: Межиров А. П. Стихотворения М.: ГИХЛ, 1973, с. 77.

³ Евтушенко Е. А. Гений выше жанра. — Юность, 1976, № 9, с. 65.

⁴ Банк Н. Б. Ольга Берггольц. — М.; Л.: Сов. писатель, 1962, с. 79.

мыслилась памятником подвигу ленинградцев, рассказом, в котором личная судьба поэтессы переплеталась с судьбой защитников города. Шесть частей представляли своего рода вариационную разработку одного мотива, с картиной боя, гибели защитников, материнского горя, с реквиемом перед финалом:

По своей, такой же скорби — знаю,
Что, неукротимую, ее
Сильные сердца не обменяю
На забвенье и небытие...¹

История навечно связала поэзию Берггольц и музыку Шостаковича. Поэт Александр Яшин писал: «Как звуки Седьмой симфонии воскрешают в памяти каждого, кто жил в блокованном Ленинграде, картины его заснеженных улиц с голодными очередями, с мертвыми трамваями, с тропками вместо тротуаров и обледеневшими лестницами и решетками лифтов... так за стихами Ольги Берггольц встают перед нами картины тяжких мук, перенесенных ленинградцами, напряжение их великого и трагического подвига»².

Ч. Айтматов указывал, что музыка Седьмой симфонии направляла его душевные помыслы, когда он писал «Материнское поле»: «Повесть, может быть, и является моим «музыкальным переложением» — я думал о Симфонии»³. От нее пришла неторопливость трагического сюжета, характеры без полутеней, четкое разделение света и тьмы, добра и зла, лейтмотив великой ценности народа. Начало Симфонии помогло Айтматову создать символическую картину поля, где в мирные дни для киргизской женщины Толгонай «заря разгоралась, золотились самые высокие снежные вершины гор, и ветер со степи струился навстречу синей-синей рекой»⁴. Как и в Симфонии, война уничтожала мирную жизнь, разрушала любовь, и Толгонай приходила на поле, чтобы поведать симфонию своей судьбы. Так Шостакович (с которым Айтматов подружился, когда композитор уже завершал свой жизненный путь) стал вдохновителем киргизского прозаика, и как бы из Симфонии вылилась повесть, родственная ей душевными токами, взявшая краски от музыки.

Спустя много лет после ленинградской блокады в далеком Вьетнаме, сражавшемся за независимость, поэт Тхань Тхао, слушая Симфонию, по его словам, «прозрел внезапно глубины русской души». Его стихотворение «Слушая Седьмую симфонию» связывало битву за Ленинград с войной против интервентов на его истерзанной родине:

¹ Берггольц О. Ф. Памяти защитников.— В кн.: Берггольц Ольга. Собр. соч. в 3-х тт. Л.: ГИХЛ, 1973, т. 2, с. 102.

² Яшин Александр. Поэзия подвига.— В кн.: Вспоминая Ольгу Берггольц, с. 327, 328.

³ Из записи выступления Ч. Айтматова по телевидению.

⁴ Айтматов Ч. Материнское поле.— Новый мир, 1963, № 5, с. 8.

Это самая нужная музыка,
Словно горсточка риса, словно хлебная корка голодным
в городе, вынесшем ужас трехлетней блокады,
и в наших землянках под градом бомбежки сплошной
Гений музыки нам говорит,
что тягость горчайших минут —
увертюра к салюту победы¹.

Какие бы перипетии ни возникали в исполнительских судьбах его Седьмой и Восьмой симфоний, для Шостаковича они оставались самой волнующей частью его творческой биографии. Предельно скромный человек, он гордился своими произведениями военных лет. В Будапеште Тибору Шаран он как-то показал «фотографию времен ленинградской блокады, на которой снят в пожарной каске и форме», и венгерский музыкант нашел в этом две «стороны одного и того же явления: Ленинградская симфония и добровольная пожарная дружина. Дмитрий Дмитриевич воспринимал и то и другое с поразительной серьезностью...»². В своих теоретических статьях он часто обращался к военным симфониям. В статье «О подлинной и мнимой программности», толкуя понятие программности, включающее в широком смысле идею-замысел и в более узком — конкретность, сюжетность, он привел в качестве примера «более конкретной» симфонии именно Седьмую³.

Уже во время войны, обобщая мировое значение этих полотен и сравнивая их с Девятой Симфонией Бетховена и Шестой симфонией Чайковского, Б. Асафьев писал: «Порожденные пламенным умом эпохи, они входят в жизнь последующих рядов поколений разных стран, как всюду свои, как общечеловеческие, бесспорные ценности.— Они и след породившего их века, и свет маяка, кинутый далеко вперед»⁴.

Подводя итоги сделанному во время войны, Д. Д. Шостакович так определил главное в своем творчестве этого периода:

«Мне кажется, что моя музыка в какой-то мере запечатлела чрезвычайно интересный, сложный и трагический облик нашей эпохи.

Мне хотелось в художественно-образной форме воссоздать картину духовной жизни человека, оглушенного гигантским молотом войны. Мне хотелось рассказать о его тревогах, о его страданиях, о его мужестве и о его радости. Причем все психические движения невольно приобретали особую отчетливость и драматизм, так как они всегда освещались заревом войны

Часто я связывал его индивидуальную судьбу с судьбами народных масс, и они шествовали вместе, охваченные яростью, болью или ликованием.

Мне казалось весьма заманчивым изобразить человека, любящего жизнь

¹ Голоса поэтов Африки и Азии: Тхань Тхао. Слушая Седьмую симфонию.— Новый мир, 1983, № 9, с. 45.

² Бройер Я. Мир чит Шостаковича, с. 69.

³ Шостакович Д. Д. О подлинной и мнимой программности.— Сов. музыка, 1951, № 5.

⁴ Асафьев Б. В. От прошлого к будущему.— В кн.: Советская музыка. М.: Музгиз, 1943.

и свободу и поэтому смело восставшего, выражаясь словами Шекспира, против «моря бедствий».

Этот человек, являющийся героем моей музыки, идет к победе через мучительные испытания и катастрофы. Он много раз падает и снова встает. Крепкая воля и благородная цель вдохновляют его для борьбы и конечной победы. Само собой разумеется, что его путь не усеян розами, ему не сопутствуют веселые барабанщики.

... Война поставила всю землю дыбом. Она довела до предельного напряжения физическую и душевную энергию всего прогрессивного человечества. Следовательно, музыканты, не желающие устраниваться от действительности, не могут заниматься игрой в звуки. Они должны, на мой взгляд, стремиться к тому, чтобы их произведения были насыщены максимальной эмоциональностью, страстностью и духом истинного гуманизма»¹.

¹ Информационный обзор Ленинградского Союза композиторов за 1946 г., с. 38.

ПЕРВЫЕ ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ

*Я живу жизнью своего на-
рода. Современная жизнь за-
хватывает, поражает своими
контрастами.*

Д. Д. Шостакович



ДЕВЯТАЯ СИМФОНΙΑ

День Победы — 9 мая 1945 года — Шостакович встретил в Москве. Как когда-то, весной 1917 года, он оказался в центре событий, среди встречавших В. И. Ленина, так спустя почти три десятилетия, когда народ, выстоявший в невиданной войне, праздновал Победу, на Красной площади вместе с ликующими людьми был и Шостакович, опьяненный всеобщей радостью.

От автора монументальных эпопей, отразивших трагедию войны, теперь ожидали симфонию Победы, с размахом и значением не меньшим, чем недавняя Седьмая, Ленинградская симфония, ставшая всемирно известной. В апреле 1944 года Ю. А. Шапорин писал в газете «Труд», что Седьмая и Восьмая симфонии являются частями симфонической трилогии — задуманной, но еще не законченной; об этом же говорили А. И. Хачатурян, Д. А. Рабинович. Следовательно, Девятая как победный финал планировалась заранее.

Начав работу, Шостакович не сразу остановился на твердом творческом решении. Предпринял ряд попыток. Первая пришла на конец 1944 года, когда победа была совсем близкой; предполагал использовать в симфонии не только оркестр, но и хор, певцов-солистов. 13 февраля 1945 года в заметке «В преддверии великой победы», опубликованной в газете «Комсомольская правда», Шостакович писал: «В преддверии окончательной победы мы должны с благоговением почтить память павших смертью храбрых солдат и прославить в веках героев наших армий». Сочинение такой симфонии велось, было написано более половины первой части, сыграно коллегам-музыкантам. Существуют предположения, что композитор, отказавшись от этого варианта, сделал еще один, но тоже не завершил. Симфоническая ода к радости поначалу явно не получалась, и он не позволял себе изменить своей бескомпромиссной требовательности. Критерий внутренней убежденности оставался решающим. Сохранялось всегдашнее сопротивление инерции, ясность самооценки.

Ответственность задачи повышалась особым местом девятых симфоний в творчестве любимых композиторов, его предшественников-учителей Бетховена, Малера, Брукнера. Девятая Бетховена, с призывом к свободе, с хором на оду Шиллера «К радости», провозглашала братство людей: «Обнимитесь, миллионы!» Девятой Густава Малера была, в сущности, «Песнь о земле», которую Шостакович считал одним из лучших произведений мировой музыкальной литературы.

Многозначительные исторические параллели и цифровые совпадения, однако, не сковывали его¹. Едва ли имело для него существенное значение и то, что Бетховен, Брукнер, Малер не пережили своих девятых симфоний, явившихся итоговыми в творчестве гениальных симфонистов-классиков.

Если в смертельной опасности, нависшей над Родиной в 1941 году, чувство подсказало ему для Седьмой симфонии оптимистически трубный «финал преодоления», в коде своей перекликавшийся с финалом Пятой симфонии, то долгожданым мирным летом 1945 года, когда наконец-то умолкли орудия и отступила смерть, на еще не остывшей от крови земле хотелось не громкой радости, а утешительного рассвета над миром и предостережения: нельзя поживать на лаврах победы.

Как когда-то подступом к переломной Четвертой симфонии явились скромные камерно-оркестровые фрагменты, сочиненные в течение одного дня, так и теперь между начальными неудавшимися наметками и конечным вариантом Девятой симфонии психологически необходимым контрастом-отвлечением вклинилась Соната для скрипки и фортепиано. За один день 26 июня 1945 года была почти начисто записана первая часть, *Moderato con moto*, с пленительным певучим монологом скрипки, который передается фортепиано, развивается, ширится: эта мелодия — предтеча бесконечных медленных мелодических связей последних квартетов².



¹ Пройдет всего шесть лет, и он без ложной скромности сам укажет на аналогию своих Двадцати четырех прелюдий и фуг с «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха, уверенный в том, что сможет продолжить и обновить великую баховскую традицию.

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 30.

Сохранившийся клавирный эскиз первой части Девятой симфонии — девять страниц — относится к 26 июля, и затем композитор быстро, с типичной своей стремительностью начал писать партитуру — сперва в Москве, а потом в Иванове. «За свой рабочий столик в палисаднике около коттеджа Шостакович обычно присаживался по утрам на два — три часа. Сочиняя без инструмента, он делал вначале схематические эскизы (фиксируя лишь ведущие голоса), а затем сразу набело записывал данную часть в виде партитуры. Ювелирно отделанное произведение создавалось с удивительной легкостью»¹. 5 августа завершил первую часть, 12-го — вторую, 21-го — третью, к 30 августа Симфония оказывается полностью готовой².

Пятичастность, привлекавшая Шостаковича еще с Квинтета, с Восьмой симфонии трансформируется в цепь небольших миниатюр, но без преобладания характерных для Квинтета и Восьмой симфонии медленных эпизодов: в Девятой звучит лишь одно краткое *Largo*, составляющее единство с финалом — *Allegretto*.

Вся музыка уложилась в двадцать две минуты звучания — самая маленькая по протяженности симфония Шостаковича, за исключением одночастной двадцатиминутной Второй симфонии.

Все в новой Симфонии было контрастно предыдущим симфоническим трагедиям. И вместе с тем в творчестве Шостаковича она не появилась неожиданно. Модуляция в иной душевный строй наметилась уже во Втором квартете. Уже тогда, в конце войны, в предвосхищении близкой Победы, Шостакович слышал голоса мирной жизни. Это не было призывом забыть трагедию войны. Память все сохраняла. Но чтобы жить, человек должен был оглянуться на страну детства, дать себе отдых. И композитор, которого совсем недавно, в связи с Восьмой симфонией, упрекали в сгущении трагического, преобладании мрачных красок, в ознаменовании Победы создает произведение легкое, прозрачное, причудливое, во многом полярное девятым симфониям своих предшественников-классиков. Как бы минуя и Бетховена и Малера, для своего сочинения он находит импульсы в раннеклассическом симфонизме, особенно гайдновском: они не в структуре или объеме, а в самом духе музыки, в легкости, ясности, народном юморе, связи с пантомимой, жестом, увлечении стихией движения. Типичны для добетховенского симфонизма скромный парный состав оркестра, начальное бесконфликтное *allegro*, эмоциональная однодальность внутри *Moderato* и *Largo*. Но стилизации нет: «клас-

¹ Житомирский Д. В. Девятая симфония. — В кн.: Житомирский Д. В. Избр. статьи. М.: Сов. композитор, 1981, с. 359.

² Автограф партитуры в ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 12.

сическое, вначале обнаженное, выступает затем как объект сложных деформаций, образных и стилистических»¹. Шостакович остается Шостаковичем. Всегда тяготеющий к многообразию жанровых решений, он и здесь, на небольшом пространстве, ошеломляет стремительной, иногда словно нарочитой «игрой». И здесь в обилии неожиданных поворотов комедийного сказывается шекспировская парадоксальность отражения жизни. В неприхотливой Симфонии развернут эффект совмещения острейших переключений, когда одно чувство, настроение, образ вдруг оборачивается своей противоположностью. Д. В. Житомирский впоследствии верно отмечал: «...это кривое зеркало беззаботности, способной в какой-то момент стать идиотизмом бездумности и самодовольной пошлости. И в то же время это стихия истинного веселья, в которой побеждает увлекательная энергия, романтика молодых сил и надежд. Перед нами разные грани, разные потенции единого целого — в их живом взаимодействии, в их противоборстве и парадоксальном сосуществовании»².

Уже в первой части — апофеозе ясности и простоты — все-таки ощущается невозможность отдаться веселью безоглядно. Это преамбула к следующей части — *Moderato*. Нечто новое появляется в симфоническом творчестве Шостаковича: непрерывная кантилена, в духе русской романсности, предвосхищение лирически-интимных страниц Десятой симфонии, Первого виолончельного концерта, Седьмого квартета. Третья часть — «злое» скерцо, новизна которого, по сравнению с предыдущими скерцо Шостаковича, в большем драматизме, контрастности, интенсивности движения на совсем коротком «пространстве»: три минуты звучания. Композитор продолжает экспериментировать в излюбленной сфере скерцозных образов и сближает их по методу контраста с трагическим *Largo*. Эти тридцать два такта призваны углубить содержание. Соло фагота вызывает в памяти фаготное соло из Седьмой симфонии. И там и тут — плач о жертвах, но в Девятой симфонии это уже не действительность, а воспоминание, накладывающее печать на финал, и потому оправданным представляется передача тому же фаготу начала финала. Здесь в сонатной форме главная партия напоминает галоп, побочная партия — марш. Возрождаются десятилетней давности интонации польки «Ойра», включавшейся в пролог к фильму «Юность Максима». Небезосновательно финал толкуют как появление персонажа, веселящегося на пепелище: мещанин живуч и извлекает пользу из прошлого. Не случайно в начале первого мирного 1946 года появились в статье Шостаковича вещие слова: «Каждый из нас чувствует

¹ Левая Т. Н. Девятая симфония Шостаковича. — В кн.: Музыка и современность. М.: Музыка, 1967, вып. 5, с. 24.

² Житомирский Д. В. Шекспир и Шостакович. — В кн.: Житомирский Д. В. Избр. статьи, с. 350.

и понимает, что... еще не все очаги заразы уничтожены... Можно ощущать брожение темных сил, которые хотят помешать нашей работе»¹. И все же над всем торжествует бетховенский призыв: «Обнимитесь, миллионы, на земле мира, ощутите его радость!» Шостакович имел основание сказать о новой Симфонии: «Это небольшое жизнерадостное произведение». Так же считал А. И. Хачатурян: «Светлая музыка, выражающая чувство душевного облегчения после Победы над нацизмом»².

В отличие от Седьмой и Восьмой, Девятая симфония посвящения не получила. Вслед за партитурой Восьмой автограф нового сочинения Шостакович тоже отдал жене, и она написала на заглавном листе: «Партитура принадлежит Н. В. Шостаковичу».

Переложение для двух фортепиано — пятьдесят семь страниц — было сделано на завершающем этапе работы: с показом давно ожидавшегося сочинения торопили³.

Многообязывающая тема произведения — первого творческого отклика советских музыкантов на Победу — потребовала предварительных показов не только в композиторской организации. Уже 4 сентября состоялось прослушивание в Московской филармонии, и на следующий день появились сообщения в газетах «Правда», «Вечерняя Москва», 7 сентября — в газете «Советское искусство». Всюду указывалось, что «Симфония выдержана в праздничных, радостных тонах»⁴. 10 сентября прошел показ в Комитете по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР. Это руководящее учреждение было выбрано для показа Симфонии потому, что в то время и до 1947 года Шостакович состоял в его штате как консультант и таким образом как бы отчитывался на месте службы о своей работе. Играли Симфонию в четыре руки автор и С. Т. Рихтер, причем Шостакович по обыкновению играл басовую партию. Публики собралось много, присутствовали А. И. Хачатурян, Ю. А. Шапорин, Г. Г. Нейгауз, С. А. Самосуд, А. В. Гаук.

¹ Шостакович Д. Д. Грозное оружие. — Сов. искусство, 1946, 4 янв.

² Хачатурян А. И. Страницы жизни и творчества. — М.: Сов. композитор, 1982, с. 155.

³ Сохранившийся клavier носит следы основательных репетиций, в процессе которых, видимо, и появились многочисленные исполнительские уточнения, часть их перешла в партитуру. Внимание направлялось главным образом на корректировку динамики — такие пометки, сделанные рукой автора, многочисленны: в цифре 27, такты 5—6, вписано *p*, *legato*, в цифре 29 появились знаки усиления и ослабления силы звука, перед цифрой 31 — *dim.* с итоговым *p* в цифре 31 и последующим *dim.* и *pp*. «Вилочка» за три такта до цифры 32 подводи́ла к *mf* в цифре 32; за девять тактов до цифры 34 автор счел важным указать *rosso a rosso dim.*, в цифре 42 *pp* и *cresc.* С цифры 81 видно участие дирижера — результат показов ему Симфонии: в цифре 81, такт 5, вводится *cresc.*, в 85, такты 2—4, *p* и *cresc. rosso a rosso* и т. д. (ГЦММК, ф. 32, № 99).

⁴ Новая симфония Шостаковича. — Правда, 1945, 5 сент.

А. Б. Гольденвейзер. После исполнения Хачатурян заявил представителям печати: «Шостакович продолжает идти вперед по пути совершенствования. Можно с уверенностью сказать, что Девятой симфонии обеспечен большой успех»¹. Появилось и достаточно обстоятельное пояснение музыки — результат первых эмоциональных впечатлений от исполнения на рояле. Газета «Труд» еще до премьеры дала Симфонии такую характеристику: «Гамма ее настроений — от нежно-мечтательной, светлой улыбки во второй части до заражающего смеха в заключительных страницах финала. Музыка Симфонии легка и обаятельна. Партитура ее проста и прозрачна»². Общий эмоциональный строй Симфонии обращал к 9 мая 1945 года — к картине ликующей Красной площади; вспоминались «...пестрый, веселый уличный шум, безмерная душевная легкость и радость — такая долгожданная, но все-таки нахлынувшая внезапно и со стихийной силой овладевшая сознанием людей... И были в толпе те, кто именно на таком празднике особенно остро чувствовал невозвратимую утрату близких, любимых. Но и их тоже в конце концов захватывала эта всеобщая, такая человеческая радость»³. Лишь четвертая часть — лаконичное Largo — воспринималась контрастом: «В этой музыке и страдание к человеческому горю, и грозное напоминание о том, что только вчера стало нашим прошлым»⁴.

В большом симфоническом цикле Шостаковича Девятой отводилась роль своего рода симфонии-скерцо, отделяющей «две предыдущие оркестровые трагедии Шостаковича от заключительной Победной симфонии, которую композитор задумал уже давно и которую, без сомнения, напишет»⁵.

Этот вывод подкрепила премьера, состоявшаяся 3 ноября 1945 года в Ленинграде под управлением Е. А. Мравинского: вновь, как это было со Второй, Шестой, Восьмой симфониями, премьеру приурочили к ноябрьским праздникам — на этот раз к двадцать восьмой годовщине Великой Октябрьской революции. 20 ноября Мравинский провел исполнение в Москве с Государственным симфоническим оркестром СССР. Александр Гаук, продолжавший интересоваться всем, что выходило из-под пера Шостаковича, и поддерживавший с ним дружеские отношения, включил в январе 1946 года Симфонию в репертуар оркестра Всесоюзного радио. В Воронеже Симфония прозвучала под управлением Г. Я. Юдина.

Успех был очевидным. В отличие от предыдущей, Восьмой симфонии, сложный язык и форма которой не сразу дошли даже до музыкантов, Девятую поняли; простоту произведения

¹ Девятая симфония Шостаковича. — Веч Москва, 1945, 11 сент.

² Давыдов Р. О Девятой симфонии Шостаковича: первые впечатления. — Труд, 1945, 16 сент.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

подчеркнула и ее трактовка Мравинским. Впоследствии, поясняя свое понимание Симфонии, он выделил в ней выражение непримиримой ненависти к мещанству — тупому, самодовольному, многоликому, услышал в творчестве Шостаковича своеобразный «симфонический фельетон», написанный с целью предостеречь, как он пояснял, от самоуспокоения и напыщенности, от настроений, «особенно опасных в тот момент, когда только что закончилась война и предстоит залечить нанесенные ею раны. Конечно, не вся Симфония иронична — есть в ней и искренняя лирика, и глубокая печаль». Но над всем главенствует, задает тон «беспечная, легкомысленная «шутейность» первой части (вспомним побочную тему!), какое-то нарочитое, с трудом утверждающее себя веселье финала». Это, по убеждению Мравинского, «чувства не самого композитора, а его антипода, самодовольного, недалековидного и, в сущности, ко всему равнодушного обывателя»¹.

Некоторые дирижеры, словно «оправдывая» Симфонию, затушевывали ее сатирические моменты и старались выдвинуть эпизоды лирические. Отсюда — иные темповые характеристики частей, в особенности второй части — *Moderato*. Хотя автором здесь был поставлен метроном $\text{♩} = 208$, дирижеры исполняли

эту вторую часть замедленно, в темпе $\text{♩} = 140—160$ и не быстрее. Как вспоминает некоторые тогдашние интерпретации дирижер Юдин, «в результате происходило искажение музыки, ей «придавался» неактивный и, главное, глубоко чуждый всему творчеству Шостаковича сентиментальный характер»; по его же свидетельству, Шостакович перед воронежскими концертами 1946 года счел даже необходимым предупредить: «Только, пожалуйста, не тяни вторую часть»². И все же, несмотря на авторское недовольство, замедленность темпов сохранилась в интерпретациях надолго.

Отклики на первые исполнения появились в большинстве газет страны и принадлежали перу музыкантов, давно и внимательно изучавших эволюцию шостаковического симфонизма: В. М. Богданов-Березовский написал о Симфонии в «Ленинградской правде», Д. В. Житомирский — в «Советском искусстве», Н. А. Тимофеев — в журнале «Советская музыка».

Дальнейшее распространение Симфонии проходило стремительно и бурно, охватив ряд стран. Мир во многом еще жил на военной волне, отзвуком которой воспринималась новая музыка

¹ Мравинский Е. А. Тридцать лет с музыкой Шостаковича. — В кн.: Дмитрий Шостакович — М.: Сов. композитор, 1967, с. 106—107.

² Юдин Г. Я. Разрозненные страницы из воспоминаний о Д. Д. Шостаковиче. Рукопись.

Шостаковича. Со времени Седьмой симфонии интерес к каждому появлявшемуся сочинению композитора оставался за рубежом устойчивым и даже сенсационным. Дирижеры старались не упустить право очередной премьеры, запросы из-за рубежа на партитуру Девятой симфонии стали поступать с конца сентября. В октябре Всесоюзное общество культурной связи с зарубежными странами намеревалось приступить к рассылке фотокопий, но автор воспротивился. 22 октября письменно сообщил в ВОКС: «Много ошибок имеется в партитуре. Я их по возможности вылавливал, но не убежден, что выловил все. Посылать за границу до первого исполнения нельзя. Слух у меня лучше, чем зрение, и все ошибки будут исправлены после корректурных репетиций»¹.

В печать Симфония была сдана зимой 1946 года, и уже 1 апреля автор подписал первую корректуру. Работу над ней вел с обычной тщательностью, не упуская ни одной, самой мелкой неточности. Исправлял их красными и зелеными чернилами, всякий раз подробно поясняя на полях, что и как необходимо сделать. Подобно корректуре предыдущих симфоний, в частности Седьмой, корректура Девятой содержала несколько авторских изменений начальных исполнительских ремарок: уточнения явились результатом интерпретации Мравинского. Как и в случае с изданием Седьмой симфонии, автор потребовал вторую корректуру, работа над которой велась в конце апреля. К этому времени все дирижеры и оркестры, выразившие желание сыграть Девятую симфонию, получили необходимый, выверенный автором нотный материал.

Зарубежные премьеры проходили в следующем порядке. Рафаэль Кубелик, присутствовавший на московском сентябрьском прослушивании и тогда же снявший копию рукописной партитуры, смог в Праге показать Симфонию уже в конце 1945 года. Французский дирижер Манюэль Розенталь провел премьеру в Париже с оркестром радиовещания 20 марта 1946 года. «Театр Елисейских полей был переполнен, и всюду, где только было возможно, устанавливали приставные стулья»².

Малколм Сарджент дирижировал в Лондоне, Иозеф Крипс — в Вене. Сергей Кусевский поставил Симфонию в программу восьмого летнего Беркширского фестиваля в Тонглвуде (США) — 25, 27 и 28 июля 1946 года. Присутствовало восемь тысяч слушателей, встретивших исполнение восторженно. Однако авторская оценка была иной. Получив грамзапись, Шостакович обнаружил неоправданные отклонения от предписанных темпов — многое настолько замедлилось, что сочинение длилось двадцать восемь минут, на шесть минут больше,

¹ ГЦММК, ф. 32, № 136.

² Мидлтон Эдмунд. Музыка в Париже. — Нью-Йорк геральд трибюн (парижское изд.), 1946, 23 марта.

чем у Мравинского. Темповые перемены исказили характер музыки, об этом автор сообщил дирижеру, и вскоре Симфония была записана заново. В сентябре М. Розенталь представил Симфонию в Берлине, 7 ноября она прозвучала в Нью-Йорке под управлением Артура Родзинского.

За каждым из исполнений следовали обширные отклики прессы, характерные не только оценкой Симфонии, но и более широкими суждениями об эволюции стиля, языка композитора, сопоставлениями с предыдущими симфониями-трагедиями.

Вновь и в большей мере, чем это происходило с Седьмой и Восьмой симфониями, суждение о музыкальном сочинении отражало разные политические тенденции, движение общественного мнения, на откликах о небольшой симфонии сказывалась вся атмосфера первого послевоенного года с его проблемами, трудностями. Из двадцати четырех статей и рецензий, опубликованных в марте — июле в США и Франции, видно, что безоговорочные сторонники Симфонии оказались за рубежом в меньшинстве. Их точка зрения была выражена полнее всего Джоном Бриггсом, назвавшим Девятую солнечным, жизнерадостным сочинением, «в котором иногда встречается эксцентричность»¹, и Пьером Кальдором, охарактеризовавшим новое сочинение как симфонию Победы, «которая уже обошла весь мир». Во второй части Кальдор находил «тяжелые воспоминания, страстное напряжение, мелодизм глубокий, печальный и полный покой, рассеивающий тягостные чувства», Скерцо считал сияющим, стремительным и в целом с восхищением указывал, что «источник вдохновения композитора кажется неисчерпаемым и в его трезвом красноречии чувствуются запасы неиссякаемых сокровищ»².

Те, кто принимал Симфонию снисходительно и с оговорками, подчеркивали в ней блеск оркестра и «музыкальную выдумку, которая хорошо известна поклонникам Шостаковича и пользуется обычным успехом»³. Вторую часть рассматривали как возвращение к образам войны⁴. Указывалось на возможность «включения этой музыки в балетный репертуар будущего»⁵. Известный французский критик Ролан-Манюэль отмечал, что Шостакович «обладает даром бесподобной игры неожиданно-

¹ Бриггс Джон. Девятая симфония в Америке.— Нью-Йорк пост, 1946, 26 июля.

² Кальдор Пьер. Симфония победы.— Аксьон, 1946, 3 мая.

³ Газ. «Республик», 1946, 26 июля.

⁴ «В печальном и нежном пении кларнета слышен голос русской женщины, медленно идущей по военному кладбищу в поисках могилы дорогого ей человека... Вот она охватила руками простой деревянный крест, и по лицу ее медленно текут слезы» (Робер де Франьи. Два полюса русской музыки. Цит. по переводу в ГЦММК, ф. 32, № 200).

⁵ Нью-Йорк сан, 1946, 26 июля.

стями, и в этом заключается характерная особенность его музыки: она может нравиться или не нравиться, но она держит в напряжении до конца»¹.

Многочисленная группа хулителей Симфонии была категорична. «Никто не ожидал, что Девятая симфония будет так отличаться от прежних произведений Шостаковича, никто не ожидал также, что она будет такой банальной, неубедительной и неинтересной. Русский композитор не должен был так подетски выражать свои чувства, вызванные победой над фашизмом»². Негативно воспринял детские образы музыковед Марк Пеншерль: «Финал Симфонии, посвященный Победе, напоминает скорее шествие школьников в московском пионерском лагере, чем торжественное ликование народа, переживающего чудо возвращения к мирной жизни после долгих лет чудовищных испытаний»³. Луис Бианколли к мнению которого прислушались все американские музыканты, после премьеры Симфонии в «Карнеги-холл» назвал ее «веселой симфонией», пояснив: «Шостакович просто обратился к своим старым трюкам веселого шутовства, произведя одну из остроумнейших шуток сезона. Большинство лиц раскрылось в улыбках, в зале царил комедийная атмосфера»⁴. Композитор Александр Черепнин воспринял Симфонию знаменем того, что «в манере Шостаковича появилось нечто новое — стремление создавать музыку, понятную широким слоям народа, — его техника стала проще, а вдохновение беднее»⁵. Была и совсем безапелляционная резкая оценка — у Клода Ростана, рецензировавшего с 1944 года в Париже каждую из шостаковичских премьер. «По всей Симфонии, — писал он, — с щедрым бесстыдством разбросаны всякого рода штампы, и конструктивные условности расцветают на каждом шагу... И все же великий художник остается великим, несмотря на эпизодическую неудачу»⁶.

Все эти «отзвуки» Симфонии — а они были известны Шостаковичу — отнюдь его не обескуражили. Он их предвидел. Если, сочинив Седьмую, автор сомневался и восклицал перед премьерой в волнении: «Она не понравится, она не понравится!» — если к Восьмой относился со спокойной уверенностью, то Девятая еще до исполнений вызвала такое его сбывшееся предсказание: «Музыканты будут ее играть с удовольствием, а критики — разносить».

¹ Ролан-Манюэль. Девятая симфония в исполнении М Розенталя. — Комба, 1946, 24 марта.

² Нью-Йорк уорлд телеграм, 1946, 27 июля.

³ Пеншерль Марк. Девятая симфония Шостаковича. — Нувель литерэр, 1946, 28 марта.

⁴ Бианколли Луис. Веселая Девятая симфония... — Нью-Йорк уорлд телеграм, 1948, 8 ноября.

⁵ Цит. по ст: Голь Антуан. Обзор русской музыки. — Спектейтор, 1946, 13 авг.

⁶ Ростан Клод. Девятая симфония Шостаковича. — Кафе фур, 1946, 4 апр.

Критические голоса раздавались в декабре 1945 года на дискуссии в Московской композиторской организации, осенью 1946 года при обсуждении Симфонии на расширенном пленуме организационного комитета Союза советских композиторов и в ряде газетных статей второй половины сороковых годов. И. В. Нестьев, определив Симфонию как своего рода скерцо, шутку, назвал ее контрасты сносшибательными¹. Статью, критикующую Девятую симфонию, направил в журнал «Советская музыка» Ю. В. Келдыш, но тогдашний председатель Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко ее публикации воспротивился².

Предпочтение явно отдавалось другим сочинениям, хронологически близким Девятой симфонии: Шестой симфонии С. С. Прокофьева, Двадцать пятой Н. Я. Мясковского, Третьей симфонии Г. Н. Попова. В них были и эпическое осмысление недавних событий (Прокофьев), и спокойное просветление (Мясковский), и горделивая уверенность (Попов).

В последующие годы в восприятии Девятой симфонии главным стал ее моцартовски светлый колорит. Молодое композиторское поколение рассматривало Симфонию без непосредственных сопоставлений с предыдущими монументальными трагедиями. «Дмитрий Дмитриевич всегда стремился к моцартовской свободе, чисто музыкальной «сверхзадаче», просто легкой, веселой, счастливой музыке, и в этом плане Девятая симфония кажется мне не «симфонией победы» во всех смыслах, которые ей пытаются приписывать, а «симфонией идеала», что в конечном счете безусловно связано с Победой... Это — прекрасная, светлая, легкая музыка, которую написал бы Моцарт, живи он в наше время...»³

Такое понимание способствовало повсеместному распространению Симфонии в семидесятые — восьмидесятые годы. Ею часто дирижируют А. Янсонс, В. Дударова. Многие периферийные оркестры именно этой Симфонией начинают вводить широкие круги слушателей в симфонизм Шостаковича. В Ижевске, Перми, Кирове, Воткинске Девятой симфонией дирижирует В. Тиц, в Кишиневе — Т. Гуртовой, в Якутске — Г. Кривошапко, в Грозном — В. Мнацаканов, в Саратове — П. Ядых, в Куйбышеве, Сызрани — Г. Проваторов, в Ульяновске, Чебоксарах, Калуге — А. Алексеев. Событием концертной жизни явилась трактовка Е. Светланова: он включает Симфонию в программу выступлений в Москве, Ульяновске, Фрунзе. Выстраивая ком-

¹ См.: Нестьев И. В. Заметки о творчестве Д. Шостаковича. Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией. — Культура и жизнь, 1946, 30 сент.

² См.: Сов. музыка, 1948, № 1, с. 61.

³ Из беседы автора этой книги с Б. И. Тищенко.

позицию, он «уравнивает» два основных ее драматургических пласта — лирико-философский и жанрово-характеристичный. Он не стремится сосредоточить внимание слушателей на каком-то одном тезисе. Для него одинаково важно высветить разные стороны юмора Шостаковича и вместе с композитором углубиться в размышления, воспоминания. И здесь дирижер особенно чуток к личному тону композитора... Он увлечен и театрально-выпуклыми образами Симфонии, ярким тематизмом... увлечен зрелищностью действия, стремительным движением, причудливой сменой героев, «масок» и «декораций»¹. Приходит время исполнительских многообразных обобщений в этой самой моцартианской партитуре Шостаковича.

Помимо Девятой симфонии Шостакович обнародовал в 1945 году немногое, преимущественно музыку прикладную. Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг поставили на «Ленфильме» свою первую послевоенную картину «Простые люди» по собственному сценарию, с неизменным постановочным коллективом, в который входили оператор А. Н. Москвин, художник Е. Е. Еней, звукооператор И. Ф. Волк, композитор Д. Д. Шостакович. Фильм был признан неудачным. Музыка к нему долго оставалась неизвестной².

Другая прикладная работа предполагалась для Ансамбля песни и пляски НКВД, которым с военных лет руководил С. И. Юткевич. В ознаменование Победы он поставил театрализованное представление «Весна победная», заказав стихи для песен Михаилу Светлову — автору «Каховки» и «Гренады», ставших советской песенной классикой. Шостакович давно был знаком с М. А. Светловым, восхищался его пьесой в стихах «Двадцать лет спустя», возможности сотрудничать обрадовался. Светлов принес два стихотворения — отзвуки войны. «Колыбельная» обращалась к детству: спит ребенок в военной Москве под песенку матери («гудит мотор в молчании ночном, но ты усни спокойным, тихим сном»). «Фонарики» напоминали о недавних воздушных тревогах, затемненных городах, ночных дежурствах на крышах домов. Для «Колыбельной» Шостакович сочинил мелодию спокойную, тихую, с тонкой «подсветкой» мажора отдельными минорными оборотами, с аккомпанементом хора без слов — чудесный образец чисто лирической песни. «Фонарики» — нежный, легкий вальс, с мягким юмором. Как и в «Песне о встречном», здесь Шостаковичу вновь удается достигнуть поразительной мелодической простоты и меткости.

¹ Григорьева А. В. Культура мастерства. — Сов. музыка, 1978, № 10, с. 71, 72.

² Партитурная рукопись — двадцать один лист — находится в ГЦММК, ф. 32, № 288.

Восхищенный И. Дунаевский назвал «Фонарики» образцом «удивительной свежести и благородной простоты»¹.

В том же 1945 году Шостакович продолжил работу над гимнами, начавшуюся в 1943 году участием в конкурсе на создание гимна СССР; сочинили вариант гимна РСФСР на слова поэта Степана Щипачева:

В грозах окрепла Россия родная,
Смелый, могучий взрастила народ
Правдой великою мир озаряя,
В силе и славе идешь ты вперед.

Источник мелодии — русские канты, с их пафосом, неторопливым, мерным движением, квадратной структурой². Величавый гимн-славение входит в череду патриотических песен, созданных вскоре после войны композиторами А. Г. Новиковым, В. Г. Захаровым, В. И. Мурадели, В. А. Макаровым и другими.

Музыкальные конкурсы, возродившиеся с окончанием войны, становились приметой художественной жизни, и Шостаковича привлекают к их организации, участию в жюри. Почти весь декабрь 1945 года он отдает Всесоюзному конкурсу как председатель жюри по разделу инструменталистов. Их игру сообщая оценивали Д. Ф. Ойстрах, К. А. Эрдели, В. Г. Дулова, К. Н. Игумнов, Ю. А. Шапорин, Д. М. Цыганов, Л. Н. Оборин, Э. Г. Гилельс, С. М. Козолупов. С 5 по 16 и с 25 по 27 декабря Шостакович все дни проводил в Большом зале Московской консерватории. «Жюри,— отмечал он,— подходило к оценке участников с высокой требовательностью»³. Шостаковичу приходилось много полемизировать, отстаивая свои позиции. Казалось, для творчества не оставалось ни сил, ни времени. Однако по непостижимым законам вдохновения именно во время конкурса он ощутил контуры своего нового, Третьего квартета.

Этот род творчества становился постоянно необходимым, неизменным спутником симфонического. Складывалась неразделимость двух сфер, дополнявших друг друга и в совокупности позволявших достигнуть полноты отражения жизни. Продолжалось постижение, исследование специфики квартета как жанра углубленного личного высказывания, и вместе с тем квартет вбирал в себя ряд особенностей, характерных для симфонических полотен: их масштабность, форму, тематику.

¹ Дунаевский И. О. Назревшие вопросы легкой музыки.— В кн.: И. О. Дунаевский. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1961, с. 84. С исполнения юным Е. Е. Нестеренко «Фонариков» в Челябинске начался путь певца, впоследствии ставшего первым интерпретатором ряда вокальных сочинений Шостаковича.

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 43.

³ Цит. по кн.: Музыканты соревнуются.— М.: Сов. композитор, 1975, с. 48.

Военная тема не была исчерпана. Третий квартет стал рассказом о судьбе «молодого человека, отдавшего жизнь на поле жестокой битвы», и рассказом о судьбе «целого поколения, стертого с земли страшной машиной войны»¹. На первый план выдвигались психологические аспекты, преобладала конфликтная драматургия, контрастные противопоставления. Первая часть — *Allegretto* — по образной идее напоминает начало Седьмой симфонии: картины молодости, мирных радостей. Светлое звучание первой скрипки определяет колорит части. Разработка разворачивается в форме двойной фуги, энергично. Но истинный контраст наступает во второй части — *Moderato con moto*. Ее начинает альт в остином ритме — фон, на котором звучат обе скрипки. Образу грубой силы противопоставлен образ нежный, волшебный: непобежденная все-таки жизнь. Однако третья часть — *Allegro non troppo* — говорит о том, что зло неотвратимо. Это кульминация Квартета, его точка золотого сечения — картина войны, возвращение к машиноподобным маршам (не что зримо похожее возникало тогда в фильмах, воссоздававших на экране по свежим следам недавние битвы).

Имея общий с симфониями — Восьмой, Девятой — принцип композиционного строения, Квартет утверждал достаточно характерное для Шостаковича место в общей драматургии медленных частей, непосредственно следующих за быстрыми, активными. «Смысл» этих медленных частей заключается в том, что они внезапно пресекают ток энергии, непосредственно перед этим проявившейся с наибольшим напряжением...»². При этом различие в сочинениях между быстрыми частями, предшествующими трагическим кульминациям, очевидно, «но объединяет их присущий им дух воинственности»³. Если даже он выражен косвенно, все же возникает «какое-то тревожное предчувствие. Поэтому появляющаяся затем мрачная часть оказывается психологически подготовленной и смысл ее становится понятным сразу»⁴.

Adagio — четвертая часть Квартета — пело о скорби. Унисонному звучанию трех инструментов отвечала мелодия скрипки как воспоминание о героях. Семь проведений мелодии выявляли оттенки цельного образа, основная краска которого сохраняется и в финале — *Moderato*. Хотя из трех тем финала одна воспринимается как песенка, ее колорит явно подавляют темы печальные, горестные. Оптимизма, характерного для завершений Седьмой, Девятой симфоний, здесь нет, и это подчеркивает появление траурной темы предыдущей части. Вместе с тем в Квартете финал посвящен не общечеловеческим, а личным

¹ Сохор А. Н. Большая правда о «маленьком» человеке. — В кн.: Дмитрий Шостакович, с. 246.

² Должанский А. Н. О композиции первой части Седьмой симфонии Шостаковича, с. 60.

³ Там же.

⁴ Там же.

страданиям: такой финал был близок переживаниям множества людей в тот первый послевоенный год.

Квартет сочинялся в ленинградской квартире матери в Дмитровском переулке начиная с 26 января 1946 года. К 8 марта были готовы эскизы трех частей и частично партитура первой части¹. 2 августа работа завершилась. Партитура и переложение для двух фортепиано, сделанное в августе, не содержат поправок, если не считать метрономических указаний, вписанных после репетиций². На титульном листе автографа указано посвящение Д. М. Цыганову, В. П. Ширинскому, В. В. Борисовскому, С. П. Ширинскому, с которыми в дальнейшем будут связаны все квартетные сочинения Шостаковича.

Премьера состоялась 16 декабря 1946 года в авторском концерте. В 1947 и 1963 годах сделали две грамзаписи, на их основе выпустили пластинку.

Любя все свои сочинения и не стесняясь в этом признаваться, Шостакович из камерных опусов долго отдавал предпочтение Третьему квартету. Когда Э. В. Денисов из Томска в 1950 году попросил у него ноты Шестой симфонии, Шостакович послал в придачу Третий квартет, написав: «Третий квартет я считаю одним из наиболее удавшихся моих сочинений». И тут же присовокупил совет: «Если будете просматривать его, то учтите, что первую часть надо исполнять не лихо, а нежно»³.

ЖИВАЯ ЧАСТЬ БЫТИЯ

Когда Шостакович впоследствии писал, что «музыка, созданная в период Великой Отечественной войны... не только наше героическое прошлое, но и живая часть нашего сегодняшнего бытия», он имел в виду и продолжавшееся после войны распространение его военных симфоний, сохранявшееся их влияние на судьбы людей. В условиях мира они были музыкой и вечной памяти, и народного торжества, победы миролюбивых сил. Исполнение Седьмой симфонии состоялось 4 июня 1945 года в Риге, в Театре оперы и балета. Играл объединенный оркестр оперного театра и радиокомитета под управлением Леонида Вигнера, ставшего с той премьеры пропагандистом музыки Шостаковича в Прибалтийских республиках.

Летом того же года в Буэнос-Айресе, в концертно-спортивном зале «Луна-парк», состоялся концерт, организованный Павлом Шостаковским — сыном основателя Московского филармонического общества Петра Адамовича Шостаковского. Испол-

¹ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 32

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 31, 33

³ Из письма Э. В. Денисову от 22 апреля 1950 г. Архив Э. В. Денисова.

нение Седьмой симфонии под управлением Артура Родзинского произвело на одного из юных слушателей — правнука Петра Шостаковского Сергея Кортеса — столь сильное впечатление, что он решил посвятить себя музыке. Позднее, поселившись в Минске, Кортес стал выдающимся мастером белорусского искусства.

В ноябре 1946 года прошла премьера Седьмой симфонии в Одессе под управлением А. И. Климова. Композитор К. Ф. Данькевич выступил по этому поводу с большой статьей в местной газете, рассматривая произведение как выдающийся памятник эпохи: «Есть произведения, на страницах которых сияет высокий творческий подвиг, не знающий ни смены, ни забвения. Он силой своей превращает эти произведения в величественный памятник эпохи. Пройдут годы, и многие художественные произведения заслонятся новыми, свежими, более яркими, а этот памятник будет все так же волновать людей, как и в годы суровых испытаний войны — годы своего рождения»¹.

Помимо дирижеров, представлявших Симфонию на заре ее бытования, появлялись новые интерпретаторы. Выделилось исполнение под управлением М. И. Павермана в Свердловске 1 ноября 1947 года и весной 1948 года. По словам дирижера, Седьмая симфония сыграла в его музыкальном формировании важнейшую роль: «За всю дирижерскую деятельность наиболее глубокие чувства и волнения вызывали во мне как исполнителя две симфонии — Девятая Бетховена и Седьмая Шостаковича»².

Важным в судьбе Седьмой и Восьмой симфоний явился 1947 год. Оба сочинения вошли в программы Ленинградской филармонии в связи с тридцатилетием Октября и фестивалем «Праздничная весна», участвовать в котором был приглашен Е. А. Мравинский. Музыкальные программы года открылись в Ленинградской филармонии Седьмой симфонией, сыгранной на конференции слушателей абонементных концертов. По свидетельству В. М. Богданова-Березовского (выступавшего на конференции с докладом об актуальных проблемах советского симфонизма), это исполнение дало дирижеру повод для дополнительной работы над партитурой, «что сказалось, например, на поразительной по достигнутому результатам отделке эпизода нашествия из Седьмой симфонии, в котором дирижер применил принцип минимального в каждый момент, но неуклонного — от начала до конца эпизода — убыстрения темпа, что, в силу строгой постепенности и точного расчета градаций движения, проходило незаметным (как прием) для слушателя, но создавало ощущение огромного, почти неправдоподобного роста динамики»³. В репризе Мравинский выявлял новые стадии симфо-

¹ Данькевич К. Ф. Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича. — Большевикское знамя, 1946, 7 ноября.

² Из письма М. И. Павермана автору книги от 12 сентября 1976 г.

³ Богданов-Березовский В. М. Советский дирижер, с. 159.

нического процесса и новые интонационные краски главной партии, лирической и торжественной, в камерной звучности второй части сглаживал изобразительность, подмеченную И. Соллертинским, усматривавшим здесь «романтическую поэзию ленинградских белых ночей»¹. Едва ли не в центре концепции оказывалось Адажио, где изобразительность уступала место возвышенному строю чувств. Все укрупнялось. В результате в восприятии Седьмой симфонии происходило то, что Мравинский предвидел еще при первом ее прослушивании; «банальная, плоская, примитивная по своей сущности» тема связывалась с представлением об извечной «воинствующей тупости и пошлости мещанства вообще...»². Такая направленность исполнения позволяла говорить о его «авторизации», «органическом сплаве замыслов композитора и интерпретатора, проникшегося не только эстетической, но и этической сущностью произведения»³. Примечательны были дальнейшие интерпретации Восьмой симфонии. Целесообразность ее включения в программу выступлений на «Праздской весне» пришлось доказывать. Риск был очевидным: не прошло и года, как первое исполнение Симфонии оркестром Пражского радио потерпело фиаско. Требовалось не представить неизвестное сочинение, а защитить известное, изменить оценку слушателей и прессы.

Вместе с дирижером в Прагу поехал автор: какими бы ни были обстоятельства, он всегда стремился участвовать в исполнительском рождении любимых сочинений. Оркестр Чешской филармонии под управлением Мравинского проделал огромную работу; исполнение Восьмой симфонии 20 и 21 мая 1947 года стало центром фестиваля.

«Овации по окончании Симфонии в адрес дирижера и автора длились свыше тридцати минут. По рассказам очевидцев, люди кричали до хрипоты, аплодировали, топали ногами, стучали стульями. Это была полная победа советского музыкального искусства, затмившая другие события международного музыкального фестиваля. Восьмая симфония породила множество восторженных откликов в чешской печати. Все пражские газеты дали обширные рецензии, в которых отмечался исключительный успех концерта и замечательное мастерство дирижера Евгения Мравинского, «полностью реабилитировавшего Симфонию», раскрывшего пражанам «это почти загадочное сочинение Шостаковича»⁴.

Оценивая чешский оркестр, Шостакович писал: «Оркестр здесь... почти на уровне оркестра Ленинградской филармонии»⁵.

¹ Соллертинский И. И. Седьмая симфония Шостаковича.

² Мравинский Е. А. Тридцать лет с музыкой Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович, с. 107.

³ Богданов-Березовский В. М. Советский дирижер, с. 137.

⁴ Шнеерсон Г. М. Жизнь музыки Шостаковича за рубежом.— В кн.: Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1976, с. 246, 247.

⁵ Из письма Л. О. Арнштаму от 15 мая 1947 г. ЦГАЛИ, архив Л. О. Арнштама, сдаточная оп. № 73.

В ноябре — декабре 1947 года в Ленинграде Мравинский с не меньшим успехом представил панораму из трех симфоний, причем в таком порядке: Седьмая (8 ноября), Восьмая (20 ноября), Пятая (7 декабря). Не без влияния этих исполнений начал работу над партитурой Восьмой симфонии Самосуд.

В Венгрии в октябре 1945 года произошло событие, считающееся в музыкальной культуре этой страны историческим: на торжественном концерте в оперном театре Будапешта в честь прибывшей советской делегации Национальный филармонический оркестр впервые исполнил Ленинградскую симфонию, произведшую фурор; с тех пор Шостакович стал в Венгрии одним из самых популярных современных композиторов. Тогда же благодаря Седьмой симфонии зрелый симфонизм Шостаковича открыла Австрия.

Во Франции, где репутация Шостаковича «утвердилась лишь за три-четыре года перед войной, когда не было человека, не знавшего знаменитой «Песни о встречном»¹, первые исполнения военных симфоний Шостаковича ознаменовали подъем культурной жизни. Освобождение страны сняло «барьеры, преграждавшие доступ произведениям иностранных современных композиторов... Никогда еще не чувствовался такой голод на новые произведения»². Средств на их пропаганду не хватало. Высокая стоимость аренды помещений, рекламы, отсутствие государственных субсидий (во всей стране лишь оркестр радиовещания субсидировался государством) вынуждали ограничиваться программами «кассовыми»; в сезоне 1945/46 года три сочинения, по свидетельству Демарше, «пришли из новой России»: Двадцать четвертая симфония Мясковского, Седьмая и Восьмая Шостаковича³.

Первое исполнение Седьмой в мае 1945 года устроило Концертное общество консерватории, играл оркестр общества под управлением Шарля Мюнша. Из-за организационных трудностей концерт начался поздним вечером, дирижеру пришлось сделать купюры, и публика не смогла воспринять и по достоинству оценить новое произведение. Возвратились к нему в декабре; интерпретаторами выступили Эжен Биго и оркестр Ламуре. Программу построили сугубо русскую: Русская увертюра, соч. 72, С. С. Прокофьева, русские песни и в заключение Седьмая симфония, принятая слушателями с энтузиазмом. В начале 1946 года состоялось еще несколько исполнений, транслировавшихся французским радиовещанием. 28 февраля Роже Дезормьер продирижировал Восьмой симфонией.

В прессе появились многочисленные рецензии, статьи, отражавшие приметы начавшейся послевоенной идеологической

¹ Каби Робер. Ленинградская симфония.— Лепр Франсез, 1945, 20 дек.

² Демарше С. Музыкальная жизнь во Франции после освобождения.— Ревю музыкаль, 1946, февр.— март

³ Там же.

борьбы. Одни писали, что «духовным отцом» Шостаковича является Чайковский, что Шостакович одарил человечество музыкой, «сбросившей все, что не является строго необходимым, запрещающей себе быть красивой, развивающейся в атмосфере напряжения», что его произведения — «мастерское проявление творческого духа, проникнутого отзвуками событий нашего времени», «символ советской музыки, приобретающей ведущую роль в общем прогрессе мирового музыкального искусства»¹. Восьмую симфонию характеризовали как произведение могучего воображения и противопоставляли экспериментальной французской музыке. Писали о классичности Восьмой симфонии, интеллектуальной и эмоциональной силе, называли «созданием чистой музыки», открывающим «грозные и волнующие тайны человеческого существования»².

Раздавались и другие голоса, утверждавшие, что мелодике Шостаковича «не всегда удастся избежать соблазна легкости и избитых формул», что музыка его «старомодна», не связана с русской национальной почвой, народной песенностью³. Р. Шарпантье, сопоставляя две военные симфонии Шостаковича, говорил о мелодраматизме Седьмой. В журнале «Диссонанс» анонимный критик, признавая редкое мастерство оркестровки, упрекал автора в вялом и бесцветном лиризме, излишествах звучности, вследствие непомерно большого оркестрового состава, и снисходительно заключал: «Все же нельзя отрицать, что благодаря удивительному динамизму, которым он одарен... Шостаковичу удастся иногда найти волнующие и зажигающие интонации, соответствующие его теме. Предпочитая пользоваться нарастаниями, долго удерживающимися на низком уровне напряжения, так что их кульминации тем сильнее действуют на воображение... добиваясь резких контрастных эффектов и мелодраматической выразительности, которая всегда увлекает толпу, он создал нечто вроде большой фрески, в которой благоразумно отказался от иллюстративности, направив все свои усилия на изображение чувств»⁴.

В декабре 1946 года Седьмая симфония впервые прозвучала в Берлине: 21 декабря — в Большом трансляционном зале Берлинской радиостанции, на следующий день — в Берлинской государственной опере. Играл оркестр Берлинской филармонии в расширенном составе под управлением Серджиу Челибидаке. Премьере предшествовало знакомство берлинцев с Пятой и Шестой симфониями Шостаковича, подготовившими к восприятию «военного сочинения», от которого, по аналогии с бетховен-

¹ Демарше С. Музыкальная жизнь во Франции после освобождения.

² Цит. по ст.: Шнейерсон Г. М. Жизнь музыки Шостаковича за рубежом, с. 245, 246.

³ Шлецер Б. Сталинградская эпопея в музыке.

⁴ Без подписи. Ленинградская блокада — Диссонанс, 1946, янв.—февр.

ской «Битвой при Виттории», ожидали батальной программности. Неожданность заключалась прежде всего в самом строе, как писали берлинские газеты, «этой настоящей симфонии»¹. Признавая, что, по сравнению с Пятой симфонией, Седьмая «содержит больше иллюстративного и меньше «абсолютного» материала»², немецкие музыканты, однако, ставили ее в один ряд с симфониями Бетховена, считая Пятую симфонию Бетховена «непосредственной предшественницей Симфонии Шостаковича»³. В такой оценке чувствовалось влияние Челибидаке, выступившего в день исполнения с беседой-пояснением и объявившего, что вслед за Седьмой будет дирижировать Восьмой и Девятой симфониями, ознакомив немецкую публику, совсем не знавшую творчества Шостаковича, в один сезон сразу с пятью его симфоническими произведениями.

Наиболее авторитетным было высказывание Вильгельма Фуртвенглера. «В воскресенье, — говорил выдающийся дирижер, — я слушал в Государственной опере Седьмую симфонию Шостаковича. Эта симфония — весьма широко задуманное произведение. Она потому имеет историческое значение, что является попыткой возродить стиль большой симфонии, полностью утраченный в наше время. Шостакович столь оригинален в целом, что может себе позволить роскошь быть неоригинальным в деталях. Как всякий молодой художник, он прежде всего обращает внимание на выразительность, и в этом он безусловно оригинален»⁴.

Первая послевоенная волна зарубежных исполнений Седьмой симфонии достигла своего апогея. Симфонию включили в репертуар оркестры шестнадцати европейских городов. В США вышел документальный фильм «Зима и весна 1945», в первой серии которого Филадельфийский оркестр под управлением Л. Стоковского играл Седьмую симфонию. Программа ее толковалась все более расширительно. В Германии о ней писали: «Перед нами не концертная вещь, поучающая о войне или против войны, а озвученные судьбы всех тех, кто должен был... пережить все муки, борясь и умирая»⁵.

Подобно тому как в военную пору интерес к личности Шостаковича вызвал в США публикацию брошюр Н. Слонимского, В. Серова, в Англии — брошюру А. Абрагама, так в 1945 году во Франции выпускается краткая биография композитора, написанная выпускницей Сорбонны и Парижской консерватории Маргаритой Сальберг-Вачнадзе, впоследствии профессором Тби-

¹ Боррис Зигфрид. Серджиу Челибидаке дирижирует Седьмой симфонией Шостаковича. — Теглихе рундшау, 1946, 24 дек.

² Бруст Фриц. Ленинградская симфония. — Штадт телеграф, 1946, 28 дек.

³ К. Б. — Берлинер цайтунг. Цит. по материалам ГЦММК, ф. 32, № 20.

⁴ Цит. по материалам ГЦММК, ф. 32, № 207.

⁵ Боррис Зигфрид. Серджиу Челибидаке дирижирует Седьмой симфонией Шостаковича.

лисской консерватории. Ростислав Гофман писал о Шостаковиче в серии статей «Музыканты сегодняшнего и завтрашнего дня». В 1946 году советский музыковед И. И. Мартынов выпустил о Шостаковиче первую биографическую книгу, охватившую творческий путь композитора до времени создания Второго квартета.

Именно распространение военных симфоний Шостаковича побудило крупных теоретиков-музыковедов обратиться к анализу его творчества. Так, А. Н. Должанский, труды которого о Шостаковиче впоследствии стали классическими, в начале войны «еще не видел подлинной глубины связей между трагедиями жизни и трагедийностью симфоний Шостаковича. Переворот произвела Седьмая симфония. С тех пор музыка Шостаковича стала стержнем всей жизни. После появления Седьмой (Ленинградской) симфонии Шостакович встал для него рядом с Чайковским и Бетховеном»¹. На 1945 год пришлось публикация в виде брошюры эссе Б. В. Асафьева о Восьмой симфонии, где каждая фраза являлась тезисом. Говорилось о Симфонии как величайшем трагическом эпосе, о праве гения после глинковского «Сусанина» на такую «песнь»; отмечались цельность формы Симфонии, единство ее драматургии, поиски «одухотворенной полифонии современности», «цементирующие функции оstinатности». Значение статьи в послевоенном бытовании Восьмой симфонии было велико. Хотя других работ, специально посвященных Шостаковичу, Асафьев не писал, во многих статьях, касаясь разных вопросов, он обращался к имени Шостаковича. Дистанция от недавних военных симфоний была еще слишком мала, чтобы исследовать их подробно, но высказанные Асафьевым уже в середине сороковых годов мысли, наблюдения, общие соображения оказались основополагающими для изучения творчества Шостаковича и в дальнейшем были детализированы, продолжены, развернуты теоретическим шостаковичеведением.

Асафьев первым сформулировал смелое определение — «эпоха Шостаковича», дал направление исследованиям специфики шостаковичского тематизма: «темы — вспышки энергии, сконцентрированные мысли и концентрированная эмоция», темы, неразрывно спаянные «с развитием и сами развитие»². Асафьевские размышления касались животрепещущей для Шостаковича проблемы финала, медленных частей, характеризуя которые Асафьев, как когда-то и Мейерхольд, вспоминал стихотворение Е. А. Баратынского — «музыку раздумий — жанр элегии, где у советского композитора через голову минувшего

¹ Чернов А. А. О личности и творческом пути А. Н. Должанского — В кн.: Должанский А. Н. Избр. статьи, с. 27, 28.

² Асафьев Б. В. Симфония. — В кн.: Асафьев Б. В. Избр. труды. М.: Музгиз, 1957, т. 5, с. 88.

века вновь звучит привет элегике высоких помыслов и философским раздумьям пушкинской поэтической плеяды»¹. Еще до появления столь частых у позднего Шостаковича элегий Асафьев замечал, что в творчестве композитора складывался «новый и современный стиль динамизированных раздумий», преодолевших, как он писал, вялые «венки песенной протяженности», свойственные симфонизму Глазунова, «романтическую секвентность и элегичность романсовости»²; важной была мысль о тенденции к динамизации медленных частей, определившейся в Пятой — Девятой симфониях.

Предисловие Шостаковича к переведенному на английский язык труду Асафьева о Чайковском свидетельствовало о внимательном знакомстве композитора с концепциями ученого. В сущности, творчество Шостаковича отражало и объективно воплощало эти концепции. Выдвинутое Асафьевым расширенное понимание сонатности Шостакович к этому времени исследовал со многих сторон, трансформируя сонатную форму, осуществляя сонатность как процесс сложного диалектического развития. Свою работу «О направленности формы у Чайковского» Асафьев сопровождал примечательной сноской: «Рекомендую вслушиваться, с этой точки зрения, в произведения замечательного мастера интонационно-драматургической формы,— разумею Шостаковича...»³

Сложившиеся «модели» творческого процесса у Шостаковича, особенности его психологии подтверждали асафьевское понимание механизма музыкального творчества; от эмоционально-интонационных ощущений (по Асафьеву, «тон-ячеек») к «интонационным проспектам» (вроде тринадцатистраничного «конспекта» всей Седьмой симфонии) и к высшей стадии обобщения — записи чистовой партитуры.

«В ЛЕНИНГРАДЕ Я БЫВАЮ ПОСТОЯННО»

Устроившись в Москве, Шостакович долго не оставлял мысли о возвращении в Ленинград. Появлялся там почти ежемесячно. Психологически даже стиралось ощущение перемены; однажды на вопрос журналиста, скоро ли он собирается в Ленинград, Шостакович ответил: «Мне туда не надо собираться. В Ленинграде я бываю постоянно»⁴. Он был и оставался ленинградцем, в родном городе ему хорошо работалось. Не пейзаж-

¹ Асафьев Б. В. Симфония.— В кн.: Асафьев Б. В. Избр. труды. М.: Музгиз, 1957, т. 5, с. 81.

² Там же, с. 84, 85.

³ Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского.— В кн.: Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 2, с. 69.

⁴ Лисочкин И. Б. Из Ленинграда в Нью-Йорк и обратно. Встречи в океане.— Ленингр. правда, 1973, 17 авг.

ная или событийная сторона имели значение, хотя Петербург — Петроград — Ленинград «звучал» во Второй симфонии, опере «Нос», Седьмой симфонии. Помогали сама атмосфера, дух Ленинграда. Одиноким торопливым прогулкам композитора по городу, которые еще с юности, замечал Юткевич, были не отвлечением от творчества, наоборот, способом творчества: облик Ленинграда пробуждал вдохновение. Непостижимым образом его творчеству, о чем бы он ни писал, к каким бы темам ни обращался, необходим был неповторимый, ни на какой другой город не похожий, строгий, спокойный и величественный Ленинград — город, который вошел в самую сущность музыки композитора.

В Ленинград звала и забота о матери, неугасавшая потребность общения с ней. Софья Васильевна жила интересами, тревогами и радостями единственного сына, казавшегося ей простодушно-доверчивым, и он всегда нуждался в материнской любви и понимании.

Летом 1946 года ему поручили возглавить жюри смотра молодых дирижеров; заседал вместе с А. В. Гауком, К. К. Ивановым, Б. И. Загурским, Ю. А. Шапориным, видными оркестрантами — В. А. Заветновским, П. А. Сергеевым. На этом смотре были отмечены А. К. Янсонс из Латвийской ССР, Р. В. Матсов из Эстонской ССР, руководитель фронтовых оркестров И. Б. Гусман и, что было необычным, женщина-дирижер В. Б. Дударова; все они позднее много работали над интерпретацией музыки Шостаковича.

В Ленинградской консерватории ждали ученики: возобновив руководство композиторским классом, он привлек себе в помощь в качестве ассистента своего московского выпускника Р. С. Бунина. Другой выпускник его класса в Московской консерватории, К. С. Хачатурян, отличился на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Праге: на композиторском конкурсе фестиваля за Скрипичную сонату, сыгранную Д. Ф. Ойстрахом, он получил первую премию. Творчество К. А. Караева достигло такого уровня, что свой Второй квартет он решил посвятить учителю.

В класс Шостаковича стремились попасть и новые ученики, среди них возвратившийся с фронта молодой скрипач В. Е. Баснер, первое вокальное сочинение которого — романс «Кто, волны, вас остановил» — было посвящено Шостаковичу. К окончанию консерватории О. Евлахов представил четырехчастную симфонию, которая была исполнена в марте 1947 года оркестром Ленинградской филармонии под управлением К. И. Зандерлинга, положительно отмечена прессой. Евлахова оставили для педагогической работы в Ленинградской консерватории: так осуществлялась преемственность школы Шостаковича в вузе, его воспитавшем.

По-прежнему он входил в состав Ленинградской композиторской организации, и 6 февраля 1947 года его избрали председателем правления. Рьяно взялся он за налаживание мирной композиторской работы. Тесно становилось в комнатах на улице Зодчего Росси, где размещалось правление, и Шостакович принялся хлопотать о том, чтобы предоставили помещение более просторное. Удалось договориться о передаче композиторам старинного особняка возле Исаакиевского собора, на улице Герцена, 45, особняка, построенного в конце сороковых годов прошлого века А. Монферраном. Здесь был небольшой уютный концертный зал с опоясывавшим его балкончиком, обитыми деревом и шелком стенами. На верхнем этаже удобно разместились правление, кабинет председателя.

Организация разрасталась, пополняясь молодежью, в том числе учениками Шостаковича: в Союз композиторов вступили Лобковский, Уствольская, Евлахов вошел в правление.

В 1947 году ленинградцы избрали Шостаковича депутатом Верховного Совета РСФСР по Дзержинскому избирательному округу. Всегдашняя готовность служить людям обрела новый стимул. В помощь себе привлек юриста М. Г. Зысина, композитора А. А. Ашкенази, которого хорошо знал с двадцатых годов по работе в тогдашних музыкальных организациях, директора Ленинградского отделения Музыкального фонда П. Ц. Радчика: пользовался их советами, но на все обращения отвечал сам. Если не успевал разобраться в деле на месте или вопрос оказывался сложным, брал письма и документы в Москву, там дополнительно изучал, выяснял возможности и, возвратившись в Ленинград, принимал необходимые меры.

Молва о его чуткости к болям людским распространилась быстро, и многие потянулись на Кировский проспект, в дом 26/28, где когда-то жил Сергей Миронович Киров и где в огромной квартире первого этажа Шостаковичу отвели комнату для депутатской приемной. В той же квартире поселились родственники Шостаковича по материнской линии Кокоулины, дирижер Театра юных зрителей М. М. Мельников, семья Варзаров. Родные Нины Васильевны, пережив блокаду в памятной Шостаковичу квартире на набережной Красного Флота, не хотели возвращаться к месту страшных воспоминаний. На Кировском проспекте жили скученно, и Шостакович счел неудобным держать там комнату для депутатской работы, перенес встречи с избирателями в помещение Дзержинского райисполкома, а комнату заняла семья Дмитрия Толстого. Решился вопрос и о квартире на Большой Пушкарской улице, с которой были связаны счастливые семейные годы, написание Седьмой симфонии. 2 января 1946 года Шостакович подал заявление с просьбой прописать там свояченицу с семьей. От квартиры на набережной Красного Флота отказались. Местом жительства Шостаковича в Ленинграде, когда он туда приезжал, стала квартира матери в Дмитровском переулке, где Софья Васильевна жила вместе с Марней

и двадцатилетним внуком; сын занимал ту же полутемную комнату, в которой когда-то сочинял «Леди Макбет Мценского уезда». Вечерами работал за столом, на котором стоял портрет отца, его окружали привычные вещи, привезенные сюда с прежней квартиры на улице Марата.

Софья Васильевна, несмотря на преклонный возраст, сохраняла энергию, не пропускала ни одного примечательного концерта, балетного спектакля, поддерживала своим вниманием бывших консерваторских соучеников сына. На премьерах его сочинений всегда оставалась в тени, ничем не выделяясь в публике: просто одетая седая дама занимала место в одном из последних рядов концертного зала. Среди множества сохранившихся фотографий тех лет только одна запечатлела композитора с матерью после очередного ленинградского концерта.

Начало 1947 года, с обилием бытовых хлопот, депутатской работой и обязанностями председателя Ленинградской композиторской организации, для творчества пропало. Летом семья собралась в поселке Комарово: возобновилась аренда дачного дома на Большом проспекте. В нем всем хватало места. Шостакович, не любивший нижних этажей, устроил себе кабинетик наверху, рядом с детской комнатой. На первом этаже разместились Софья Васильевна, родители Нины Васильевны, поставили рояль, плетеную мебель, радиоприемник.

В поселке, тогда тихом, немногочисленном, Шостаковичу нравилось. Л. О. Арнштаму писал письма, в которых восхищение природой перемежалось шутливыми жалобами (большой семье к концу лета обычно денег не хватало): «Я живу прекрасно. Наслаждаюсь природой. Здесь хорошо, хотя и бывают дожди. Довольно часто бываю в городе. Интересует меня проблема легкого заработка, так как мои средства к существованию иссякли. Привыкши жить на широкую ногу, испытываю несомненное неудобство, переходя на узкую ногу. В шаг... жмет, как говорят работники иглы»¹.

В Комарове стал писать Поэму о Родине для меццо-сопрано, тенора, двух баритонов, баса, хора и оркестра: приближалась тридцатая годовщина Великой Октябрьской социалистической революции, и для торжественных концертов решил составить сюиту из песен, характерных для разных периодов отечественной истории. Выбрал то, что ценил за яркий мелодизм, что было популярно в народе. Песня «Смело, товарищи, в ногу» говорила о старой ленинской гвардии, «По долинам и по взгорьям» — о гражданской войне, мелодия «Встречного» напоминала о годах первых пятилеток, песня «Священная война» — о недавних битвах с фашизмом, вслед шла песня «На богатырские дела» В. И. Мурадели, и финалом звучала «Песня о Родине»

¹ ЦГАЛИ. Архив Л. О. Арнштама. Сдаточная оп. № 73.

И. О. Дунаевского. Число куплетов в каждой песне было сокращено — оставлены самые яркие, сделаны небольшие гибкие оркестровые связи между номерами. Получилась своего рода сюита-фантазия. Ее исполнили в праздничные дни.

В программу фестиваля «Пражская весна» Шостакович включил серию своих пианистических выступлений. Успех сопровождал исполнению Второй фортепианной сонаты. В памяти финского биографа Сибелиуса и Шостаковича Эрика Тавастшерны сохранились многие детали «пражской интерпретации» Сонаты, существенные для ее понимания, в частности по-моцартовски журчащее *non legato* в фигурациях первой части, сдержанная меланхолия четко «падавшей» терции главной темы, потрясающий накал разработки, вслед за которой «видения исчезают, словно в зимнем мраке и метели. Скорость и точность пассажей, исполняемых *pianissimo*, говорят о Шостаковиче как пианисте-виртуозе». Во второй части — ее среднем эпизоде — Тавастшерну «поражает оркестровая фантазия (словно соло флейты в сопровождении низких струнных)», в теме финала — «различные степени напряжения интервалов». Пианизм Шостаковича становится более ярким, масштабным. Тавастшерна приходит к выводу: «Шостакович играет, исходя из концепции симфониста»¹.

Квintет был сыгран композитором с Квартетом имени Бетховена. Для исполнения Второго трио Шостакович и Ойстрах пригласили Милоша Садло, тридцатипятилетнего чешского виолончелиста, уже сыгравшего вместе с Ойстрахом Двойной концерт Брамса. Садло выступал в ансамблях с И. Суком, И. Паненкой, И. Раухом и таким образом приобрел ансамблевый опыт, но репетировали много, тщательно, причем ведущая роль принадлежала Ойстраху.

Не только совместный концерт, но и запись Трио на пластинку позволили Шостаковичу в полной мере оценить искусство замечательного скрипача, с которым познакомился двенадцать лет назад, во время совместной поездки в Турцию. Возвратившись в Москву из Праги, стали музицировать: встречались то у Шостаковича, в квартире на Можайском шоссе, то у Ойстраха, в квартире на улице Чкалова: «...переиграли массу сонат, в частности Моцарта и Бетховена, и многое, многое другое»².

В сезоне 1946/47 года Шостакович прослушал грандиозный ойстраховский цикл «Развитие скрипичного концерта», и, как он писал, «необычайная музыкальность Давида Федоровича, красота его звука, великолепная техника не могли, естественно, пройти бесследно для меня»³. Продемонстрированная Ойстра-

¹ Тавастшерна Эрик. Встречи с Шостаковичем. — В кн.: Д. Шостакович, с. 285, 286.

² Шостакович Д. Д. Воспоминания. — В кн.: Д. Ф. Ойстрах. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма М.: Музыка, 1978, с. 11.

³ Там же.

хом эволюция скрипичной концертности, образцы этого рода литературы запечатлелись в памяти.

Со времени создания Девятой симфонии минуло два года — тот промежуток, который, начиная с Четвертой симфонии, разделял последующие симфонические произведения и требовался, видимо, для вызревания нового замысла. Отстранение от трагедийности в Девятой было временным. Вопрос, в каком направлении будет развиваться дальше его симфонизм, волновал Шостаковича. Концерт для скрипки с оркестром открывал еще неизведанные многосторонние возможности, новое поле творческого решения. Работа с Ойстрахом, его концерты активно направили воображение к скрипке, как инструменту, для которого могут быть созданы масштабные, интересные «роли». Еще не избалованный вниманием исполнителей-солистов, он почувствовал в Ойстрахе музыканта-единомышленника и стал сочинять Скрипичный концерт, «предполагая, что первым исполнителем будет Давид Федорович»¹.

Сочинение поначалу шло быстро. Эскизы сложились в Комарове в течение пяти дней, с 21 по 25 июля 1947 года, но к записи партитуры автор смог приступить лишь в ноябре, в Москве: первую часть закончил 12 ноября, вторую — 6 декабря, третью — 19 января 1948 года и финал — 24 марта 1948 года².

Получился род симфонии с лидирующей скрипкой, связанной с оркестром и вместе с тем приподнятой над его уровнем. «Скрипка solo выступаст здесь как инструмент невиданной, необоримой силы, способный не только противостоять, но и управлять всей массой звуковых красок»³. Сложилась еще одна трагедийная концепция, по сути своей симфоническая; новый Концерт становился продолжением предыдущих симфонических, квартетных полотен, открывая, по словам Ойстраха, «широкие возможности... прежде всего для выявления самых глубоких чувств, мыслей, настроений»⁴. Ладовый строй произведения, его язык, мелодизм содержали те же особенности, что и самые фундаментальные, сложные симфонические полотна. Сам Ойстрах признавал, что Концерт «не так легко «дается в руки»⁵, и предостерегал от поспешности в овладении им, указывая именно в связи с этим Концертом, что «мир образных представлений крупного художника, его восприятие жизни глубже и шире, нежели мир представлений его рядовых современников»⁶.

¹ Шостакович Д. Д. Воспоминания — В кн.: Д. Ф. Ойстрах. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма, с. 11.

² ГЦММК, ф. 32, № 43.

³ Бер М. Ф. Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Шостаковича. — В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М.: Музыка, 1962, с. 213.

⁴ Ойстрах Д. Ф. Воплощение большого замысла, с. 207—208.

⁵ Там же, с. 208.

⁶ Там же, с. 203.

Жанровое своеобразие Концерта подчеркнуто и формой сочинения — не традиционно трехчастной и даже не четырехчастной, а (с учетом самостоятельности и объемности каденции) пятичастной, как и в предыдущих симфониях — Восьмой и Девятой.

Трагедийность «заявлялась» с первой части, хотя назвал ее Шостакович совсем лирически — Ноктюрн. У солирующей скрипки — две мелодии, сходные по ритмическому рисунку, неторопливому движению: печальное раздумье и предчувствие грядущего. Сонатная форма части необычна: бесконфликтна, цельность ее основана на подобии, на внутреннем развитии тематизма. Ойстрах считал, что внутренняя напряженность музыки, ее динамизм содержатся в гармонии, в полифоническом взаимодействии голосов. Из пролога вырастает Скерцо. «Оно разъясняет... содержание первой части, давая выход состоянию затаенного раздумья», в этой музыке «есть нечто зловещее... демоническое, «колючее»¹. Вновь пляска отчаяния — нечто подобное финалу Второго трио: гармоническая жесткость поначалу даже несколько испугала исполнителя — такое почти не встречалось в скрипичной литературе². Партия солиста равноправно связана с соло других инструментов; именно со Скерцо композитор как бы заявлял новизну своего «исследования» взаимоотношений скрипача-солиста и оркестра. Чтобы поднять роль солиста-скрипача, не прибегая к чисто виртуозным приемам, Шостакович в Концерте счел целесообразным группу скрипок оркестра использовать скупой, сдержанной, в партитуру не ввел трубы, тромбоны, зато дал простор деревянным духовым, искусно сопоставляя их с солирующей скрипкой.

Сходство с другими трагедийными полотнами подчеркнула третья часть Концерта — Пассакалья, выражавшая высокую гордую скорбь: восемь вариаций на суровую тему *basso ostinato*, звучащую как непреклонный тезис-утверждение. Голос скрипки окружается обилием выразительных оркестровых голосов, многоступенчатое развитие достигает большой симфонической кульминации, чувства накаляются до предела. Когда постепенно оркестр «уходит», скрипка начинает обширную каденцию, где «словно оживают отголоски прошлых волнений, реминисценции образов *Adagio*, Скерцо и Пассакальи. Каденция развивается на постепенном динамическом нарастании»³. Перед солистом ставится задача тончайшего расчета звучности, с тем чтобы довести кульминацию до необходимой степени напряжения, вскрываются невиданные динамические возможности инструмента, подчеркивается его масштабность.

¹ Ойстрах Д. Ф. Воплощение большого замысла, с. 213.

² Шостакович указывал на сходство с Первым скрипичным концертом С. Прокофьева: «Там и первая и вторая части имеют с моим Концертом конкретное сходство... вот откуда все это идет». Но размах драматургии оказался у Шостаковича более масштабным.

³ Ойстрах Д. Ф. Воплощение большого замысла, с. 215.

С этого сочинения Шостакович утвердил самое смелое обогащение смысла каденции в концертной форме. И не только по объему, фактурной насыщенности. Каденция приобрела важную драматургическую функцию в общей конструкции. Проведение тем предыдущих частей переосмысливалось так, что они в стремительном нарастании разряжали трагическую атмосферу, создавая логичный переход к финалу.

Финал — Бурлеску — Ойстрах считал в творчестве Шостаковича одним из самых ярких образцов праздничной, жизнеутверждающей музыки. В карнавальном потоке, в кипучей пляске, следуя традиции концертов П. И. Чайковского, Шостакович открыто, просто, подчеркнуто солнечно завершает трагическое творение. Такой хороводный, народно-бытовой финал не смог бы появиться во время войны; он-то и указывал, что Концерт — повествование о мире, послевоенная музыкальная драма Шостаковича.

По автографу видно, что заголовки частей Концерта — Ноктюрн, Скерцо, Пассакалья, Бурлеска — автор вписал в готовую рукопись: сочинение рождалось без программных ориентиров, введенных позднее для облегчения восприятия сложной партитуры. Ойстрах возражал против названия Бурлеска, предлагал поискать «другое название, точнее передающее содержание финала с его русской удалью, с его ярким колоритом народного ликования»¹, но этому совету Шостакович не внял.

Посвятив Концерт Ойстраху, он передал ему рукопись, но посоветовал: «Сейчас его играть не стоит». В 1952 году он пригласил Ойстраха к себе домой и попросил записать Концерт на магнитофонную пленку, причем предварительно разучил оркестровую партию вместе с Л. Н. Обориным, в четыре руки: хотел хоть таким образом услышать свое сочинение. Вскоре появился пересмотренный, отредактированный автограф клавира, который можно считать второй редакцией². Перед премьерой провели десять репетиций, в процессе которых автор внес коррективы в партитуру, переоркестровал начало финала.

Премьера (под управлением Е. Мравинского) состоялась 29 и 30 октября 1955 года в Ленинграде и 4 и 5 февраля 1956 года в Москве. С разрешения автора по фотокопии партитуры Концерт сыграл осенью 1955 года в Нью-Йорке Иегуди Менухин.

Дальнейшее распространение сочинения пошло стремительно: в течение ближайшего сезона Ойстрах сыграл его в Польше, на фестивале «Варшавская осень», с Государственным оркестром СССР под управлением Н. П. Аносова, в ФРГ, в США, записал на пластинку с симфоническим оркестром Нью-

¹ Цит. по кн.: Юзефович В. А. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом, с. 225.

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 21.

йоркской филармонии под управлением Д. Митропулоса. Всего было сделано шесть записей Концерта, одной из лучших автор и Ойстрах считали лондонскую запись 1972 года, во время пребывания в Англии Шостаковича.

ИСКУССТВО ПЕСЕННОГО МЕЛОДИЗМА

В разгар работы над Первым скрипичным концертом было опубликовано постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели». Ему предшествовало трехдневное совещание деятелей советской музыки, на котором выступило тридцать ораторов — композиторов, музыковедов, исполнителей.

Шостакович выступил на совещании дважды. Его речь, завершавшая первый день заседания, была краткой, но содержала важные размышления по поводу, как он выразился, «положения дел в любимом всеми нами музыкальном искусстве»¹. Он указывал на то, что в композиторской среде «отсутствует творческая атмосфера, композиторы пишут свои произведения келейно, они не советуются с другими композиторами в процессе работы». «Мне кажется,— сказал Шостакович,— что у нас нет этой творческой атмосферы, а нам нужны творческая атмосфера и творческая дружба»². Была высказана неудовлетворенность музыкальной критикой и пожелание: «Композитор может и должен быть и критиком. Мы должны взаимно критиковать свои работы... Сам композитор — создатель своего произведения — должен значительно строже относиться к тому, что должно выйти из-под его пера. ...Прежде чем опубликовать свое сочинение... он должен подумать, имеет ли он на это право, достаточно ли он поработал над этим сочинением, сделал ли он все, что в его силах, таланте, его умении, чтобы это произведение было достойно обнародования»³. С большим вниманием отнеслись присутствующие к призыву Шостаковича всемерно расширять границы композиторского профессионализма.

Большая речь А. А. Жданова побудила Шостаковича на третий день совещания вновь попросить слова. На этот раз он высказался критически об опере В. И. Мурадели, некоторых сочинениях Н. Я. Мясковского, Ю. А. Шапорина, Симфонии-поэме А. И. Хачатуряна, Шестой симфонии С. С. Прокофьева, изложил ряд соображений о состоянии оперного искусства, а в заключение сказал и о себе, признавая наличие «неудач и серьезных срывов», но уверяя, что всегда думает «о народе, слуша-

¹ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б).— М.: Правда, 1948, с. 52.

² Там же.

³ Там же, с. 52, 53.

теле моей музыки, о народе, который меня вырастил, воспитал и вспоил». Он утверждал: «Я всегда прислушивался к критике, звучавшей по моему адресу, и всячески старался работать больше и лучше. Прислушиваюсь и сейчас, буду прислушиваться и впредь, буду принимать критические указания»¹.

В постановлении от 10 февраля 1948 года «...определялись задачи развития музыкального искусства на основе принципов социалистического реализма, подчеркивалось значение связи искусства с жизнью советского народа, с лучшими демократическими традициями музыкальной классики и народного творчества... Вместе с тем оценки творчества отдельных композиторов, данные в этом постановлении, в ряде случаев были бездоказательными и несправедливыми»². Это коснулось прежде всего ряда произведений Шостаковича, критическая оценка которых прозвучала и на собрании московских композиторов и музыковедов, продолжавшемся почти полторы недели в феврале того же года. «Зал Центрального Дома композиторов не мог вместить всех желающих принять участие в обсуждении постановления. Никогда еще стены Союза советских композиторов не были свидетелями столь резкой и откровенной критики...»³ Порицание Шестой, Восьмой, Девятой симфоний, Второй фортепианной сонаты, оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (за исключением финального акта) было почти единодушным, из Седьмой симфонии одобряли лишь первую часть. Шостакович на этот раз говорил лишь о себе и признавал, что в сочинениях после «Леди Макбет» «переоценил глубину своей творческой перестройки»⁴. Выражая благодарность за критику, он заверял, что будет «пытаться создать симфонические произведения, понятные и близкие народу», и объявлял: «Сейчас я работаю над музыкой к кинофильму «Молодая гвардия» и приступил к работе над оперой того же названия... Я буду снова и снова пытаться создать советские массовые песни»⁵.

В апреле 1948 года в Москве состоялся Первый Всесоюзный съезд советских композиторов. Его подготовке и проведению сопутствовала публикация в трех номерах журнала «Советская музыка» статьи композитора М. В. Коваля «Творческий путь Шостаковича», в которой негативные оценки были доведены до крайности. Во всех ранних сочинениях Шостаковича Коваль

¹ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), с. 163.

² Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». Цит. по сб.: Материалы обсуждения постановления ЦК КПСС от 28 мая 1958 г.— «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» — М.: Сов. композитор, 1958, с. 3.

³ Обсуждение постановления ЦК ВКП(б) московскими композиторами и музыковедами.— Сов. музыка, 1948, № 1, с. 53

⁴ Там же, с. 78.

⁵ Там же, с. 79.

обнаруживал «декадентские стороны». В формалистические работы попали пьесы для струнного октета, Первая соната, «Афоризмы». «Произведения эти,— писал Коваль,— с полным основанием можно назвать отвратительными». А в опере «Нос», по его мнению, «декадентство, формализм и урбанизм нашли наиболее полное и крайнее выражение»¹. Раскритиковав симфонии «Посвящение Октябрю» и «Первомайскую», Коваль специальный раздел посвятил «Леди Макбет», где «Шостакович изредка дразнит слушателей подобием человеческих звучаний»². Следуя хронологии, Коваль далее не упустил ни одного сколько-нибудь объемного сочинения, для каждого нашел определения уничтожающие. Первый концерт и Прелюдии назвал какофонией, разрушением мелодии и гармонии, романсы на стихи А. С. Пушкина — свидетельством того, что «Шостакович — композитор с недоразвившимся мелодическим даром» и что он «убивает пушкинскую поэзию»³. Многочисленные примеры из четырехручного переложения Четвертой симфонии, изданного в 1946 году, должны были, по мнению Ковалья, подтвердить «заумь», «мелодическую бедность», «упорство», с которым композитор выпускает «формалистических змей». Исключение делалось для Пятой симфонии, но и здесь критик возмущался тем, что Шостакович после Пятой симфонии попал в классики советской музыки. «Многие годы творчества Шостаковича,— заключал Коваль,— прошли преимущественно на холостом ходу... он не дал своей Родине того, чего ждала она от его большого дарования»⁴.

Вновь, как и в 1936 году, Шостаковича поразила неустойчивость позиций Б. В. Асафьева, не сумевшего противостоять крайностям.

На съезде, где с обобщающим докладом выступил Т. Н. Хренников, Шостакович подтвердил свое согласие с критикой и желание «искать и найти конкретные творческие пути, которые приведут... к советскому реалистическому народному искусству», признавал: «Когда я попадаю в сферу вокальной музыки, я чувствую себя как бы стесненным. Это большой мой недостаток»⁵.

Репертуарные организации в список сочинений, рекомендованных для концертного исполнения, внесли лишь две симфонии Шостаковича — Пятую и Седьмую. Но и их дирижеры не исполняли: не хотели рисковать.

На какое-то время число сочинений о войне резко уменьшилось; в литературе и искусстве росли призывы сосредоточить

¹ Коваль М. В. Творческий путь Д. Шостаковича.— Сов. музыка, 1948, № 2, с. 54.

² Там же, с. 59.

³ Там же, № 3, с. 37.

⁴ Там же, № 4, с. 19.

⁵ Цит. по ст.: Бернандт Г. Б. «Песнь о лесах» Д. Шостаковича — В кн.: Советская симфоническая музыка М. Музгиз, 1955, с. 359

интерес на художественном изображении процессов сегодняшнего дня. Немного появлялось военных кинофильмов: в 1950 году их было выпущено всего три, а с 1951 по 1955 год — ни одного.

Уходили из жизни первые выдающиеся интерпретаторы Седьмой: скончались Г. Вуд, С. Кусевитский. Для Тосканини, оставившего дирижирование, она была лишь волнующим воспоминанием. С весны 1948 года отошел от военной дилогии Шостаковича Е. А. Мравинский; в ближайшие несколько лет он обращался только к Пятой симфонии. В большой статье «Реалистическое направление в музыке», опубликованной в книге «Советская музыка на подъеме», Седьмую симфонию отнесли к произведениям стилистически противоречивым¹.

Шостакович приобрел магнитофон и дома часто «крутил» запись Восьмой симфонии для тех, кто приходил к нему; ученики обычно следили за движением музыки по партитуре, сидя за письменным столом, а Шостакович «сидел у магнитофона и кое-где прибавлял или убавлял звучность»². На концертное распространение не надеялся.

В Ленинградской консерватории появился приказ, согласно которому профессор Д. Д. Шостакович увольнялся «по сокращению штатов».

Нужно было искать средства к существованию.

Раньше нередко отказывался от заказов. Теперь упорно искал их, хотя семья быстро приспособилась к изменившимся условиям. К трудностям было не привыкать. Переписка Софьи Васильевны с М. С. Шагинян, сохранившаяся в архиве писательницы, отражает достоинство и сдержанность, с какими встретили новые испытания. «Наша жизнь идет по-прежнему, — сообщала Софья Васильевна в августе. — ...Тяжелая полоса продолжается, и надо ее пережить, но не приходить в отчаяние, а он (Д. Д. Шостакович. — С. Х.) держится молодцом. Работает, хотя нервы дают себя знать»³. По-прежнему Софья Васильевна поддерживала М. М. Зощенко, волновалась о судьбе детей А. Н. Афиногенова, оставшихся круглыми сиротами после гибели жены писателя; письма Софьи Васильевны к Шагинян и другим адресатам полны упоминаний о многих, кому, максимально сократив собственные потребности, она помогала, как это всегда было принято у Шостаковичей.

Нина Васильевна устроилась в лабораторию, которой руководил ее одноклассник по Ленинградскому университету Артем

¹ См.: Нестьев И. В. Реалистическое направление в музыке. — В кн.: Советская музыка на подъеме. М.: Музгиз, 1950, с. 125.

² Денисов Э. В. Записи о встречах с Д. Д. Шостаковичем. Рукопись.

³ Письмо от 22 августа 1948 г. Архив М. С. Шагинян. Ее неопубликованная переписка с С. В. Шостакович и другими членами семьи композитора предоставлена Еленой Викторовной Шагинян.

Исаакович Алиханьян (он вырос в крупного ученого, занимался исследованием космических лучей на высокогорной станции Арагац в Армении). Романтика работы в горах, в трудных условиях, на высоте 3200 метров над уровнем моря, работы, требовавшей не только отвлеченного научного мышления, но и практических навыков, отвечала живому характеру Нины Васильевны Шостакович. Алиханьян смог внушить веру в возможность, перспективность ее участия в лабораторных темах и познакомил с физиком Тиной Асатиани — матерью, как и Нина Васильевна, двух детей, сумевшей объединить интересы семьи и научной работы. Общность характеров и научных тяготений сдружили двух женщин. Наметилась тема совместного исследования: природа узких ливней космического излучения.

«Нина Васильевна,— вспоминает Тина Левановна Асатиани,— быстро сумела освоить технику эксперимента. Мы вместе собрали установку, наладили ее и начали измерения. Хорошо помню, как мы засиживались в лаборатории допоздна, за полночь. Она сразу проявила себя толковым физиком, вошла в курс дела, трудилась с редким энтузиазмом; результаты поиска были вскоре опубликованы»¹.

Первый успех дочери стал радостью для Софьи Михайловны Варзар, которая, несмотря на преклонный возраст, продолжала заведовать отделом малых планет в Ленинградском институте теоретической астрономии Академии наук СССР и именно в эти годы опубликовала свои лучшие работы. Собственный опыт говорил ей, что наука не мешает семье, что начинать никогда не поздно. Поддержка матери повлияла на окончательное решение Нины Васильевны занять должность научного сотрудника с обязанностью три-четыре месяца в год проводить на станции Арагац. Там она в соавторстве с Алиханьяном и другими физиками вскоре подготовила и опубликовала статьи «О новом магнитном спектрометре», «О нестабильных заряженных частицах, более тяжелых, чем протон» — исследования, положительно оцененные научной общественностью.

Лето 1948 года семья вновь провела в Комарове.

В пристанционном киоске, куда Шостакович заглянул, ожидая поезд на Ленинград, он купил, чтобы не скучать в пути, книжку стихов «Еврейские народные песни». Издание это было подготовлено еще в 1940 году академиком Ю. М. Соколовым, задержалось из-за войны, дополнилось песнями о войне и вышло в 1947 году.

Шостакович издавна интересовался искусством еврейского народа, с фольклором которого его знакомил приятель молодости, ученик М. З. Шагала С. М. Гершов (напетая им народная по интонационному складу мелодия вошла в финал Трио памяти И. И. Соллертинского). Некоторые ладовые приметы еврейской народной мелодики, в частности понижение пятой

¹ Асатиани Т. Л. Воспоминания о Н. В. Шостакович. Рукопись.

ступени, возникали в разных сочинениях, передавая печаль, страдание.

В экземпляре стихотворного сборника, сохранившемся в семейном архиве, остались следы внимательного прочтения, тщательной работы над текстом: карандашные зачеркивания, дополнения. Отбор активен: ничего не использовал из исторического раздела, из военных песен, не привлекали и стихи сатирические, юмористические, решительно отверг иронию, насмешливость, малейшее преувеличение забавного в «маленьких человечках» — то, что было характерно для оперы «Нос», балета «Болт», музыки к спектаклю «Клоп». Сатирик уступил место певцу бедных, униженных. Внимание Шостаковича привлекли краткие, емкие, колоритные сценки, напоминающие «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского — по живописной меткости — и повесть «Бедные люди» Ф. М. Достоевского — по глубине страдания. Он выбрал трогательные стихи о любви, о нужде бесправного существа, смирившегося со своей долей:

Лежит моя Шейндл в кровати
И с нею ребенок больной.
Ни щепки в нетопленной хате,
И ветер гудит за стеной...

Нужда пляшет, нужда скачет в беспросветном отчаянии:

Гоп, гоп, выше, выше!
Ест коза солому с крыши. Ой!

Страшные и живые в своей подлинности картины, с яркими характерами, осязаемыми типажам.

Вчитываясь в стихи, композитор кое-где редактирует их, в двух случаях исправляет, меняет текст. Так, в песенке о мальчике Мойшеле строки:

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

Шостакович излагает как пейзаж:

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

Еще одна существенная перемена текста — в сценке о брошенном отце: религиозный план переведен в социальный, Электатчик превращен в Эле-старьевщика — несчастного старика, от которого «к приставу дочка ушла — говорят».

В композиции цикла творец музыки не следовал логике стихотворного сборника. У него сложилась собственная логика сцен, характеров, свое чередование, диктуемое музыкальным решением, цельностью музыкальной формы. Три первых номера посвящены детству. Кульминация этого раздела цикла — «Колы-

бельная»: мать поет сыну об отце, который «в цепях в Сибири, держит царь его в тюрьме... Колыбель твою качая, мама слезы льет». Следующие три песни — о горестях любви: разлука влюбленных, предостережение легкомысленной Хасе, слезы отца, покинутого дочерью. Номера седьмой и восьмой, собственно, единая трагическая песня о жуткой нужде, когда «в колыбельке спит дитя без пеленок, нагишом» и «нет силы терпеть и молчать».

Финал Шостакович компоновал долго, пока не остановился на лирических стихотворениях раздела «Советские песни» — доверчивое и светлое пенне о поле просторном, о счастье жены сапожника, которая «мужа смело под руку взяла и в театр повела».

Отобранным стихам Шостакович сам дал меткие заголовки: «Плач об умершем младенце», «Заботливые мама и тетя», «Колыбельная», «Перед долгой разлукой», «Предостережение», «Брошенный отец», «Песня о нужде», «Зима», «Хорошая жизнь», «Песня девушки», «Счастье».

В процессе сочинения — это известно доподлинно — композитор к фольклорным записям еврейской музыки, имевшей в России богатую историю, не обращался. В новом цикле утверждалось то отношение к фольклору, которое стало типичным для всего его дальнейшего творчества: отказ от «дословного» цитирования, от пассивного следования первоисточникам. Вникая в народный интонационный строй, композитор вводил его в комплекс своих выразительных средств, делал его элементом своей интонационной системы. Работая над циклом, Шостакович с удивительной чуткостью вник в напевность самой еврейской речи с обилием повторяющихся восклицаний на длинных нотах как эмоционального рефрена («Ой!» — в № 1, 4, 7, «Слушай, Хася!», «Циреле, дочка»). Специфическая неторопливая танцевальность песенных мелодий, своеобразие попевок, роль «щемящих», настойчивых хроматических ходов и их разнообразные модификации, ритмика жеста, всегда сопровождающего речь, — все это стало в новом сочинении элементом стиля композитора. Такой сплав, с одной стороны, поднимал национальную почву — на новую, современную ступень, с другой — делал ее стилем обогащения профессионального музыкального языка. Пройдет совсем немного времени, и этот уровень отношения к народной музыке подхватит, разовьет и продолжит молодое поколение композиторов «новой фольклорной волны» (В. А. Гаврилин, Г. А. Канчели, Ч. Нурымов и другие).

Работа над циклом заняла в общей сложности почти три месяца. Эскизы Шостакович записал в августе и к 24 октября поставил итоговую точку; эти даты стоят на автографах, поступивших в ЦГАЛИ спустя десятилетие¹. Впоследствии, возвра-

¹ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 50 и 51. Другой дарственный автограф с датами (№ 1—1 августа 1948 г., № 2—9 августа того же года) и подробными исполнительскими указаниями хранится у Г. И. Уствольской.

тившись к циклу, создав редакцию для пения в сопровождении оркестра, он поставил на партитуре дату — 1 октября 1948 года.

Работа, как всегда, принесла удовлетворение, радость. Уезжая из Ленинграда, Шостакович писал Н. В. Смоличу: «Мы еще увидим небо в алмазах (А. П. Чехов)». И подписался: «До сих пор благодарный автор справедливо раскритикованных опер («Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда») Д. Шостакович».

Премьера цикла состоялась 15 января 1955 года в Ленинграде, исполняли автор и певцы З. А. Долуханова, Н. Л. Дорлиак, А. Д. Масленников.

«Репетировали у Шостаковича дома. Он был суетлив, нервозен и, казалось, жил в другом измерении. Его замечания касались темпов, в меньшей мере — соотношения голосов. В вокальную специфику не вникал. Любовь, страх, преклонение — вот чувства, которые мы испытывали. Успех на премьере был огромным» (З. А. Долуханова).

Когда Шостакович заверял, что будет «снова и снова пытаться создать советские массовые песни», это не было формальной декларацией.

В дискуссиях 1948 года был затронут вопрос о его песенном, мелодическом даре, вопрос, возникавший не раз в конце двадцатых — тридцатые годы, когда Шостаковича упрекали в скудности мелодической фантазии, слабости вокальных жанров, а его раннее мастерство считали как бы компенсацией недостаточной эмоциональности¹.

Выдвинутые в постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года задачи достижения доступности, доходчивости, ориентация на классические образцы программности направляли по преимуществу к текстовой музыке. Требовалась современная, актуальная тема, и Шостакович нашел ее быстро — тему благородную, поэтичную, отвечавшую его горячему желанию деятельно участвовать в возрождении родной земли.

После завершения войны было принято специальное решение о лесонасаждениях, указывалось на их огромное значение для народного хозяйства. Сражения оголили землю. Выжженные просторы открыли путь суховею. Зазвучал призыв общественными силами расширить лесные полосы для борьбы с засухой.

Поэт Евгений Долматовский, оказавшись в поезде «Красная стрела» по пути из Москвы в Ленинград вместе с Шостакови-

¹ Даже после триумфа Первой симфонии М. С. Друскин, сравнивая творчество Д. Д. Шостаковича и Г. Н. Попова, писал, что «второй — эмоционально крепче и «нутряннее» (Друскин М. С. Новая фортепианная музыка — Л.: Тритон, 1928, с. 111).

чем, поделился с ним впечатлениями о посещении новых лесонасаждений:

«Я тогда вернулся из раскаленных степей, где шесть лет назад пылала Сталинградская битва. Свидетель первых шагов по преобразованию природы — борьбы с засухой, я рассказывал своему соседу по купе о лесных полосах, на которых быстрорастущая акация защищает от зноя медленно подымающиеся дубки, чтобы потом и вовсе уступить им место, вспоминал о решимости волжан положить конец суховету и черной буре... Композитор выспрашивал у меня подробности и детали плана борьбы с засухой. Мы проговорили до станции Бологое, а на рассвете вновь пошла речь о будущих лесах. Когда я назвал породы кустов и деревьев, из которых сложатся лесные массивы, композитор сказал, что названия деревьев красивы и музыкальны. Мы условились вновь встретиться в Москве... При второй встрече Шостакович попросил меня подумать, можно ли написать стихи для оратории о будущих лесах, что защитят поля от засухи»¹.

Началась совместная с поэтом работа. Не ограничиваясь общей композицией, Шостакович дает конкретные указания поэту, вновь и вновь обсуждает с ним темы каждой из частей, их соотношение. Соответственно содержанию, строению определяется исполнительский состав: тенор, бас, смешанный хор, детский хор, оркестр. Из газеты «Пионерская правда», которую выписывала дочь, Шостакович узнал об участии в лесопосадках школьников, так родилась песня «Пионеры сажают леса» — вдохновенный гимн светлому детству; именно эта песня стала стержневой в оратории. Определенной последовательностью номеров композитор добивался образного расширения темы: за картиной окончания войны («Победой кончилась война») следовал призыв — «Оденем Родину в леса!», как контраст (воспоминание о тяжком прошлом) — «Мы не забыли горькой доли...», затем — выход пионеров («Тополи, тополи, скорее идите во поле...»), хор «Сталинградцы выходят вперед» и две финальные части — «Будущая прогулка» по лесам, где «соловьи поют счастливые», и «Слава». Как и в других многочастных — симфонических и камерных — сочинениях, семь номеров оратории складывались в более компактную конструкцию: пролог, центральные номера, эпилог.

Небольшое оркестровое вступление рисовало необозримые просторы родной земли, здесь «заявлялась» главная тема, чтобы пройти затем через все части вплоть до финала. Вторая часть — образец яркой, «плакатной» музыки, с мощными во-гласами хора, чеканным ритмом. Неожиданным контрастом вступает в третьей части оркестровый речитатив, и певец повествует о страданиях Руси, народном горе; характер музыки перекликается с Мусоргским — влияние этого композитора не уходит из творчества Шостаковича. Следуя и в хоровой музыке принципу самых резких контрастных сопоставлений, он без перерыва переводит горестный плач в детский хор, светлый, трогательный, обаятельный, близкий «Песне о встречном».

¹ Долматовский Е. А. Переполненный музыкой. — В кн.: Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1976, с. 74.

Кульминация — пятый хор: комсомольцы поют о немеркнущей славе. Это вторая после песни из фильма «Волочаевские дни» героическая массовая песня, но, по сравнению с той, более праздничная, блестящая, это песня-марш, которая, казалось бы, могла стать финалом, но следует еще один контрастный переход — идиллия, лирическая сценка — прогулка в завтрашний счастливый день: тенор, хор без слов и оркестр поют поэтичную соль-мажорную мелодию, с которой композитор не спешит расстаться. Вместо ожидаемого краткого финала седьмая, завершающая часть начинается фугой: прием явно полемический, доказывающий, что эта классическая форма может войти в популярную вокальную музыку; следуя Глинке, Шостакович пишет русскую по теме фугу, предвосхищая стилевую направленность будущего фортепианного цикла прелюдий и фуг. Основной мелодический оборот финала заимствуется из музыки фильма «Встреча на Эльбе», выпущенного на экраны в марте 1949 года (партитура фильма обозначена опусом 80, оратория — 81-м).

Новизна задачи на этот раз заключалась в том, чтобы, не выходя за рамки традиции, опираясь в основном на массовые жанры, как бы освежить само понятие традиционности, в том, чтобы, «развивая широкий круг простых образов, простых, чистых художественных средств, чистых красок, найти новое истолкование, новое применение... положить такие тона, оттенки и блики в картину очень чистого рисунка, которые заставили бы нас увидеть простое по-новому»¹.

Мелодический строй оратории «Песнь о лесах» показал способность композитора в больших, циклических формах достигать доступности, из недр бытовой лирики извлекать свежие краски, обороты, тона, сохраняя при этом оригинальность индивидуального стиля. Переход к теме не означал стилового компромисса, — так это и восприняли коллеги-композиторы, в частности А. И. Хачатурян, упрекавший себя в художественных уступках, а о Шостаковиче говоривший: «Шостакович не уступал»².

Как и в других случаях, Шостакович допускал условность жанрового определения: по сюжету и развитию произведение правильней было бы назвать кантатой.

Работа завершалась в августе. 10 августа сообщал из Комарова Л. Арнштаму: «...заканчиваю ораторию на слова Долматовского»³.

«Песнь о лесах» композитор доверил Е. А. Мравинскому, оркестру Ленинградской филармонии, хору Ленинградской ака-

¹ Ливанова Т. Н. Советская тема в новых кантатах и ораториях. — В кн.: Советская симфоническая музыка, с. 178.

² Хачатурян А. И. Страницы жизни и творчества, с. 18.

³ ЦГАЛИ. Архив Л. О. Арнштама. Сдаточная оп. № 73.

демпической капеллы, руководимому Г. А. Дмитриевским, хору мальчиков из училища при капелле под управлением П. А. Богданова. Солировали артисты капеллы И. Н. Тятюв, В. В. Ивановский. Подготовка продолжалась долго, с участием автора, не раз посещавшего репетиции хормейстера капеллы Е. П. Кудрявцевой. Арнштаму писал в октябре: «Завтра еду в Ленинград по просьбе Мравинского, который думает в конце октября исполнить мое творчество»¹. Премьера прошла 15 ноября 1949 года в Большом зале Ленинградской филармонии. Программу концерта, состоявшую целиком из новых сочинений советских композиторов (кроме «Песни о лесах» исполнялись увертюра А. Г. Арутюняна и Скрипичный концерт А. А. Бабаджаняна), повторили на конференции слушателей. После краткого выступления Л. А. Энтелиса они высказывались о «Песни о лесах», — это был первый отклик, ободривший автора.

В прессе появилось обилие положительных рецензий, в содержании которых было много общего: с удовлетворением отмечалось, что «оратория Шостаковича отличается оптимизмом... утверждением радости созидательного социалистического труда»², что она патриотична, стиль ее легок для восприятия. В статье старейшего музыкального деятеля, сестры В. Я. Брюсова Надежды Яковлевны Брюсовой, когда-то сотрудничавшей с Б. Л. Яворским, Шостакович прочитал психологически чуткое наблюдение: «Нужно было обладать сильной творческой волей, чтобы сделать этот шаг так смело и искренно, как это сделал Шостакович... В его творчестве ярко запечатлелось, что он ощущает развертывающуюся в стремительном движении вокруг него жизнь, как свою жизнь, что он смотрит на нее не со стороны, а сам живет ею...»³

За ораторию «Песнь о лесах» и музыку к кинофильму «Падение Берлина» Шостаковича удостоили Государственной премии первой степени.

Работа над ораторией сдружила Шостаковича с Е. А. Долматовским, который стал в эти годы для композитора столь же необходимым поэтом-соавтором, какими были для И. О. Дунаевского В. И. Лебедев-Кумач, для В. П. Соловьева-Седого А. И. Фатьянов. В окружение Шостаковича вошел человек из поколения комсомольцев тридцатых годов, мальчиком читавший свои стихи Маяковскому, работавший на стройке Московского метрополитена, прошедший войну, перенесший контузию, ранение. Он имел право сказать: «Три войны и три пятилетки — моего поколения стихи». Он был на переднем крае жизни, борьбы и не стеснялся писать «на злобу дня». С уверенной профессиональной хваткой Долматовский откликался на пожелания композитора и в свою очередь предлагал ему актуальные

¹ ЦГАЛИ. Архив Л. О. Арнштама. Сдаточная опись № 73.

² Цит. по: Сов. музыка, 1976, № 10, с. 9

³ Там же.

стихи для быстрого музыкального воплощения и распространения. Песенные по своей фонетике, ритмике, эти стихи складно «ложились» на музыку, их тон, содержание соответствовали ораториально-кантатному и песенному жанрам, актуальной тематике.

«Мы были молоды, деятельны, я восхищался Шостаковичем, старался быть ему полезным,— вспоминает Долматовский. — Иногда он писал музыку, примостившись на столике в моей квартире, в Лаврушинском переулке, среди шума и суеты: ему ничто не мешало, удивительно быстро появлялись его острые нотные значки. Для военных фильмов, близких мне как фронтовику, музыки появлялось много больше, чем заказывалось: не скупилась. Работали и жили с удовольствием».

Советское хоровое творчество выходило на передовые рубежи. Общественное признание получили произведения о героических страницах отечественной истории: симфония-кантата «На поле Куликовом», оратория «Сказание о битве за Русскую землю» Шапорина, кантата «Москва» Шебалина. В 1949 году Прокофьев сочинил сюиту «Зимний костер» для хора мальчиков, чтецов и симфонического оркестра, а годом позже выступил с ораторией «На страже мира». Хоровые жанры успешно разрабатывали и другие композиторы, отвечая общим тенденциям советского искусства конца сороковых — начала пятидесятых годов, обращаясь к возвышенным историческим образам и событиям.

Активности композиторов сопутствовал подъем хоровой исполнительской культуры. Создавались новые хоровые коллективы, возрождались забытая старая русская хоровая литература, множились обработки фольклорных мелодий для различных хоровых составов. В июне 1943 года дал свой первый концерт Государственный хор русской песни под управлением А. В. Свешникова, которого Шостакович знал по довоенной работе в Ленинградской академической капелле. Шостакович часто появлялся на репетициях и концертах хора, восхищаясь его искусством, вникал в хоровую классику, рецензировал концерт хора с программой из произведений И.-С. Баха, причем высказал пожелание о более широком включении классики в репертуар¹. Как вспоминал Свешников, «он приходил послушать музыку старых итальянцев — Палестрины, Вивальди, Лотти, Ласко, Монтеверди, не пропускал концертов из сочинений Баха, проявлял большой интерес к русским народным песням, занимавшим в программах нового хора основное место». Испытавший выразительные возможности хора в своих ранних симфониях и двух операх, Шостакович все же в разговорах со Свешниковым сетовал на то, что знает хоровое пение недостаточно, и, вникая в хоровую классику, определял свой хоровой стиль. По мнению Свешникова, «он много пробовал до публикации

¹ Шостакович Д. Д. Концерт из произведений Баха — Сов. искусство, 1951 24 марта.

своих хоров — иначе откуда бы сразу появилось знание хорошего голосоведения, характерное для композиторов, с детства певших в хоре. Он шел к хоровой музыке и от своих квартетов, их полифонии, певучести струнных. Многое здесь сплеталось».

К хоровым жанрам активно направляло кино.

Фильмы, к которым в эти годы Шостакович писал музыку, можно разделить на три группы. Самую многочисленную составляли кинопортреты выдающихся деятелей науки, литературы — хирурга Н. И. Пирогова, селекционера И. В. Мичурина, критика В. Г. Белинского. О минувшей войне рассказывали «Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина». Фильм о гражданской войне «Незабываемый 1919-й» представлял экранизацию одноименной пьесы В. В. Вишневского, с успехом шедшей во многих драматических театрах.

В эти первые годы оседлой московской жизни композитор работает со многими режиссерами. Биографическую ленту «Мичурин» ставил А. П. Довженко, «Встречу на Эльбе» — Г. В. Александров. Началось сотрудничество с М. Э. Чиаурели («Падение Берлина»), продолженное в фильме «Незабываемый 1919-й». Три года трудился Г. М. Козинцев над фильмом «Белинский», насыщенным музыкальным сопровождением. Существенная корректировка содержания и формы фильма на заключительном этапе потребовала перекройки почти всей музыки, что было мучительно. Арнштаму Шостакович признавался: «Я очень устал от работы над «Белинским»... Завтра будет вторая запись, т. е. третья. А послезавтра четвертая и, надеюсь, последняя. Работа была утомительная и сложная»¹. И все-таки от кино не отказывался; к Шостаковичу «выстраивалась» даже очередь режиссеров. «Довженко я протелеграфировал, что, как только ты меня отпустишь, я пойду к нему»², — сообщал Арнштаму. Пятьдесят номеров сочинил для двухсерийного фильма «Молодая гвардия», поставленного С. А. Герасимовым. По эскизам видно, что тематический материал первой серии был намечен 25 апреля 1947 года³. Партитура оформлялась летом и осенью 1948 года. Исполнителями выступили Государственный симфонический оркестр СССР и Государственный хор русской песни под управлением А. В. Свешникова. В эту драму юности, чистоты и величия Шостакович ввел трагическую музыку начала войны, траурно-триумфальный марш в сцене казни, торжественную музыку возмездия, развил место и роль музыкального фона, по-своему раскрывавшего и углублявшего психологический строй экранизации знаменитого романа А. А. Фадеева⁴.

¹ ЦГАЛИ. Архив Л. О. Арнштама. Сдаточная опись № 73.

² Там же.

³ ГЦММК, ф. 32, № 106.

⁴ В 1951 г. из этой музыки Л. Т. Атовмян составил сюиту из семи симфонических номеров, впервые исполненную спустя два года оркестром Всесоюзного радио под управлением А. В. Гаука

В некоторых из фильмов разработка характеров отсутствовала. Действие строилось по схеме, с четким противопоставлением добра и зла. Схематизм сценарной драматургии отражался на музыке, снижая уровень симфонической действительности. Ей приходилось скрывать недостатки сценария, плоскую речь персонажей, и Шостаковичу это удавалось. Сцена операции в фильме «Пирогов» по характеру и структуре напоминала сцену «Шествие со знаменем» из кинофильма «Встречный»; в киноповествовании о Мичурине именно музыка передавала его переживания, счастье единения с природой. Возрастала роль закадровой музыки. Обилие массовых сцен, апофеозов требовало участия хора, развернутых хоровых партий. Кино в этом направлении становится лабораторией, не ограниченной прикладными задачами. Фильмы насыщаются хоровыми эпизодами, значение которых в драматургии фильма становится стержневым. Хором начинается и апофеозным хором завершается «Падение Берлина», в фильме «Мичурин» роль «катализатора» действия выполняют увертюра с хором, оркестр и хор в сцене «Площадь города», эмоциональный фон создается тремя хорами без слов. Козинцев для фильма «Белинский» побуждает композитора написать своего рода сюиту хоров на слова народные и стихотворения Н. А. Некрасова; автографы и переписанные голоса, сохранившиеся в архивах, содержат: № 3 — смешанный хор без слов, № 6 — хор «Если барышни-метрессы», № 7 — смешанный хор и оркестр, № 8 — мужской хор и оркестр, № 11 — женский хор с оркестром «Беседа моя, беседашка», № 13 — мужской хор «Ты, рябинушка», № 18 — мужской хор «Не одна во поле дороженька»¹.

Об источниках мелодизма свидетельствует запись на автографе партитуры музыки к кинофильму «Мичурин»: перед хором «Ой, за горами, за долами» Шостакович сверху, как ориентир, выписывает тему из «Бориса Годунова»².



Вот откуда черпается стиль мелодизма необыкновенной широты и гибкости.



¹ ГЦММК, ф. 32, № 266; ЛГАЛН, ф. 4437, оп. 17, ед. хр. 3262 и 3263. Из музыки к фильму в 1960 г. Л. Т. Атовмянном была составлена Сюита для хора с оркестром.

² ГЦММК, ф. 32, № 263.

Немало в фильмах и хоровых песен, идущих от «Встречного», — таких, как обаятельный детский двухголосный хор «Хороший день, земля в цвету» на слова Долматовского в фильме «Падение Берлина».

Хоровая насыщенность фильмов направила Шостаковича к автономному хоровому творчеству. Он сам говорил, что работа над хорами к фильму «Мичурин» привела его к сочинению оратории «Песнь о лесах». 1951 годом обозначены Десять поэм для смешанного хора без сопровождения на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX века: композитор обратился к «чистому» хоровому звучанию а capella.

Тексты подбирал сам, знакомясь с первоисточниками, просмотрел публицистический сборник «Текущий момент», в котором публиковался цикл участника восстания 1905 года Евгения Тарасова под названием «Декабрь», откуда взял стихотворение «Смолкли залпы запоздалые» — о том, что «жажда битвы не задумана в раненом орле». Тимофей Уралов, руководитель литературного объединения «Стапель» из города Николаева, изучавший жизнь поэта-революционера Алексея Гмырева, помог в отборе стихов для хоров «При встрече во время пересылки», «Казненным», «Они победили», прислал биографию Гмырева, погибшего двадцати четырех лет в каторжной тюрьме. Композитор внимательно прочитал все восемьдесят сохранившихся стихов Гмырева и написал: «Его творчество живет сейчас с нами»¹. С А. Я. Коцем (1872—1943), русским переводчиком «Интернационала», Шостакович общался, когда в 1937 году оркестровал гимн. Для задуманного цикла взял из стихов Коца стихотворения «Девятое января», «Майская песня».

Десять стихотворений выстроились в цикле в такой последовательности: «Смелей, друзья, идем вперед» (слова Л. П. Радина), «Один из многих» (Е. М. Тарасов), «На улицу!» (неизвестный поэт), «При встрече во время пересылки» (А. М. Гмырев), «Казненным» (А. М. Гмырев), «Девятое января» (А. Я. Коц), «Смолкли залпы запоздалые» (Е. М. Тарасов), «Они победили» (А. М. Гмырев), «Майская песнь» (А. Я. Коц), «Песня» (В. Г. Тан-Богораз).

Стилистика стихов, лишенных профессиональной гладкости, с очевидными шероховатостями, нелегко увязывалась с музыкой. Шостакович просил Долматовского отредактировать оригиналы, но поэт не считал возможным вносить в них даже малейшие изменения и убедил в этом композитора.

По свидетельству Свешникова, писались Поэмы довольно медленно. Хотелось достичь нерасторжимого единства слова и музыки, тембровой характерности, преодолевалась инструментальная трактовка вокальной линии. Жанровое наклонение определилось не сразу: поначалу произведение называлось Десять

¹ Цит. по публикации Н. Михайловой «Песню алуию поем». — Сов. Россия, 1979, 29 июля.

хоров, затем появилось — Десять поэм; это название отвечало характеру, форме номеров, объединенных романтической нотой, свободной трактовкой куплетных стихов. По сохранившимся эскизам и отрывкам можно предположить, что контуры сочинения сложились ранней весной 1951 года. Как и в давнишнем цикле на слова английских поэтов, построение не было решено заранее. Номера сочинялись вперемешку, по вдохновению. Хор «Девятое января», видимо, возник одним из первых, как развернутая трагическая сцена народного плача, гнева и призыва. Вместе с хором «Смолкли залпы запоздалые» «Девятое января» составляло дилогию; эти хоры стали центром, кульминацией цикла. Но содержание выходило за временные рамки изображения первой русской революции 1905 года: музыка рассказывала о жизни многих революционеров, их борьбе, страданиях, вере. Цепь хоров сложилась в трагическое полотно с драматургией по сути близкой симфонической. Именно от симфонизма переходят в хоры масштабность, приемы интонационного развития; Шостакович явно намечает путь к хоровой симфонии, какой станет спустя десятилетие его Тринадцатая. Музыка действенна, контрастна, со смелой декламационностью, обнажающей подтекст слова, расширяющей его образный смысл. В ее интонационном строе сказываются многократные обращения композитора к революционным мелодиям — в фильмах «Подруги», «Великий гражданин», трилогии о Максиме. Учитывается опыт хоров Второй, Третьей симфоний и особенно финального хора оперы «Катерина Измайлова». Но столь масштабную хоровую концепцию Шостакович создает впервые.

В изобретательной регистровке, хоровой полифонии, умении изложить фактуру так, что пение хора кажется проникновеннейшим голосом солиста, сказывается мастер хорового жанра. В партитуре использованы каноны, фугато, мощная аккордика, резкие сдвиги гармонии, переклички, возгласы, приемы марша, народных причитаний.

В первой поэме возвышенного строя проявляется характерное для Шостаковича во всех жанрах стремление к цельности, неделимости звукового потока. Лаконизм поэмы придал ей функцию пролога: еще не свершившиеся мечты, надежды — «проснется Русь для жизни новой». Революционер погибает ради торжества этой мечты: второй хор («Один из многих») — это песня ссылки, каторги, трагический рассказ о горестях борца. Стихи для третьей поэмы, взятые из дореволюционной большевистской газеты, вызвали музыку волевою. И, как контраст, четвертая рассказывает о любви узника; тенора, сопровождаемые хором, поют мягко, сдержанно, задушевно. «Казненным» — еще один рэквием, благородный, торжественный. Им заканчивается как бы экспозиционная часть произведения. После действенной, яркой, оперного плана разработки, объеди-

ненной темой первой русской революции, следует плакатный финал: «Да скроется сумрак, да здравствует свет!» Ведется рассказ о героической, исполинской личности, борющейся вместе с народом и побеждающей. «Лети, наша песня,— поет хор в финале. — Мы живы: кипит наша алая кровь огнем нерастратенных сил».

Считая, что у него еще мало опыта в хоровом жанре, Шостакович поначалу показал партитуру на творческом заседании хоровой секции, руководимой В. Я. Шебалиным; всех «смutilo заявление Дмитрия Дмитриевича о том, что он еще неопытен в а *carrell*'ном хоровом письме и просит высказать побольше критических замечаний»¹. Их оказалось немало.

Трудная хоровая партитура потребовала больших усилий от исполнителей. Свешников получил ее 28 марта 1951 года, премьеру готовил всю весну и осень: «Сорокаминутное сочинение было сделано блестяще, но интонационно трудно. Его нужно было научиться не распевать, а произносить. На репетиции хора «Девятое января» деликатный Шостакович, остановив нас на словах «Обнажите головы!» — попросил: «Выкрикните их! Истощено выкрикните!» Этот хор стал центром концерта: мы его потом часто пели отдельно, как драматическую сцену»².

Премьера Десяти поэм состоялась 10 октября 1951 года в Москве, и уже в январском журнале «Советская музыка» 1952 года опубликовали в качестве нотного приложения несколько номеров; Шостакович тотчас же подарил их вдове и сыну А. Я. Коца.

М. В. Коваль, недавно отрицавший значимость творчества Шостаковича, теперь в статьях газеты «Известия» и журнала «Советская музыка» признавал: «В музыке хорового цикла есть много вдохновенного, подлинно новаторского, идущего от основ русской революционной напевности и немеркнувшей традиции хоровой музыки классиков»³. М. И. Чулаки отмечал высокий уровень владения хором: «Звучание хора во всем цикле, полифоническая и гармоническая ткань хоровой фактуры безусловно находятся на высоком уровне подлинного мастерства»⁴. Но в отборе текстов все-таки находили преобладание «пессимистически мрачных образов, обреченности, жертвенности, страдания», требовали более глубокого исторического понимания революции 1905 года⁵. А. Б. Гольденвейзер в пространной рецензии считал общим недостатком произведения «отсутствие... хотя бы одной поэмы с запоминающейся музыкой песенного склада, поэмы, обобщающей характер, дух революционных песен того

¹ Абрамский А. С. Вспоминая Шебалина.— Сов. музыка, 1984, № 6, с. 128.

² Из беседы автора книги с А. В. Свешниковым.

³ Цит. по: Сов. музыка, 1976, № 10, с. 10.

⁴ Чулаки М. И. Советская музыка в 1951 году.— В кн.: Советская симфоническая музыка, с. 205.

⁵ Там же.

времени... почти полное отсутствие поэм светлого, радостного характера». В первой поэме порицалось заключительное пианиссимо, как противоречащее тексту, в пятой — речитативный эпизод, в восьмой — ритмическая монотонность и т. д. Рецензент утверждал, что «Поэмы в целом выиграли бы, если бы отразили и моменты доброго веселья»¹. Все те же претензии предъявлялись Шостаковичу — в недостатке оптимистических красок, бодрой финальности, привычной в произведениях других композиторов.

Несмотря на критические ноты, Шостакович пишет вслед еще одно хоровое сочинение, но уже не а *capella*, а с оркестром: оставшуюся единственной в его творчестве кантату. Поначалу она называлась Кантата о партии, затем получила заголовок по первым словам стихотворения «Над Родиной нашей солнце сияет».

В отличие от «Песни о лесах», композитор на этот раз в подготовке текста не участвовал: без изменений принял написанное Долматовским. Но четырнадцатиминутная музыка, несравненно более простая, лаконичная, однокрасочная, чем музыка Поэм, далась — это показывают эскизы — тоже нелегко. Сохранились варианты окончания: первый — «Знаменосцы двадцатого века» в тональности фа мажор, второй — на слова «Над Родиной нашей солнце сияет» (соль мажор, двухголосный хор) и третий — «Завоевана в битвах» — черновой набросок в фортепианном изложении². В лозунговых стихах, сочиненных Долматовским, музыка выделяла, подчеркивала слова:

Под знамя Советов отчизну привел
Ленин — могучий горный орел.

Вот как характеризуется кантата в «Истории музыки народов СССР»: «В кантате Д. Шостаковича «Над Родиной нашей солнце сияет» преобладает ликующе-героический тон. Контрастность достигается противопоставлением разноплановых эмоционально-образных сфер. Первый раздел (рассказ о мирном труде) открывает светлое звучание хора мальчиков и женского хора; вступление мужского хора, звонкие реплики труб приводят к яркой кульминации, за которой снова звучит чистая и прозрачная мелодия детского хора. В среднем разделе кантаты, воплощающем подвиг, возникает энергичная и волевая тема маршевого склада, прерываемая мощным призывом-лозунгом — «Коммунисты, вперед!» Заключительный раздел развивает и обобщает сферу героики... А. Хачатурян метко назвал кантату Шостаковича своего рода «апофеозом мажорного трезвучия». «И все же, — пишет он, — как свежо и ново, как убедительно

¹ Гольденвейзер А. Б. Песни борьбы и побед. — Сов. искусство, 1951, 10 ноября.

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 25.

красиво звучит эта музыка! Сколько интереснейших находок в этой партитуре»¹.

Премьера состоялась под управлением К. К. Иванова в канун тридцать пятой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции; в сопровождении Государственного симфонического оркестра СССР пели Государственный хор русской песни и хор мальчиков Московского хорового училища.

В феврале 1953 года кантата была исполнена на шестом пленуме правления Союза композиторов СССР и подверглась критике, на которую ответил А. И. Хачатурян в статье «Смотр творчества советских композиторов». Он отнес кантату к «несомненным удачам композитора. Внутри каждого из трех разделов кантаты — много разнообразных приемов, использованных композитором для выразительного воплощения слова, чувства, настроения»².

Наряду с крупными формами хоровой музыки, заметную часть сочинений в пятидесятые годы составили романсы и песни. Долматовский вспоминает, что композитор был одержим мыслью сочинять романсные циклы, продолжить «исследование» этого жанра.

Две попытки были сделаны в 1950 и 1952 годах на материале классической поэзии. М. Ю. Лермонтов был всегда одним из любимых поэтов Шостаковича, ранее его занимала мысль о театральном сочинении, посвященном жизни Лермонтова, — об опере «Герой нашего времени» по либретто, которое намеревался написать В. Э. Мейерхольд. 24 июня 1950 года композитор за один день в Комарове написал два романса на лермонтовские стихи: балладу «Над морем красавица дева сидит» и «Утро на Кавказе» («Светает, вьется дикой пеленой вокруг лесистых гор туман ночной») ³.

Следующим был пушкинский цикл, соч. 91, — выражение угасающего интереса к универсализму, гармонии поэзии А. С. Пушкина, той ее глубинной музыкальности, которую еще П. И. Чайковский находил не в ритмике, не в форме, а в других, внутренних признаках, уверяя: «Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в глубь души. Это что-то и есть музыка»⁴.

¹ Цит. по кн.: История музыки народов СССР. — М., Сов. композитор, 1973, т. 4, с. 194

² Хачатурян А. И. Смотр творчества советских композиторов. — Лнт. газ., 1953, 14 февр.

³ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 3, ед. хр. 10 В «Фотографическом и библиографическом справочнике», составленном Е. Л. Садовниковым, романс назван «Утро Кавказа»

⁴ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. — М.: Музгиз, 1934, т. 1, с. 26. Письмо от 3 июля 1877 г

К сто пятнадцатой годовщине со дня смерти Пушкина Шостакович отобрал для музыкального воплощения четыре стихотворения: «Отрывок» («В еврейской хижине лампада в одном углу бледна горит...»), «Что в имени тебе моем?..», «Во глубине сибирских руд» и «Прощание» («В последний раз твой образ милый дерзаю мысленно ласкать...»). Оставшиеся автографы композитора не раскрывают «тайну» отбора, не объясняют, что задержало внимание его на этих стихах. Лишь одно — «Отрывок» — почти не привлекало композиторов. Три других перекладывались на музыку многократно, в общей сложности около ста раз, — А. А. Алябьевым, А. С. Даргомыжским, Н. А. Римским-Корсаковым, С. И. Танеевым, Н. К. Метнером, советскими композиторами Ю. А. Шапоринным, В. А. Золотаревым, С. В. Протопоповым, В. Я. Шебалиным, Я. Г. Мединем и другими.

Шостакович свои четыре номера сочинил за четыре дня: 5 октября 1952 года — «Отрывок», 6-го — «Что в имени тебе моем?..», 7-го — «Во глубине сибирских руд» и 8 октября 1952 года — «Прощание» — все сразу, почти начисто, без поисков, вариантов, сомнений. Равнодушный к жанровым классификациям, обычно думавший не о них, а о содержании, он на этот раз, однако, придирчиво определяет новый пушкинский цикл не как романсы, а как монологи. Но, строго говоря, монологами можно считать два номера — «Отрывок» и «Во глубине сибирских руд».

«Отрывок» — скорбная психологическая картина: ужин в бедной семье, только что схоронившей ребенка. Та же безысходность, что и в некоторых песнях цикла «Из еврейской народной поэзии», есть даже реминисценция из песни «Плач об умершем младенце», но в соответствии с пушкинским стихом музыка сдержанна, лаконична, строга. Тритоновость, минорный лад с пониженными ступенями, нисходящее движение баса усугубляют трагический колорит. Фортепиано дает гармоническую основу и ведет диалог с голосом, дополняя его, образно изображая тревожный стук на словах «Вдруг рукой тяжелой стучатся к ним». В монологе «Во глубине сибирских руд» вокальная партия вариантно развивает начальный мотив, достигая вершины выразительности на словах «вас примет». Декламационность налицо, музыка подчинена смыслу, выразительности слова, логике стиха. Два других монолога неожиданно контрастны по творческому решению, ясно связаны с бытовыми, популярными формами и жанрами. «Что в имени тебе моем?..» — быстрый вальс, с традиционной формулой в аккомпанементе, внутрислововыми распевами в мелодии, в трехчастной форме, характерной для вальса. «Прощание» — еще одна элегия в творчестве Шостаковича; в этом монологе все характерно для жанра: ритмический рисунок, фактура, характер куплетности, *rubato* и распев по тонам трезвучия — отголоски элегии прошлого века.

Такое необычное сопоставление контрастных планов лишало новый цикл той соподчиненности частей, которая в цикле 1936/37 годов раскрывала общую идею, группировала отдельные романсы в «блоки». Вновь, как и в «английских» романсах, намечалась более сложная цельность, предвосхищавшая построение поздних циклических произведений.

Дарственный автограф монологов, из архива Г. Устовольской, важен как надежный ориентир для публикаций. Запись тщательная, с полным перечнем номеров, датировками; тактовые черты проведены карандашом по линейке, исполнительские указания развернуты, однако в них есть разночтения с первой публикацией, куда введены некоторые образно-словесные ремарки, вроде *Maestoso* в коде «Прощания», и одна поправка: вместо «ты для своего поэта», Шостакович пишет «ты для страстного поэта».

В 1954 году Шостакович получил от Долматовского несколько лирических стихотворений—о днях жизни, днях любви: интимный «рассказ» о чувствах, оставивших нежные воспоминания. К такому личному излиянию Шостакович не обращался с далеких времен «японских» романсов. В музыке немного было опытов романсной лирики на стихи советских поэтов, и Шостакович решил предпринять такую попытку. Как вспоминает Долматовский, на этот раз композитор нетерпеливо попросил его, не ожидая встречи в Москве, приехать в Комарово: «Я приехал на готовую музыку»¹. По сохранившимся черновикам видно, что не включенным в цикл так и остался лишь вначале планировавшийся шестой романс—«Были поцелуи»: стихи показались эмоционально слишком открытыми.

Примечательно, что исследователи, писавшие о романсах вскоре после их создания, датировали их 1956 годом. В справочнике Садовникова, просмотренном композитором, они обозначены 1954 годом, но поставлены вслед за музыкой к фильму «Овод» (1955 год): Шостакович, видимо, сомневался в точности датировки и склонен был относить работу к более позднему времени.

Горячности чувства нет. В музыке романсов скорее не переживание любви, а воспоминание о ней. Ничего трагического, горестного, что было характерно для «японского» цикла и «Леди Макбет». Колорит светел, легок. Драматические коллизии лишь намечены. Господствует акварель. Формы традиционны. Линии мелодии опираются на классические романсные, вальсовые первоисточники. И вместе с тем этот небольшой цикл в сущности сжатая «энциклопедия» любви, написанная с той же психологической чуткостью, которая характерна для других вокальных полотен композитора. В нем радость встреч и признаний, горечь обид и, наконец, сохраняющиеся воспоминания: «была такая песенка одна».

¹ Из беседы автора книги с Е. А. Долматовским.

Этот цикл классичен по своей простоте, мелодическому лаконизму, гомофонно-гармоническому складу, традиционной ладовости, ясности, равновесию. Цикл, как точно указано В. Васиной-Гроссман, знаменовал попытку популяризации камерного жанра при полном сохранении его типических отличий,—эта задача к середине пятидесятих годов была весьма актуальной.

Пять романсов получились близкими лирическим массовым песням, вобрали плавность и простоту их мелодизма и строения: трехчастность («День встречи», «День радости»), куплетность («День воспоминаний»). Это было симптомом времени: общее внимание к песенности побудило Шостаковича к созданию своего рода гибридного жанра — песни-романса, сочетающего тонкость романсной лирики и простоту песенного мелодизма. «В форме, гармонии, фактуре романсов,—верно отмечает В. Васина-Гроссман,—заметна не только свойственная композитору склонность к самоограничению, но даже и намеренный отказ от всего, что требует напряженного вслушивания, что не сразу улавливается слухом. Эта гладкость речи непривычна»¹.

Романсы сразу вошли в репертуар одного из популярных тогда певцов-теноров. «Успех был большим,—вспоминает Долматовский,—но Шостакович был недоволен, очень недоволен». Тенор пел слащаво, «на публику», и композитор выбрал для филармонической концертной премьеры Б. Р. Гмырю. 11 ноября 1954 года отправил ему чистовой рукописный экземпляр с таким письмом: «Мне очень хочется познакомить Вас с моей попыткой романсного творчества. И если у Вас эта попытка не вызовет протеста, то я очень прошу Вас спеть эти романсы. Я понимаю, что к Вам с такого рода просьбой обращаются многие композиторы, что Вам они надоели и т. п. На Ваше согласие я не очень рассчитываю, но от надежды все же не отказываюсь».

Гмыря ответил немедленно, и Шостакович попросил: «Если я Вам понадобится, то звоните мне или телеграфируйте, и я сразу же приеду к Вам»: надеялся на скорую премьеру, как это было по отношению ко всем другим произведениям, старался сделать все, чтобы ее ускорить.

Но уже через две недели настроение изменилось. Сообщая Гмыре о том, что был 3 декабря на его московском концерте и что только трагическое известие (то была весть из Еревана о внезапной болезни жены) помешало ему выразить певцу свой восторг, он добавляет: «Кроме того, я хотел извиниться перед Вами за то, что решил отнимать время у Вас своими роман-

¹ Васина-Гроссман В. А. Камерная вокальная музыка.— В кн.: История музыки народов СССР, т. 4, с. 281.

сами. Бросьте их в корзину. Или пока это не делайте, так как у Вас находится единственный экземпляр. Я надеюсь, что в середине февраля мне удастся выехать в Киев и повидаться с Вами. Тогда вместе подумаем, что делать с романами... Я очень прошу Вас извинить меня за эти романы и пока отложить их в сторону. А при встрече я хотел бы с Вами посоветоваться».

Из письма, отправленного 10 января 1955 года, видно, что оно было ответом Б. Гмыре и что к этому времени певец высказал автору о романах какие-то замечания. Но, видимо, не они вызвали авторские колебания. Письмо содержит многозначительное предложение: «Мне кажется, что следует побеседовать с Е. А. Долматовским и насчет слов. Не все, далеко не все в них удачно».

Все-таки работа Гмыри над романами продолжалась. В апреле 1955 года Шостакович сообщал певцу: «Мелкие поправки я сделал». Как часто бывало, творческое общение перешло в дружеское: Шостакович побуждал певца больше исполнять сочинений советских композиторов, послал ему в подарок песни Г. В. Свиридова на слова Р. Бернса, возвращался к ним с настойчивостью, не скупясь на похвалы, обычные у него в тех случаях, когда заботился о музыке своих талантливых коллег¹.

Новая встреча состоялась в Киеве в начале июня: видимо, Б. Гмыря настаивал на некоторых коррективах. Шостакович не был сговорчив. Исполнение, казалось бы, совсем простой музыки затягивалось. Продолжалась переписка с обсуждениями. 8 января 1956 года Шостакович отвечал: «Очень радуюсь, что Вы занимаетесь моими романами. О Ваших поправках я пока думаю». И уточнял без околичностей: «Мне кажется, что исправлять, как Вы указываете, не нужно. Однако, если Вы будете настаивать, то я пересмотрю свою точку зрения. Лучше эти вопросы решать при встрече. Если Вы сочтете необходимым, я приеду к Вам на денек, и мы все решим при встрече».

В конце концов удалось найти компромиссные варианты: они зафиксированы в автографе романсов, подаренном Гмыре и сохраняющемся в его архиве — это, главным образом, детализация исполнительских ремарок (темпов, динамики), замена отдельных слов. Романс «День радости» Гмыря пел на полтона выше. Поправки стихов Шостакович ввел в издания романсов, а исполнительские уточнения вводить не стал.

В мае 1956 года Б. Р. Гмыря и пианист Л. Е. Острин в Киеве провели премьеру в присутствии автора, восхищенного благородной сдержанностью трактовки, подчеркнувшей лирическую чистоту музыки.

¹ «Мне очень хочется уговорить Вас исполнить песни Свиридова на слова Бернса. К моему большому огорчению, я должен признаться, что за последнее время у нас мало создано великих произведений, но все же они создаются. Песни Свиридова на слова Бернса — это великое произведение. Ужасно хочется их услышать в Вашем исполнении».

Критики не признали цикл удачным, и это суждение утвердилось довольно прочно: так писал, в частности, А. Н. Сохор, анализируя взаимодействие вокальных жанров в творчестве советских композиторов¹. Шостакович собирался цикл продолжить, но вместе с тем считал, что он «пока может иметь право на существование и в таком виде»².

Композитор причислял себя к горячим почитателям таланта Б. Р. Гмыри, бывал на его концертах, приобретал пластинки с его записями, особенно выделяя трактовку Гмырей сочинений Мусоргского. В апреле 1959 года, прослушав такую пластинку, Шостакович высказал желание написать что-либо специально для Гмыри: «Ужасно хочется сочинить что-либо достойное Вашего огромного таланта». Вскоре Шостакович послал Гмыре напечатанные издательством «Советский композитор» в 1960 году Четыре романса и Четыре монолога на стихи Пушкина. 12 июля 1961 года писал: «Я был бы ужасно счастлив, если бы Вы обратили Ваше внимание на мои романсы на слова Пушкина». На этот раз Гмыря не отвечал почти год, за романсы не брался, и Шостакович написал ему деликатно и смиренно: «...я послал Вам мои романсы на слова Пушкина с большой просьбой, чтобы Вы ими заинтересовались и исполнили бы их. От Вас я не получил никакого ответа. Даже не знаю, чем это объяснить? Видимо, романсы Вам не понравились и Вы таким образом решили мне дать об этом понять. Что ж делать? И похвала такого артиста, как Вы, и порицание Ваше — вещи очень нужные и полезные для сочинителей романсов. В данном случае я с благодарностью принимаю Ваше порицание и впредь буду стараться писать романсы лучше».

Продолжавшаяся дружба с Долматовским способствовала созданию многих кинопесен. Среди них выделились песни из фильма «Встреча на Эльбе» — «Тоска по Родине» («Слышен голос отчизны родимой...») и «Песня мира». Обе «надолго пережили фильм, для которого они были написаны, и вошли в золотой фонд советской вокальной музыки»³. Возвышенная «Песня мира» — в светлом фа мажоре, с маршевой простотой запева, меткими подъемами широкой мелодии к ее вершинным точкам — дала сильный импульс важной тематической ветви советской песенности — послевоенной песенной публицистике.

¹ См. Сохор А. Н. О взаимодействии вокальных жанров в творчестве советских композиторов. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки — Л. Музыка, 1962.

² Письмо Шостаковича М. Сокольскому 17 июня 1955 г. — В кн.: Сокольский М. М. Мусоргский, Шостакович. М.: Сов. композитор, 1983, с. 131.

³ Васина-Гроссман В. А. Киномузыка. — В кн.: История музыки народов СССР, т. 4, с. 303.

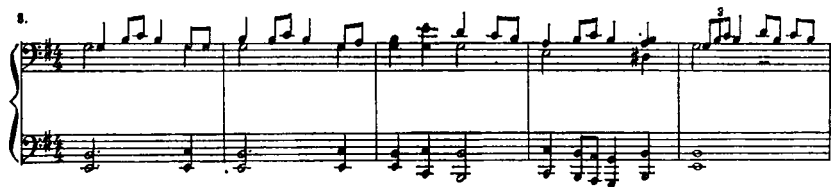
Для «Встречи на Эльбе» были сочинены и танцевальные песенки-шлягеры (например, «Мы, американцы, обожаем танцы»), к которым Долматовский подтекстовал озорные слова

«Песню мира» («Ветер мира колышет знамена побед...») с большим вдохновением исполнял Поль Робсон. Душевно пела песню о Родине («Слышен голос отчизны родимой...») Н. А. Обухова.

Заинтересовавшись пьесой Е. Долматовского «Мир», постановка которой предполагалась в Московском театре имени Евгения Вахтангова режиссером Н. П. Охлопковым, Шостакович быстро сочинил для спектакля несколько песен — три начисто, а «Колыбельную» в двух вариантах. Поначалу для нее поэт предложил такие печальные слова, входившие в сюжет пьесы:

Спи, мой хороший, бедный ты мой,
Тучи нависли угрюмою тьмой,
Тот, кто родился в горьком краю,
Выбрать не может дорогу свою.

Сложившаяся музыка в ми миноре не содержала заметных черт «Колыбельной» — было записано «нейтральное» вступление¹.



Постановка не ладилась. Долматовский забрал пьесу из театра, но Шостакович заявил: «Добро не должно пропадать». Решили составить небольшую песенную сюиту, и, как ее финал, поэт сочинил другую, оптимистическую «Колыбельную»:

Спи, мой хороший,
Спи, мой родной,
Ты появился зеленой весной.
Тот, кто родился после войны,
Видит лишь самые мирные сны.

Не изменяя интервальных контуров мелодии, Шостакович перевел ее в ми мажор, аккомпанемент изложил в «колыбельном», покачивающемся движении, песни переставил так, что запевом оказалась песня «Родина слышит, Родина знает...», контуры которой напоминали песню Веденевского гостя Римского-Корсакова. Вновь, как и во «Встречном», привычным интонациям Шостакович придавал иной образный смысл, включая их в оригинальный строй своей музыки. Премьера песни «Родина слышит, Родина знает...» состоялась в Большом зале Московской консерватории, солировал школьник Женя Таланов. В этом исполнении песню записали на пластинку. Во время первого космического полета Юрий Гагарин спел ее в космосе. Этот факт стал широко известен, способствуя популяризации песни.

¹ ГЦММК, ф. 32, № 92

Продолжая начатую в военную пору работу над гимнами, Шостакович принял участие в конкурсе на создание гимна Москве; были предложены и использованы стихи И. Л. Френкеля.

В отличие от Гимна РСФСР здесь выступали запевалы — бас и тенор, а четырехголосному хору отдавался припев. Метод работы в этом важном и трудном жанре остался неизменным: поиски максимальной простоты интонационного строя с эффективностью самых скупых и емких выразительных средств. Для гимна Москве удалось создать мелодию выпуклую, с тонкими, освежающими модуляционными переходами из фа мажора в ля минор, ре мажор, с прочной гармонической опорой в фортепианном сопровождении. Плакатность и простота не лишают гимна необходимой возвышенности, величия, широты, торжественности, монументальности. Вместе с тем в гимне сказался и рост лирико-эпических элементов, характерных для аналогичных произведений тех лет, таких, как «Песня о России» В. Г. Захарова, М. В. Исаковского и А. А. Суркова, «Советская Россия» С. С. Туликова, Л. Н. Кондырева, «Россия» А. Г. Новикова, С. Я. Алымова. Внимательно и серьезно продолжал Шостакович вслушиваться в советское песенное творчество, много брал от его достижений. Судя по сохранившимся обильным автографам — клавирным вариантам и чистой записи — «Гимн Москве» исполнялся многократно¹.

9.

Бас соло

Стой, не ру - ши - ма - я на - ша свя - ты - ня,

все - ми лю - би - ма - я . ми - ра твер - ды - ня.

Тенор соло

Ввысь по - ды - май - ся, яр - ко . го - ря,

Бас соло

вдаль раз - ли - вай - ся, за - ря, Ок - тя - бря.

Вокальные жанры, многосторонние обращения к человеческому голосу, поставив перед композитором широкие про-

¹ ГЦММК, ф. 32, № 19.

блемы песенного мелодизма, побудили более настойчиво искать его источники: изучается многонациональный фольклор, творчески соприкасаясь с которым в своих обработках, композитор обнаруживает неизведанные интонационные пласты. Об активности в этом направлении свидетельствует перечень фольклорных обработок в пятидесятые годы: Десять русских народных песен (обработка для хора, солистов и фортепиано, 1951 год); обработка греческих песен для среднего голоса и фортепиано (1951—1952 годы); обработка русских народных песен для флейты с фортепиано; две обработки русских народных песен для смешанного хора без сопровождения (1957 год). К этому перечню можно добавить основанные на народных мелодиях Испанские песни для голоса (сопрано) и фортепиано и более позднее сочинение — Увертюру на русские и киргизские народные темы.

Обработка греческих песен явилась выражением сочувствия Шостаковича борьбе греческих патриотов против реакционного режима в стране.

Микис Теодоракис вспоминал:

- «... в годы глубокого подполья один наш товарищ спросил: — Ты слышал Шостаковича? — Да — Он действительно один из крупнейших композиторов мира? — Да. — Мы, коммунисты, и здесь первые.

Он сказал это и ушел. Навсегда. Это были его последние слова. Вскоре героя-подпольщика арестовали и зверски замучили. Его звали Павлос Панамеркуриу. На одном дыхании я написал слова и музыку «Песни мертвого брата»¹.

Шостакович обработал четыре колоритных песни на слова Костаса Паламаса: «Вперед», «Пентозалис», «Золонго», «Гимн ЭЛАС»; переводы были сделаны С. Б. Болотиным и Т. С. Сикорской². Мелодии сообщил композитору знаток фольклора Л. В. Кулаковский; напела их гречанка М. Бейку. В нотном приложении к журналу «Советская музыка» в 1954 году была опубликована песня «Вперед» как гимн греческих партизан. Остальные три номера вошли много лет спустя в том вокальной музыки собрания сочинений Шостаковича. «Пентозалис» — критский народный танец, старинная трагическая песня-танец «Золонго» — песня о подвиге греческих женщин: окруженные турками на горе Золонго, они пели и бросались в пропасть вместе с детьми, чтобы не попасть в плен к врагам. «Гимн ЭЛАС» — боевая песня греческого Сопротивления³.

Мелодии испанских песен Зара Александровна Долуханова услышала от студентки Московского института иностранных

¹ Теодоракис Микис Почему я коммунист, почему я друг Советского Союза — Коммунист, 1983, № 1, с. 52.

² Автографы в ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 53.

³ См. предисловие к 32-му тому собрания сочинений Д. Д. Шостаковича, с. 3 (М.: Музыка, 1982).

языков Людмилы Кобо, вышедшей замуж за испанца Ивана Кобо, который мальчиком в 1936 году был эвакуирован из сражавшейся с фашистами республиканской Испании и вырос в Советской стране. Иван Кобо трогательно напевал эти мелодии, вспоминая родину. Люся Кобо пригласила Долуханову, чтобы записать их, и певица передала запись мелодий вместе с испанскими стихами Шостаковичу.

Работой этой композитор занялся весной и летом в Болшеве и Комарове, о ней упоминают письма, адресованные оттуда Г. М. Шнеерсону, помогавшему в уточнении текстов. «Тексты Болотина и Сикорской оставляют желать много лучшего»¹,— сетовал композитор и предлагал: «На даче я обнаружил частью подстрочные переводы, частью изложение содержания испанских песен. Сообщаю их... Если Вам это поможет, то попробуйте в свободное время подобрать эти слова к соответствующим песням»². Шостакович любил испанскую музыку, писал об этом, как о традиции русской культуры, и впоследствии даже указывал, что в ряде его произведений присутствуют испанские элементы³. Мелодии Кобо он оставил почти в полной неприкосновенности, ограничившись приспособлением слов и сочинением аккомпанемента. Однако, входя в интонациональное, Шостакович все же и аккомпанементом, гармонизацией ввел нечто от специфики своего мышления, и в испанских песнях зазвучали русские «корни».

Когда музыка была готова, шесть песен выстроились в такой последовательности: «Прощай, Гренада», «Звездочки», «Первая встреча», «Ронда» (хоровод), «Черноокая», «Сон». Песни впервые были опубликованы к пятидесятилетию композитора в нотном приложении к журналу «Советская музыка»⁴. Долухановой обработки не понравились: показались упрощенными. Их включила в свой репертуар Д. Я. Пантофель-Нечецкая.

Что касается Киргизской увертюры, то обстоятельства ее возникновения весьма примечательны. В связи с празднованием столетия вхождения Киргизии в состав России с 1 по 10 июня 1963 года в Киргизской ССР проходила декада русской советской музыки, в ней принял участие Шостакович, выступавший и в качестве аккомпаниатора с певцом А. Н. Бесединым, который исполнял песни, в том числе «Песню мира». Маршрут прошел через многие селения, участники декады ночевали в юртах, концерты сопровождалась киргизскими играми и конными скачками. Как вспоминал Шостакович, его

¹ ГЦММК, ф. 32, № 145.

² ГЦММК, ф. 32, № 149.

³ См. беседу с Р. Брауном — Сов музыка, 1974, № 9, с 130.

⁴ Сов музыка, 1956, № 9

очень взволновала «атмосфера душевной теплоты»: «Как принимали нас, как слушали нашу музыку — все это забыть невозможно!» Однажды престарелый народный музыкант Ибрай Туманов сыграл киргизскую мелодию «Джаш тилек» («Молодая мечта»). Шостакович с восторгом слушал виртуоза-импровизатора, который из одного мелодического зерна «создавал то наигрыш-«коротышку», то эта же мелодия начинала удлиняться, закручиваться и превращалась в сложное развитое построение. Господствовали приемы пиццикато и флажолетов. Звуки комуза напоминали клавишин. Временами Ибрай неожиданно разряжал атмосферу лирической безмятежности ударами по всем трем струнам, отчего возникали сочные трезвучия»¹.

Прощаясь с Шостаковичем, аксакал сказал: «Я видел Шостаковича... я теперь могу спокойно умереть... Мы просим его написать музыку для киргизов».

Творческая задача заключалась во взаимодействии двух стилистических пластов — своего рода полистилистике в рамках одного небольшого сочинения. Были взяты пять тем — две киргизские и три русские, причем разнохарактерные. «Шырылдан» — песню пастухов и «Оп майда» — песню погонщиков лошадей Шостаковичу сообщил В. С. Виноградов; в их вариантно-вариационных преобразованиях угадывался почерк Ибрая. В малознакомой музыке композитор нашел «родственную ему... рельефно обозначившуюся творческую позицию Ибрая... — прочно опираться на лучшие традиции родной культуры»². Вместе с тем Шостакович сблизил русский и киргизский тематизм с помощью авторских связей-«пояснений», интонационных трансформаций. В органическом слиянии, достигнутом в рамках небольшого сочинения, несомненно сказалось одно из качеств стиля Шостаковича — тяготение к диатонике, близкой ладам народной музыки, с различными видами сцепления, наложения небольших мелодических попевок. Здесь, как это выяснила Э. П. Федосова, корень национальной почвенности музыки Шостаковича, причем «диатоника как широко понимаемая ладоинтонационная основа музыкального языка Шостаковича своими корнями уходит в глубь общих тенденций складывания ладов многих музыкальных культур»³. Отсюда вытекала легкость, органичность интонационных сочетаний. От контрастов отказался, господствует жанровая красочность, спокойная объективность.

Увертюра на русские и киргизские народные темы для оркестра прозвучала 2 ноября во Фрунзе и 10 ноября 1963 года на открытии смотра произведений московских композиторов;

¹ Виноградов В. С. Аксакалы. — Сов. музыка, 1979, № 11, с. 35.

² Там же, с. 35, 37.

³ Федосова Э. П. О диатонических ладах у Д. Шостаковича. — В кн.: Вопросы теории музыки. М.: Музыка, 1970, вып. 2, с. 368.

играл Государственный симфонический оркестр СССР под управлением К. К. Иванова.

Два хора а саррелла — «Венули ветры» и «Как меня младую-младешеньку муж больно бил» — были сделаны для издававшегося в Ленинграде сборника обработок современных фольклорных записей; Шостакович воспользовался мелодиями, записанными в Куйбышевской и Новгородской областях. Исполнение двух хоров состоялось впервые в Москве 24 ноября 1957 года под управлением А. В. Свешникова.

Судьба остальных обработок сложилась не столь удачно. Сведений об исполнении флейтовых переложений совсем простой музыки — в сущности, сборника популярных однострочных мотивов, народных и классических («Ай, во поле липенька», «Не сон мою головушку клонит» Римского-Корсакова, «Исходила младешенька» Мусоргского и других), — обнаружить не удалось¹.

За обработку Десяти русских народных песен композитор взялся сразу после Десяти поэм и перед кантатой «Над Родinou нашей солнце сияет»; в автографе Десять русских народных песен обозначены как соч. 89 (впоследствии этот номер заняла музыка к фильму «Незабываемый 1919-й»). Обработки явились результатом изучения трех фольклорных сборников: Н. А. Львова — «Напевы, записанные и гармонизованные Иваном Прачем», издание 1896 года; Е. Э. Линевой — «Великорусские песни в народной гармонизации», изданные Академией наук в 1904 году, и сборника Е. В. Гиппиуса, выпущенного в 1943 году в блокадном Ленинграде и содержащего ряд патриотических народных песен, распространившихся на фронте и в тылу. Евгений Владимирович Гиппиус читал курс музыкального фольклора в Московской консерватории, возглавлял комиссию по народному творчеству в Союзе композиторов и старался заинтересовать Шостаковича работой фольклористов, перспективами этой важной области музыкознания, он-то и подобрал ноты. Пять патриотических песен, записанных Гиппиусом, легли в основу цикла обработок: № 1 — «Грянул внезапно гром над Москвою», № 2 — «За горами, за долами», № 3 — «Из-за леса, леса копий и мечей», № 4 — «Ночи темны, тучи грозны» и № 10 — «Что за песни распевает наша Русь». Содержание и стиль этих песен — энергичных, маршевых, молодецких — требовали в сборнике контраста, и Шостакович для средних разделов выбрал из сборника Линевой лирическую «Лучину» и свадебную грустную «Кукушечка кукует», а из сборника Львова — Прача протяжные «Как у батюшки в зеленом саду», «Говорила я другу милому», в центре — забавная девичья плясовая «Ельник, мой ельник».

¹ Автограф в ЦГАЛИ, ф 2048, оп 2, ел хр 23

Эскизы, сохранившиеся далеко не полностью¹, показывают варианты четырехголосной обработки с сольными зачинами, которые в большинстве случаев композитор отдает излюбленному басовому тембру (так возникает образ грозного и веселого молодца-вонителя — предтечи Василия Теркина). Откуда бы ни брался оригинал мелодии — из сборников Львова — Прача, Линевой или Гиппиуса, принципы обработки неизменны. Мелодическая основа принимается полностью, но именно как основа, которую композитор оформляет, дополняет, развивает довольно свободно и многими средствами. Дается своя гармонизация, иногда (например, в песнях из сборника Львова — Прача) существенно обновляющая первоисточник. В полифоническое оформление, используя варианты Линевой, композитор все-таки вносит свои коррективы, не усложняя, а, наоборот, упрощая подголосочную ткань с целью достижения большей яркости, рельефности мелодической линии и слова. Как и народный первоисточник, шостаковичская обработка должна сказываться, произноситься с классической простотой и строгостью, этому подчинено голосоведение. Вместе с тем учитываются условия концертного зала: в динамической шкале, в фактурной насыщенности, в последовательности песен, предназначенных для исполнения циклом, а не в отдельности.

В большинстве песен партия фортепиано развернута, ее функции многообразны. Характер песен часто «заявляется» фортепианными вступлениями с активной мелодической нагрузкой своеобразного «запевалы-солиста», как в «Лучине». Всегда ритмически выпуклый, пульсирующий фортепианный аккомпанемент включает имитационные подголоски, подражания гармошечным наигрышам, балалайке, переборам гуслей, разного рода эффекты, сигналы горнистов, дробь барабана, притопы, «присвисты». Четырехголосный хор подчас тоже используется для сопровождения, с искусным пением без слов в песнях протяжных, свадебных («Лучина». «Кукушечка кукует»). Следы внимательного изучения трудов Линевой и Гиппиуса чувствуются в логической свободе просодии, в периодических отклонениях от основного метра. Инициатива допущена в исполнительской трактовке: умножена шкала динамических оттенков, иногда корректируется темп, обозначенный в оригинале, что отражается на общей эмоциональной окраске песни.

По чистовому автографу видно, что в связи с предполагавшимся исполнением в июле 1951 года переписанный автором экземпляр подвергался обсуждению. В песне «Грянул внезапно гром над Москвою» были сокращены два куплета, а текст песни «Из-за леса, леса копий и мечей» отвергли. И тогда Шостакович приспособил к этой песне стихотворение А. И. Маширова (Самобытника) — старого коммуниста, поэта

¹ ЦГАЛИ, ф. 2018, оп. 1, ед. хр. 43

и музыкально-общественного деятеля, являвшегося в 1930—1935 годах директором Ленинградской консерватории. Стихотворения Маширова были близки традициям революционной поэзии, на которые Шостакович опирался весной 1951 года, создавая свои Десять хоровых поэм.

Исполнение обработок Десяти русских народных песен хором под управлением А. В. Свешникова не привлекло широкого внимания, в перечень своих сочинений композитор их не включил. Но работа не прошла бесследно. По ряду архивных документов, по письмам Шостаковича видно, что изучение русских фольклорных источников было им продолжено. С огромным интересом вникает он в былинный эпос, в песни-притчи, скоморошины. Когда началась работа по изданию фундаментального «Собрания русских народных песен» с участием видных советских музыкантов-фольклористов, Шостакович принимает на себя обязанности председателя редакционного совета этого издания, его участники получают от Шостаковича конкретные советы, свидетельствующие о глубоком знании дела¹.

Возрождение Десяти русских народных песен произошло в начале семидесятых годов. Заслуга принадлежала дирижеру, выпускнику Ленинградской консерватории В. А. Чернушенко. Стремясь расширить хоровой репертуар, он предпринял розыски русской хоровой старины. Эта работа натолкнула его на забытый опус Шостаковича. Исполнение под его управлением песен в Ленинграде (сперва Магнитогорской капеллой, а затем Ленинградской государственной академической капеллой) имело большой успех.

К середине пятидесятых годов, когда из печати вышли почти все написанные к тому времени вокальные произведения Шостаковича, его мастерство и в этой области получило полное признание. «Легенда о невокальности Шостаковича дискредитирована окончательно,— констатировал В. М. Городинский.—...Шостакович мастерски пишет для пения!»²

¹ Так, редактору тома «Былины» Л. Н. Лебединскому он писал: «Я просмотрел сборник «Былины» и подписал его к печати. Сборник оставляет хорошее впечатление. Если еще не поздно, прошу Вас учесть следующие мои пожелания:

1) Хотелось бы увеличить количество современных записей былин. Вы говорили мне, что молодой фольклорист из консерватории недавно записал несколько былин в южных районах, у казаков. Если возможно, эти записи надо было бы включить в сборник

2) Еще раз пройдитесь по тактовой редакции. Мне показалось, что в разделах «Поволжье» и «Юг» можно было бы избежать и лишнего дробления на такты самого напева». (Письмо от 7 марта 1971 г. Цит. по кн.: Былины. Русский музыкальный эпос.— М.: Сов композитор, 1981, с. 9).

² Городинский В. М. Честь художнику.— Сов. культура, 1956, 25 сент.

Критическое поветрие по отношению к музыке Шостаковича, возникшее в 1948 году, продолжалось недолго. Уже весной 1949 года положение изменилось. Пятая симфония была включена в концертную программу Государственного оркестра СССР. Дирижировать пригласили Л. Э. Вигнера из Риги. Ученик Э. Купера и Ф. Вейнгартнера, ассистент Лео Блеха, Вигнер интересовался современной музыкой и знал Пятую симфонию еще с 1938 года, когда этой Симфонией в Риге продирижировал Янис Медынь. Шостакович пришел на репетицию Вигнера, одобрил трактовку, но на концерте не появился.

Шостаковича командировали на Всеамериканский конгресс деятелей науки и культуры в защиту мира: разворачивавшемуся движению придавалось большое значение, к участию в нем были привлечены выдающиеся ученые, поэты, художник, артисты.

20 марта Шостакович отправился в США вместе с писателями А. А. Фадеевым, П. А. Павленко, кинорежиссерами С. А. Герасимовым и М. Э. Чиаурели, академиком А. И. Опарным. Впечатления этого первого после войны заокеанского путешествия оказались очень насыщенными, специфическими, резонанс — сенсационным. Обстоятельства сложились так, что удалось побывать не только в США, но и в других странах: в ГДР, Швеции, Исландии. В Берлине присутствовали на вечере в Доме советской культуры, где известный немецкий певец Эрнст Буш спел «Песню о встречном», в Театре комической оперы познакомились с режиссером Вальтером Фельзенштейном, с его постановкой оперетты «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха. Шостакович считал, что «это было, пожалуй... самое сильное и цельное впечатление за всю поездку»¹.

В Стокгольме состоялся прием, на котором присутствовало много шведских композиторов. Шостакович рассказывал: «Меня спросили: «Кто ваш любимый шведский композитор?...» Пришлось признаться, что не знаком со шведской музыкой... На следующий день я нашел в своем номере несколько пластинок произведений шведских композиторов, которые я с интересом прослушал».

По признанию Шостаковича, «зуд любопытства не давал покоя»: хотелось понять психологию американцев, дух их жизни, быт. «Действительно,— думал я, перечитывая потом замечательный рассказ Горького «Город Желтого Дьявола»,— Нью-Йорк — это город Желтого Дьявола. Люди охвачены одной целью — заработать, нажиться... Бизнес, доллар — царит надо всем... Эта мещанская мораль очень глубоко проникла в сознание миллионов американцев». Шостаковичу претит бес-

¹ Шостакович Д. Д. Путевые заметки.— Сов. музыка, 1949, № 5, с. 16. Другие цитаты об этом путешествии взяты из тех же заметок.

церемонность журналистов, публика, сидящая в концертных залах «в пальто и шляпах, многие держат пальто и головные уборы на коленях». По контрасту вспоминал: «Даже в военное время, когда наши залы не отапливались, я не позволял себе войти в зал в шубе».

Все впечатления так или иначе связывались с музыкой. Поднявшись в Нью-Йорке на сто второй этаж небоскреба, чтобы увидеть оттуда панораму города, в котором, как писал Шостакович, «все подчинено принципам конструктивизма и утилитарности», он все-таки обращает внимание на другое: «Еще ярче мне запомнился удивительно интересный звук, какой-то протяжный гул, весьма разнообразный по тембру, доносящийся на эту огромную высоту с улиц и площадей города». Как только приехал, помчался в «Карнеги-холл» на концерт Л. Стоковского. Концерт не понравился эклектичной программой и аффектацией дирижера: «Мне и раньше в его исполнении кое-что казалось чуждым и не нравилось. И должен сказать, что это впечатление не изменилось у меня и после концерта».

25 марта в помещении отеля «Уолдорф-Астория» открылся Конгресс в защиту мира. Присутствовало почти три тысячи делегатов. На следующий день Шостакович выступил на секции музыки, поэзии, живописи и хореографии, на его речь собралось восемь тысяч слушателей. Он говорил:

«Мы должны поднять наш голос в защиту мира, и всем нам ясно, что борьба за мир — это есть борьба за прогресс, за творческий созидательный труд, за демократию, за будущее человечества... Было бы преступлением перед нашей совестью, перед человечеством, перед нашими современниками и потомками не использовать имеющиеся в нашем распоряжении силы и возможности для разоблачения носителей и пропагандистов идей милитаризма, человеконенавистничества, для обуздания поджигателей войны. А силы, которыми располагаем мы, поистине безграничны, ибо за мир высказывается подавляющее большинство человечества — все люди труда и созидания, без различия пола, возраста, религиозных убеждений, наций, цвета кожи.

Исключительно велика роль наша — художественной интеллигенции — артистов и музыкантов. Со всей силой должны поднять мы наш голос за дело мира, правды, человечности, за будущее народов. Нельзя в эти решающие этапы истории отходить в сторону и тешить себя пустой иллюзией, будто мы поставлены над жизнью, над схваткой. Нет, мы должны идти в ногу с прогрессивными силами человечества в первых рядах борцов за мир. В этой борьбе мы должны участвовать нашим искусством, его содержанием, идеями, образами, всей его целеустремленностью. Тактика врагов мирного сотрудничества народов основана на всемерном стремлении разобщить нас, посеять недоверие и подозрения. Этой тактике, старой как мир, надо активно и энергично противопоставить волю к сплочению сил всей передовой художественной интеллигенции мира для того, чтобы дружно отстаивать мир и демократию и наносить сокрушающие удары поджигателям войны»¹.

¹ Цит. по публикации: Дмитрий Шостакович. Дарить людям счастье, воспевать красоту жизни, звать на борьбу за лучшее... — Сов. музыка, 1979, № 11, с. 4, 5

Поддержкой Шостаковичу явились выступления в тот же день Аарона Копленда и критика Олина Даунса, много писавшего о Шостаковиче в американской прессе. По предложению Даунса композитор ответил через газету «Нью-Йорк таймс» на двадцать один вопрос, главным образом о жизни советской композиторской молодежи.

27 марта тридцать тысяч человек собрались на митинг в помещении зала «Медисон-сквер-гарден». Музыкальное выступление Шостаковича стояло в программе последним, и он очень волновался: никогда еще не приходилось ему играть на рояле перед такой огромной аудиторией.

«Я боялся своим выступлением в необычной обстановке нарушить настроение этого удачного политического митинга, проведенного с таким могучим подъемом. Я боялся разрушить то хорошее впечатление, которое было создано выступлениями советских делегатов. Но, к счастью, все обошлось хорошо. Несмотря на поздний час (я играл в половине первого ночи, после шестичасового митинга), несмотря на плохой рояль, я сыграл Скерцо из Пятой симфонии довольно удачно, и мое выступление было принято очень горячо всеми участниками митинга».

28 марта Шостакович побывал на концерте Джульярдского струнного квартета; играли три квартета Б. Бартока. Состоялось несколько встреч с американскими музыкантами, и договорились о концертной поездке Шостаковича по стране (одно камерное выступление в Вашингтоне и две симфонические программы с участием автора в Нью-Йорке и Бостоне).

Но неожиданно государственный департамент предложил делегации Советского Союза покинуть США, министерство юстиции дало на сборы три дня, угрожая в противном случае «киными мерами воздействия». Поспешному решению предшествовал судебный инцидент: суд Нью-Йорка рассматривал иск Шостаковича, Хачатуряна, Прокофьева и Мясковского о произвольном включении их музыки в антисоветский голливудский фильм «Железный занавес» и отказался наложить запрет на использование их музыки, а 7 марта 1949 года отказ подтвердил апелляционный отдел Верховного суда. Шумная кампания сопровождала судебный процесс.

Возвратившись в Москву, Шостакович писал: «Сердцем ощущаешь... разницу между советским человеком и американцем, между Москвой и Нью-Йорком...»

С 1950 года поездки за рубеж становятся чаще: на конгрессы, съезды, конференции, конкурсы. Шостакович принимает участие во Втором Всемирном конгрессе сторонников мира (Варшава, 1950 год) и Конгрессе борцов за мир (Вена, 1952 год). В 1953 году он вновь в Вене, где его вместе с кинорежиссером Г. В. Александровым принимает президент Австрии Теодор Кернер.

Международное общество радио и телевидения, председателем музыкальной секции которого был советский композитор и общественный деятель И. П. Ильин, организовало в Праге международный конкурс музыкальных радиопередач «За мир

и дружбу»; Шостакович возглавил жюри, и конкурсы стали регулярными. В памяти И. П. Ильина сохранились старательность, добросовестность, выдержка Шостаковича, не разрешавшего прерывать ни одно выступление композиторов, а некоторые из них играли свою музыку по два часа и более.

Шостакович становится активным деятелем движения за мир, входит в его руководящие органы, возглавляемые Пьером Жюлио-Кюри, Назымом Хикметом, Ильей Эренбургом, Николаем Тихоновым, в составе Советского комитета защиты мира занимается организацией Третьей Всесоюзной конференции сторонников мира, произносит речи, публикует в прессе десятки статей с красноречивыми названиями: «За мир и культуру» (журнал «Знамя»), «Москва — надежда человечества» (газета «Советское искусство»), «Голоса Америки» («Литературная газета»), «Долг деятелей культуры» («Правда»), «Прогрессивные музыканты мира в борьбе за мир» (журнал «Советская музыка»), «Воля народов» (газета «Московский большевик»), «За мирное сотрудничество всех народов» («Известия»), «В интересах мира» (газета «Советская культура»), «Песнь мира и дружбы» («Советская музыка»).

Эта работа сближает его с Назымом Хикметом¹.

Участие во всенародном движении за мир побуждало писать песни, пропагандировавшие цели и задачи этого движения. Песни Шостакович считал практическим вкладом в дело, ради которого не жалел сил и времени; сочинил «Марш борцов за мир» для двухголосного хора и симфонического оркестра на стихи К. М. Симонова. Когда был предпринят один из первых опытов совместной с кинематографистами Германской Демократической Республики документальной ленты «Единство» («Песня великих рек»), Шостаковича и Бертольта Брехта пригласили для написания песни. В общей работе познако-

¹ Знакомству сопутствовали обстоятельства юмористические. Хикмет и Шостакович поехали в Стокгольм на заседание Бюро Всемирного Совета Мира «Назыму понадобились деньги, какие-то мелочи, и тогда он посмотрел на всех членов делегации и попытался определить, кто же из них «бухгалтер»? Он «вычислил» его мгновенно: им мог быть только вот этот худенький, стеснительный человек в больших круглых очках, с тонкими нервными пальцами, явно привыкшими к счетам. Назым подошел к нему и очень вежливо попросил его сделать то-то и то-то. Товарищ с готовностью согласился. Тут же ушел по его делам и тихо выполнил поручение. Назыму нужны были билеты в театры, адреса выставок и музеев, и он снова обращался к нему. Так продолжалось целую неделю. В Москве они обнялись на прощанье, и Назым очень благодарил своего нового друга за помощь и поддержку. Он почувствовал к нему огромную симпатию и не хотел потерять его из вида. Он предложил ему свой телефон, а в ответ получил визитную карточку. На ней было написано: «Композитор Дмитрий Шостакович». Назым был ошеломлен Великим Шостакович! С этого времени началась их счастливая дружба» (Тулякова-Хикмет Вера Великан с голубыми глазами.— Лит газ. 1977, 19 янв.).

милась два великих художника-реформатора, но дружбы не получилось: разными были характеры, помешала властность, резкость Брехта.

Сочиняя песню, Шостакович возвращался к впечатлениям от пения Эрнста Буша, к интонациям Ганса Эйслера, чьи антифашистские песни были популярны в тридцатые годы. Учитывал и свой уже немалый опыт. Большая часть его песен о мире близка гимнам, торжественной кантате «Над Родиной нашей солнце сияет», характерно даже сходство тональностей: для «Гимна Москве», Поэмы о Родине, «Марша борцов за мир» вновь выбирается фа мажор — излюбленная тональность светлых песенных мелодий Шостаковича.

В фильме «Единство» должен был записываться Поль Робсон, но его не выпустили из США. Тогда певец сделал магнитофонную запись и пленку прислал в Москву. Два хоровых номера из этого кинофильма возвратили Шостаковича к сотрудничеству с С. Кирсановым, стихотворение которого когда-то использовал для финала Третьей симфонии. В фильм вошли хоры «Песня трудящихся» и «Мирный труд». Маршеобразный первый хор звучал призывом к единству, второй хор был гимном мирному труду Советской страны.

Сохранился автограф привлекательной песни иного, лирического склада под названием «Птица мира» для голоса и фортепиано, сочиненной 28 августа 1953 года¹.

Как и простые, неприхотливые песни, создание великого полифонического цикла Шостаковича — Двадцати четырех прелюдий и фуг — оказалось связанным с международным событием — с поездкой в ГДР на двухсотлетие со дня смерти И. С. Баха.

В Лейпциге проводился Международный конкурс на лучшее исполнение сочинений Баха и ряд торжественных юбилейных концертов. В конкурсе участвовали советские пианисты. В жюри вошел Шостакович.

Много дней подряд он слушал Баха в интерпретации лучших исполнителей разных стран. Татьяна Николаева, выпускница Московской консерватории по классу А. Б. Гольденвейзера, продемонстрировала необычную программу: предложила жюри выбрать и назвать ей для исполнения любую из сорока восьми прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира». Шостаковича это привело в восторг, и, отрешившись от позиции объективного наблюдателя, он становится «болельщиком» талантливой пианистки, являвшейся еще и незаурядным композитором: сочинения ее Шостаковичу доводилось прослушивать и оценивать на консерваторских экзаменах.

¹ Видимо, ко дню рождения сестры Зои, увлекавшейся пением ГИММК, ф. 32, № 123.

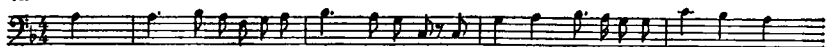
Т. П. Николаевой была присуждена на конкурсе первая премия.

Шостакович не пропустил ни одного концерта знаменитого Томанерхора, играл на органе Баха, бродил по Лейпцигу, быстро восстанавливавшему памятники культуры, взбирался на памятник «Битва народов». В Берлине он познакомился с Вильгельмом Пиком, Вальтером Ульбрихтом и председателем Народной палаты ГДР Йоганнесом Дикманом — знатоком музыки, автором труда о Шопене. По просьбе немецких музыкантов на заключительном вечере баховских торжеств, проходившем в крупном берлинском зале «Фридрихштадтпалас», прозвучал финал Первой симфонии, с исполнением ре-минорного Концерта Баха для трех роялей с оркестром выступили Д. Д. Шостакович, Т. П. Николаева и П. А. Серебряков.

Шостакович был полон музыкой Баха, заново ощущая ее живой реальностью, необходимой современности.

По обыкновению сильные переживания рождали музыку: появилась мысль о собственном полифоническом произведении — о прелюдиях и фугах, которые знаменовали бы очередное обращение к фортепиано, где он мог бы испытать себя в чистой классической полифонической форме. По его собственным словам, он поначалу не надеялся написать больше, чем «нечто вроде технических упражнений в полифоническом жанре с целью совершенствования своего мастерства»¹. Замысел вырисовывался в самых общих, исходных чертах, без обычной предварительной выстроенности, характерной для Шостаковича. Воображение звало на тот капризный путь импровизации, который Шостакович разъяснял так: «Иногда я пишу первую ноту и не знаю, какая у меня будет десятая, какая будет пятидесятая и какая будет последняя. Иногда бывает и так»². На этот раз по «капризу» между эскизов прелюдий и фуг психологическим контрастом сложилась мелодия «Марша борцов за мир»: «Враги народов за спиной народов торгуют кровью и хотят войны». Как в напряженный момент сочинения эскизов Восьмой симфонии по непостижимому творческому парадоксу между строк Симфонии записалась мелодия гимна, так и теперь фуги родили песенную тему, вполне пригодную для полифонической разработки, но оставшуюся маршем³.

10.

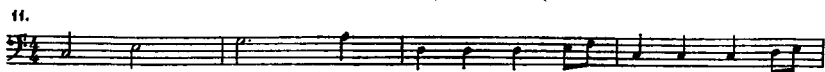


¹ Цит. по ст.: К обсуждению Двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Шостаковича. — Сов. музыка, 1951, № 6, с. 55.

² Шостакович Д. Д. От первой ноты. — Сов. Россия, 1980, 24 февр.

³ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 36.

В сохранившемся черновом автографе первая Фуга C-dur помечена 22 июня 1950 года — днем, когда исполнилось девять лет с начала Великой Отечественной войны. Случайно ли такое совпадение? Для Фуги была сочинена волевая маршевая тема:



В последующем автографе появилась до-мажорная Фуга с другой распевной мелодией. Ля-минорная фуга датирована 25 июня. С октября 1950 по февраль 1951 года работа проходила регулярно — в Москве и в Старой Рузе, подмосковном Доме творчества композиторов. Старался писать ежедневно по номеру, в такой регулярности тоже следовал Баху, не отделявшему ремесло и обязанность от вдохновения. «При рождении этого произведения, — вспоминает Николаева, — я впервые столкнулась с... феноменальной, необычной быстротой сочинения музыки, и не просто быстротой, а одержимостью творчеством... В описываемый момент у меня не было телефона, и я сама звонила Дмитрию Дмитриевичу; почти ежедневно он приглашал меня к себе, чтобы прослушать очередную написанную фугу, а также прелюдию к следующей фуге»¹.

Существенных перемен на этом этапе происходило мало. По словам Николаевой, «единственным «отклонением» была Прелюдия b-moll: Дмитрий Дмитриевич начал ее сочинять, а потом заменил другой».

Автограф первой полной записи содержит семьдесят две нотные страницы большого формата и девяносто одну клавирную страницу малого формата, написанных синими чернилами, с незначительными уточнениями, внесенными карандашом, видимо, после показа Николаевой: в Фуге си минор такты 6—7 от конца помечены *Meno mosso*, 4—3—*ritardando*, в Фуге ля мажор, такт 48, вписано *cresc.*, в Прелюдии фа-диез минор в такте 29 от конца — *ritardando*, в Фуге си-бемоль минор в такте 23 от конца — *ritardando* под триолью и со следующего такта *a tempo*, а в такте 19 указывает *rit.* со второй четверти и т. д. По обыкновению точно и сразу фиксирующий исполнительские ремарки, Шостакович в общении с исполнителем находит необходимые дополнения и детализирует исполнительскую запись.

Автограф позволяет точно датировать последовательность записи; автор не только ставит числа, но и нумерует прелюдии и фуги по отдельности, так что в автографе оказывается сорок

¹ Николаева Т. П. Исполняя Шостаковича. — В кн. Дмитрий Шостакович, с. 290, 291. Цитируемые последующие высказывания Николаевой заимствованы из того же источника или из беседы с ней автора этой книги.

восемь номеров. Приводим даты их написания, весьма показательные для творческого процесса Шостаковича, интенсивность которого, по сравнению с молодыми годами, не снижается: 10 октября 1950 года — Прелюдия С; 11-го — Фуга С; 12-го — Прелюдия а; 13-го — Фуга а; 14-го — Прелюдия G; 16-го — Фуга G; 22-го — Прелюдия е; 27-го — Фуга е; 29-го — Прелюдия D (за девятнадцать дней — девять номеров!). В ноябре удается сделать меньше — восемь номеров: 1-го — Фуга D; 2-го — Прелюдия h; 9-го — Фуга h; 10-го — Прелюдия A; 11-го — Фуга A; 26-го — Прелюдия fis; 27-го — Фуга fis; 30-го Прелюдия E. В декабре работал не отрываясь двенадцать дней и цикл довел до Фуги Des-dur, которая пришлось на 8 января 1951 года. Продуктивность снова несколько снижается до восьми номеров, сочинять удается главным образом во второй половине января, но за один день — 21 января — пишется четырехголосная Фуга As-dur и следующая Прелюдия f-moll. Полностью владея вдохновением, Шостакович, невзирая на отвращения, старается по возможности не делать значительных перерывов между фугой и очередной прелюдией, после которой ему всегда легче приступить к одноименной фуге. Февральская работа идет насыщенно — одиннадцать номеров за двадцать два дня, и к 25 февраля цикл из двадцати четырех прелюдий и фуг был завершен, заняв по времени три с половиной месяца.

Видимо, тотчас же был сделан еще один, чистовой автограф, с датировками, с той же нумерацией; тактовые черты проведены чернилами, без линейки. Это не специальная перепись для печати или дарения, а скорее этап сведения цикла, его целостного охвата, как бы авторский смотр с возможными небольшими уточнениями. Об этом свидетельствует и почерк, и тактовые черты, и тот факт, что вместе с этим автографом Шостакович передал Г. Устовольской три начальных эскизных странички, где намечены темы и отдельные элементы развития (странички написаны теми же фиолетовыми чернилами, с тем же нажимом пера). На ста пятидесяти девяти страницах полного автографа девятнадцать зачеркиваний, и лишь в одном случае, в Фуге фа мажор, переписаны две строки: изменены контуры голосоведения. В той же Фуге ошибка датировки: вместо 23 февраля помечено 23 марта. Поскольку, как свидетельствует Г. Устовольская, автограф был отдан ей сразу после завершения цикла, можно уверенно предположить, что для печати и исполнителям предназначалась первая запись; с нею и ознакомились Т. Николаева и М. Юдина.

Хотя исходные предпосылки для создания произведения были ясны еще в Лейпциге и в июле 1950 года Шостакович в статье, посвященной Баху, определил те черты, которые были

возрождены в задуманном полифоническом цикле¹, процесс работы подчас «уводил» от Баха. Из близкого по жанру *Ludus tonalis* Хиндемита — цикла из двенадцати фуг с самостоятельными интермедиями, прелюдией и постлюдией — мало что воспринял. Использовал опыт своих предыдущих сочинений — фуг-предшественниц. Впоследствии А. Н. Должанский подсчитал, что до Двадцати четырех фуг Шостакович сочинил всего три фуги и потому «задание, бывшее для Баха... естественным, являлось для Шостаковича совершенно исключительным»². Однако среди фуг, предшествовавших циклу, были солидная fuga из Квинтета, fuga из оратории «Песнь о лесах», построенная на русском тематизме, и fuga из Двадцати четырех прелюдий для фортепиано 1933 года. Основные предпосылки цикла коренились в самом стиле музыкального мышления композитора, в его очевидной и устойчивой приверженности к полифоническому типу изложения материала. Еще Вторая соната показала, что в процессе творчества внимание к полифонии нарастало. Подобно тому как писателю характеры героев порой диктуют неожиданные повороты сюжета, так и композитора фуги в процессе сочинения словно «изнутри» вели к открытиям.

Обновление коснулось пианизма. Полифоническая форма, изначально направлявшая к графике, как раз позволила развернуть инструментальный арсенал, гораздо более богатый, чем в предыдущем фортепианном сочинении — Второй сонате. От прежней фактурной строгости композитор отошел, это дало основание предположить даже, что «в лучших прелюдиях и фугах сформировался новый фортепианный стиль Шостаковича»³. Фортепиано звучит как темброво многообразный инструмент. Не только вследствие регистровых сопоставлений, частых и в ранних прелюдиях и во Второй сонате. Здесь фортепиано трактуется оркестрово, фактура кажется составленной из голосов оркестра.

Решительно рушится аксиома о предпочтительности для разработки кратких тем: искусство мелодической текучести, ставшее столь очевидным в Восьмой симфонии, находит новое подтверждение в сочинении фортепианно-полифоническом. Тема «дышит» раскованно, устремлена вперед, импровизационна; нет разницы в типе тематизма фуг и, скажем, Второй сонаты. Пригодным, удобным для разработки оказывается не только напевный мелос русского народного склада, что было испы-

¹ Речь шла, в частности, о народных истоках Баха («в его инструментальных и вокальных произведениях всегда чувствуется большая связь с немецкой народной песней»), о мелодическом богатстве, совершенстве полифонического письма. — Сов. искусство, 1950, 18 июля.

² Должанский А. Н. Двадцать четыре прелюдии и фуги Д. Шостаковича. — Л., Сов. композитор, 1963, с. 122.

³ Сокольский М. М. Зрелость и мастерство. — Сов. культура, 1954, 27 февр.

тано еще М. И. Глинкой; без труда Шостакович оперирует фольклорными декламационными интонациями как в подвижных, так и в драматических, неторопливых номерах. Голосам, как правило, придается равнозначная роль, вся фактура насыщается активным мелодизмом, что заставило Николаеву впоследствии обратиться к пианистам с предупреждением: «При исполнении прелюдий и фуг Шостаковича нельзя забывать об этой равноценности, равнозначимости голосов»¹.

Еще более последовательно, чем в предыдущих сочинениях, композитор придерживается сложившихся индивидуальных ладовых особенностей: обращается к натуральным, альтерированным разновидностям мажора и минора, к мелодическим диатоническим ладам без опоры на тоническое трезвучие. Именно здесь вполне выявилась ладовая система, получившая в трудах теоретиков наименование «ладов Шостаковича». Раскрываются новые ресурсы внутренней полифоничности, когда при отсутствии или малозаметности формальных признаков полифонии создается ощущение смысловой насыщенности, самостоятельности и многоплановости всех элементов звукового потока (Прелюдия a-moll). Полифонии служат тембровые находки, регистровка (Фуга A-dur, Прелюдия E-dur). Фуга решительно симфонизируется.

Как и Вторая соната восьмилетней давности, новый цикл сближался с симфоническими концепциями своей всеохватностью, образной многосторонностью, масштабом отдельных частей, их драматизмом, психологизмом, конфликтностью. Выразительные возможности фуги расширяются благодаря смелому переосмыслению тематического материала, в результате чего «центральный образ пьесы в целом оказывается не устойчивым, как это всегда было присуще фугам, а динамически изменчивым, что так свойственно большинству произведений Шостаковича»²; особое место занимают свободные стреттные разделы с существенными тематическими обновлениями, различные остинатные формулы.

Шостакович обновляет жанр фуги включением в него сонатных принципов, намечается тенденция к слиянию, свободной трактовке, взаимопроникновению полифонических и неполифонических форм. Если прежде принципы инструментализма композитор переносил в вокальную музыку, то в Прелюдиях и фугах наметился обратный процесс: явна склонность к певучести фортепианного мелодизма, даже оперной выпуклости. Являясь предшественницами Десяти хоровых поэм, Прелюдии и фуги включают звучания как бы хоровых групп, пере-

¹ Николаева Т. П. Исполняя Шостаковича, с. 293.

² Должанский А. Н. Двадцать четыре прелюдии и фуги Д. Шостаковича, с. 230.

клички голосов из хора, речитативные построения вокального типа.

Полифонический фортепианный цикл оказался широким полем для переосмысления многих русских фольклорных интонаций. Они вошли сюда органически, обогатив полифоническую структуру, придав ей свежий колорит и новизну. Здесь «видны следы воздействия русской эпической оперы XIX века: песенная речитация, тембральная дифференциация с фольклорными истоками; трактовка скерцозных, пасторальных образов демонстрирует симпатии композитора к национальным духовым инструментам, склонность к фортепианной имитации озорного посвиста скоморошьей дудки, лирической импровизации пастушьей свирели»¹. Приемы, близкие Баху, оказались сродни ряду приемов русской крестьянской песенности. Фортепиано передало ее импровизационную протяженность, ладовую специфику, особенности безыскусных контрапунктических сплетений, кадансовых оборотов.

Хотя сам композитор, выступая на первом прослушивании цикла, осторожно указывал, что «рассматривает этот сборник не как цельное циклическое произведение, а как серию пьес, не связанных между собой какой-либо общностью идеи»², это было не более чем авторской скромностью. Его развитое конструктивное чутье, огромный опыт монументальных многочастных построений неизбежно вели и в новом цикле к сквозной «сквозной задаче». Об этом говорил, в частности, характер начального и завершающего номеров. Цикл открывается ясным прологом — фугой, которой, по меткому определению Должанского, автор предназначил «роль знамени, «символа веры» всего произведения»³, строгого, величественного, торжественного. Финалом стала одна из самых грандиозных полифонических композиций фортепианной литературы, — эта могучая кода воспринималась философским итогом.

По установившейся традиции, закончив произведение, автор представил его для обсуждения в Союзе композиторов, сам подготовив исполнение. Обсуждение состоялось 16 мая на многочленном собрании симфонической секции в зале на Мусской (ныне улица Готвальда), где помещалось правление Союза композиторов. Масштабное инструментальное сочинение вызвало всеобщий интерес. С. Прокофьев волновался об итогах дискуссии. «С положительной оценкой новых прелюдий и фуг выступили композиторы Н. И. Пейко, Г. С. Фрид, Ю. В. Свиридов, Ю. А. Левитин, пианисты М. В. Юдина,

¹ Шафаренко Г. М. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. с. 22. Автореферат кандидатской диссертации, подготовленной под руководством автора книги.

² К обсуждению Двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Шостаковича, с. 55

³ Должанский А. Н. Двадцать четыре прелюдии и фуги Д. Шостаковича, с. 8, 9

Т. П. Николаева. Они говорили о большой талантливости, проявленной здесь Шостаковичем... Отмечали своевременность создания полифонических фортепианных пьес, в которых нуждаются наши пианисты»¹. Особенно горячо и запальчиво выступала М. В. Юдина. И все же защитники произведения оказались в меньшинстве. Преобладали суждения критические и даже резко негативные. С. С. Скребков, бравший рукопись для домашнего детального анализа, нашел, что созданные Шостаковичем образы «не типичны, а скорее случайны, надуманны». Тогдашние секретари Союза композиторов В. Г. Захаров и М. Я. Коваль, обращаясь к Шостаковичу, призывали его «не повторять старых ошибок».

Журнал «Советская музыка» подвел итоги обсуждения: «К сожалению, Шостаковичу в целом не удалось осуществить эту сложную, новаторскую задачу. Появление этого полифонического цикла заставляет говорить о том, что не все прежние заблуждения до конца преодолены Шостаковичем и что некоторые серьезные противоречия еще тормозят его творческую перестройку».

Шостакович отнесся к обсуждению спокойно. Его уверенность не поколебалась. Собственная концертно-исполнительская деятельность после войны оставалась достаточно интенсивной, и новый цикл расширял ее возможности. Авторские вечера, в которых Шостакович играл Прелюдии и фуги, успешно проходили в Москве, Ленинграде. Весной 1951 года он предпринял концертную поездку в Белоруссию и Прибалтику — выступал в Минске, Риге, Вильнюсе, в марте 1952 года поехал в Баку, Тбилиси, Ереван, потом Киев.

С каждым разом уровень исполнения повышался. Э. В. Денисов, посещавший тогда многие выступления Шостаковича, вспоминает большой успех исполнения двух прелюдий и фуг — ре минор и до минор — 10 февраля 1953 года в Малом зале Московской консерватории. Композитор играл несколько медленнее, чем было указано по метроному. Туше его стало более сочным, фразировка — более яркой, педализация — гуще.

В распространении Прелюдий и фуг Шостакович рассчитывал и на Татьяну Николаеву, которая отнеслась к своей задаче с огромной ответственностью, разучив первые шесть номеров, сыграла их публично и продолжила работу с благоговейной неторопливостью. «Я не расставалась с дорогой для меня рукописью ни на минуту. Даже в своих концертных турне (например, по городам Закавказья) я была с ней... Рукопись путешествовала со мной на Берлинский фестиваль молодежи».

¹ К обсуждению Двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Шостаковича, с. 58. Последующие цитаты заимствованы из того же источника.

Все Прелюдии и фуги Николаева сыграла впервые в Тбилисской консерватории. А филармоническая премьера состоялась в конце 1952 года — 23 и 28 декабря в Ленинграде, в марте 1953 года в Москве. Была сделана авторская запись для радио, потом и на пластинку. Некоторые номера включили в свой репертуар С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, М. И. Гринберг. Николаевой удалось провести повторные исполнения в Москве, потом в Тбилиси, в Горьком (на фестивале музыки Шостаковича), Минске, Вильнюсе. Педагоги стали вводить отдельные прелюдии и фуги в учебный репертуар как материал для воспитания навыков и понимания современной полифонии. По просьбе пианистки Е. П. Ховен, работавшей в Центральной музыкальной школе, автором было сделано переложение Прелюдии *Des-dur* для двух фортепиано, что позволило юным пианистам играть ее в классах фортепианного ансамбля.

Быстрое распространение сочинения вызвало необходимость публикаций. Цикл издавался в 1952, 1956, 1963 годах. Первый подробный анализ цикла принадлежал В. А. Золотареву. Шостакович ознакомился с ним и в обширном письме сообщил свои замечания¹. Прелюдии и фуги легко «легли» на орган. Их транскриптором стала В. Н. Бакеева, считавшая, что новый цикл содержит «органные возможности в полной мере»². Она начала с четырех прелюдий и фуг — до мажор, ми мажор, фа-диез мажор и ре минор, — составив из них четырехчастный цикл, исполнявшийся без перерыва: почти сорок минут звучания. Заинтересованный этим опытом, Шостакович попросил Бакееву приехать из Ленинграда в Москву: «Очень буду рад, если мне удастся их послушать». Показ автору состоялся в Большом

¹ Приведем отрывок, показывающий, с какой точной логикой и определенностью представлял Шостакович детали каждого номера. «Критические замечания, — пишет он Золотареву, — очень справедливы и полезны для меня. Однако с некоторыми оценками я не могу согласиться, и не только потому, что «о вкусах не спорят». И далее идет конкретное: «*d-moll'*ную фугу нельзя назвать тройной. То, что Вы называете третьей темой, есть лишь противосложение ко второй теме.

... Вы пишете, что *H-dur'*ная прелюдия является варияциями на *basso ostinato*. К *H-dur'*ной прелюдии это никак не относится. Очевидно, речь идет о *gis-moll'*ной прелюдии. ... Непонятно, о какой прелюдии говорится, что она «этудная».

... Вы справедливо упрекаете меня в случайном пятиголосии. Однако Ваша поправка мне кажется неудачной.

Благодарю Вас за столь серьезный анализ моих фуг». (Письмо от 8 июня 1954 г. ГЦММК, ф. 300, № 1099.)

² «В кульминациях слышится органная динамика и величие (фуги ми минор и ре минор), красочные эпизоды укладываются в богатые тембры органа. Сложные модуляционные планы звучат на органе во всей своей красоте благодаря неугасающей протяженности голосов. Ни одной нотки не пропадает в «полифонических гармониях» фа-диез-мажорной Фуги. А как уходят вглубь гармонии ре-минорной! Наличие нескольких органичных клавиатур позволяет дифференцировать сольные голоса и гармонии» (Из письма В. Н. Бакеевой автору книги от 8 мая 1982 г.).

зале Московской консерватории¹. Болезнь не позволила ему присутствовать на записи; прослушав пластинку, переложение оценил высоко, а на качество записи посетовал: «Запись мне не понравилась. Очевидно, еще не научились записывать орган». И предложил: «Надо добиться новой записи».

Постепенно пришло устойчивое признание новаторских черт произведения, его места в отечественной фортепианной музыке, в мировой полифонической литературе. По определению Должанского, уникальный цикл стал как бы третьим, современным томом «Хорошо темперированного клавира»: Бах обрел великого продолжателя в XX веке.

ДЕСЯТАЯ СИМФОНИЯ

Учитывая значение деятельности Шостаковича для советского искусства, правительство заботилось об условиях жизни композитора и его семьи. В первой квартире в Москве, на улице Кирова, у Главного почтамта, прожили лет пять. Когда на Можайском шоссе были выстроены дома с современными удобствами, Шостакович получил официально подписанное распоряжение, по которому в целях улучшения жилищных условий ему предоставлялось жилье в доме 37/45 (ныне этот дом значится под № 23, а шоссе именуется Кутузовским проспектом). Две зеркально расположенные квартиры, 86 и 88, соединили, получились просторный кабинет, спальня, детская комната. Тем же распоряжением семье подарили дачу в поселке Болшево — одноэтажный домик.

Пришло время прочного устройства в Москве. Перевезли оставшуюся в Ленинграде часть мебели, кое-что докупили, приумножили число книг, собиранием которых занялись еще в прежней квартире, где систематически появлялся книгоноша с новинками. В кабинете над двумя фортепиано повесили картину Петра Вильямса «Нана», у письменного стола — несколько окантованных фотографий. В Болшеве произвели ремонт, вырыли колодец, пристроили и утеплили террасу, оборудовав в ней дачный кабинет. Нина Васильевна посадила вишневые деревья, кусты роз и сирени, очистила удобные тропинки для прогулок мужа. Быт, трудовой порядок семьи сохранялся твердо. Всем, что не относилось к творчеству, по-прежнему ведала Нина Васильевна с помощью Ф. Ф. Кожуновой (состарившаяся П. И. Демидова получила комнату в квартире на улице Кирова).

¹ Как вспоминает В. Бакеева, «замечаний по поводу некоторых изменений фактуры, обусловленных спецификой органа, не делал. Переложениями остался доволен. Высказал мысль о возможности успешного исполнения на органе прелюдий и фуг ля мажор. Дал согласие на запись Прелюдий и фуг в органном переложении...»

Когда приехала погостить в столицу племянница Кожуновой Мария, Нина Васильевна и ее уговорила остаться в семье, а Федосья Федоровна перебралась хозяйствовать в Болшево.

Хотя Шостакович, еще в довоенные годы выучившись вождению автомобиля, летом любил посидеть за рулем, возвещая: «Эх, прокачу на поршне-скорости», для поездок по Москве и ремонтов по-прежнему приглашали шоферов.

День Шостаковича, как было издавна заведено, начинался в шесть утра и проходил по напряженному расписанию, отмечавшемуся в календаре-блокноте «День за днем», подаренном соседом по «Можайке» дипломатом В. И. Базыкиным, когда-то участвовавшим в организации премьеры Седьмой симфонии в США.

Равнодушный к быту, он не замечал неизбежных перестановок мебели, если рояль, стол и диван оставались на прежних местах, по-прежнему любил обилие часов в квартире, в том числе старинных, напольных, следил, чтобы звенели одновременно — секунда в секунду. Костюмы обновлял лишь после напоминаний, и тогда из ателье Музыкального фонда приезжал обслуживавший всех композиторов портной.

Работая, Шостакович и в эти годы, как и в молодости, не искал уединенности. Действовали только внутренние импульсы. «Мотор» включался — и все забывалось. Даже к детскому шуму притерпелся, а в кабинет любила забегать Галина — знала лишь, что нельзя трогать на письменном столе ручку, нотные листы и расспрашивать отца о сочинявшемся.

Утомившись, курил излюбленные папиросы «Казбек»; до болезни выкуривал по две пачки в день, отправляясь в зарубежные поездки, набивал чемодан этими папиросами.

Напряжение по-прежнему снимал пешеходными прогулками. В районе, тогда еще находившемся в стадии застройки, было интересно наблюдать, как растут дома, хорошеют улицы. «Можайкой» называл композитор не только свою квартиру — весь район, который воспринимал как небольшой город внутри исполина — Москвы. «Иногда для отдыха отец отправлялся на почту, хотя мы не раз предлагали избавить его от этой обязанности, — вспоминает Г. Д. Шостакович. — В отцовском настольном блокноте были аккуратно отмечены дни рождения друзей, коллег, и он никогда не забывал их поздравить телеграммой или открыткой. Сам следил за своевременностью поступления корреспонденции и, когда появилась подмосковная дача, написал себе туда открытку, чтобы выяснить, как работает местная почта». Как и Чехов, он любил писать письма, немногословные, точные, с информацией не только о творческих делах (о них писал скуповато). Охотно сообщал о житейских событиях, погоде, подтрунивал над собой и близкими, рисовал юмористические картинки. В стиле писем было нечто от нарочитой простоватости М. Зощенко и доброй самонаронии А. Чехова: возможно, оттого, что чеховские письма перечитывал постоянно.

Вечерами приходили коллеги, делились творческими удачами, невзгодами, и Шостакович принимался за написание рекомендаций, ходатайств, адресованных в концертные учреждения, издательства, чтобы помочь исполнить, опубликовать новые сочинения. Сохранились некоторые образцы этого рода шостаковичской работы — типичные знаки безотказной отзывчивости.

Я познакомился с Симфонией *fis-moll* Н. П. Пейко. Я считаю это сочинение большим достижением не только автора, но и всей нашей музыкальной культуры. Эту Симфонию необходимо срочно распisać на партии и исполнить. Симфония превосходна и обнаруживает большой талант ее автора, а также его высокий профессионализм¹. «Вторая симфония М. С. Вайнберга является превосходным сочинением. В Симфонии композитор обнаруживает свой большой, оригинальный талант и зрелое мастерство. Прекрасно использован струнный оркестр. Симфонию надо поскорее исполнить»².

Из музыковедческих теоретических трудов внимание привлекали связанные с инструментовкой. Потому, когда А. М. Веприк принес ему исследование «Трактовка инструментов оркестра», он прочитал и написал отзыв подробный, подчеркнув мысль, которую сам проводил в своем творчестве: «Всегда следует помнить о том, что нужно уметь сочинять для оркестра, а не оркестровать некую абстрактную музыку. С этой точки зрения А. М. Веприк и высказывает целый ряд интереснейших мыслей о трактовке оркестровых инструментов»³.

Невзирая на уход из Московской консерватории, Шостакович интересовался делами композиторского факультета и иногда влиял на эти дела, если они касались судеб талантливых людей. Без ложной скромности принимал он роль арбитра в оценке сочинений: это было формой заботы о молодежи.

«Сегодня я уезжаю в Ленинград, откуда вернусь дней через восемь—десять,— писал он проректору консерватории С. С. Богатыреву.— Дело вот в чем. недавно у меня был бывший студент консерватории В. Брумберг. Он очередной раз восстанавливается в консерватории. Он сообщил мне, что сдал все предметы для восстановления на четвертом курсе. Затем он продемонстрировал комиссии свою сонату для виолончели и фортепиано, которая, по мнению комиссии или ее большинства, оказалась непригодной. В. Брумберг показал мне эту сонату. Мне кажется, что решение комиссии о полной непригодности этой сонаты явно несправедливо. Соната, несмотря на некоторые недостатки, обнаруживает несомненное дарование ее автора и безусловную профессиональную подвинутость. Я очень прошу Вас, если Вы найдете это возможным, пересмотреть несправедливое решение комиссии и восстановить Брумберга в числе студентов. Брумберг — одаренный композитор и при квалифицированном руководстве будет двигаться вперед и делать успехи»⁴.

¹ ГЦММК, ф. 32, № 20.

² ГЦММК, ф. 32, № 21.

³ Из отзыва от 17 ноября 1947 г. о книге А. М. Веприка «Трактовка инструментов оркестра». — Цит. по ст.: Рыжкин И. Я. Научный приоритет — Сов. музыка, 1981, № 11, с. 108.

⁴ Письмо от 9 ноября 1949 г., ГЦММК, ф. 245, № 449.

Особенно волновала его судьба творчества одаренного Германа Галынина, страдавшего неизлечимым недугом. Настоял на том, чтобы в программу концерта, в котором под управлением С. Самосуда исполнялись шостаковичские произведения, был включен Фортепианный концерт Галынина с солистом А. Ф. Ведерниковым. Благодарил дирижера за Концерт Галынина: «ужасно тяжело за его трагическую судьбу»¹. Музыковеду Н. А. Шумской, жене Галынина, написал: «... я радуюсь тому, что Концерт прозвучал так убедительно и с таким большим успехом. Я радуюсь и горжусь тем, что Герман хорошо ко мне относился, что я имел счастье знать его и наблюдать за расцветом его огромного таланта.

Тяжело сложилась с ним Ваша жизнь. Но радуйтесь, что он Вас избрал, что у Вас растет его сын»².

Добрым он был не всегда, не стеснялся некоторым сочинениям давать резкие характеристики, без снисхождения. Об одном произведении, присланном ему для ознакомления из ВОКСа, писал:

«Я дважды прослушал в механической записи произведение... На меня это сочинение не произвело хорошего впечатления. Оно довольно однообразно по своему настроению, пассивно-созерцательному, идиллическому. Дважды это настроение перемежается скорым фугато, совершенно не развивающимся. Принимая во внимание большую длительность этого сочинения (оно идет около десяти минут), это обстоятельство (однообразное настроение) делает его скучным. Не могу не отметить кое-где мелькающие красивые гармонии. Довольно удачна первая и главная тема. Из недостатков следует подчеркнуть вялое развитие музыки и ее конструктивную рыхлость. Формально сочинение построено правильно. В нем явно ощущается двухчастность, но это только формально. По существу же форма сочинения очень слаба... Самый музыкальный язык этого произведения несколько путаный. Наряду с ясными мыслями много имеется гармонической грязи и бессмысленной какофонии. Вот вкратце те соображения, по которым я не могу считать это произведение удачным»³.

Приходилось высказываться и о недобросовестной интерпретации собственных сочинений. В этих высказываниях, не ограничиваясь замечаниями частного характера, композитор выделял этическую сторону бережного отношения к авторскому замыслу. Характерно его письмо на имя председателя ВОКСа В. С. Кеменова:

«Я получил через ВОКС пластинки из США с записью моих Второго квартета и Трио. Что касается Трио, то оно записано и исполнено хорошо, вполне корректно. Если и имеются некоторые недочеты исполнения, то они весьма незначительны, чтобы можно было бы упрекать исполнителей в недобросовестности и нарушении правил этики. Запись Квартета заставила меня обратиться к Вам. Исполнители Квартета проявили верх недобросовестности. Вот краткий перечень безобразий, имеющих в записи. В первой части они выпустили очень важное повторение экспо-

¹ Письмо от 7 марта 1955 г. Цит. по кн.: С. А. Самосуд. Статьи. Воспоминания. Письма.— М.: Сов. композитор, 1984, с. 181.

² Письмо от 8 марта 1955 г. Цит. по кн.: Герман Галынин. Сборник статей.— М.: Сов. композитор, 1979, с. 210.

³ Отзыв от 24 октября 1953 г. ГЦММК, ф. 32, № 128.

зии. Во второй части они сделали несколько антихудожественных и бессмысленных купюр. Кроме того, исполнители до такой степени утратили чувство артистической чести, что почти всю вторую часть сыграли не вместе: виолончель почти все время играла на один такт позади других инструментов. Это доказывает, что исполнители не потрудились изучить исполняемую ими музыку. Они играли, ее не зная. Наконец, они не постеснялись в таком безобразном исполнении записаться и даже переслать эту запись нам. В последней части, которую я не дослушал до конца, столь сильно было мое возмущение, исполнители также позволили себе сделать отвратительные купюры... Я прошу ВОКС защитить мою авторскую честь и сделать так, чтобы подобные безобразия не повторялись. А очевидно, в Америке такого рода отношение к моей (и, вероятно, не только к моей) музыке имеет место. Так, например, в одном из музыкальных бюллетеней ВОКСа я читал, что г-н Стоковский «свел» мою Восьмую симфонию к двадцати минутам, в то время как она длится один час пять минут. Я еще раз прошу Вас защитить мои авторские интересы»¹.

Закончив работу, композитор веселел, испытывал потребность «расслабиться», разговориться: зазывал кого-либо из друзей. Гости не переводились на «Можайке», как это было и в Ленинграде. Радужно встречали всегда жизнерадостных Арама Хачатуряна и Нину Макарову, Льва Оборина, Виссариона Шебалина, Лео Арнштама, Моисея Вайнберга, в 1954 году появился студент института кинематографии Евгений Чуковский, подружившийся с Галей,— будущий зять Шостаковича. Жизненные пути ленинградских семей переплетались: Шостакович учился в школе вместе с Мариной Чуковской, тетей Евгения, Нина Васильевна — в одном классе с его отцом Борисом Корнеевичем, инженером, погибшим на фронте в Великую Отечественную войну².

Порой и сами супруги Шостакович отправлялись в гости: к М. Вайнбергу на Тверской бульвар, к С. Ширинскому на улицу Усневича, к Л. Арнштаму, поселившемуся неподалеку, на Большой Дорогомиловской улице, к музыковеду Л. Лебединскому, с которым тогда подружился; бывал у Д. Ойстраха. Когда выстроили для членов Союза композиторов дом на Студенческой улице, Шостакович стал и здесь нередким гостем у коллег; приглашения принимал, но подолгу не засиживался, шутливо повторяя: «Поели-попили, пора и по домам». Деликатность иногда заставляла делать то, чего не хотелось, и сам признавался: «Ох, зачем я пошел к этим людям? Они же плохие».

¹ Письмо от 25 сентября 1946 г. ГЦММК, ф. 32, № 138.

² С Корнеем Ивановичем Чуковским Шостаковичу довелось встретиться дважды. Один раз — по пути в Ленинград в купе поезда «Красная стрела». Возвратившись, Чуковский сказал жене: «Я его боюсь, Шостаковича. Он все знает о том, что делаю я, но я мало что понимаю в том, что делает он». Впоследствии Евгений Чуковский спросил у тестя, помнит ли он эту встречу, и тот ответил: «Конечно, помню. Меня удивило, что такой писатель чужд музыке». Второй раз Шостакович отправился к Чуковским, чтобы договориться об устройстве намечавшейся молодой семьи. Эта встреча тоже не привела к сближению.

Словно бы открытый, приветливый, он оставался вместе с тем и трудным. А. Хачатурян замечал: возникало «ощущение... что это человек, одаренный сверхъестественной и творческой силой»¹. М. Шагинян, умевшая находить «ключ» к разным людям, так об этом писала: «Дмитрий Дмитриевич отличался не только огромной нервностью, но и какой-то электрической заряженностью, истечением большой силы биотоков... 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 порог, 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»².

Робели даже родственники: «Он подавлял своей деликатностью и замкнутостью» (О. Я. Кокоулина). Всегда ощущалась черта, за которой находился его внутренний мир. Он и сам признавался: «Я не люблю ни слишком дружеских, ни слишком враждебных отношений между людьми. Отношения должны быть простыми»³.

По традиции продолжали отмечать Шостаковичи на «Можайке» несколько дорогих дат: день рождения Нины Васильевны, годовщину Первой симфонии. Но многолюдней всего и веселее бывало в день рождения Шостаковича — 25 сентября. К этой дате готовились загодя, и, хотя каждый раз он сетовал: «Нет времени, нет времени», чувствовалось, что он радуется празднику, предстоящим встречам, испытывает удовольствие от того, что может принять гостей. Собирались запросто. Хачатурян умел развеселить. Шостакович не отставал в шутках. Был случай, когда, утомившись от застолья, он заснул, а проснувшись в полночь и увидев гостей, спросил: «Вы еще здесь?» На что Нина Владимировна Макарова ответила: «Вот чайку попьем и разойдемся».

Он любил дарить и принимать подарки — не ценное, а что-либо необычное, забавное: интересную книгу и особенно охотно — подсвечники. По-детски нравилось в день рождения гасить свет, зажигать свечи по числу лет и пировать при свечах. Поскольку канделябров для свечей не хватало, их долго на «Можайке» вставляли в пустые бутылки; огорчаясь, Шостакович намекал друзьям, что неплохо бы подарить подсвечник, да такой, чтобы в нем побольше было отверстий для свечей. Хачатурян притащил однажды два подсвечника; постепенно их столько набралось, что в день рождения с утра Шостакович принимался расставлять их на праздничном столе.

¹ Хачатурян А. И. Страницы жизни и творчества, с. 156.

² Из введения к публикации «50 писем Д. Д. Шостаковича». — Новый мир, 1982, № 12, с. 129.

³ Денисов Э. В. Записи о встречах с Д. Д. Шостаковичем. Рукопись.

Выходные дни семья проводила в Болшеве — ради здоровья детей: их малейшее недомогание приводило отца в волнение. Галине Шостакович запомнился известный детский врач Александр Федорович Тур: «Он лечил нас в Ленинграде и, бывая в Москве, тоже обязательно появлялся на «Можайке» и приступал к осмотру, снабжая отца наставлениями, неуклонно выполнявшимися»¹. Родительская любовь Шостаковича с годами возрастала, но проявлялась сдержанно. Избегал и стеснялся ласковых слов, уменьшительных прозвищ, не терпел и наказаний. Никогда и ни в чем не навязывал он свой пример, свое понимание жизни, прятал в душе недовольство и разочарования, его терпимость окружающим иногда даже казалась чрезмерной. В обучение детей не вмешивался. Их долго не отдавали в школу: препятствовали длительные поездки в Дом творчества «Иваново». Дедушка Варзар и домашние учителя подготовили Галину к поступлению сразу в пятый класс, ее определили в 658-ю московскую школу у метро «Кутузовская».

Фотография, впоследствии обошедшая многие книги и изображавшая Шостаковича с играющей на фортепиано дочерью, запечатлела редкий случай, когда он позволил себе занять учительское место. Педагогу Елене Петровне Ховен предоставлялась полная свобода действий, и Галина старательно играла, часто обливая фортепиано слезами. Ко дню ее рождения как подарок отец сочинил несколько детских пьесок, условившись, что каждую последующую передаст, как только будет выучена предыдущая: так пытался приохотить к занятиям. Шесть пьесок — Марш, Вальс, «Медведь», «Веселая сказка», «Грустная сказка», «Заводная кукла» — были сыграны Галей на заседании детской секции Союза композиторов и изданы. Веселый Марш для двух фортепиано композитор поначалу обозначил опусом 81 — номером, который потом заняла «Песнь о лесах». Марш был сочинен в мае 1949 года. В архиве сохранились также одностраничные пьески «Мурзилка» и «День рождения» с рисунками П. В. Вильямса, изображающим Галю².

По-прежнему увлекаясь футболом, Шостакович мечтал написать гимн этому виду спорта, а когда появился футбольный марш М. Блантера, с гордостью объявлял: «Вот что наш Мотя сочинил!» На «почве» футбола то и дело происходили случаи забавные.

¹ По совету Тура Шостакович сам взялся учить детей езде на велосипеде: «Учил нас по всем правилам уличного движения, строго наставляя: «Поверните вправо, рукой укажите направление, перед выездом на большую дорогу задержитесь, оглянитесь», а мы не понимали, зачем это надо, если кругом лес и на тропинке — ни души». (Из беседы автора книги с Г. Шостакович.)

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 19 и 21. Пьесы вошли в Собрание сочинений Д. Д. Шостаковича.

Футбол свел с Константином Есениным — пасынком Мейерхольда, помнившим Шостаковича со времен, когда композитор писал музыку к спектаклю «Клоп».

Ознакомившись с очередной статьей Константина Есенина, поднявшего футбольную статистику на высоту поэзии, Шостакович изложил ему письмом свои фактические поправки. По черк, по обыкновению, был малоразборчив, подпись неясна, и Есенин раздраженно позвонил по указанному в письме телефону:

— Есть у вас старичок, интересующийся футболом?

— Есть,— ответил женский голос.— Сейчас позову.

Есенин вступил в запальчивую полемику с дотошным «старичком». В конце разговора спросил:

— Как ваша фамилия?

И, услышав робкое «Шостакович», обомлел.

Продолжалась переписка с ленинградским спортивным журналистом А. М. Клячкиным, с московским знатоком футбола инженером В. Н. Каганом. Выяснял все подробности тренировок, игр, биографии спортсменов: «Начинается футбольный сезон. По инерции я болею за «Зенит», хотя это боление порой доставляет больше огорчений, чем радостей». Натура горячая, страстная сказывалась в футбольных переживаниях:

«Гляжу я на футбольную таблицу и с прискорбием думаю о том, что «Трудовым резервам» придется хлебнуть горя: класс «Б» уже заготовил место для них. Поэтому решил поделиться с Вами своими огорчениями. «Зенит» кое-как выполз из опасной зоны. Очевидно, он переселится в класс «Б» в будущем году. А это весьма неприятно: из класса «Б» трудно вернуться в класс «А». Вспомните судьбу сталинградского «Торпедо», московских «Крыльев Советов», харьковского «Локомотива» и т. д. Впрочем, поделом им. Раз не умеют играть, туда им и дорога».

В эти годы к футбольным суждениям и прогнозам Шостаковича начинают прислушиваться профессиональные спортивные комментаторы; один из редакторов еженедельника «Футбол — хоккей» Лев Филатов писал: «Он не был согласен с некоторыми утверждениями журналистов и комментаторов, его серьезное отношение к играм было очевидно»¹.

Долгое «симфоническое молчание» угнетало Шостаковича; после Девятой симфонии минуло семь лет, и возникали мучительные мысли, не исчерпался ли его симфонический родник, накал трагедийной темы, не превращается ли он в композитора, достигающего успеха лишь в актуальной текстовой музыке?

К началу пятидесятых годов развитие советского симфонического творчества застопорилось. Односторонние оценки влияли на продуктивность в этом жанре. Г. Н. Хубов в брошюре «О задачах развития советской музыки» упрекал композиторов, в том числе и Шостаковича, за то, что они «не проявляют творческой

¹ Филатов Лев. Игра для всех.— Новый мир, 1982, № 6, с. 263.



За работой над Седьмой симфонией



Дом на Большой Пушкарской,
где сочинялась Седьмая симфония

Вариант гимна (автограф)



На репетиции Седьмой симфонии в Куйбышеве: Л. Оборин, В. Дулова, Д. Шостакович, за ними — М. Рейзен, И. Козловский, 1942 г.

Д. Шостакович и С. Самосуд перед московской премьерой Седьмой симфонии





Генеральная репетиция Седьмой симфонии
Дирижер — К. Элиасберг Ленинград Август 1942 г



Г. Д. Шостакович у дома № 21
по улице Кирова, где Шоста-
ковичи жили с 1943 по 1947 год



А Хачатурян, Н Макарова и Д Шостакович
просматривают партитуру Восьмой симфонии
Иваново, 1943 г

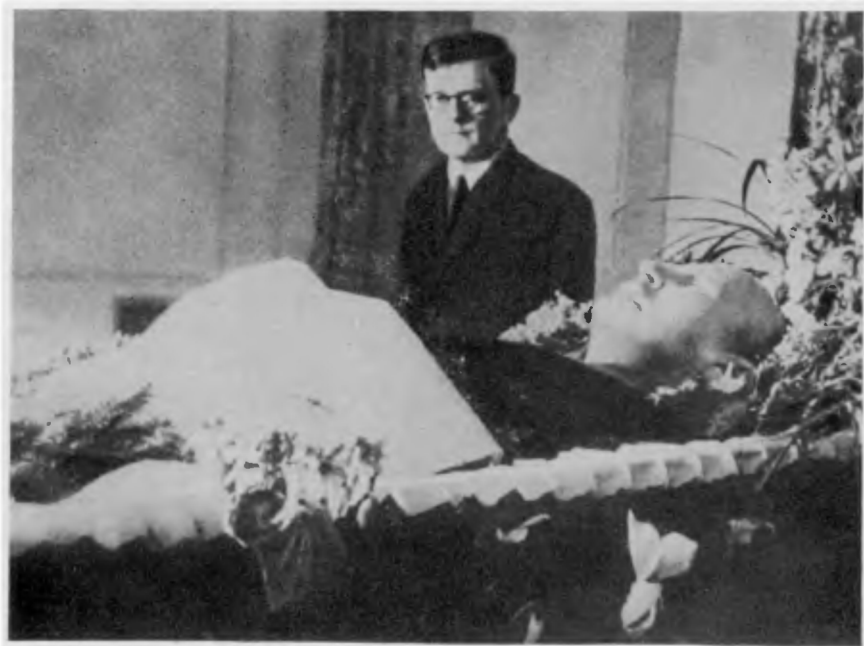


В Московском консерватории с учениками
К Карасвым, Г Гатынским, Е Макаровым,
1944 г



Д. Шостакович. Картина П. Вильямса

Прощание с Сергеем Прокофьевым, 1953 г.





Галина Уствольская 1951 г.

С матерью Софьей Васильевной Шостакович. 1955 г.





Дом в поселке Комарово, где сочинялись Десятая, Однинадцатая симфонии и другие произведения 50-х годов

Сборник стихов Анны Ахматовой
с дарственной надписью Д. Шостаковичу

АННА АХМАТОВА

Стихотворения

Дмитрию Дмитриевичу

Шостаковичу

в 76ю эпоху и жемчуг по земле

Ахматова

22 дек. 1958

Москва

Государственное

издательство

художественной

литературы

Москва 1958



М. Лонг и Д. Шостакович Париж 1958 г



Дирижерское выступление
1962 г



На фестивале современной музыки в г Горьком с А Хачатуряном
и Т. Хренниковым 1962 г



Автограф детям. 1964 г



Депутатское выступление 1964 г.



Репино. Лесная дорога.
Любимое место прогулок

Коттедж в репинском Доме творчества композиторов, где
были созданы многие произведения 60—70-х годов.





С учениками после концерта Ленинград 1963 г

С женой Ириной Антоновной Шостакович. 1963 г.





В студии звукозаписи Конец 50-х гг

С Е. Мравинским после премьеры Двенадцатой симфонии. 1961 г.





С А Холодилиным в Дилижане 1969 г.

Десятый квартет первыми слушали в Дилижане Р Щедри,
А Пахмутова, Т Холодилина Июль 1964 г





Портрет Д. Шостаковича. Художник И. Серебряный

Беседа в Ренне с автором этой книги. Акварель художника С. Гершова





Его лицо было зеркалом чувств

активности в симфоническом жанре, хотя и знают, что от них в первую очередь ждут советские слушатели монументальных героических симфоний на волнующие темы современности. Не пора ли преодолеть наконец эту робкую медлительность в решении больших творческих задач?»¹ На симфоническом и камерно-инструментальном творчестве не могла не отразиться смена поколений, не стало Н. Я. Мясковского, М. О. Штейнберга, В. В. Щербачева. После смерти Мясковского Шостакович писал его ученику А. И. Хачатуряну: «Понимаешь, какая ответственность теперь ложится на твои плечи!» Шостаковича волновало ограниченное использование жанров, характерное для творчества этих лет. Обращаясь к молодым композиторам, он говорил: «Сейчас репертуарный голод. Мало пишется квартетов, скрипичных, виолончельных сонат, музыки для духовых инструментов... Здесь мы чрезвычайно отстали от классиков, писавших для всех инструментов много камерной музыки»². Это было критикой и по отношению к самому себе.

На подступах к симфонии Шостакович в 1949 году сочинил Четвертый квартет — четырехчастный, с лирическим самоуглублением, с ощутимыми русскими элементами в мелодиях редкостной выразительности. Три первые неторопливые части с большими разделами мужественной музыки словно противостоят финалу, воспринимаемому «как драматический рассказ, как волнующая повесть о пережитом, перебиваемая сочувственными репликами слушателей»³. Здесь Шостакович в привычной сфере остро драматических образов, и смех сквозь слезы напоминает финальные страницы Второго трио. Конфликт не находит разрешения: пережитое сохраняется в памяти.

Такой финал, как и достигнутое в Квартете сочетание баховских отзвуков и русской песенности, становится одной из существенных примет шостаковического творчества этих лет.

Работа над Квартетом проходила в Москве и продолжалась длительный для Шостаковича срок, без привычного излюбленного «аврала». Первая часть была закончена 4 мая, вторая — 1 июня, третья — лишь 28 августа. Финал надеялся сочинить в Сочи, где отдыхал в ноябре, но не удалось, и только 27 декабря Квартет был завершен. Репетировали его в Московской консерватории, в классе № 10, где обычно преподавал Цыганов. Видимо, на этом репетиционном этапе в автографе партитуры

¹ Хубов Г. Н. О задачах развития советской музыки — М. Знание, 1953, с. 23.

² Из стенограммы выступления на собрании молодежной секции Союза композиторов СССР.

³ Должанский А. Н. Камерные инструментальные произведения Д. Шостаковича. — М.: Музыка, 1965, с. 33

появилось посвящение Квартета памяти скончавшегося в 1947 году Билльямса¹.

На одну из репетиций пришел Хачатурян, и сообща решили премьеру отложить: сомневались, будет ли понят и принят стиль такого камерного сочинения. Существовавшее в то время обедненное понимание программности тяготит, сковывает Шостаковича. Опубликованная в 1951 году его статья «О подлинной и мнимой программности» явно направлена против догматизма некоторых музыковедов, отдававших предпочтение иллюстративным симфониям и понимавших программность лишь как объявленный сюжет.

«Содержание музыки,— утверждал Шостакович,— это не только детально изложенный сюжет, но и ее обобщенная идея или сумма идей. Самый богатый сюжет, выраженный словами, но не нашедший должного раскрытия в музыкальных образах, оказывается ненужным слушателю музыки. Для меня глубоко содержательны, а значит, и программны такие произведения, как фуги Баха, симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, этюды и мазурки Шопена, «Камаринская» Глинки, симфонии Чайковского, Бородина, Глазунова, некоторые симфонии Мясковского и многое другое»².

В октябре 1952 года прозвучала Седьмая симфония С. С. Прокофьева. Неизлечимо больной композитор создал одно из самых лирических, светлых сочинений — романтически одухотворенный, прощальный возвышенный гимн жизни. Симфония настолько взволновала Шостаковича, что тотчас же после премьеры он восторженно написал автору:

«Седьмая симфония получилась произведением высокого совершенства, глубокого чувства, огромного таланта. Это подлинно мастерское произведение. Я не музыкальный критик и поэтому воздержусь от более подробных замечаний. Я просто слушатель, очень любящий музыку вообще и Вашу в частности. Жалею, что на бис была сыграна лишь одна четвертая часть. Надо было сыграть всю. И вообще новые произведения надо играть по два раза официально и третий раз на бис. Мне кажется, что С. А. Самосуд исполнил Седьмую симфонию превосходно.

Желаю Вам жить и создавать еще по крайней мере сто лет. Слушая такие произведения, как Ваша Седьмая симфония, становится гораздо легче и веселее жить».

Прокофьев ответил: «Взволнован, тронут Вашим письмом, дорогой Дмитрий Дмитриевич, всегда дорожу Вашим мнением, благодарю, крепко обнимаю». Свои впечатления Шостакович изложил также в статье, специально посвященной Симфонии и опубликованной в газете «Советское искусство»³.

Наметилось дружеское сближение двух композиторов. Шостакович оказывал помощь в разного рода делах жене Проко-

¹ Посвящение вписано не синими чернилами, как вся рукопись, а зелеными, которыми помечена и возникшая на репетициях некоторая исполнительская ретушь, например, pp вместо p в цифре 10, tenuto в цифре 13, poso più mosso в цифре 32 и a tempo в 33. (ГЦММК, ф. 32, № 30. Автограф переложения для двух фортепиано находится ЦГАЛП, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 34).

² Шостакович Д. Д. О подлинной и мнимой программности, с. 76

³ Шостакович Д. Д. Творческая удача первое исполнение Седьмой симфонии С. Прокофьева — Сов. искусство, 1952, 12 ноября.

фьева Мире Александровне. Завершив больничное лечение, Прокофьев обращается к Шостаковичу:

«Дорогой Дмитрий Дмитриевич! Проведя шесть недель в больнице, я отсюда переехал в Барвиху для дальнейшей поправки. И вот мне хочется поблагодарить Вас за все, что Вы сделали для меня и Миры. Примите, дорогой Дмитрий Дмитриевич, нашу огромную благодарность. Шлем сердечный привет Нине Васильевне. Как Ваше здоровье? Над чем Вы работаете? По возвращении из санатория буду звонить Вам. Остальную часть лета мы предполагаем провести на даче. Хорошо было бы, чтобы Вы заглянули к нам на Николину гору.

Крепко обнимаю Вас.

Ваш С. Прокофьев».

Прежде столь разные характеры сближались: жесткий Прокофьев становился добрее и мягче, добрый Шостакович — сдержанней, непримиримей. Это признавали музыканты, их общие знакомые. Н. С. Голованов писал Шостаковичу спустя месяц после кончины Прокофьева: «С удовольствием вспоминаю Ваше принципиальное и строгое отношение к музыкальным произведениям на Сталинском комитете. Всех чрезвычайно тронул Ваш скромный отказ от баллотирования¹. И я невольно думаю, что после смерти С. С. Прокофьева и Н. Я. Мясковского, глубоко Вас почитавших (я это знаю наверное от них, как моих друзей), Вы остаетесь серьезным, неsgiбаемым, всегда строго принципиальным музыкантом. Все настоящие работники на фронте нашего музыкального искусства хорошо это понимают и ценят»². Слово «наверное» Голованов подчеркнул, как бы снимая этим прежние предположения о некоторой отдаленности Шостаковича и Прокофьева.

В день смерти Прокофьева Шостаковичи послали вдове телеграмму: «Кончина Сергея Сергеевича Прокофьева, великого композитора, является нашим большим горем». 7 марта 1953 года, когда состоялось прощание с Прокофьевым в Доме композиторов, на Большой Миусской, Шостакович стал в почетный караул, потом низко склонился перед гробом и поцеловал руку Прокофьева. Как ученик.

Миру Александровну не оставлял без своего внимания. Назвещал. На заседании Комитета по Ленинским и Государственным премиям произнес горячую речь о Седьмой симфонии Прокофьева, а когда премия была присуждена, телеграфировал Мире Александровне: «Горжусь тем, что был свидетелем необычайного расцвета бессмертного гения великого композитора Сергея Прокофьева». Шостаковичу была доверена честь

¹ Шостакович не счел возможным баллотироваться на премию, пока ее не присудят Прокофьеву.

² Н. С. Голованов — Д. Д. Шостаковичу. Письмо от 22 апреля 1953 г. — В кн.: Н. С. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М.: Сов. композитор, 1982, с. 130.

открыть на доме № 6 в проезде Художественного театра мемориальную доску в память о Прокофьеве. По предложению Л. Т. Атовмьяна, перекладывавшего оперу «Война и мир» для пения с фортепиано, Шостакович подготовил партитуру этой оперы с целью издания в собрании сочинений Прокофьева: тщательно проверил купюры, разночтения. Редактирование помогло новому углубленному проникновению в прокофьевскую музыку¹.

Как когда-то опера «Война и мир», услышанная Шостаковичем в фортепианном исполнении Рихтера в военной Москве, активизировала его работу (над оперой «Игроки»), так теперь пример Прокофьева-симфониста помог преодолеть творческие колебания.

1 января 1952 года были записаны двадцать шесть страниц Пятого квартета — непосредственной «прелюдии» к новой симфонии: первая часть почти полностью и наброски финала². По определению В. П. Бобровского, в Квартете «чувствуется дыхание окружающей действительности. В его первой части воплощены образы жизненной борьбы, суровых испытаний, в условиях, в которых не может быть осуществлено стремление к светлой музыке. Во второй части тонко передана картина внутренней жизни человека. Ее чистая, высокоэстетическая лирика меняет отношение к жизненным событиям, и в финале они предстают перед нами как общий фон, а главным становится напряженное развитие лирико-драматической линии»³.

Симфоничный по образному строю, масштабный, Квартет вместе с тем «одно из наиболее тонких, интимнейших произведений мировой литературы, наполненное музыкой беспредельной трогательности. Следующие без перерыва три части Квартета создают нескончаемый поток лирических эмоций»⁴. Выделяется вторая, медленная часть — *Andante*: размышления, жалобы, переживания человека, пытающегося сохранить надежды.

В Квартет включена тема из Трио Г. Устовьской для скрипки, кларнета и фортепиано. Ее биографический смысл Шостакович подтвердил тем, что в измененном виде тот же мотив ввел на склоне лет в итоговый вокальный цикл на стихи Микеланджело: ничто в жизни не забывалось.

С Пятым квартетом определилась примечательная особенность квартетных опусов Шостаковича: их тональности не повторялись. Сочинив Первый, «весенний» квартет в светлом до мажоре, композитор в дальнейшем для каждого нового квартетного сочинения отбирал новую, еще не испытанную им в этом жанре тональность, отвечавшую сущности задуманной музыки.

¹ Тома собрания сочинений С. С. Прокофьева, подготовленные Д. Д. Шостаковичем, вышли в свет в 1958 г.

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 10.

³ Бобровский В. П. Камерные инструментальные ансамбли Шостаковича. — М.: Сов. композитор, 1961, с. 158

⁴ Должанский А. Н. Камерные инструментальные произведения Д. Шостаковича, 1965, с. 34.

Не исключено, что уже тогда он вынашивал смелую идею сочинить двадцать четыре квартета в двадцати четырех тональностях — энциклопедию современного квартетного стиля, предназначеная премьеры «бетховенцам». Потому, видимо, он после Третьего квартета и Пятый посвятил этому ансамблю.

Первый полный автограф послал Г. Устовольской, — партитуру на двадцати одной странице старой нотной бумаги альбомного формата, когда-то выпускавшейся издательством Юргенсона для записи камерной музыки. В этом автографе имеются поправки, подчистки. Прежде чем попасть в руки адресату, Квартет, видимо, проигрывался, так как внесены возникавшие обычно по совету исполнителей метрономические коррективы. Их общая направленность — в сторону некоторого замедления темпов. На автографе — дата завершения работы: 1 ноября 1952 года.

В конце апреля 1953 года супруги Шостакович поехали в Кисловодск. Отдых не удался: вынашивая новое сочинение, Шостакович становился раздражительным и ироничным. Шербалину писал:

«Часто идут дожди и дуют ветры. В ясную погоду бывает виден Эльбрус, или, как его называют подавляющее большинство отдыхающих, Эльбрус с ударением на букве Э. Делают это они по аналогии со словами портфель, квартал, процент, документ и т. п. В общем, жизнь идет своим чередом. Питание приличное. В нарзанных ваннах лежать приятно. Вид из палаты очень красив. Но я терпеть не могу санаторную жизнь и мечтаю уехать отсюда поскорее».

Мысли о дальнейшем своем симфоническом творчестве не покидали его. Примечательно, что вскоре, отправившись в клинский Дом-музей П. И. Чайковского, он попросил принести из хранилища автографы Шестой симфонии: его занимал творческий процесс Чайковского, в давно известной музыке открывал для себя какие-то направляющие элементы¹.

В конце мая в абонемент Ленинградской филармонии была включена Седьмая симфония, и Шостакович попросил провести концерт Б. Э. Хайкина, памятуя его прежние выступления. Но повторение не оказалось удачным.

«Тут сыграли роль — признавался Б. Хайкин, — и разрыв в десять лет, а также истина, которую я познал от К. С. Станиславского: «Никогда не играйте свой вчерашний спектакль, каким бы удачным он ни был, всегда ищите заново»... Однако после большого и такого неожиданного успеха в 1943 году я решил, что у меня все найдено»².

¹ С тех пор Шостакович принимал участие в делах музея, вновь приезжал в Клин в 1961 г., оказывал помощь племяннику Чайковского Ю. Л. Давыдову, переписывался с его дочерью К. Ю. Давыдовой, прислал для выставки автограф из Двенадцатой симфонии и письмо с характеристикой творческого наследия Чайковского. Ссылки на него в высказываниях Шостаковича появляются все чаще.

² Из письма Б. Хайкина автору книги от 8 декабря 1976 г.

Присутствуя на репетициях, автор на этот раз сделал довольно много указаний, носивших не частный характер. Опасаясь мелодраматичности и шел к эмоционально-открытой музыке «от противного» — уточнял интонирование, оркестровку. Так, детализируя темповые характеристики Симфонии, он считал, что в цифре 45 прежний темп должен быть сохранен; за три такта до цифры 52 обозначенное *ritenuto* сократил до *ritenuto* лишь за один такт, согласился с *poco accelerando* за пять

тактов до 121 и *Adagio* $\text{♩} = 112$ за один такт до 135. Дирижеру запомнилось, как за два часа «до концерта позвонил Шостакович и попросил не делать большого *allargando* в тактах после 208, в конце, за исключением самого последнего случая» (в 1943 году Хайкин делал такое широкое *allargando*, не встречая возражений). Своей рукой Шостакович пометил и некоторые цезуры, дополнительные штриховые детали. Указав на цезуру в цифре 66 на тактовой черте и далее, он просил делать цезуру во всех аналогичных случаях; в цифре 161 у скрипок над четвертями поставил в течение четырех тактов точки. Редкий случай при абсолютном оркестровом слухе композитора: через десять лет после написания Симфонии добавил сурдину к солирующей скрипке в цифре 18 и своей рукой вычеркнул в партитуре ксилофон в 6—10-м тактах после цифры 94¹.

В мае Шостакович навещал в клинике больного Шебалина: со старым другом хотелось поделиться мыслью о новой симфонии.

Ее эмоциональный строй прояснялся. Пришло время сказать о том, что волновало людей после завершения войны, о проблемах мира, который оказался отнюдь не столь безоблачным, как ожидало человечество. Иллюзии развеялись. Трагедии остались — общечеловеческие и личные. Не только трагедии незаживавших ран и потерь. Холодная война отчуждала людей и страны. Борьба не прекратилась — теперь уже борьба за сохранение мира и лучшее устройство на земле. Автор великих симфонических памятников войны должен был поведать беспощадную правду о послевоенной жизни и был готов к этому.

И все-таки симфония рождалась трудно: сказывались предшествующее преимущественное увлечение текстовой музыкой и длительный перерыв в симфонической. Не случайно в симфонии возродились интонации давнишнего, но тогда еще неизвестного Скрипичного концерта — скрипичной симфонии: чтобы пойти дальше, ему нужно было оттолкнуться от того, на чем остановился. Родственность двух сочинений особенно сказалась в Скерцо — это видно уже в эскизах, весьма обширных. Пять-

¹ Большинство этих указаний и поправок осталось лишь в экземпляре партитуры, принадлежавшем Б. Хайкину, и до других дирижеров не дошло.

десять шесть страниц черновиков исписаны характерным быстрым почерком, с поправками, вариантами, зачеркиваниями, с кусками цифрованной партитуры — тщательность эскизной подготовки необычная и удивительная для автора девяти симфоний, известного быстротой работы¹.

В июне продолжил сочинение в Комарове, где тесть В. В. Варзар выстроил близ академического городка на улице Кораблестроителей (ныне Четвертый курортный переулок) причудливый дом с огромной комнатой на верхнем этаже, названной «капитанским мостиком», и маленькими спальнями для внуков. Шостаковичу отвели комнаты второго этажа с верандой, на которой он устроил нечто вроде кабинета.

На этой даче Шостакович с семьей провел летние месяцы 1952 года (с 1 июля по 20 августа), 1953-го (с 22 июня по 5 сентября), 1954-го (с 3 июля по сентябрь), уступая болшевицкий дом друзьям (одно лето там прожил М. С. Вайнберг).

В Комарове симфония тоже продвигалась туго. 27 июня, поработав интенсивно пять дней, Шостакович жаловался К. Караеву: «Хотя мне и никто не мешает работать, однако работа идет посредственно. Когда «творческий потенциал» находится на высоком уровне, тогда ничего не мешает сочинять. А когда на среднем или на низшем, то ни Дома творчества, ни прочие удобства не могут помочь... Пока с трудом дотягиваю первую часть, а уж как дальше пойдет, не знаю»².

«Дотягивание» первой части продлилось до 5 августа, и вдохновение пробудилось: к 27 августа закончил вторую, а к 8 октября третью части. 25 октября в Москве четырехчастное монументальное произведение длительностью звучания в пятьдесят минут было завершено.

Родилось сочинение итоговое — и для прошедшего послевоенного периода, и для его трагедийно-философского симфонизма в целом.

Как и каждому художнику, Шостаковичу нужно было на трудном пути задержаться, оглянуться, рассмотреть накопленный «багаж». Будучи итоговой, Десятая перекликалась с Первой симфонией — в трактовке четырехчастного цикла, в некоторых признаках построения отдельных частей, в характере финала — и с классической Пятой, с ее концентрированным обобщением ряда стилизованных особенностей, вошедших в плоть и кровь композитора, слиянием лирики и героики, диалектикой мысли, совершенством пропорций. Стилистая суммарность проявляется во всех элементах Симфонии: ладовом строе, мелодизме, форме, оркестровке, в самом характере образов. Неслучайно

¹ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 14

² Цит. по кн.: Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. — М.: Сов. композитор, 1978, с. 52.

исследователи, разбирая позднее приемы ритмики Шостаковича, опираются, главным образом, на группу сочинений от Пятой и до Десятой симфонии и делают выводы о ритмическом рисунке внутри тактов, переменности тактовых размеров, неквадратности тактовых группировок (как типичном средстве подвижной ритмики), о ритмотематических преобразованиях. Нарушение инерции квадратности придает музыке Симфонии текучесть, гибкость, способствует полифонизации звуковой ткани, динамизации тематизма¹.

Типичная оркестровка для тройного состава проявляется в экономности *tutti*, в излюбленных тембрах с приверженностью к деревянным духовым (фагот, кларнет, флейта), с использованием предельно высоких и предельно низких регистров и, главное, в полной соотнесенности оркестровки с формой, точностью общего плана тембровой драматургии. В мелодизме преобладает опора на русскую народную песенность — ее ладоинтонационный строй, принципы изложения. Всегда свойственная Шостаковичу чистота, сдержанность лирического чувства отразились в Симфонии прежде всего благодаря ориентации на широкий круг фольклорных первоисточников. Такая опора ощутима во всех частях. Прочно утверждается здесь в роли образного символа монограмма d-es-c-h — Дмитрий Шостакович (третий раз после Второй фортепианной сонаты и Скрипичного концерта). «Автобиографичность» мотива неоспорима. Но важнее его творческий смысл; он, по наблюдению М. Д. Сабининой, «концентрирует в себе интонации, вообще излюбленные композитором и встречающиеся у него повсюду: остро выразительную уменьшенную кварту, угловато-неуверенные, как застенчивая походка, интервальные шаги, топчущиеся вокруг заколдованного центра. Через уменьшенную кварту мотив-монограмма родствен скорбным интонациям-возгласам, столь характерным для Еврейских песен. Короче говоря, этот мотив (или его подобия) самопроизвольно кристаллизуется в ткани произведений Шостаковича и так же непринужденно и незаметно растворяется в ней»². Как симфония-конденсатор, Десятая вобрала также мелодические элементы близкие Шестой, Девятой симфониям.

Цельность, единство идеи сохраняются на протяжении всего произведения. Строение возвращает к ведущей роли первой части, развернутой (двадцать три — двадцать четыре минуты звучания) и драматической, с цепью звуковых волн, контрастами, многосторонней разработкой богатого тематизма, с напряженной, острой кульминацией-вершиной. Первые фразы — вступление у струнных в низком регистре — возникают словно в затаенной тишине: настроение мрачное. Такого рода вступление появлялось и в других симфониях, но в Десятой протяженность

¹ См.: Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. — М.: Музыка, 1971, с. 133.

² Сабинина М. Д. Шостакович-симфонист. — М.: Музыка, 1976, с. 205.

его больше и роль особенно велика — завязь тематизма всего произведения, его интонационное ядро. Грустную главную тему играет кларнет, ему здесь, как и в Девятой симфонии, отдана пленительная мелодия. Тема побочной партии более подвижна, неприхотлива, вальсово-танцевальна, по-детски наивна. Рисунок тем, по сравнению с тематизмом Седьмой, Восьмой симфоний, проще, напевней: продолжает сказываться недавняя интенсивная работа в вокальных жанрах. Эмоциональная «температура» действия повышена. Динамизация достигается как взаимодействием главной и побочной тем, так и решительными трансформациями, как бы изничтожающими их лирическое наклонение, высвобождающими их энергию. Реприза, как это свойственно Шостаковичу, динамическая: в ней точка высшего напряжения, кульминация сонатной формы. Идея противоборства побеждает, и заключение подтверждает незавершенность трагедии: просветление призрачно. Что ждет дальше? Ответ во второй части — Allegro, написанной в сложной трехчастной форме. Безудержное движение. Властные тематические повторы. Вихревые напластования. Борьба с силами зла неумолима. Музыка почти зримо конкретна, потому Шостакович вскоре перенес ее в кинофильм «Единство» («Песня великих рек») для иллюстрации сцены столкновения демонстрантов с полицией.

Третья часть — в медленном движении — может быть трактована как размышления, мечтания, краткое отключение от повседневности, может быть, пейзаж. Именно здесь в качестве второй темы Шостакович помещает мотив-монограмму d-es-c-h. Мотив не просто появляется, излагается, а претерпевает ряд перемен. Он в центре «событий» и далее; что бы ни происходило, будет появляться как голос автора.

Финал Симфонии продолжает драму. Его место в форме — важнейшее. Мажорная тональность — и это становится свойственно Шостаковичу — отнюдь не выражает «мажорности» душевного состояния. Вновь столкновения, жалобы, гнев, предостережения. Используются темы предыдущих частей, возникают новые интонации. Тема-монограмма в финале говорит о мудрости человека, не нуждающегося в самоутешении, умеющего видеть свет, несмотря на терния. Этот итог Г. М. Козинцев определил так: «Музыка с широкой песенной мелодичностью. Развитие фольклора. Гвозди в сердце»¹.

Завершив партитуру, Шостакович тотчас же сделал четырехчленное переложение — сто девяносто восемь страниц клавира. С Вайнбергом отправились в Ленинград, к Мравинскому. Нетерпение автора было понятно: от премьеры предыдущей траге-

¹ Козинцев Г. М. О Д. Д. Шостаковиче — В кн.: Козинцев Г. М. Собр. соч. в 5-ти т. — Л.: Искусство, 1983. т. 2, с. 423.

дии — Восьмой симфонии — прошло почти десять лет, воспринятых как очередной зигзаг бурной биографии композитора, как его отход от монументального симфонизма. После надолго отложенных, еще не прозвучавших Скрипичного концерта, Еврейских песен, Четвертого квартета он стремился обрести опору в симфонической премьере, которую мог провести дирижер, столь близкий его музыке.

Мравинский почти всегда брал на разучивание новинок месяца-полтора и «выпускал» их в разгар сезона, когда проходили декады советской музыки. На этот раз он был особенно тщателен: полемика, вызванная Восьмой, Девятой симфониями, не забылась, повышала чувство ответственности.

Клавир проиграли дважды, на другой день возвратились к отдельным эпизодам и приступили к исполнительской ретуши. Ее на этот раз было гораздо больше, чем в работе над всеми другими предыдущими симфониями. Большой опыт интерпретации позволял дирижеру предлагать штрихи, уточнявшие авторский замысел. Немалую помощь оказал Вайнберг, досконально знавший симфоническую музыку Шостаковича.

Дополнения, как это видно по клавиру, имели свой план и направленность. По указанию Шостаковича Вайнберг карандашом вписал пояснение структуры: обозначил в первой части «главную партию» в цифре 5, побочную — в цифре 17, место репризы — с цифры 44, коды — с цифры 65, во второй части написал «вторая тема» с цифры 79, «третья» — с цифры 114, обозначено вступление в четвертой части с последующим указанием на начало второй, третьей тем и т. п. Структурным сопутствовали темповые, динамические ремарки, пояснявшие эмоциональную «температуру», образный смысл музыки. Таких указаний около сорока. Не все из них перешли в партитуру: оркестровые репетиции внесли коррективы, в ряде случаев автор счел, что могут возникнуть излишества. Клавиром ограничилось *Agitato* — в цифре 22 и семи тактах перед цифрой 26, *Animando* — в цифре 42; вместо *p legato* в цифре 5 в партитуре появилось *p semplice* и т. д. Вместе с тем оркестровое звучание продиктовало дополнительные изменения, показавшиеся необходимыми и попавшие в партитуру. Это касалось главным образом темпов. Поразительно, до какой степени в ряде случаев Шостакович сомневался относительно правильного темпа музыки и при этом старался найти, уловить такой темп очень точно, зафиксировать словами, а цифрами, по метроному. Клавир пестрит метрономическими дополнениями, выделенными синими чернилами, а в партитуре в каждом случае возникают новые варианты и предложения. Для него имеет большое значение и

принятая единица измерения: для второй части в клавире ♩ = 200 он меняет в партитуре ♩ = 116. Поражают и решительные перемены темпа, изменяющие эмоциональный строй музыки:

в первой части вместо $\text{♩} = 76$ появляется $\text{♩} = 96$, в цифре 65 $\text{♩} = 70$ заменяется $\text{♩} = 96$ и т. д.¹

К середине декабря Симфония была подготовлена к премьере. Радостными оказались для Шостаковича эти месяцы начала зимы. Подряд прошли три премьеры: 13 ноября — Пятого квартета, 3 декабря — Четвертого, и композитор сразу отправился в Ленинград, чтобы услышать Десятую симфонию (ее премьера состоялась 17 декабря).

Как вспоминал присутствовавший на премьере В. М. Богданов-Березовский, Мравинский «с большой правдивостью раскрыл волнующе сгущенно-трагедийное содержание этой экспрессивной по колориту и по остроте мыслей и чувств партитуры... В его исполнении с особой отчетливостью выступила оригинальная черта, присущая произведению: своеобразное сочетание пространственной широты, крупных масштабов ритмоинтонационного развития — и «молекулярной», эмбриональной природы многих его тем... Мравинский дал почувствовать

¹ Приведем красноречивую сравнительную таблицу некоторых темпов в клавире и партитуре, что может представить немалый интерес, прежде всего для композиторов и дирижеров-интерпретаторов Симфонии:

Автограф клавира	Автограф партитуры
I ч. $\text{♩} = 76$	$\text{♩} = 96$
5 $\text{♩} = 104$	$\text{♩} = 108$
14, т. 5 rit.	poco rit.
17 Più mosso $\text{♩} = 120$	$\text{♩} = 120$
Три такта перед 21 poco stringendo	Ремарка отсутствует
29 meno ma tranquillo $\text{♩} = 104$	$\text{♩} = 108$
34 rit. poco a poco	Ремарка отсутствует
35 a tempo	Ремарка отсутствует
41 poco sostenuto	Ремарка отсутствует
57 $\text{♩} = 32$	a tempo $\text{♩} = 32$
65 $\text{♩} = 70$	$\text{♩} = 96$
II ч. $\text{♩} = 200$	$\text{♩} = 116$
87 piu mosso	Ремарка отсутствует
114 poco sost.	Ремарка отсутствует
117 Largo $\text{♩} = 76$	$\text{♩} = 96$, такт 4 — rit.
118 a tempo, Adagio	$\text{♩} = 108$
130 poco accel.	Ремарка отсутствует
132 $\text{♩} = 176$	$\text{♩} = 80$
IV ч. $\text{♩} = 116$	$\text{♩} = 126$
148 $\text{♩} = 116$	Ремарка отсутствует
153 $\text{♩} = 184$	Allegro $\text{♩} = 176$

в произведении его «энциклопедичность» относительно различных граней симфонического стиля Шостаковича»¹.

Поздно вечером 17 декабря после премьеры Симфонии Шостакович устроил торжество в квартире матери, в Дмитровском переулке. Пригласил Е. А. Мравинского, специально приехавших на премьеру А. И. Хачатуряна, Т. П. Николаева, Ю. А. Левитина, Э. В. Денисова, Л. Т. Атовмьяна.

Все три партитуры — квартетов и Симфонии — срочно запросили для печати, и они вышли в свет в 1954 году².

Зимой того года прошли повторные исполнения Симфонии, появились многочисленные отклики, завязались дискуссии, затрагивавшие существенные проблемы развития советской музыки. Возвращением к беспощадной трагедийной правде композитор бросал вызов неизжитой тогда «теории бесконфликтности», сюжетной пригласенности, плакатной ораториальности, которой и сам отдал дань. Развивая выраженное в предыдущих симфониях, он как бы декларировал, что никакие преобладающие тенденции, переходы в любые жанры не могут прервать главную линию его творчества, направляющую идею. Такая очевидная твердость тоже обостряла страсти.

В журнале «Советская музыка» на протяжении 1954 года речь о Симфонии шла в семи статьях, в № 3, 4, 6, 11, 12. Три дня — 29, 30 марта и 5 апреля — длилась композиторская дискуссия. Поборниками Десятой симфонии выступили Кабалевский, Хачатурян, Шапорин, музыковеды Сокольский, Хубов. Их позиция сводилась к признанию своевременности полотна, рожденного, как писал Кабалевский, «напряженностью, которой живет сейчас весь мир»³. Шапорин утверждал, что новое обращение к симфонии-трагедии «нельзя не признать исторически оправданным»⁴. «Это прежде всего настоящая симфония, — подчеркивал Хачатурян, имея в виду сопоставление с Девятой. — В новом произведении с необычайной убедительностью проявляется умение композитора создавать драматически контрастные образы, волнующие слушателя глубокой значительностью и красотой. Как композитор я не устаю восхищаться драматургическим мастерством Д. Шостаковича, его умением строить большую форму, насыщать движением каждый раздел симфонии»⁵. У Сокольского трагизм произведения вызывал аналогии с Бахом и Мусоргским: народное горе, страдания, «которые нельзя забыть, от которых нельзя отвернуться...

¹ Богданов-Березовский В. М. Советский дирижер, с. 169, 170.

² В печатном издании Четвертого квартета посвящения Вильямсу не оказалось, но в подаренном Цыганову экземпляре оно снова было вписано Шостаковичем как исправленное упущение. Все последующие публикации посвящения не содержат.

³ Кабалевский Д. Б. Дискуссионные заметки о симфонизме. — Сов. музыка, 1955, № 5, с. 5.

⁴ Дискуссия о советском симфонизме. — Там же, с. 42, 43

⁵ Хачатурян А. И. Десятая симфония Д. Шостаковича. — Сов. музыка, 1954, № 3, с. 23.

а моментами чудится: силы тьмы и человеконенавистничества вновь собираются на кровавый пир, и свинцовые тучи на горизонте опять хотят заслонить солнце»¹.

Устремление в настоящее, однако, не могло не вызвать дискуссионных оговорок. То, что составляло силу этой музыки — высота ее трагизма, — как раз и дискутировалось. За десятилетие, прошедшее со времени создания Восьмой симфонии, исполнения которой оставались единичными, от такого трагедийного накала отвыкли. Сомнения, когда-то вызванные Восьмой симфонией, повторялись. Вновь не удовлетворяли «пропорции» тьмы и света. «В Десятой симфонии темные стороны действительности, мысли о человеческом страдании, горе выражены более «весомо», более проникновенно и захватывающе, нежели все то, что противостоит этим мрачным, горестным образам... Действительность многообразнее и богаче той картины, которую нарисовал композитор»². Б. М. Ярустовский негодовал: «В Симфонии очень велика сила обличения зла, но в ней нет или почти нет активной борьбы за прекрасное, без чего и нет подлинной трагедии. ... Где же эти носители положительной идеи в Десятой симфонии?»³ Критик не находил в Симфонии, как он писал, «торжества нравственного закона», требовал «эстетически прекрасной мелодической мысли»⁴, утверждал, что Симфония «недостаточно помогает советским слушателям в борьбе за высокие цели будущего»⁵. Даже Хачатурян высказывал «горячее пожелание Д. Шостаковичу — увереннее и крепче утверждать положительное; мрачно-трагическое он умеет раскрывать своей музыкой, как никто другой»⁶. «Финал Симфонии наименее впечатляет, — считал Сокольский. — ... Дело не столько в качестве самой музыки финала, сколько в ее соотношениях с тремя частями Симфонии. Первая тема четвертой части представляется недостаточно значительной и содержательной именно для финального Allegro... А самое главное, нам кажется, что в этом финале нет «финальности», подведения итогов... Финал не обобщает прошедшего, не разрешает трагического замысла»⁷. Шостакович и сам был склонен признать критику тематизма в финале. Спустя два года на собрании молодых композиторов он говорил, что в Десятой симфонии «не удалось, главным образом, найти какую-то, может быть, контраст-

¹ Сокольский М. М. Зрелость и мастерство. — Сов. культура, 1954, 27 февр.

² Данилевич Л. В. О советском симфонизме. — В кн.: Советская симфоническая музыка, с. 254.

³ Ярустовский Б. М. О Десятой симфонии Д. Шостаковича. — Там же, с. 501.

⁴ Там же, с. 502.

⁵ Там же, с. 506.

⁶ Хачатурян А. И. Десятая симфония Д. Шостаковича, с. 25.

⁷ Сокольский М. М. Зрелость и мастерство.

ную тему широкого мелодического дыхания... в финале моей Десятой симфонии такая беготня, бегающие темы. А там нужна была — сейчас я постфактум это вижу — обязательно большая, широкая, понимаете, тема, может быть, в середине, или ближе к концу, или в самый конец...»¹

Те, кто резко критиковал Симфонию, довели негативные тезисы до крайности, говорили об опасности возвращения Шостаковича на стезю формализма, о воспевании пессимистических, мрачных образов, злых сил. П. И. Апостолов в критическом этюде «К вопросу о воплощении отрицательного образа в музыке» вопрошал: «Почему все еще не без противоречий протекает процесс полного освобождения композитора от влияний модернистского мировоззрения с его сгущенным психологизмом и омраченностью мышления, особенно при обращении к инструментальным жанрам? Все ли сделано, чтобы полностью раскрыть оптимистическую, жизнеутверждающую потенцию в творческом самосознании композитора?»²

В лице Ю. А. Кремлева композитор обрел принципиального противника направленности и стиля творчества, которому критик отказывал в целостности, естественности, полноте отражения действительности. В специальной статье «О Десятой симфонии Д. Шостаковича» Кремлев писал, что «подавление и разрушение чувств... выражено рядом произведений Д. Шостаковича... и именно в этом музыка Десятой симфонии с ее психической угнетенностью и изломанностью является правдивым документом века»³. Позиция Кремлева и его анализ получили отповедь со стороны Д. Ойстраха, считавшего, что критика обманывают его слух и художественное чутье. Ойстрах находил в Симфонии высокое этическое начало, глубокую человечность: «...ее сила в огромном драматизме, острой конфликтности, увлекательной красоте и правдивости образов»⁴.

На жизни Симфонии не отразились ее дискуссионные обсуждения. Партитура заинтересовала большинство оркестровых коллективов. Александр Гаук исполнил ее с Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио, акцентируя оптимистические элементы, широту движения финала. Симфония стала любимым произведением Д. Ойстраха-дирижера. Он вдохновенно интерпретировал ее со многими советскими и зарубежными оркестрами. 27 и 28 ноября 1954 года Симфония прозвучала под управлением С. Самосуда в авторских концертах в Большом зале Московской консерватории и в зале Дома ученых; Шоста-

¹ Стенограмма выступления Д. Д. Шостаковича на собрании молодежной секции Союза композиторов СССР, 1955 г. Переделывать, однако, не собирався, вновь повторяя неизменное утверждение: «У меня это, как говорится, пережито, и мне крайне трудно бывает возвращаться к своим старым сочинениям на предмет их, что ли, усовершенствования» (та же стенограмма).

² Сов. музыка, 1954, № 3, с. 36.

³ Сов. музыка, 1957, № 4, с. 48.

⁴ Ойстрах Д. Ф. Заметки музыканта — В кн.: Д. Ф. Ойстрах. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма, с. 183

кович играл Первый фортепианный концерт. Внимание дирижера он обратил на слишком быстрый темп второй части Симфонии, что оказалось типичным и для других исполнений: автор не был с этим согласен. В том же году Десятую симфонию исполнили в Киеве, Минске, Риге, Орджоникидзе, включили в программу концертов VIII пленума Союза советских композиторов, записали на пластинки в исполнении оркестра Ленинградской филармонии под управлением Мравинского; право распространения этой записи приобрели за рубежом.

В Нью-Йорке Димитриос Митропулос продирижировал Симфонией 14 и 15 ноября, он представил ее в Париже во время гастролей там Нью-Йоркского оркестра.

Зарубежные отклики не были столь бурными и многочисленными, как после исполнения военных симфоний и Девятой. Сказывался период «холодной» войны. И все же, как писал музыковед С. Финкелстайн, Симфония показала, что «Шостакович завоевал твердое признание американских любителей музыки... Его произведения принадлежат всем... Художник такого масштаба, как Шостакович, в каждом новом произведении выражает все растущую любовь к народу и отражает его горести, радости, конфликты и чаяния... Композитор, вдохновляемый такими гуманными чувствами, полностью отменяет карикатуры на Советский Союз как страну «партийной цензуры» Глубокая истина заключается в том, что великий композитор служит не только своей стране и своему народу, но и всему человечеству, внося свою лепту в мировую сокровищницу искусства»¹.

Немного времени понадобилось, чтобы место произведения в современной симфонической литературе, его оценка утвердились повсеместно и прочно. Оно вошло в репертуар Герберта Караяна, Бернарда Хайтинка, Курта Зандерлинга и под их управлением прозвучало в гастрольных концертах в СССР Западноберлинского, Лондонского и Берлинского симфонических оркестров.

Десятая симфония открыла исполнительские биографии молодых музыкантов. С нее началась в 1956 году деятельность Новосибирского симфонического оркестра и его дирижера А. М. Каца, под руководством которого этот коллектив занял ведущую роль в музыкальной культуре Сибири.

В шестидесятые — семидесятые годы выделились интерпретации Симфонии в ряде городов нашей страны. Она прозвучала под управлением И. Б. Гусмана (Горький), Г. С. Гоцеридзе (Одесса), М. И. Павермана (Свердловск), Г. П. Проваторова (Куйбышев). Исполняли ее в Донецке, Нальчике, Кисловодске.

¹ Финкелстайн Сидни Десятая симфония Шостаковича — Цит по кн.: Советский Союз глазами американцев. М.: Мысль, 1979, с. 162.

Симфония стала стимулом поисков для молодого композиторского поколения, «пролагая новые пути симфонизму — этому сложнейшему жанру музыкального искусства»¹. В связи с Десятой симфонией Хачатурян писал: «Значение его работы в этой области особенно возрастает теперь, после кончины Н. Я. Мясковского и С. С. Прокофьева, чьи лучшие произведения развивали классические традиции великих симфонистов прошлого»².

Вскоре после Десятой симфонии Шостакович к тридцать седьмому юбилею Великой Октябрьской социалистической революции сочинил Праздничную увертюру. Заказ был дан Большим театром, когда до торжественного концерта оставалось три дня. Писал партитуру начисто, и голоса тут же увозили от него на репетицию: оркестр театра, в котором немало еще было исполнителей премьеры Седьмой симфонии, играл с листа.

Премьера состоялась 6 ноября 1954 года, но Увертюра не осталась лишь произведением для даты. Как всегда происходило у Шостаковича, он и в этой заказной работе сказал свое оригинальное слово. С обычной своей чуткостью композитор уловил своевременность и необходимость жанра увертюры как жанра массового, демократичного, с эффектной броскостью выразительных средств, зажигающей праздничностью, блеском оркестровки. Отсюда пошли увертюры советских композиторов (например, Торжественная увертюра Б. А. Квернадзе, Праздничная увертюра А. П. Петрова), следовавших стилю этой Увертюры Шостаковича.

Праздничная увертюра Шостаковича стала весьма популярной, часто исполняемой в торжественные дни памятных событий.

¹ Хачатурян А. И. Десятая симфония Д. Шостаковича.

² Там же.

ИСТОРИЯ, РАССКАЗАННАЯ МУЗЫКОЙ

Я посвятил довольно много своих произведений героическому прошлому нашей страны. ...Перед советской музыкой стояла и сейчас стоит задача — воплотить образы Великой Октябрьской революции. Я тоже стремился решить эту огромную и ответственнейшую задачу.

Д. Д. Шостакович



ИСПЫТАНИЕ МУЖЕСТВА

Летом 1954 года Шостакович отдыхал в Комарове. Нина Васильевна по обыкновению возилась на участке, муж неумело пытался помогать ей. Излюбленным делом было ранним утром набрать воды из колодца на весь день. Племянница Алла Варзар вскопала клумбу, посадила цветы. Приехали кинематографисты из ГДР. Затеяли снимать Шостаковича с цветами на столе в рабочем кабинете, не знали, что срезанные садовые цветы — убитая жизнь — доставляли ему боль. Сказать об этом кинематографистам стеснялся. Терпеливо действовал по их сценарию, уважая чужой труд и старание.

Иногда вечерами Шостаковичи заходили к гостеприимному Н. К. Черкасову — на его дачу. Шостакович хорошо знал искусство артиста, проявившего себя и в кинематографии, и на сцене Театра имени А. С. Пушкина. Впоследствии жена Черкасова Нина Николаевна, актриса того же театра, в книге «Рядом с Черкасовым» нарисовала колоритный портрет Нины Васильевны Шостакович, рассказала о встречах с композитором, о его высказываниях о Б. Бриттене, артистах, режиссерах¹.

В то лето Галина Шостакович поступала в университет. Ей нравилась биология: сказывалась семейная склонность к естественным наукам. Вступительные вузовские экзамены очень волновали Шостаковича. Он признавался: «...я никогда не смог бы даже подумать, что так придется волноваться. Я не сплю ночами, утратил всякий покой и т. п. А уж о сочинении не может быть и речи»². Даже узнав о благоприятном результате, долго не мог успокоиться.

Все чаще появлялся в их доме Евгений Чуковский. Свадьбу решили отложить до окончания Галиной университета, как поступила в свое время и ее мать Нина Васильевна.

¹ См.: Черкасова Н. Н. Рядом с Черкасовым. — Л.: Лениздат, 1978, с. 196, 197.

² Из письма Э. В. Денисову от 6 авг. 1954 г.

Поздней осенью Нина Васильевна уехала в Сочи, а оттуда на Арагац. Договорились, что Шостакович приедет в Ереван: его ожидали армянские композиторы и хотелось побывать у Мартироса Сарьяна. Из Еревана вдвоем с женой на поезде должны были возвратиться в Москву в декабре к новому, 1955 году.

Ожидая приезда мужа, Нина Васильевна уговорила Тину Асатиани сходить на концерт Александра Вертинского, искусством которого восхищался Шостакович¹. «В тот вечер,— вспоминает Т. Л. Асатиани,— Нина Васильевна была очень весела. На следующий день ее положили на операционный стол с диагнозом «раковая опухоль»... Я позвонила Д. Д. Шостаковичу — он был на концерте — и передала о тяжелом состоянии жены...» Шостаковича разыскали в Большом зале консерватории на концерте Гмыри. «К утру, когда он приехал с дочерью, Нина Васильевна была без сознания. Дмитрий Дмитриевич все беспокоился, что окно открыто и она может простудиться, и никто не решался сказать ему, что она уже умерла».

На Новодевичьем кладбище выбрали место в стороне от кладбищенских дорожек, где могилы не теснились еще близко друг к другу, и Шостакович повторял в крайнем волнении: «Вот и мне здесь есть местечко, и мне есть местечко...»

В последний путь Нину Васильевну провожали из квартиры на Кутузовском проспекте. Ночь Прасковья Ивановна Демидова провела у гроба.

По желанию Шостаковича звучали Прелюдии и фуги, Восьмая симфония, созданная в пору счастливого семейного согласия, памятной и плодотворной жизни в Иванове. От панихиды отказался. На людях был сдержан. Горя не показывал.

На кладбище пришли многие видные ученые, коллеги Нины Васильевны,— ее любили. Академик Лев Ландау пожелал все-таки что-то сказать у раскрытой могилы. Шостакович остановил: «Не надо, не надо» — и неожиданно снял горестное напряжение внешне будничными словами: «Холодно очень. Очень холодно. Давайте разойдемся».

Потекли тяжелые дни. Шостакович уединился, отказывался от общения. Принял лишь Генриетту Давыдовну Домбровскую, трагически потерявшую мужа в тридцатые годы, недавно вернувшуюся после долгого отсутствия в Ленинград и часто наезжавшую в Москву. Пережившая безмерное горе женщина смогла вызвать у старого друга облегчившие страдание слова и слезы.

Смерть Нины Васильевны разрушила налаженный уклад. И не только потому, что она уверенной рукой вела дом. Пережитые испытания воспитали взаимную терпимость. «Атмосфера в доме была всегда спокойной, пожалуй, даже мягкой — по-

¹ Л. З. Траубергу говорил: «Вертинский музыкальнее всех нас, композиторов».

нятию «интеллигентность» отец придавал всеобъемлющее значение» (Г. Д. Шостакович). Нина Васильевна всегда, в самых трудных обстоятельствах оставалась ему другом, понимавшим его всепоглощающую любовь к музыке.

Теперь все, чем Нина Васильевна занималась, от чего ограждала непрактичного мужа, он должен был взять на себя. Опоры не было. Мать в Ленинграде тяжело болела, и он знал, что дни ее сочтены. Сестры не вникали в его повседневный быт, занятые собственными семейными заботами. Марии Дмитриевне Кожуновой московская жизнь не нравилась, но, привязанная к Нине Васильевне, она после ее смерти сочла долгом не покидать семью.

Лето 1955 года Шостакович провел в Комарове с детьми, матерью, сестрой Марией, родителями покойной жены. С печалью писал:

«Все здесь напоминает Нину Васильевну. Очень она любила это место и много положила энергии для нашего здесь устройства. В общем, лето проходит бесплодно и грустно. Болеет мама. Еще движется Нинин отец. Быть этому все время свидетелем ужасно трудно»¹.

Осенью Софья Васильевна последний раз приехала в Москву к сыну. Ходить не могла. Мучила бронхиальная астма. Как-то ночью позвала М. Д. Кожунову и сказала горестно: «Боюсь, что у Митюши старость будет трудная».

Скончалась Софья Васильевна 9 ноября. Ей было семьдесят семь лет, вся ее жизнь была отдана сыну: никто так не любил его, не страдал за него.

Смерть матери застала Шостаковича в командировке, в Австрии. Он прилетел оттуда в Ленинград, вызвав из Москвы Галину. Ленинградская композиторская организация хотела устроить панихиду в своем Доме на улице Герцена: все знали, что значила мать для Шостаковича и чем советская музыка была обязана этой скромной, доброй и гордой женщине. Шостакович отказался. Как и жену, мать провожали из семейной квартиры без громких объявлений о панихиде. Похоронили на Волковом кладбище, рядом с могилой ее любимого писателя Д. И. Мамина-Сибиряка и по семейной традиции без памятника².

Вечером Шостакович просмотрел материнский архив; Софья Васильевна бережно хранила все относившееся к сыну: первые афиши, отзывы, фото, документы, черновики. Часть писем, адресованных матери, он уничтожил: не хотел, чтобы сокровенное, предназначавшееся только для нее, когда-нибудь читалось, публиковалось.

¹ Из письма Э. В. Денисову от 31 июля 1955 г.

² В. М. Богданов-Березовский, в юности друживший с Шостаковичем и сблассанный его матерью, посвятил ее памяти Первую прелюдию из цикла Прелюдий для фортепиано, изданных в 1959 г.

Творчество в 1955 году почти замерло. Принял лишь заказ написать музыку к кинофильму режиссера-постановщика А. М. Файнциммера «Овод» и сделал это дней за десять: трагический роман Э. Войнич трогал сердце. Музыка, рисовавшая благородные характеры, передававшая дух свободолобивой, непокорной Италии, переживания Овода, историю его несчастной любви и героического самоотречения, сразу вышла за пределы экрана, распространилась в многочисленных переложениях: для фортепиано, для скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано, для фортепиано в четыре руки. Особенно популярным стал Романс — скрипичная мелодия, связанная с образами Артура и Джеммы, мелодия чистых чувств и сострадания. Из двенадцати номеров — Увертюры, Контрданса, «Народного праздника», Интерлюдии, Вальса-шарманки, Галопа, Вступления, Романса, Интермедии, Ноктюрна, Сцены, Финала — Л. Т. Атовмьян составил большую симфоническую сюиту. По мнению Г. М. Козинцева, музыка, «хватавшая» за сердце, была выше фильма, об этом он говорил при обсуждении на «Ленфильме»: «Когда я слышу интонацию Шостаковича, она меня потрясает... Когда раздается трагический аккорд Шостаковича и хватает вас железной лапой за сердце, а после этого идет что-то неточное в игре, это очень плохо»¹.

После вышедшего на экран в апреле 1955 года фильма «Овод» Шостакович написал музыку к появившейся ровно год спустя ленте «Мосфильма» о целинниках «Первый эшелон» (режиссер-постановщик — М. К. Калатозов, сценарист — Н. Ф. Погодин). В ней выделились песни «Молодежная» («Мчится поезд, вьет дымок...») и «Девичья ласковая» («Ой, подруженьки, что я делаю...») на слова С. А. Васильева; ранее Шостакович с этим поэтом не встречался — литературные связи ширились и множились. Рассматривая музыку к этому редкому для Шостаковича фильму на производственную тему, В. А. Васина-Гроссман подчеркивает «ее ясный, светлый характер, устанавливающийся уже с первых звуков увертюры», которая пронизана «русской песенностью, сочетающейся со своеобразными мелодическими «переливами» по аккордовым тонам. В тематизме увертюры, в самом ее звучании много «воздуха», что хорошо соответствует образному строю фильма. Светом, свежестью наполнены и песенные образы»².

Как всегда, когда композиторская продуктивность снижалась, одушиной становились концертные выступления. К. Караеву писал: «Я веду бурную жизнь. Много концертирую, и без особого удовольствия. К эстраде я до сих пор не привык. Она стоит мне много забот и нервов... Я долго, давно ничего не

¹ Козинцев Г. М. Собр. соч. в 5-ти т. — Л.: Искусство, 1983, т. 2, с. 82.

² Васина-Гроссман В. А. Киномузыка, с. 310. Сто один лист автографа партитуры хранится в ГЦММК, ф. 32, № 14. Фрагменты музыки фильма были осенью 1956 г. выстроены автором в Сюиту для хора и оркестра.

сочиняю. Это меня очень огорчает»¹. В ноябре 1955 года устроил в Малом зале Московской консерватории вечер из произведений Шебалина и своих, напомнивший об их тридцатилетней давности первом совместном столичном концерте. На этот раз отделение заняло авторское исполнение трех прелюдий и фуг, а также Виолончельной сонаты и Концертино.

Не занятый обширными творческими задачами, Шостакович отдает все больше времени делам общественным, участию в работе правления Союза композиторов СССР, депутатской деятельности, различного рода хлопотам.

Его привлекают к организации празднования столетия со дня рождения М. И. Глинки. Вместе с Б. И. Загурским, опубликовавшим книгу о Глинке, он едет в Смоленск, на родину композитора, выступает на митинге у памятника Глинки и на торжественном заседании в Смоленском драматическом театре.

В 1954 году Шостаковичу присваивается звание народного артиста СССР и присуждается Международная премия мира «За укрепление мира между народами»; премия отметила его самоотверженное участие в движении сторонников мира. На торжественном заседании по этому поводу 4 сентября в Октябрьском зале Дома Союзов в Москве Шостакович сказал:

«Всемирный Совет Мира оказал мне высокую честь, присудив Международную премию мира. У нас, советских людей, вся наша повседневная работа связана с пропагандой дела мира во всем мире.

.. Великая честь быть членом такого замечательного коллектива, каким является небывалое в истории человечества братское трудовое содружество советских людей — содружество, основанное на безграничной любви к человеку-труженику, на любви и уважении ко всем народам! Я горжусь тем, что являюсь членом этого коллектива, и, принимая почетную награду, не могу не отметить с благодарностью ту помощь, то внимание, которыми окружили мою работу мои близкие друзья — советские композиторы.

Мне сегодня хочется с глубоким удовлетворением отметить радующие нас успехи сторонников мира во всех странах. Несмотря на огромные трудности, на злобное противодействие алчных и жестоких агрессоров, труженики всех стран и всех народов героически укрепляют великое и благородное дело мира, преграждая тем самым путь губительной, смертоносной войне.

Высокая награда обязывает меня бороться за мир и дружбу между народами так, чтобы всегда с честью носить высокое звание сына советского народа, стоящего во главе великого движения борьбы за мир и дружбу»².

Вручение Шостаковичу Международной премии мира послужило поводом для статей о нем, среди которых выделилась статья В. М. Городинского, представляющая хронологический обзор творчества композитора. Из симфоний отмечались Седьмая и Десятая. Седьмая как «явление широкого интернацио-

¹ Письмо от 4 октября 1955 г. — В кн. Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания, с. 53.

² Д. Шостакович о времени о себе. — М.: Сов. композитор, 1980, с. 167.

нального значения»¹. Возвращаясь к спорам о Десятой, критик утверждал, что эта Симфония «несет в себе подтверждение народности творчества Шостаковича»².

Множатся статьи самого композитора в прессе, расширяется их тематика. Семидесятипятилетие Ю. А. Шапорина дает повод высказаться о важной стороне деятельности композиторов — их выступлениях в печати как форме художнической общительности, отзывчивости («качества очень «наши», очень русские»). Шостакович призывает к разносторонности, подобной шапоринской: «... нужно, чтобы молодые композиторы наши стремились быть столь же разносторонними людьми, преданными национальной истории и национальной культуре... чтобы они умели и статью написать, и в споре постоять за свои идеалы»³. Сто одиннадцать публикаций Шостаковича — это уже не эпизоды, а значительная часть деятельности, дополнение композиторской, раскрывающее взгляды на важнейшие проблемы искусства, музыки, на направленность композиторского труда. Статья «По пути народности и реализма» говорит о развитии музыкального искусства в связи с XIX съездом КПСС. В опубликованном выступлении на шестом пленуме правления Союза композиторов СССР он ратует за дружбу с исполнителями. В августе 1955 года публикует очень важную беседу с молодыми композиторами, делясь богатейшим опытом. Свой пятидесятилетний юбилей дает ему повод поведать «Думы о пройденном пути» — автобиографический рассказ огромной исторической ценности. «Словом к молодежи» называется его статья ко Второму съезду композиторов в газете «Комсомольская правда», «Известия» печатают статью об использовании народных мелодий в композиторском творчестве. К этому роду высказываний примыкают печатные выступления, посвященные памятным музыкальным датам, дающим повод поделиться мыслями о композиторах-классиках и о собратьях по композиторской организации. Статьями отмечены: столетие со дня кончины Ф. Шуберта, пятидесятилетие смерти А. Дворжака, столетие со дня рождения М. И. Глинки, двухсотлетие со дня рождения В. Моцарта, двухсотлетие со дня смерти Г. Генделя, пятидесятилетие А. И. Хачатуряна; в журнале «Искусство кино» он пишет о Чарли Чаплине, в связи с его семидесятилетием. Хотя знание «секретов» кино отводило его от посещений кинотеатров, для Чаплина Шостакович делал исключение: по несколько раз смотрел «Огни большого города», «Новые времена».

Много печатает рецензий — в поддержку интересных спектаклей, концертов, книг. Вот он на концерте Германа Абендрота.

¹ Городинский В. М. Творчество — Цит. по кн: Городинский В. М. Избр. статьи. М.: Сов. композитор, 1963, с. 145.

² Там же.

³ Шостакович Д. Д. Художник русской души — Сов. музыка, 1962, № 11, с. 24.

Как результат — рецензия в «Правде». Премьера балета Хачатуряна «Спартак» вызывает рецензию в газете «Советская культура», фильм-опера «Борис Годунов» — в газете «Известия». Выходили в большое «плавание» его ученики, и он знакомится с каждым их сочинением, рекомендует театрам и старается поддержать печатным словом.

Примечательно его внимание к книгам: чтение непременно продолжает входить в распорядок дня. Обращаясь к музыкальным книгам, он судит их строго, не отказываясь рецензировать, вникает в непростые теоретические, эстетические проблемы. Его рецензия на книгу С. Финкелстайна «Как музыка выражает идеи» толкует суть воздействия музыкальных образов. Совместно с Д. Б. Кабалевским пишет рецензию на книгу Т. Н. Ливановой о Н. Я. Мясковском. Был случай необычно суровой критики Шостаковичем исследования Д. Р. Рогаль-Левицкого «Современный оркестр»: отмечался ряд принципиальных ошибок в суждениях автора¹. Охотно откликнулся Шостакович на просьбы издательств сопроводить предисловиями некоторые книги, если они отвечали его вкусам и интересам. Подобные его краткие напутствия-введения (к книгам: И. Л. Гусина — об О. А. Евлахове, С. М. Хентовой — об Э. Г. Гилельсе, В. Ю. Дельсона — о С. Т. Рихтере, к изданиям трудов Б. Л. Яворского, И. В. Способина) тоже содержали обобщения. Так, в предисловии к книге А. Чэйсинса и В. Стайлз «Легенда о Вэне Клайберне» Шостакович высказался об артистизме как способности «буквально с первых тактов захватить слушателя и повести его за собой», способности, основывающейся «на очень глубоком и тонком постижении музыки, на умении передать ее поэзию, сущность ее образов с подлинным вдохновением и большой артистической свободой, с необычайной простотой, исключаящей фальшь, повышенную чувствительность»².

Стиль большинства статей Шостаковича изменился по сравнению с прежними годами. Ушли запальчивость, резкость, характерные для молодости. Язык деловит, суховат. В связи с написанием множества необходимых статей Шостакович привлекает к их подготовке помощников, использующих его мысли и наброски; сохранились машинописные страницы со следами внимательных исправлений, дополнений, чтобы добиться точности, ясности мысли, основательности, простоты.

Случались и неудачные выступления в печати. Их критиковали. Когда в 1956 году появилась его статья «О некоторых насущных вопросах музыкального творчества», театровед

¹ Шостакович Д. Д. Несколько замечаний о «Современном оркестре» Дм. Рогаль-Левицкого. — Сов. музыка, 1954, № 3, с. 135—138.

² Шостакович Д. Д. Предисловие. — В кн.: Чэйсинс А., Стайлз В. Легенда о Вэне Клайберне. М.: Иностранная литература, 1959, с. 5, 6.

С. Подольский, с которым когда-то встречался в ТРАМЕ, направил в газету «Советская культура» открытое письмо, упрекая Шостаковича в критике «без адреса» и считая, что композиторы мало занимаются публицистикой. Шостакович отвечал:

«Когда я писал статью, мне приходила в голову мысль, что надо было бы назвать несколько неудачных, серых произведений. Назвав таковые, надо было бы их раскритиковать. Именно раскритиковать, а не только обозвать их серыми, неудачными. От этой мысли я отказался, так как плохих произведений написано очень много. Поэтому я решил не останавливаться на одном, двух, двадцати, а попытаться объяснить появление таких произведений. Видимо, мне это не удалось... Ваша мысль, что композитор должен писать критические статьи, имеет долю истины. Действительно, иногда бывает интересно, если тот или иной художник критикует те или иные произведения. Однако главная обязанность художника — это создание новых произведений... Очень были интересны некоторые критические статьи Чайковского, Римского-Корсакова, но главное в их деятельности — это их творения»¹.

Обилие дел не спасало от одиночества. Дети становились самостоятельными. Выросший в атмосфере семейной жизни с любящими друг друга родителями, в традициях прочных привязанностей, Дмитрий Дмитриевич не представлял для себя холостого существования. Дом нуждался в хозяйке, Шостакович — в близком человеке, на которого мог бы опереться.

Внешней красоте женщин не доверял, настойчивых претенденток, стремившихся выйти замуж за знаменитого композитора, избегал. Был свой выбор; как в творчестве, так и в личной жизни, многое зная и понимая, в конце концов доверял чувству. Когда-то восхищаясь женой Хачатуряна композитором Ниной Владимировной Макаровой, он все-таки писал: «Я бы на композиторше не женился». Теперь поделился с детьми планами женитьбы на Г. И. Устовской. Она была родственна Шостаковичу огромной внутренней эмоциональностью, непоколебимой принципиальностью, безоглядной самоотдачей музыке. Единственная из учеников Шостаковича, она избежала его прямого влияния, шла своим трудным путем. Брак с великим человеком, перед которым преклонялась, она считала невозможным.

Летом 1956 года Шостаковичу предложили возглавить жюри композиторского конкурса на Международном фестивале молодежи. Конкурс явился внушительным смотром новой музыки. Первую премию присудили греческому композитору Микису Теодоракису; Шостаковичу очень понравились его песни.

Фестивальные дела свели Шостаковича с комсомольским работником Маргаритой Андреевной Кайновой. В июле Шостакович женился на ней. Другам и близким сообщил кратко и буднично, среди других совсем невеселых забот: «...я был на кладбище. Могила в очень хорошем состоянии. Я очень прошу Вас 4 августа передать сторожике Елене Петровне 50 рублей. Живем мы хорошо, только очень плохая погода. Сообщаю Вам

¹ Письмо С. Подольскому от 23 июня 1956 г. — Цит. по: Сов. музыка, 1974, № 9, с. 55

очень важную новость. Я женился. Мою жену зовут Маргарита Андреевна Кайнова»¹. И еще: «Я пролежал 16 дней в больнице. Видимо, я не заметил воспаления легких, оно у меня разыгралось и пришлось лечь в больницу. Затем произошло еще одно очень важное событие. Я женился. Мою жену зовут Маргарита Андреевна Кайнова. Вот пока и все»².

Новый, непривычный человек вошел в семью, в квартиру на «Можайке», где жили повзрослевшие дети, помнившие и любившие свою мать. Женщина, занявшая ее место, была решительна и прямолинейна. Ей хотелось «навести порядок» в этой бескорыстной и безалаберной семье, где всегда не хватало денег, где мало приобретали и много раздавали и отец относился к детям с непонятной ей снисходительностью.

Чтобы ввести жену в круг своих родственников и друзей, Шостакович решил по-прежнему провести лето в Комарове вместе с Варзарами и сестрой Марией, относившейся к жене брата с нескрываемой антипатией. Шостакович же, избегая осложнений, старался этого не замечать, радовался новым чувствам.

Вместе с Кайновой предпринял ряд зарубежных поездок. В Чехословакию, на фестиваль «Пражская весна», в Бельгию, на Международную выставку в Брюсселе, в Болгарию. В Софии их встретила двоюродная сестра Шостаковича Ольга Кокоулина — дочь дяди Якова, служившего с отцом в Палате мер и весов, и Нины Ивановны — пианистки, которой дарил свои детские пьески.

Ольга и ее муж, известный болгарский архитектор Иван Татаров, радушно приняли гостей в своем доме на тихой софийской улице Оборища, показали болгарскую столицу; подетски восхищался Шостакович подарком — бочонком местного вина, шутил, вспоминал семейные предания.

В Болгарии успешно прошли его концерты: Квintет, который играл вместе с Квартетом имени Бетховена, Пятая симфония под управлением Константина Илиева. Тогда же в Софии Шостакович познакомился с оперой «Девять братьев Яны» Любомира Пипкова, написанной чуть позже «Катерины Измайловой», и нашел в ней ту же близость с «Воццеком» Берга; сам Пипков говорил ему о влиянии «Катерины Измайловой», музыку которой узнал в период сочинения «Девяти братьев Яны».

С большим нетерпением и любопытством ожидали приезда Шостаковича парижане: зная военные симфонии, они хотели «понять, в какой степени русская музыка осталась верной себе

¹ Из писем Д. Д. Шостаковича к З. А. Гаямовой. ЦГАЛИ, фонд А. Я. Гаямова, ф. 2779, оп. 1, ед. хр. 98.

² Письмо Э. В. Денисову от 1 августа 1956 г.

самой, своей подлинной природе»¹. После исполнения своего Первого фортепианного концерта Шостакович познакомился с Маргаритой Лонг, что положило начало ее дружеским связям с советскими музыкантами.

В Финляндии Шостаковича ожидала премия имени Яна Сибелиуса, учрежденная известным деятелем финского мореходства Анти Вихури; первому ее вручили престарелому Сибелиусу. Шостакович являлся вторым лауреатом. Хотя его творчество стало популярно в Финляндии поздно — с середины сороковых годов, но его сразу поставили рядом с Сибелиусом, как композиторов, теснейшим образом связанных «со счастьем и горем своих стран, их прошлым и настоящим, упрочивших национальную солидарность»². В интервью финским журналистам Шостакович охотно рассказывал о том, как познакомил его с творчеством Сибелиуса Глазунов, друживший с патриархом финской музыки, отвечал на вопросы об отношении к Стравинскому, о любимых композиторах, о семье, говорил о том, что «лучшее свое сочинение пока не написал» и — насмешливо — «худшее тоже не написал».

Премию ему вручили 9 октября в Хельсинкском университете в присутствии президента государства Урхо Кекконена. На следующий день Шостакович отправился в Айнолу, осмотрел дом Сибелиуса, на его могилу возложил венок с краткой надписью: «Яну Сибелиусу от Дмитрия Шостаковича».

Все, кто окружал Шостаковича в эту пору, замечали, что он повеселел, помолодел. Темпы творческой работы наращивались. Принялся за очередной, Шестой квартет.

Душевное состояние, сопровождавшее эту работу, напоминало двадцатилетней давности время Первого квартета: свет, возрождение любви, добрые надежды.

Вновь, как и в Первом квартете, нечто детское преобладает в музыке. Контрасты сглажены. Темпы сдержаны: *Allegretto*, *Moderato con moto*, *Lento*, *Lento*. Каждая из четырех частей оттеняет грани единого чувства с удивительной тонкостью, никакие эмоциональные штрихи — тревожность и затаенная грусть разработки в первой части, излюбленной Шостаковичем пассажи в третьей части — не смещают господствующего «акцента»: человек спокоен, радуется хорошим дням, солнцу. Главная тема первой части вырастает из чудесной песни «Хороший день, земля в цвету! Цветы растут, и я расту», которую распевают дети в фильме «Падение Берлина». Это не просто единичное совпадение: такая тонкая простота, ладовая свежесть,

¹ Гофман Р. Шостакович в Париже. — Сов. музыка, 1958, № 9, с. 137.

² Канкаре-Лоиканен М. Дмитрий Шостакович и Международная премия имени Яна Сибелиуса. — Из доклада на пятых чтениях в Ленинградской консерватории, посвященных Д. Д. Шостаковичу, сентябрь 1980 г.

лирический душевный строй становятся типичными для выражения счастья в сочинениях различных жанров. Квартет насыщен и речитативными интонациями, в инструментальную палитру входит ярко образная речь, неотъемлемая от песенности. Чувствуется уверенная рука мастера, равно владеющего и вокальной и инструментальной спецификой, не разделяющего, а органически сплавливающего две сферы выразительности.

Первые исполнения Квартета состоялись 6, 7 октября 1956 года в Ленинграде, в Зале имени М. И. Глинки, и 23 октября — в Малом зале Московской консерватории. Новое сочинение поспело к пятидесятилетию композитора, отмечавшемуся широко и торжественно. Его наградили вторым орденом Ленина, его приветствовали коллективы трудящихся, представители государственных и общественных учреждений, выдающиеся деятели литературы и искусства (впоследствии поздравительные послания и телеграммы Л. Арагона, С. А. Герасимова, К. Я. Голейзовского, С. И. Кирсанова, Г. М. Козинцева, А. Г. Коонен, А. Е. Корнейчука, И. М. Майского, С. Я. Маршака, Г. Г. Нейгауза, Б. Н. Полевого, М. С. Шагинян и многих других заняли тридцать единиц хранения в ЦГАЛИ; одних лишь адресов на языках народов мира собралось шесть огромных папок). Давид Ойстрах писал: «Горд великой поступью Вашего гения». Любимый ученик Револь Бунин приурочил к юбилею Альтовую сонату, посвященную Шостаковичу. В Институте военных дирижеров, где служил И. Петров, в 1942 году осуществивший премьеру Седьмой симфонии в Белебее, устроили праздничный концерт: вновь звучала первая часть Ленинградской симфонии в исполнении духового оркестра, Евгений Альтман играл Виолончельную сонату.

Римская музыкальная академия, основанная Палестриной, избрала Шостаковича своим членом, вместе с Б. Бриттеном, Ф. Мартеном, Ф. Пуленком. При голосовании абсолютное большинство получили трое — Шостакович, Бриттен и Пуленк (как писал последний, «в Италии к этому относятся очень серьезно»¹).

В год пятидесятилетия Шостаковича во Франции Пятая симфония прозвучала шесть раз, Первая — пять раз, Первый фортепианный концерт — семь раз; фирма «Песни мира» выпустила партитуру и запись Десятой симфонии под управлением Е. Мравинского. Записанный на пластинку Пятый квартет был назван «шедевром... музыкальной поэмой, проникнутой тончайшими эмоциями», музыкой, от которой «веет дыханием поэзии и блаженного покоя». Делался вывод, что «в жанре струнного

¹ Письмо к Брижитт Мансо от 28 марта 1956 г. — В кн.: Франсис Пуленк. Письма. М.: Сов. композитор, 1970, с. 228.

квартета подлинно классический талант Шостаковича раскрывается с наибольшей проникновенностью и силой»¹.

Ряд зарубежных творцов музыки находят в стиле Шостаковича опору для собственного развития. Его влияние ощутимо в Первой симфонии. Концерте для оркестра Тадеуша Берда. На его музыке воспитываются талантливые композиторы Л. Железный, О. Ференци. Эрнст Герман Майер из ГДР посвящает Шостаковичу кантату для сопрано, тенора, смешанного хора и оркестра «Полет голубя» на стихи Стефана Хермлина (воздействие хоровой музыки Шостаковича несомненно).

На примере Шостаковича его коллеги, товарищи учились творческому мужеству и учили этому молодежь. Спустя десятилетия после 1948 года А. И. Хачатурян поучал Э. С. Оганяна: «Возьми пример с Шостаковича. Он всех раздавил качеством и количеством своих сочинений. Учти мои ошибки. Когда все писали, я переживал, сердился и т. д. Кому я нанес вред? Только себе... Хочется, чтобы ты сохранил радости в жизни...»²

«В конце пятидесятих годов мое поколение увлекалось Шостаковичем. Его музыка обрушилась на наши юные головы, как неистовый водопад. Слушали, играли, гонялись за каждой пластинкой, даже походкой старались походить на него, многие завели очки, хотя раньше это считалось некрасивым. И если походка и очки давались все же с некоторым трудом, то музыка наша собственная — у тех, кто имел нахальство ее сочинять без всякой пуги — получалась «Шостакович рег се», то есть в чистом виде. При таком головокружении трудно было заметить что-либо, кроме творчества этого гения. Да мы и не старались. Мы тянулись к нему, как к спасению, без страха и сомнений, свойственных зрелости, мы теснили на свет, не думая, что свет может быть и опасным, что может он ослепить, лишит зрение, поглотить, как море, — бесследно, что пройти через явление великое, встать вровень с ним может только другое великое явление... Но обо всем этом мы и не думали, с презрением и насмешками обходя или разбивая вдребезги встречные светильники музыки» —

так впоследствии вспоминал В. А. Гаврилин³.

Непреоборимая сила воздействия музыки Шостаковича стала особенно очевидной, когда появилась посвященная ему Вторая симфония В. Н. Салманова, воспитанника школы М. Ф. Гнесина. Во второй части Симфонии Салманова звучала тема, близкая теме Фуги до мажор из полифонического цикла Шостаковича, да и весь строй Симфонии был типично шостаковичским. «Периодически раздаются «вопли» о влияниях, и даже

¹ Руар Жан. Советская музыка во Франции.— Сов. музыка, 1957, № 5, с. 177.

² Из писем А. И. Хачатуряна.— Сов. музыка, 1983, № 7, с. 64.

³ Гаврилин В. А. Он проложил свой путь в искусстве.— Цит. по кн.: Салманов В. Н. Материалы Исследования Воспоминания. Л.: Сов. композитор, 1982, с. 209.

Вяение захватило и молодых исполнителей. Г. Г. Нейгауз, характеризуя концерты тридцатилетнего С. Т. Рихтера, приходил к выводу: «В смысле «классичности», то есть органичности, целостности, логики и душевной силы, его музицирование, несомненно, перекликается с творчеством Дмитрия Шостаковича» (Нейгауз Г. Г. Святослав Рихтер — Сов. искусство, 1946, 11 янв.).

«нивелирующих влияниях», музыки Д. Шостаковича, а несколько ранее такие же громкие ламентации слышались по поводу влияний С. Прокофьева. Но почему же никто из противников этих влияний не решается выяснить их причины?»¹ А. И. Хачатурян отмечал, что влияние творчества Шостаковича «на многих молодых — явление закономерное. Но концепции симфонизма Шостаковича проявляются у молодых композиторов часто лишь во внешних, сугубо фактурных приемах... Философичность в музыке, как и во всяком искусстве, всегда кажется смешной, если ее автор не способен высказать свое — пережитое и глубоко прочувственное»². В. П. Соловьев-Седой произнес речь об опасности «маленьких шостаковичей» (определение стало употребительным, выражая тревогу, не нивелируется ли творческая направленность молодых).

Сам Шостакович, как всегда, когда полемика касалась его творчества или личности, публично не высказывался. (Отвечал делом, не оставляя без результата ни одно обращение молодежи, не делая разницы между своими и чужими учениками. Именно в таких общениях он в это время раскрывается с редкой откровенностью, поэтому сохранившиеся письма приобретают значение еще одного своеобразного «автопортрета» композитора.

Пример — переписка с Э. В. Денисовым. Ответы Шостаковича — пятьдесят четыре письма почти на ста страницах — содержат суждения по многим вопросам. Уясняя степень творческих возможностей начинающего автора, он запрашивает его первые произведения, просматривает их и, анализируя, говорит, что полагается «на свое чутье, вернее, ощущение от музыки»: эмоциональный критерий остается ведущим³. Высказавшись о четырнадцати вещах, Шостакович делает вывод, направляющий к поискам индивидуального композиторского почерка:

«Ваши сочинения... недостаточно современны и глубоки. В них больше внешнего благозвучия, чем глубины и содержательности... У Вас встречаются в довольно большом количестве профессиональные дефекты (плохое голосоведение и т. п.).... Ваше композиторское лицо почти незаметно в Ваших сочинениях: отсутствует композиторская индивидуальность (ради бога, не ищите ее с помощью фальшивых нот и т. п.).... Дарование Ваше несомненно. И если Вы будете относиться к Вашему творчеству честно, по-рыцарски, все придет».

¹ Городинский В. М. Еще о мастерстве (По поводу статьи И. Дзержинского). — Сов. музыка, 1956, № 1. Цит. по кн.: Городинский В. М. Избр. статьи, с. 63.

² Хачатурян А. И. Праздник музыки. — Сов. культура, 1962, 11 дек.

³ Приводим некоторые из метких характеристик: «Гавот... Я не очень люблю музыку такого рода — пустоватую и легковесную, но права на существование такой музыки не отрицаю... Романс... произведение «салонное», от слова «салон»... Вокальная партия бедновата. Это не в высоком смысле этого слова, а в ремесленно-топорном определении Римана («мелодия — это набор звуков разной величины и разной длительности»).

Молодой ученый, Денисов колеблется в выборе, и Шостакович рассуждает по-отечески, стараясь стоять на реальной почве, откровенно ссылаясь на свой опыт и собственные убеждения:

«Я очень рад, что Вас волнуют всякого рода вопросы искусства, которое столь мне дорого и без которого я, вероятно, не смог бы прожить и дня... Настоящий художник любит свое творчество... Будет большой грех, если Вы зароете Ваш талант в землю. Конечно, для того чтобы стать композитором, Вам надо много учиться. И не только ремеслу, но и многому другому. Композитор — это не только тот, кто умеет недурно подбирать мелодию и аккомпанемент, кто может это недурно оркестровать и т. п. Это, пожалуй, может сделать каждый музыкально грамотный человек. Композитор — это нечто значительно большее. И, пожалуй, что такое композитор, Вы сможете узнать, очень хорошо изучив то богатейшее музыкальное наследство, которое осталось нам от великих мастеров... Вы просите посоветовать насчет дальнейшего. Ваш несомненный талант заставляет меня настаивать на том, чтобы Вы стали композитором. Но если Вам остался лишь один год пребывания в университете, то кончайте университет. Путь композитора тернист (извините за несколько пошлую фразу). На своей шее испытал и испытываю... Если Вы на это решитесь, то в будущем не проклинайте меня. Повторяю: тернист путь композитора. Испытал и испытываю на собственной шее. А университет обязательно кончайте».

Поскольку к композиторской деятельности, как это и произошло с Денисовым, иногда приходили люди, уже освоившие успешно другие профессии, Шостакович отвечает на вопрос, можно ли достигнуть успеха, сочетая сочинение музыки с другой специальностью, другими интересами (ведь и его когда-то семья прочила в инженеры):

«Вспомню биографии некоторых композиторов. Бородин был химиком всю жизнь. Свободное время, которого у него было очень мало, он посвящал музыке. Римский-Корсаков до зрелых лет был морским офицером и музыкой занялся лишь тогда, когда прочно стал на музыкальную дорогу. Посредственный композитор Кюи всю жизнь был ученым (кажется, фортификатором). Лист, Шопен, Паганини были выдающимися исполнителями. Глинка был богатым помещиком. И т. д. и т. п. Подумайте об этом. Чувствуете ли Вы в себе достаточно сил, чтобы бросить науку и заняться композиторством?»

Шостакович чувствует себя ответственным за вверенную ему судьбу и решает:

«Мне хочется с Вами познакомиться и поговорить. Может быть, для этого вырвусь в Томск... В моих Вам письмах секретов нет. Можете их показывать кому хотите».

«Вырваться» не удастся, и Шостакович хлопочет об устройстве томского композитора в Московскую консерваторию, волнуется о жилье: «Общежитие консерватории перегружено. Вряд ли на него можно рассчитывать». Советует поступать на два факультета: композиторский и фортепианный. «Если будет время, налегайте на рояль, особенно на чтение нот с листа... Если Вам нравятся выбранные Вами мои прелюдии, то играйте их. Педаль там моя. Но, если она Вас не устраивает, меняйте, как Вам хочется». Для того чтобы облегчить поступление Э. Денисова в консерваторию, Шостакович знакомит с его произведениями С. С. Богатырева, В. Я. Шебалина, отрицательное мнение

которых, однако, не обескураживает. Экзаменам по-прежнему не придает значения безошибочного приговора:

«...на моей памяти было несколько случаев, когда экзаменаторы ошибались. Так, в свое время не был принят в Московскую консерваторию композитор огромного таланта Ю. В. Свиридов. Из Ленинградской консерватории хотели исключить талантливых композиторов Уствольскую и Левитина. В отношении последних двух я имел форменные бои с моими уважаемыми коллегами...»

Повторный просмотр сочинений Денисова дает повод вновь высказаться о том, что считает самым важным в композиторском профессионализме, психологии, этике, вновь подчеркнуть сохраняющуюся актуальность мелодической выразительности, приоритета мелодического начала:

«Слаб мелодический материал. Кроме того, Вы держите себя на вожжах. Нужно распустить вожжи и давать больше воли своему чувству. А сейчас, мне кажется, Вы увлекаетесь «приглаживанием» своих мыслей. Пишите смелее, ярче и содержательнее. А главное, работайте над мелодией... На Ваши недостатки (мелодия!) Вам нужно обратить серьезное внимание. Тема-мелодия — душа музыки. А если эта душа с изъяном, то, можно считать, произведения нет».

Постигая из писем незнакомый и трудный характер, Шостакович действует как опытный целитель-психолог, ощущающий тончайшие душевные движения, прикасающийся к набравшему с величайшей бережностью, щадящий самолюбие, но не допускающий унижающих достоинство уступок. Он пишет: «Как мне показалось, Вы — человек сильный и не поддаетесь неприятностям». И тут же совет: «Несколько слов о Ваших обидах. Я советую Вам завидовать Моцарту, Бетховену, Чайковскому. Завидовать М. и т. п., ей-богу, не стоит, как бы удачны ни были эти неудачники... Повторяю: зависть к Моцарту будет вести Вас вперед. Зависть к бездарным неудачникам поведет Вас назад».

По письмам пятидесятых годов видно, как необходимо было Шостаковичу постоянное общение с молодыми, их поддержка, отклик как форма проверки своих стремлений. По просьбе молодежной секции Союза композиторов СССР он делился соображениями о симфоническом жанре, высказывался о произведениях О. Тактакишвили, К. Хачатуряна, о своей Десятой симфонии, возвращался к мыслям о нецелесообразности переделок законченных сочинений, о культуре композиторского труда. Его беспокоили «ремесленнически-конвейерные» симптомы музыки молодых, легкость, основанная на сноровке и штампе, распространенная практика специальных аранжировщиков, оркестровщиков. Не терпел халтуры; даже само это слово раздражало, убеждал запальчиво: «...это нечестное, деляческое отношение к своему творчеству... как только композитор спокойно произносит слово «халтура», очень становится беспокойно за

такого композитора...»¹ Говорил он и об уверенности и самоуверенности, о любви к собственным сочинениям: «Самоуверенность не имеет ничего общего с уверенностью в своих силах. Без уверенности ничего не выйдет. Мы и учимся, чтобы силы наши были в нашем распоряжении и, приступая к работе, чувствовали уверенность в этих силах».

25 сентября 1956 года в юбилейной статье газеты «Советская культура» говорилось: «Люди, особенно охотно рассуждающие о противоречивости творчества Шостаковича, укоряют его, по существу, за то, что он не желает ограничиваться спокойным и безучастным шествием по проторенным дорожкам. Конечно, легче всего повторять готовые формулы, писать музыкальные прописи. Но как раз это и означало бы отход от классических традиций, отказ от них! ...Остается только пожалеть, что его творчеству у нас посвящено так мало трудов, что мало книг и больших статей, исследующих музыку одного из крупнейших художников современности»².

Возраста Шостакович не ощущал. Теснились новые замыслы, возвращалось желание прежнего яростного труда. В Тбилиси познакомился с Фортепианным концертом А. М. Баланчивадзе, написанным для сына композитора Джарджи, обучавшегося фортепианной игре у Л. Н. Оборина. Пример натолкнул на мысль тоже написать «молодежный» концерт; так возник Второй фортепианный концерт, темой которого стал мир юности, открытой радости.

Адресованный юношеству, Второй концерт был свободен от свойственных Первому фортепианному концерту эпатажирующих элементов. Здесь все проще. Каждая из контрастных трех частей цельна по эмоциональному строю. Первая часть: пионерский марш, непритязательная побочная партия, активная, моторная разработка и веселое заключение. Источник мелодизма — песенное творчество Шостаковича (не случайно и тональность Концерта избрал фа-мажорную, как в лучших своих песнях). Вторая часть наполнена пленительным мелодизмом, близка средней части соль-мажорного Концерта М. Равеля: песня нежности. Финал насмешлив, остроумен. Цитатка из упражнений Ганона, появляющаяся в финале, — еще один пример «игры» неожиданными коллажами. Повсюду в Концерте очевидна опора на жанровые приметы марша, ноктурна, элгии, галопа. Стиль традиционен. Романтическое полнозвучие отсутствует.

Дата окончания Шостаковичем Концерта — 5 февраля 1957 года³.

¹ Из стенограммы выступления на собрании молодежной секции Союза композиторов СССР, 1955 г.

² Городинский В. М. Честь художнику. — Цит. по кн.: Городинский В. М. Избр. статьи, с. 156, 157.

³ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 6, 7.

В Большом зале столичной консерватории 10 мая состоялась премьера. Сам автор в ближайшие годы играл Концерт охотно и пояснял его так: «Я преследовал некоторые педагогические цели и потому написал там октавы, двойные ноты... Вместе с тем я не хотел, чтобы это было сухое, формально-педагогическое произведение... старался написать произведение художественное, содержательное»¹.

ОДИННАДЦАТАЯ СИМФОНИЯ

Когда страна готовилась отмечать пятидесятилетие первой русской революции 1905 года, Шостакович объявил о том, что начинает писать очередную симфонию. События 1905 года привлекли его, как и других композиторов, драматизмом одной из славных героических страниц истории Родины.

Симфонию включили наряду с другими сочинениями о 1905 годе («Под красным знаменем» М. О. Грачева, Симфония Ю. М. Александрова, Увертюра А. Г. Чугаева, Симфоническая поэма С. А. Разоренова) в юбилейный план Московской композиторской организации. В октябре об этом объявила газета «Вечерняя Москва». Однако работа Шостаковича над Симфонией началась лишь в 1956 году. По свидетельству Е. Чуковского, на титульном листе одного из эскизов стояло название «1906 год» — дата рождения Шостаковича, рассказ о судьбе поколения.

В «Думах о пройденном пути» он писал: «Сейчас я работаю над Одиннадцатой симфонией, которая, очевидно, будет готова к зиме. Тема этой Симфонии — революция 1905 года. Я очень люблю этот период в истории нашей Родины, нашедший яркое отражение в рабочих революционных песнях. Не знаю, буду ли я широко цитировать мелодии этих песен в Симфонии, но музыкальный язык ее, очевидно, будет близок по характеру русской революционной песне»².

Дальнейшие сведения о Симфонии относятся к лету и осени 1957 года. Работе предшествует ряд публицистических выступлений проблемного характера. 17 июня 1956 года Шостакович опубликовал в «Правде» статью «О некоторых насущных вопросах музыкального творчества». Подготавливая ее, он перечитал произведения В. И. Ленина «О государстве», «Партийная организация и партийная литература», «О журнале «Свобода» и в них нашел опору для своих предложений. Утверждая, что

¹ Из беседы во Львовской консерватории 18 декабря 1957 г. Цит. по записи, предоставленной В. Н. Бакеевой.

² Шостакович Д. Д. *Думы о пройденном пути*. — Сов. музыка, 1956, № 9, с. 14.

«стремление расширить в музыкальном творчестве диапазон мыслей, чувств, красок не всегда встречает должное к себе отношение», он приводил высказывание В. И. Ленина о том, что «литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию»¹ и что «безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям»². В преддверии Одиннадцатой симфонии Шостакович говорил о заветном желании каждого композитора «быть услышанным и понятым как можно более широким кругом современных слушателей» и вместе с тем приводил высказывания В. И. Ленина о воспитании культуры восприятия сложных серьезных произведений: «Не следует смущаться, если это произведение по прочтении не будет понято сразу. Этого никогда почти не бывает ни с одним человеком. Но, возвращаясь к нему впоследствии, когда интерес пробудится, вы добьетесь того, что будете понимать его в преобладающей части, если не все целиком»³. В нашей стране — утверждал Шостакович по собственному опыту общения со слушателями — музыкально-культурный уровень народа неизмеримо вырос, «но тем не менее нельзя ослаблять повседневную работу по пропаганде музыкальной культуры в массах»⁴.

Симфония интенсивно сочинялась все лето в Комарове. Работа шла быстро, споро, даже жара не мешала ей, и Шостакович, как всегда, когда дело ладилось и приближалось к успешному завершению, позволял себе, утомившись, пошутить:

«В Комарове... очень жарко, но здесь жара переносится легче. А вечерами и ночью даже прохладно. Каждый день бывают грозы, порой очень сильные, сверкают молнии, рассекающие небо. Грохочет гром, а я сижу целыми днями в «творческой лаборатории» и пишу Симфонию. Скоро кончу, и тогда наступит, видимо, то, о чем вдохновенно писал модернист и формалист (см. газету «Советская культура») А. Н. Скрябин в финале Первой симфонии, в котором (финале) он стоял на реалистических позициях:

Чем же отравлен сей сладостный миг?
Именно тем, что он дали достиг.

А пока сижу целыми днями и сочиняю»⁵.

Творческий запал, уверенность в правильности, эффективности своего подхода к материалу и приемам его развития позволяют ему критически, беспощадно относиться к догматическим позициям, схематизму, эстетическим примитивам. В одном из писем лета 1957 года не без едкости замечает: «В Москву из села Степанчикова переселился Фома Фомич Опискин под псевдонимом П. А. ...Он выступает в прессе. Особенно удачно его

¹ Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 101.

² Там же.

³ Ленин В. И. О государстве. — Полн. собр. соч., т. 39, с. 67, 68.

⁴ Шостакович Д. Д. О некоторых насущных вопросах музыкального творчества. — Правда, 1956, 17 июня.

⁵ Из письма Э. В. Денисову от 25 июня 1957 г.

последнее выступление в газете... В этой статье он борется за то, чтобы музыка была мелодичной и изящной»¹. Мелодии, звучавшие в сознании композитора, не укладывались в схему приглашенной, прямолинейно плакатной музыки.

На шестидесятистраничном автографе партитуры стоит дата — 4 августа²: стремился успеть к сороковой годовщине Великого Октября.

Первоначальная тема не изменилась, план, стиль определились четко. Шостакович оставался верен себе: по-прежнему «всегда нов и в смысле драматургической концепции сочинения, и в области чисто технологических приемов»³. Однако новизна базировалась на прочном фундаменте. Все, что делал, находило логическое место в общей эволюции. Не только из крупных «массивов», но и из отдельных строительных «кирпичей» создавалась Симфония. Как никто, умел композитор хранить в памяти, группировать эскизы, находки, — материал и источник новых концепционных созданий.

Тридцатилетие активного симфонического творчества показывало, что оно развивалось не только по восходящей линии, но и концентрически, когда после одного подхода к теме-идее автор возвращался к ней, но уже на гораздо более высокой ступени духовного видения и мастерства. Такими произведениями, объединенными «арками» идейного сходства, являлись Первая и Пятая, Четвертая и Восьмая симфонии. В Одиннадцатой Шостакович воплощал образы, близкие своим Второй, Третьей симфониям, однако уже по-иному. Композитор доказывал собственной практикой единство программной и непрограммной музыки, декларированное в 1951 году в статье «О подлинной и мнимой программности», глубину и всеохватность подлинной программности, сочетающей показ событий с их историческим и психологическим осмыслением. В таком аспекте Симфония выявляла слитность хоровой, фильмовой музыки и симфонической, объединяла «в себе две линии творчества Шостаковича, до сих пор развивавшиеся более или менее обособленно»⁴. Утверждался принцип жанровых взаимопроникновений, взаимообогащений — интенсивный и плодотворный процесс сближения жанров, в первую очередь сближения инструментальной и вокальной выразительности.

В предыдущие, особенно тридцатые годы Шостакович накопил опыт использования в кино и театре революционной песенности. Этот опыт был огромным, драматургически разнообразным — в спектакле ТРАМа «Правь, Британия!», фильмах

¹ Из письма Э. В. Денисову от 22 июля 1957 г.

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 1.

³ Хачатурян А. И. Поиски совершенного. — Сов. культура, 1958, 24 апр.

⁴ Сабинина М. Д. Художник-гуманист. — Лит. газ., 1958, 29 апр.

«Подруги», «Друзья», трилогии о Максиме, дилогиях «Великий гражданин», «Молодая гвардия», где звучали не раз «Интернационал», «Варшавянка», «Замучен тяжелой неволей», «Смело, товарищи, в ногу», «Вы жертвою пали», «Отречемся от старого мира». Шостакович глубоко проник в образный строй, стиль революционной песенности, стал ее знатоком и продолжал изучать источники. Тимофею Уралову, в связи с его новыми сведениями об участнике событий 1905 года Алексее Гмыреве, писал, что на стиль Одиннадцатой симфонии повлияло творчество Гмырева.

Опыт, накопленный в послевоенных хоровых сочинениях, должен был сказаться в симфонических, причем новизна на этот раз носила даже полемический оттенок. Так называемый песенный симфонизм вызывал со стороны Шостаковича возражения, которые он высказал еще на первой дискуссии о советском симфонизме в 1935 году, затем в 1940 году на обсуждении симфонии Б. И. Зейдмана, назвав метод пассивного цитирования «фольклорным транскрипторством». В пятидесятые годы, когда цитированием нередко прикрывали недостаток собственного оригинального мелодизма, создавая видимость народного стиля, позиция Шостаковича не изменилась. Он резко указывал на неумение композиторов почувствовать народный мелодизм «сквозь призму своего творческого мироощущения», на то, что этот мелодизм оказывается вставным — «цитатами, отнюдь не придающими музыке колорит воспеваемой эпохи»¹.

В Одиннадцатой симфонии по броне цитатничества, надежно прикрывавшей консерватизм, по «пассивно-иждивенческому отношению к народной песне, когда интенсивное насыщение ею музыкальной ткани произведения... считают панацеей от всех и всяческих ошибок, наивернейшим средством достижения творческого успеха»², был нанесен сильный удар.

Революционные песни Шостакович «перевел» в чисто инструментальное звучание, без непосредственной опоры на конкретность словесного текста, уверенный, что инструментальное воплощение углубит образную суть богатым ассоциативным рядом. Слово «звучало» как бы через инструментальную музыку, ее тембровые краски. Оркестровка приняла на себя воплощение программности, изобразительные функции, наполнилась театральной красочностью.

Использование инструментов словно в подражание человеческому голосу выдвинулось в Десятой симфонии; на это обращал внимание Б. М. Ярустовский, анализируя вступление четвертой части, где гобой «поет о большом человеческом горе»³. В Одиннадцатой тембры, приближающиеся к человеческому го-

¹ Шостакович Д. Д. Ближе к народу.— Известия, 1958, 8 янв.

² Хачатурян А. И. Поиски совершенного.

³ Ярустовский Б. М. Десятая симфония.— Сов. музыка, 1954, № 4, с. 18.

лосу, извлекаются еще смелее, чаще: например, трепетное звучание флейты, интонирующей в первой части мелодию «Слушай» (голос из неволи — «живой, волнующий голос в мертвом царстве»¹), или светлый, нежный дуэт двух флейт-пикколо в коде первой части, или «очеловеченный» английский рожок в конце финала. Программность, зримость вызывают очевидную необходимость лейттембров — такова роль литавр, солирующих труб, валторн.

Построив монументальную Симфонию на известных песенных интонациях, Шостакович подвергает их самым смелым трансформациям. Образному углублению песенности способствует характер мелодики, в которой сочетаются песенность и декламационность. Так, теме-цитате «Вы жертвою пали» в третьей части сопутствует в нижнем голосе декламационная трансформация отдельных песенных ячеек верхнего голоса, в результате достигается многозначная смысловая палитра известной песни. В первой части, где используется хорошо знакомая песня «Слушай», политонально противопоставляются басовый органичный пункт и двухголосная мелодия. В других случаях Шостакович также как бы «извлекает» из мелодии декламационные соподчинения, что значительно повышает уровень драматического напряжения. При этом интонационный строй сочинения не исчерпывается революционной песенностью. С народным мелодизмом сочетается и собственный, типичный для Шостаковича, его композитор использует, как правило, в значении активного фона, усиливающего выразительность, обостряющего драматическое развитие. Совокупность двух пластов, лишая цитируемые мелодии неприкосновенности, способствует их динамизации.

Существенными принципами обработки материала становятся вариационность и вариантность. Так, тема «Обнажите головы» трансформируется столь многократно, по-разному, в ней такое страстное чувство, что именно эта тема может быть названа голосом автора. Вычленяются, преобразуются и становятся элементами интенсивного развития мельчайшие интонационные звенья. Используется метод, названный В. В. Протопоповым методом «прорастания», как существенное обновление поначалу сходных тематических моментов в процессе развития формы. Вместе с тем в контрастных мотивах вскрываются элементы общности; базируясь на них, композитор достигает тематической связности: песни разного характера и времени кажутся возникшими вместе, словно специально для этой Симфонии. Поразительно мастерство, с каким композитор сохраняет исходную вокальную природу известных тем, подчиняет их законам симфонической разработки, дифференцирует бога-

¹ Бер М. Ф. Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича, с. 235.

тый тематизм и сближает разные песни, достигая редкой монолитности музыкальной ткани.

В ритмике Симфонии проявляется особенность, замечавшаяся и прежде, начиная с Шестой симфонии,—склонность к ритмическим элементам дактилического строения, с группами из трех триолей. А. Н. Должанский убедительно соотносит это качество с крестьянской народной поэтической речью, стихотворной ритмикой Н./А. Некрасова, с пульсом мелодики Мусоргского. Подобно последнему, Шостакович обращается к дактилю в темах печальных, просительных, типа темы «Гой ты, царь наш батюшка». Когда же краски музыки меняются, интонации становятся более решительными, дактиль подчас переходит в хорей, ямб или анапест, что и заметно в третьей части Симфонии — там, где звучит интонация песни «Смело, товарищи, в ногу».

Лейтмотивом сделан авторский мотив «Обнажите головы!» из Десяти поэм 1951 года. Внимание, которое уже тогда придавал Шостакович интонированию этого мотива, показало авторскую оценку мелодической находки, необычайно емкой, яркой, пластичной. В ней — гнев народа, выражение его силы и страданий.

Не могла не сказаться на мелодике Симфонии и хронологическая близость к очередным работам над наследием Мусоргского; интонации его опер прочно удерживались в сознании, всплывая в аналогичных ситуациях очередных собственных произведений. В Одиннадцатой симфонии это были вдруг отдаленно возникшее в оркестре второй части Симфонии молитвенное пение хора, как в сцене смерти Бориса Годунова, или трансформация мотива «Гой ты, царь наш батюшка», напоминавшая сцену у собора Василия Блаженного: «Отец наш, государь, Христа ради, царь-государь, подай Христа ради! ...Хлеба! Хлеба!».

В целом, используя многотемный комплекс, Шостакович достигает в Одиннадцатой симфонии исключительного стилистического единства.

Симфония становится уникальным примером формообразования, с максимальной слитностью контрастных эпизодов, с переходами, не нарушающими цельность движения. Цезур между частями не потребовалось. Тенденция к слитности частей возникала у Шостаковича не раз и прежде, в частности в своего рода двухсоставном финале Третьего квартета, еще раньше — во Второй, Третьей симфониях. Вместе с тем, за два года до Одиннадцатой беседуя с молодыми композиторами, он обращал их внимание на то, что «отдельные части симфоний следует рассматривать не только как звенья единого целого, но и как самостоятельные произведения крупной формы». Теперь Шостакович доказывал диалектическое единство контрастных частей; такую слитную реализацию контрастного содержания В. В. Протопопов назвал контрастно-составной формой, и это

определение утвердилось в теоретическом музыкознании, приемлемое к сходным формообразованиям в произведениях других композиторов. Одиннадцатая симфония отразила «новый этап истории инструментально-циклической формы»¹ — этап, характерный специфической масштабной одночастностью, сохраняющей внутри себя четкую цикличность, отвечающую движению симфонического «сюжета»: две тенденции слились в музыке лирико-эпического потока, цельной картине огромного масштаба.

Первую часть — экспозицию Симфонии — автор назвал «Дворцовая площадь». Музыка рисует суровый и холодный старый Петербург, сохранившийся в памяти композитора. Зимний дворец погружен в мрачную, затаенную тишину. Медленный петербургский рассвет. Утро перед расстрелом. Тревожная тихая дробь и фанфары, звуки молитвы, и песня как стон, раздается протяжно, тоскливо: «Слушай, слушай»; она родилась в те самые шестидесятые годы прошлого века, когда в ссылку уходил Болеслав Шостакович. Вслед звучит другая, тоже тюремная — «Арестант»:

Ночь темна. Лови минуты!
Но стена тюрьмы крепка,
У ворот ее замкнуты
Два железные замка...

Дворцовая площадь затаилась в преддверии событий. Красота ее зловеща, подчеркивает страдание и покорность. И вот стремительно стекаются люди:

На устах с молитвою,
С верою в груди,
С царскими портретами,
С иконой впереди.

Способность к воплощению зрительных впечатлений, издавна свойственная Шостаковичу, здесь проявляется в полную силу. Он предстает как мастер пейзажа-символа: все средства в конечном итоге выводят музыку за грань изображения места события — площади царской столицы: это гигантский мрачный образ страны, задуманной самодержавием.

Внезапно на дробь барабана возникает страшная тема: расстрел. Чтобы передать трагизм картины, композитор использует фрагмент хора «Девятое января» — шестого номера из своих хоровых поэм на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX столетия; народного склада мелодия-плач ярко выявляет чувство ужаса беззащитных расстреливаемых

¹ Протопопов В. В. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. — В кн: Черты стиля Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1962 с. 109.

людей. Эта картина уничтожения, как и пейзаж первой части, тоже воспринимается обобщенно: уничтожение покорной массы. Огонь сметает толпу. Тема Дворцовой площади окрашена трагическим событием, но теперь, отданная струнной группе, она уже лишена мертвенной строгости: пейзаж ожил. Вслед за кульминацией слышен возглас: «Обнажите головы!» Люд рабочий освобождается от иллюзий. Дворцовая площадь лишается сумрачного спокойствия. Вступает реквием — слово о безвинно погибших, — медленный, суровый, названный «Вечная память». Здесь-то и включает композитор мотив печального марша «Вы жертвою пали в борьбе роковой», который звучал в сцене похорон Шахова—Кирова в фильме «Великий гражданин», — знак преемственности. Расширяясь, марш соприкасается с другой мелодией, с интонацией еще одной любимой песни В. И. Ленина — «Смело, товарищи, в ногу». Но скорбное «Вы жертвою пали» появляется вновь и особенно трагично проходит в «матовом» звучании альтов. Это не музыка смирения. В мелодии Шостакович улавливает и раскрывает то, что слышали в ней революционеры: призыв к стойкости, сопротивлению, ненависть к поработителям. Потому она предвосхищает призывный финал, названный емко и точно — «Набат».

Прием перехода к этой части характерен для Шостаковича и применяется им в ряде циклических сочинений: тональное переосмысление «повторяемого или, в других случаях, длящегося звука (здесь из g-moll в h-moll через повторенный звук fis). Аналогичные примеры в первой части Десятой симфонии... поражающие красотой и свежестью модуляции-переходы»¹.

Призыв к восстанию начинается мотивом песни «Беснуйтесь, тираны»:

Беснуйтесь, тираны,
Глумитесь над нами,
Грозите свирепой тюрьмой, кандалами,
Мы сильные духом, хоть телом попораны.
Позор, позор и смерть вам, тираны!

Как и в предыдущих частях, сплетая несколько волевых песенных мотивов, Шостакович завершает развитие мужественной «Варшавянок», услышанной в детстве от Максима Лаврентьевича Кострикина, и маршевой мелодией. Композитор намеревался широко использовать ее в оперетте «Огоньки», либретто которой предложил ему Трауберг в конце сороковых годов. Сюжет воссоздавал реальные эпизоды революционной борьбы русского пролетариата. Оперетта не получалась, Шостакович обращался к М. Блантеру, и в конце концов написал такую оперетту Г. Свиридов, а Шостакович ввел в «Набат» свиридовскую тему — марш рабочей демонстрации из «Огоньков».

¹ Бергер Л. Г. Одиннадцатая симфония Д. Д. Шостаковича. — М.: Сов. композитор, 1961, с. 27.

Прямолинейно оптимистический финал в Одиннадцатой отсутствует. В нем слились призыв, негаснущая скорбь, героическое действие, голос автора, судьба которого неотделима от судьбы народа.

Первые фортепианные показы Симфонии состоялись летом 1957 года в Комарове: Шостакович играл ее друзьям на пианино, которое брали напрокат для занятий детей. Для четырехручных показов был приглашен московский композитор М. А. Меерович; вдвоем 17 сентября исполнили Симфонию в Ленинградском Доме композиторов и 25 сентября — в Москве, на Большой Миусской улице, в правлении Союза советских композиторов. Отклики прессы последовали тотчас же: в газетах «Известия», «Труд», «Советская культура», «Вечерний Ленинград». Тогда же Шостакович написал к сорокалетию Великого Октября песню «Заря Октября» на слова В. Харитонова.

28 сентября в столичной газете появилось интервью с Мравинским, содержавшее краткую аннотацию отдельных частей Симфонии с указанием на ее программность, на то, что, «оставаясь в пределах своего собственного индивидуального языка, Шостакович предельно лаконичен и понятен слушателям»¹. Дирижер сообщал, что готовит премьеру, расписываются оркестровые партии и во второй декаде октября сможет начать групповые репетиции. Но премьеру решили провести в Москве, приурочить к сорокалетию Великого Октября. Готовил Симфонию Государственный оркестр СССР под управлением Н. Г. Рахлина, приступившего 22 октября к интенсивным репетициям.

К оказанной чести дирижер отнесся с волнением и ответственностью. Строй программной музыки с живописной лепкой образов был близок его романтически приподнятому искусству.

Премьера состоялась 30 октября в Москве и 3 ноября в Ленинграде. Признание было полным. На музыку огромной общественной значимости откликнулись не только музыканты-профессионалы, но и деятели других областей культуры. Среди первых печатных отзывов выделились письмо из Ленинграда Мариэтты Шагинян и статья Николая Черкасова² — оба они не пропускали ни одной премьеры сочинений Шостаковича. Николай Черкасов писал: «Мне неоднократно приходилось слушать программную музыку, которую можно было понять в полной мере только с помощью поясняющего текста. На этот раз я был поражен и захвачен почти речевой выразительностью и зрительной ясностью музыкальных образов, заставивших в те-

¹ Одиннадцатая симфония Шостаковича. — Веч. Москва, 1957, 28 сент.

² Шагинян М. С. Одиннадцатая Шостаковича. — Известия, 1957, 12 ноября; Черкасов Н. К. «1905 год». — Правда, 1957, 15 ноября.

чение часа непрерывного звучания музыки ни на минуту не ослаблять напряженного внимания, не терять нити развивающихся событий. И этого композитор достиг путем высокого обобщения темы выразительными средствами симфонической музыки.

Идея пробуждения революционного сознания масс и мощи народа, поднявшегося на справедливую борьбу за свою свободу и счастье, выражена композитором с исключительной убедительностью, доступной лишь художнику большого таланта и мастерства, горячо любящему родной народ и беспредельно верящему в его неиссякаемые силы».

Многочисленные высказывания о Симфонии публиковались в ноябре и декабре 1957 года, в начале 1958 года. Л. Н. Лебединский проанализировал метод использования революционного фольклора в Симфонии¹, А. Н. Должанский — ее структуру, ритмоинтонационные особенности². И. Е. Попов находил параллели с сочинениями классиков: «В ней ощутимы влияния и героического симфонизма Бетховена, и ораторски приподнятой музыкальной речи Берлиоза, и живописно-изобразительной звукописи, характерной для программного творчества «кучкистов». Отдельные эпизоды второй части ритмической энергией поступательного движения заставляют вспомнить «Сечу при Керженце» Римского-Корсакова, общая кульминация произведения... изложена фактурно типично «по-чайковски», подчас слышатся отзвуки трагедийных образов Мусоргского³. И. В. Нестьев называл Симфонию «русским реквиемом» и тоже вспоминал Мусоргского, со времен которого «не рождалась в русском искусстве всенародная музыкальная трагедия такой исполинской силы»⁴. Анна Ахматова, потрясенная воплощением великих песен, говорила, что в Симфонии «песни пролетают по черному страшному небу, как ангелы, как птицы, как белые облака». Суть отдельных критических замечаний сводилась к двум вопросам. Высказывались сомнения о правомочности использованного Шостаковичем метода цитирования, находились музыканты, отвечавшие на его критику спекулятивно-иждивенческого отношения к фольклору упреками в том, что Шостакович отступает от песенных устоев, посягает на признанные традиции. Ю. В. Келдыш услышал в мелодизме «искривленно-экспрессионистические очертания» и считал, что Шостакович подчас «допускает в мелодиях революционных песен... такие

¹ Лебединский Л. Н. Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича. — Сов. музыка, 1958, № 1.

² Должанский А. Н. Краткие замечания об Одиннадцатой симфонии — Сов. музыка, 1958, № 3

³ Попов И. Е. Одиннадцатая симфония Д. Шостаковича — Сов. культура, 1957, 31 окт.

⁴ Нестьев И. В. Симфония о русской революции. — Веч. Москва, 1957, 11 ноября.

изменения, которые нарушают их подлинный стиль и характер»¹. Как и в предыдущей симфонии, трагедийность казалась чрезмерно сгущенной. А. И. Анисимов в связи с финалом говорил «о некоторой перегрузке трагедийного подхода автора»². Ю. В. Келдыш писал, что финалу «недостает того утверждающего оптимистического начала, которое является неотъемлемым свойством революционной социалистической идеологии»³.

Критика заключительных частей его симфоний не была для Шостаковича неожиданностью. В беседе с молодыми композиторами он высказал такое мнение: «Действительно ли написать финал симфонии труднее, чем первую часть или адажио? В связи с этим мне вспоминается одно очень простое, но мудрое высказывание И. Брамса. Когда композитор А. Брукнер сказал ему, что очень трудно писать хорошие симфонические адажио, Брамс резонно ответил: «По-моему, дорогой маэстро, гораздо труднее написать хорошо всю симфонию, все части, а не только адажио».

Почему же все-таки в некоторых симфониях не удаются именно заключительные части? Каково значение финала в общей композиции произведения? Этот вопрос очень сложный, и я не берусь дать на него исчерпывающий ответ. Иногда это объясняют причинами внешнего порядка: говорят, что у композитора хватило сил лишь на первые части и к финалу он «выдохся». Но это ответ неубедительный. Скорее всего, объяснение нужно искать в идейно-художественном замысле произведения...

Музыка не может долго держаться в одном настроении — героическом, веселом, задумчивом, траурном и т. д. Всегда необходим контраст, показ все новых и новых состояний, наложение новых красок. Вспомним финал Четвертой симфонии П. И. Чайковского. Представьте себе, как ослабилась бы действенность этой музыки, если бы вся она была только очень веселой, праздничной и не прерывалась бы известной по предыдущим частям темой судьбы. Эта тема, небольшая по длительности, чрезвычайно впечатляет; благодаря ее проведению драматургия финала, как и всей Симфонии, убедительно завершается, приобретает законченность.

В финале Шестой симфонии Чайковского музыка, напротив, очень трагична. Но опять-таки, как много потеряла бы эта часть, если бы в ней не было светлой побочной партии: хотя эта тема сама по себе не является, на мой взгляд, лучшей мелодической

¹ Келдыш Ю. В. На пути освоения героической темы.— Сов. музыка, 1958, № 3, с. 41. Автор статьи имел в виду использование песен «Слушай» и «Вы жертвою пали».

² Анисимов А. И. Новая симфония Д. Шостаковича.— Ленингр. правда, 1957, 12 ноября.

³ Келдыш Ю. В. На пути освоения героической темы, с. 41.

находкой Чайковского, тем не менее в общем окружении она удивительно впечатляет, делая финал очень совершенным и законченным»¹.

Сколько-нибудь значительного отрезка времени для распространения Симфонии не потребовалось: программное решение темы, сила выразительности при необычайной ясности, простоте демократичности языка обеспечили повсеместное стремление довести новое сочинение до массовой аудитории. Автор этому всемерно содействовал, отвечал на запросы дирижеров о темпах, коррективах, возникших после премьер Н. Г. Рахлина и Е. А. Мравинского, спланировал ближайшие свои гастроли так, чтобы участвовать в подготовке исполнения.

С Симфонией оказались связанными его поездки в Киев, Кишинев, Одессу, Львов, укрепившие творческие контакты с музыкальной общественностью этих городов. Исполнения стали важной вехой бытования Симфонии благодаря общей работе автора с дирижерами Н. Г. Рахлиным и А. Л. Стасевичем.

В Киеве Н. Г. Рахлин, дважды дирижируя Симфонией, отшлифовал московскую трактовку. Отличное исполнение Шостаковичем во втором отделении лучезарного Второго концерта как бы дополняло Симфонию необходимым оптимистическим контрастом. Аплодисментам не было конца. В Москву сообщал с радостью: «Путешествие мое идет пока хорошо. Дважды очень хорошо Рахлин сыграл Одиннадцатую симфонию в Киеве»².

Во Львове Шостаковича 16 декабря встречали друзья — музыковед и органист А. Н. Котляревский и органистка В. Н. Бакеева, переселившиеся на Украину из Ленинграда.

17 декабря состоялся концерт, подготовленный дирижером А. Л. Стасевичем. Шостакович познакомился с ним в 1942 году в Новосибирске, когда ездил туда на премьеру Седьмой симфонии (в коллективе Ленинградской филармонии Стасевич выполнял функции второго дирижера). Воспитанник московской дирижерской школы, сверстник Шостаковича, он был разносторонним музыкантом: великолепно играл на виолончели, занимался композицией, составил на основе киномузыки С. С. Прокофьева ораторию «Иван Грозный». Часто работавший с периферийными оркестрами, Стасевич умел организовывать тщательный репетиционный процесс, что было немаловажно во львовских условиях премьеры столь сложной и необычной Симфонии. Помогло и то, что, не претендуя на роль первооткрывателя, Стасевич был знаком с другими интерпретациями и досконально знал творчество Шостаковича — не только симфоническое, но и камерное; ощущая симфоничность ряда квартетов, убеждал автора в целесообразности их симфонических переложений (позднее с разрешения композитора Стасевичем был сделан вариант

¹ Шостакович Д. Д. Беседа с молодыми композиторами. — Сов. музыка, 1955, № 10, с. 11

² Письмо к З. А. Гаямовой ЦГАЛИ, ф. 2779, оп. 1, ед. хр. 98.

Восьмого квартета — для камерного оркестра, получивший широкое распространение под названием Симфониетта).

Программа концерта во Львове 17 декабря начиналась Праздничной увертюрой, затем следовал Второй фортепианный концерт, близкий по настроению Увертюре. Все это служило как бы прелюдией к Одиннадцатой симфонии. Хотя львовская публика не была подготовлена к ней предшествующим исполнением других трагических полотен Шостаковича, как это происходило в городах, где «ставили» Седьмую, Восьмую симфонии (во Львове исполнению Одиннадцатой предшествовало лишь исполнение Первой симфонии), она чувствовала по отношению к новому произведению даже некоторую «родственную» причастность: ведь использованная Шостаковичем песня «Беснуйтесь, тираны» принадлежала львовским авторам А. Вахнянину и О. Колессе, да и мелодию «Слушай» сочинил украинский фольклорист П. Сокальский.

На львовскую ее премьеру откликнулась пресса: в газете «Львовская правда» появилась обстоятельная рецензия Е. Козака и М. Билинской «Успех симфонии «1905 год».

На следующий день после Одиннадцатой, 18 декабря, Шостакович в консерватории прослушал квартет М. Скорика: знакомство с творчеством молодых оставалось правилом. Ответы Шостаковича на вопросы львовских педагогов и студентов были подробными и очень откровенными: говорил о Стравинском, выделяя «Свадебку», «Петрушку», «Весну священную», Симфонию псалмов и порицая склонность композитора к саморекламе, полемизировал с мнением об устарелости музыки Чайковского, горячо убеждал в том, что личность художника неотделима от его творчества, приводя в пример Р. М. Глиэра, Н. Я. Мясковского и С. С. Прокофьева, делился мыслями об опере.

Касаясь новой Симфонии, Шостакович еще раз подчеркнул свое особое отношение к воссозданному в музыке времени, к революционной песенности.

Вместе с А. Л. Стасевичем Шостакович приехал в Одессу — на концерты 26 и 27 декабря с той же программой. Ему приходилось бывать в этом городе, но с авторскими концертами он выступал здесь впервые. Рецензия композитора Т. С. Сидоренко, опубликованная в одесской газете «Знамя коммунизма», называлась: «Яркое событие в музыкальной жизни»¹.

Как и во Львове, Шостакович не отказался от встреч с композиторами, с коллективом консерватории, где говорил немного, но сыграл почти весь цикл Прелюдий и фуг.

1958 год принес огромное число исполнений. В январе К. К. Иванов с Государственным симфоническим оркестром

¹ Сидоренко Т. С. Яркое событие в музыкальной жизни — Знамя коммунизма 1957, 29 дек.

СССР провел в Москве концерты в клубе автозавода имени И. А. Лихачева, Центральном Доме Советской Армии («Исполнение нового сочинения было встречено бурными овациями»¹).

Партитуру с краткими аннотациями на русском, английском, французском и немецком языках выпустили в свет в 1958 году, оркестровые голоса в 1959 году. Ближайшая последовательность премьер в других городах страны сложилась так: Свердловск — дирижер М. И. Паверман, Куйбышев — дирижер А. Л. Стасевич, Новосибирск — дирижер А. М. Кац, Рига — дирижер Л. Э. Вигнер, Баку — дирижер А. Л. Стасевич, Саратов — дирижер Н. Г. Факторович. Как в свое время Седьмая симфония, так и Одиннадцатая способствовала приобщению к творчеству Шостаковича массового слушателя по всей стране.

В апреле 1958 года, в день рождения В. И. Ленина, за Одиннадцатую симфонию «1905 год» Шостаковича удостоили Ленинской премии, что вызвало новую волну высказываний о Симфонии. Г. В. Свиридов писал о ней в «Вечерней Москве», А. И. Хачатурян — в «Советской культуре», М. М. Сокольский — в «Комсомольской правде», Г. А. Поляновский — в «Красной звезде», И. И. Мартынов — в «Учительской газете». Хачатурян назвал партитуру гениальной. Всего о новом сочинении в этот и ближайшие годы появилось тридцать девять статей и рецензий — больше, чем о любом другом из послевоенных сочинений Шостаковича. Высказался и сам автор: «Я приложу все силы, чтобы оправдать высокую оценку моего труда. Звание лауреата Ленинской премии не только почетно. Оно обязывает отдать всего себя служению народу. Как музыкант, я особенно благодарю Коммунистическую партию за столь сердечное отношение к советской музыке и ее представителям»².

Зарубежных дирижеров Симфония поначалу не заинтересовала. К ней отнеслись, как к исторически-локальному полотну, преобладала точка зрения, что обращение к программности, сюжетности, цитатам знаменует спад симфонизма выдающегося мастера, что, поставив творчество на службу общественным требованиям, он снизил его значение, — возрождались старые упреки, адресовавшиеся когда-то и Седьмой симфонии.

Отрадным исключением было стремление Л. Стоковского осуществить премьеру в США. Предварительно он попросил включить Одиннадцатую симфонию в программу своих гастролей в Советском Союзе. Смелость соревнования с советскими исполнителями на их родной почве подготавливала доверие американской публики к интерпретации, к тому же проверенной в общении с автором; с расчетом дальновидного концертного практика, привычного к американской конкуренции и сенсационности, Стоковский местом своего исполнения определил

¹ Бергер Л. Г. В новом исполнении. — Сов. культура, 1958, 30 янв.

² Цит. по ст.: Митин В. В гостях у Шостаковича. — Моск. правда, 1958, 24 апр.

Ленинград — родину Шостаковича. Здесь 23 и 24 июня Стоковский продирижировал Симфонией. Играл заслуженный коллектив республики оркестр Ленинградской филармонии. 14 декабря 1958 года в «Карнеги-холл» около трех тысяч слушателей приветствовали американскую премьеру Одиннадцатой симфонии под управлением Л. Стоковского.

Успеху Симфонии в Париже способствовали гастроли там Шостаковича. После дважды прозвучавших в зале Дворца Шайо Одиннадцатой симфонии и Первого фортепианного концерта Николь Хирш, когда-то писавшая о премьерах во Франции Седьмой и Восьмой симфоний, отмечала, что в Одиннадцатой «чувствуется биение сердца композитора, обнаруживается тревога о судьбе человека в его движении к тому, что зовется прогрессом... Его язык чаще всего близок романтизму, родствен Чайковскому, Берлиозу. Его звуковая палитра отмечается изумительным богатством, его образное мышление обладает исключительной силой»¹. Появилась пластинка с записью Симфонии под управлением Андре Клюитанса.

В Японии Одиннадцатой симфонией и «Песнью о лесах» дирижирует на гигантском стадионе с оркестром и самостоятельным хором в две тысячи певцов Ясуси Акутагава. Исполнению предшествует поездка Акутагавы в Москву: он знакомит Шостаковича со своим Триптихом для струнного оркестра, рассказывает о судьбе японских музыкантов, с которыми Шостакович встречался в молодости, расспрашивает композитора о творческих планах.

В последующие годы Симфония непрестанно значится в программах оркестров. На «Праздничной весне» оркестр Остравской филармонии имени Л. Яначека (дирижер Карел Шейк) включает ее в число пятнадцати лучших современных сочинений в абонементных концертах. В 1959 году Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио под управлением А. В. Гаука играет Симфонию на Московском электромеханическом заводе; партитуру, по которой дирижировал Гаук, вместе с его дирижерской палочкой оставили в музее завода как почетные экспонаты.

Подобно Седьмой, Одиннадцатая сопровождает революционные праздники, памятные юбилеи. Так, в год шестидесятилетия Великого Октября ее слушали в Ульяновске (в Ленинском мемориале) — на фестивале, посвященном В. И. Ленину, в Ленинграде — на фестивале «Белые ночи», в Красноярске — на открытии первого сезона созданного симфонического оркестра, в Кишиневе, Пензе, Нальчике, Кузнецке.

Зримая пластика и действенная драматургия музыки вызвали интерес хореографов. Игорь Бельский обратился к Одиннадцатой, используя приемы графики Франса Мазереля. Известный

¹ Цит. по ст.: Шостакович в Париже, с. 138.

балетный критик В. М. Красовская писала, что переключка с циклом «Идея» Мазереля помогла И. Д. Бельскому «найти необычайную композицию ансамбля и солистов, ввести в обиход современной хореографии оригинальные группы и позы»¹.

ВЛАСТЬ ТЕАТРА

Россия была первой страной, учредившей по почину Антона Рубинштейна международные музыкальные конкурсы. С тех пор они получили широкое распространение, проводились в разных странах, но соревнования, равнозначного Международному конкурсу имени П. И. Чайковского, в истории не было. Возникновение этого мирового соревнования молодых музыкантов неразрывно связалось с общественной деятельностью Шостаковича, возглавившего организационный комитет конкурса имени Чайковского.

Когда-то сам участвовавший в Международном шопеновском конкурсе, не покидавший исполнительскую стезю, он занимался конкурсом с энтузиазмом и удовольствием; сохранились подписанные им письма, обращения, просьбы, ходатайства — обычная добросовестность заставляла и здесь вникать во все мелочи. С каждым очередным конкурсом авторитет Шостаковича помогал совершенствованию форм, расширению масштабов, росту уровня участников. Дополнительно к соревнованиям пианистов и скрипачей ввели соревнования виолончелистов, певцов. Лауреатов первых премий других международных конкурсов обязали участвовать в прослушиваниях начиная с первого тура. По приглашению Шостаковича в состав жюри согласились войти Г. Пятигорский, Е. Цимбалист, Д. Джордже-ску, Г. Бацевич, Э. Майнарди, Г. Штомпка, Б. Зайдельгофер.

На открытии Первого конкурса 18 марта 1958 года Шостакович выступил с ярким вступительным словом. Он не пропускал прослушиваний, сразу отличил среди пианистов Вэна Клайберна, славе которого тот конкурс положил начало. Напутствуя молодых исполнителей Второго конкурса, Шостакович говорил:

«Понятная всем и каждому, музыка несет человеку радость и вдохновение, обогащает безмерно, раздвигает горизонты его жизни. Вот какой силой и властью обладаем мы — музыканты. Но эта великая сила нашего искусства налагает на нас и великую ответственность. Мы должны всегда помнить не только об эстетическом, но и об общественном значении музыки. Я хочу сказать это именно как напутствие молодым, талантливым музыкантам, которые выходят на дорогу большого искусства. Это вовсе не мое личное откровение, это завет всех истинно великих художников прошлого и современности»².

¹ Красовская В. М. Одиннадцатая симфония. — Ленингр. правда, 1966, 18 июня. Балет был поставлен в Ленинградском Малом театре оперы и балета.

² Из стенограммы речи Д. Д. Шостаковича на открытии Второго Международного конкурса имени П. И. Чайковского.

Центральный Комитет КПСС 28 мая 1958 года принял постановление «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». Постановлению предшествовала встреча руководителей партии и правительства с представителями советской интеллигенции 11 февраля в Большом Кремлевском дворце; там от имени музыкантов Шостакович говорил о долге и ответственности перед народом. 11 июня на общемосковском собрании композиторов и музыковедов Шостакович выступал с речью, рассматривая постановление как заботу партии о расцвете советской музыки: «Я глубоко взволнован проявлением заботы и внимания Коммунистической партии к советской музыке и советским музыкантам. Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года вызвало у меня радость прежде всего потому, что в нем подчеркнуто то высокое положение, которое советская музыка по праву занимает в строительстве социалистической культуры»¹.

Радостные чувства переносились в музыку. Решил написать музыкальную комедию о москвичах-новоселах.

Проблемы легкой музыки постоянно занимали его. Когда редакция журнала «Советская музыка» задала читателям вопрос: «Что вы думаете о джазе и легкой музыке?» — Шостакович четко ответил: «Не надо пугать композиторов джазовой «спецификой». И продолжал: «Если мы хотим добиться сдвига в легкой музыке, мы должны привлекать композиторов самых различных индивидуальностей, а не отпугивать их пресловутой спецификой. ...Поэтому я говорю нашим молодым композиторам: кто из вас хочет работать в области легкой музыки, пусть меньше слушает разговоры о «специфике»... и пусть больше пишет хорошей, веселой, жизнерадостной музыки...»²

Давняя привязанность к оперетте, цыганскому пению, джазу привела к попытке самому сказать веское слово в легком жанре, набравшем темпы роста.

Написание первой и единственной музыкальной комедии Шостаковича ускорила исполнительская инициатива. В Московский театр оперетты пришел главным дирижером Григорий Столяров. Шостакович продолжал ценить его дирижерские качества, чувство оперной драматургии, эффективную работу с певцами.

Приняв музыкальное руководство Театром оперетты, Столяров поднял уровень его спектаклей на большую высоту. Установилась согласованность режиссерских и дирижерских планов

¹ Выступление Д. Д. Шостаковича. — В кн.: Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» Материалы обсуждения М.: Сов. композитор, 1958, с. 30

² Шостакович Д. Д. Не надо пугать композиторов джазовой «спецификой» — Сов. музыка, 1956, № 11, с. 102, 103.

постановок, возросла требовательность к солистам и хору. Оркестр стал звучать динамически насыщенно, ярко. В Театр оперетты пришли как авторы Т. Н. Хренников, Д. Б. Кабалевский. «Меня искренне радует... настоящая музыкальная культура, характеризующая работу всех звеньев театра»¹, — отмечал Шостакович.

Либретто написали В. З. Масс и М. А. Червинский. Сюжет избрали животрепещущий. Москва строилась. Росли новые районы жилых домов. Один из них называли Черемушками. Оперетта и рассказывала о том, как заселяли этот район москвичи, старые и молодые, трогательные и смешные. Была и коллизия: управхоз Афанасий Иванович Барабашкин, выслуживаясь перед влиятельным начальником треста Дребедневым, названным в оперетте «персона», и его «персональной женой» Вавой, помогал им незаконно получить вместо двухкомнатной квартиры четырехкомнатную, лишая жилой площади старого москвича Семена Семеновича Бабурова и его дочь Лидочку. По всем законам жанра справедливость и любовь торжествовали, зло наказывалось.

Через двадцать лет после балета «Светлый ручей» Шостакович вновь взялся писать музыку на сюжет с заметными элементами водевиля; реальность представляла в «облегченных», смешных ситуациях. Композитор и построил музыкальную драматургию по водевильному принципу: куплеты, песенки, пантомима, танцы (полька, вальс, излюбленный галоп, танго, фокстрот), интермедия «Безумная любовь». Как он сам говорил, «и лирика, и «каскад», и различные интермедии... и даже целая балетная сцена... пародийные элементы, цитирование популярных в оперетту песни. Все персонажи — Борис, Лидочка, Бабуров, Глушок — имели свои песенные мелодии, сочиняя которые Шостакович обращался к опыту Дунаевского. Мелодия «Встречного» трансформировалась в песне Лидочки, вспоминающей школьные годы. Обильно была насыщена оперетта дуэтами (Маши и Бубенцова, Лидочки и Бориса, Вавы и Дребеднева); в них явно сказались следы венской оперетты, которую композитор любил и изучал. Не обойдясь без коллажей, придал им смысл иронический, не выпадавший из общего стиля сюжета и музыки. В лирических эпизодах сохранилась интонационная простота, легкость, характерные для недавних романсов о любви на стихи Е. Долматовского.

Судя по письму Столярову от 2 октября 1957 года, первые номера оперетты дирижер получил через два месяца после окончания Одиннадцатой симфонии. Видимо, это были эскизы. Шостакович предупреждал: «Написаны они плохо. Без динамических оттенков и т. п. Если ты сочтешь их совсем неудовлетвори-

¹ Шостакович Д. Д. Быть на высоте великих задач. — Сов. музыка, 1959, № 1, с. 10.

² Там же, с. 9.

тельными в смысле записи, верни их мне... У меня совсем не было времени приводить их в порядок»¹.

26 апреля 1958 года Шостакович объявил, что оперетту предполагает закончить в ближайшее время². Но работа над партитурой затянулась до ноября. Боль в правой руке, скованность в ее движениях, обнаружившаяся весной, не проходили. Для лечения пришлось лечь в больницу, но дело прерывать не собирался. Первую часть партитуры выслал Столярову 23 сентября с подробными указаниями и пожеланием: «Хорошо, если бы Глушков был тенором». Сообщал: «Рука моя может, хоть и с трудом, выполнять свои обязанности»³. Следующая часть поступила к дирижеру 25 сентября, композитор с обычной точностью обращал внимание на видоизменение, по сравнению с клавиром, мелодии в цифре 48, ritenuto в такте 13 цифры 52, три ферматы в такте 16 той же цифры. В эти дни самочувствие улучшилось, и Шостакович надеялся: «Скоро выйду из больницы»⁴. До выписки успел переслать еще три номера, хотя лечение все-таки существенного улучшения не принесло. Приходилось оправдываться: «Пишу медленно. Устает рука»⁵.

2 октября Шостакович уехал в Болшево. Шли дожди. Наступили ранние холода. С утра до позднего вечера он писал, торопясь завершить затянувшееся сочинение. Все еще появляются сокращения текста, в котором, как замечал композитор, «много слов»: выбросил четыре строки из песни о Черемушках. В дуэте Глушкова и Люси «авторское многословие заставило меня переделать четвертый куплет, а то четыре одинаковых куплета, даже в разной инструментовке, будет очень скучно»⁶. В дуэте Маши и Бубенцова решительно попросил либреттистов «исправить текст... слова «Ах, почему ты так жесток» плохо «ложатся» на музыку». 5 октября Столяров получил песню о Черемушках, сцену Барабашкина с жильцами, куплеты Барабашкина, дуэт Глушкова и Люси, 17 октября — польку и указание исправлений в цифрах 211, 216. Исходя из своих музыкальных задумок, Шостакович сам вел сюжетное построение. Сходства с киноработой, где считал необходимым подчиняться режиссерским и сценарным условиям, не было⁷.

¹ ГЦММК, ф. 291, № 95.

² Беседа с Д. Д. Шостаковичем «Волшебный мир музыки». — Моск. комсомолец, 1958, 26 апр.

³ ГЦММК, ф. 291, № 96.

⁴ ГЦММК, ф. 291, № 97.

⁵ ГЦММК, ф. 291, № 99.

⁶ ГЦММК, ф. 291, № 101.

⁷ Когда авторы либретто В. Масс и М. Червинский позднее внесли в сюжет дополнительный номер, всячески обосновывая его, композитор все-таки музыку на новый текст писать не стал, считая, что логика музыкального развития ее не требует.

В жанре, где Шостакович являлся новичком, дебютантом, не все сочиненное сразу попадало «в точку», и больной человек, не жалея руки, переделывал, переписывал. Жаловался Столярову: «Ужасно много писанины». И тут же сообщал: «Дуэт Дребеднева и Вавы сделан на тон выше. Так будет лучше»¹. Через три дня: «От 143 и до конца переделана партия Барабашкина, надо ее переделать в клавире»². Еще через два дня: «Посылаю дуэт Глушкова и Люси. Я его пересочинил немного». Опасался, сможет ли спеть певец, и прибавил вариант: «Если Глушкову будет очень высоко, пусть поет то, что написано красными чернилами»³.

По письмам видно, что певцы быстро разучивали партии. Им нравилось, что оперетта выдвигала задачи своего рода театрализованной игры, с быстрой сменой темпов, условных ситуаций; особенно это сказывалось в прологе (где сценическое действие переходило в зал, объединяя исполнителей и зрителей), в сказочно-иронических сценах мечтаний о квартирном уюте, в церемониале подношения жильцам ключей от квартир. Здесь-то и возрождались композитором искрометность старинных водеvilных представлений, участвовать в которых любили и великие мастера сцены.

Театр располагал блестящими солистами — «звездами» оперетты. М. А. Качалов, Т. И. Шмыга, Н. О. Рубан, С. М. Анискин, Н. В. Куралесина были очень популярны. Они вместе с артистической молодежью театра охотно следовали режиссерским указаниям В. А. Канделаки. Оперетта Шостаковича открыла яркие грани таланта А. Ткаченко (в роли Дребеднева), Н. Крыловой (в роли Вавы).

С середины октября автор стал появляться на репетициях. Общая ладная работа доставляла ему удовольствие. Он писал: «Искренне любя веселый и жизнерадостный жанр оперетты, высоко ценя творчество таких замечательных мастеров, как Оффенбах, Лекок, Иоганн Штраус, Кальман, Легар, я хотел бы, чтобы моя первая оперетта оказалась достойной жанра и завоевала любовь нашей замечательной советской аудитории»⁴.

Премьера оперетты «Москва, Черемушки» состоялась 24 января 1959 года, спустя ровно четверть века после того, как Столяров продирижировал в Москве оперой «Катерина Измайлова». Совпадением он не только хотел отметить юбилей постановки оперы, которая все еще оставалась забытой: верный друг Шостаковича, досконально знавший его «почерк» оперного композитора, Столяров мечтал вернуть его театру.

Очередной «творческий поворот» Шостаковича восприняли как сенсацию: «Шостакович в оперетте! Что это — озорная

¹ ГЦММК, ф. 291, № 99.

² ГЦММК, ф. 291, № 100.

³ ГЦММК, ф. 291, № 101.

⁴ Шостакович Д. Д. Быть на высоте великих задач.

шутка или академический экзерсис? Оказалось все — и симфонический размах, и оффенбаховская усмешка, и злая пародия, и брызжащая каскадом жизнерадостность. Много было в этом спектакле ново и неожиданно для обычного искусства оперетты. Сама форма обозрения вела к поискам свежих приемов, оригинальных форм. Для театра «Черемушки» важны были тем, что они отрывали его от бытовщины и открывали дорогу к условной театральности, экспериментальности, веселой фантазии¹.

Отклики на оперетту «Москва, Черемушки» вышли за грань оценки спектакля, музыки. На обсуждениях в Союзе композиторов высказывались соображения о путях советской оперетты. Пример Шостаковича воодушевлял молодых авторов, учил их отношению, подходу к жанру. С тех лет стали писать для театра оперетты В. Е. Баснер, А. Н. Колкер, А. П. Петров, Г. А. Портнов, К. С. Хачатурян, О. Н. Хромушин, А. Я. Эшпай. Начался быстрый подъем жанра.

Оперетта «Москва, Черемушки» была поставлена многими театрами страны — в Одессе, Свердловске, Магадане, за рубежом — в Братиславе, Праге, Ростове, Загребе. В 1962 году режиссер Герберт Раппапорт снял кинофильм «Черемушки» с участием известных актеров: В. В. Меркурьева, Р. Б. Зеленой, О. Л. Заботкиной, Е. П. Леонова, Г. Л. Бортникова, С. Н. Филиппова, М. И. Пуговкина. Пели ленинградские певцы: Э. А. Хиль, А. К. Александрович, З. Д. Рагозикова. Возможности кино, широко использованные режиссером и актерами, позволили преодолеть водевильность сюжета, создать яркую комедийную кинооперетту с реальными типами и характерами. Для киноварианта Шостакович, будучи в Ленинграде, дописал необходимые связи, дополнения².

Старейший мастер оперетты Николай Янет назвал экранизацию «большим праздником не только работников кино, но и артистов оперетты, гордых тем, что в этот жанр пришел Шостакович»³. Сам автор высказывал надежду, что работа в жанре

¹ Гринберг Я. Московский театр оперетты. — М.: Моск. рабочий, 1967, с. 142.

² «Я пришел к нему вечером в гостиницу «Европейская», — вспоминал Г. М. Раппапорт. — Застал гостей. Шостакович за столом что-то писал, отвечая на шутки. Всем было весело, мне — грустно, потому что надежда получить музыку пропадала. Шостакович продолжал писать и разговаривал. Я поднялся, чтобы уйти. «Куда же Вы?» — спросил Шостакович и протянул мне только что записанные нотные листы — новые фрагменты для «Черемух». Так я оказался свидетелем чуда рождения музыки гением. Это были лучшие фрагменты...»

³ Из стенограммы выступления Н. Я. Янета на обсуждении кинофильма «Черемушки» в Ленинградском Доме кино 8 января 1963 года (Личный архив Г. М. Раппапорта)

оперетты «окажется небесполезной», что это будет его «не последний опыт в увлекательном жанре»¹.

Новая работа показала власть над Шостаковичем театра.

Встречи со Столяровым, Канделаки — давнишним исполнителем роли Бориса Тимофеевича в спектакле «Катерина Измайлова», поставленном Немировичем-Данченко, воскресили мысли об этой опере, о возможности ее восстановления. Вытащил старую партитуру и стал поправлять. В Ленинград И. Д. Гликману отправил письмо с просьбой помочь в подтекстовках, исправлении либретто.

Чтобы быть ближе к желанному делу, принял должность консультанта Большого театра, вновь, как это уже было в военную пору в Куйбышеве (когда сочинялись «Игроки»), приобщился к жизни ведущего оперного коллектива страны: принимал участие в составлении репертуарных планов, приходил на репетиции, заседания художественного совета. Сохранилась стенограмма его выступления на обсуждении оперы «Мать» Т. Н. Хренникова. Прослушивание продолжалось два дня, и Шостакович с неторопливой основательностью высказал свои конкретные советы, касавшиеся сцены обыска, дуэта Павла и Находки, финала, некоторого сокращения объема музыкального материала. Его деятельность в театре внушила большие надежды молодым композиторам, тяготевшим к оперной и балетной музыке. К нему обращаются, на него надеются. Либреттист балета «Тропюю грома» Ю. И. Слонимский напоминает Кара Караеву: «Шостакович сейчас провел неделю в Москве, и, на мой взгляд, обходить его, как делаете Вы, не след»². Караев отвечает: «Буду показывать музыку Шостаковичу... Если ему самому понравится и он сам решит поддерживать «Тропу», будет хорошо»³.

Шостакович был полон оперных замыслов, вместе с тем какие-то внутренние психологические «тормозы» лишали его обычной смелости, твердости. Выход — уже второй раз — нашел в обращении к наследию Мусоргского. В 1939—1940 годах оркестровка «Бориса Годунова» сопровождала замысел оперы «Катюша Маслова». В 1958—1959 годах редакция и оркестровка «Хованщины» предвосхитили возрождение «Леди Макбет Мценского уезда», завершение ее новой редакции, и ряд других оперных планов. Постоянный интерес Шостаковича к отечественной истории, питавшийся общественной актив-

¹ Шостакович Д. Д. Быть на высоте великих задач, с. 9.

² Цит. по кн.: Кара Караев, с. 415.

³ Там же, с. 416. Работа Шостаковича в качестве консультанта Большого театра продолжалась до 5 апреля 1959 г., когда он был уволен по сокращению штатов. (Архив Большого театра Личное дело Д. Д. Шостаковича, ф. 648, оп. 10, № 49.)

ностью и семейными традициями, в «Хованщине» обрел конкретную творческую почву.

Кинорежиссер Вера Строева решила осуществить киноверсию оперы. У Шостаковича было с молодости «горячее желание написать кинооперу». В «Думах о пройденном пути» он вновь замечал: «Мне это представляется очень увлекательной и заманчивой творческой задачей. В киноопере необходимо найти свои специфические законы построения действия и музыкальной драматургии, не связанной ни местом, ни временем»¹. Теперь сбывались давнишние планы, когда писалась музыка для мультипликационной оперы «Сказка о попе и о работнике его Балде». «Хованщина» могла стать реваншем за ту неудачу, в которой не было вины композитора и режиссера.

Инициатива В. П. Строевой делала реальной и мечту о сценическом воплощении опер Мусоргского в новой редакции. Появилась надежда справиться с вокальной рутинной, с консерватизмом ряда певцов, «утверждавших,— гневно писал Шостакович,— что оригинального Мусоргского петь невозможно, а редакция Римского-Корсакова в этом отношении очень хороша»². Из-за этого семнадцать лет находилась без движения его оркестровка «Бориса Годунова», над которой работал с таким увлечением. Не помогали самые благие намерения дирижеров, даже С. А. Самосуда, дважды предпринимавшего попытку осуществить шостаковичскую версию в Большом театре. Злоключения продолжали сопутствовать этой постановке. А. Пазовский, сменивший С. Самосуда в декабре 1943 года на посту главного дирижера Большого театра, в течение следующих двух лет готовил «Бориса Годунова» по редакции Римского-Корсакова. Премьера, проведенная из-за болезни Пазовского 20 июня 1946 года А. Мелик-Пашаевым, не имела успеха, споры и нарекания вызвало отсутствие в спектакле сцены «Под Кромами». Новый вариант театр показал 2 ноября 1946 года под управлением А. Пазовского, с финальной сценой «Под Кромами», но сцена не удалась. Спустя два года Н. Голованов провел оперу, внося свои коррективы, к Шостаковичу не обращался. В 1949 году был близок к успеху Б. Хайкин, являвшийся главным дирижером Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. «Начали работу по клавиру П. А. Ламма. Приехала комиссия под председательством М. В. Коваля и нас обругала за то, что не взяли редакцию и инструментовку Римского-Корсакова»³. В Таллине дирижер Р. Матсов, решивший поставить «Бориса» в оркестровке Шостаковича, по словам композитора, натолкнулся «на решительную оппозицию певцов и хоров, и

¹ Шостакович Д. Д. Думы о пройденном пути, с. 13.

² Из письма к Г. М. Шнеерсону от 24 июля 1958 г.

³ Из беседы Б. Э. Хайкина с автором книги.

отказался от этой задачи и поставил «Бориса» в редакции Римского-Корсакова», точнее, дирижер перемешал обе редакции: сцену коронации начал и закончил «по Шостаковичу», в сцены смерти Бориса, «Под Кромами» ввел вставки из шостаковичской оркестровки. Получился пестрый, разнотильный конгломерат. Из других мест Шостаковичу тоже сообщали, что «особенно агрессивно... настроены певцы», и он настолько потерял надежду, что перестал посылать партитуру; в июле 1958 года одному из зарубежных дирижеров советовал сперва «изучить клавир П. А. Ламма. Пусть певцы также ознакомятся с этим клавиром. Если их этот клавир устраивает, то тогда я смогу послать им свою партитуру. Партитуру я делал по ламмовскому клавиру»¹.

Препятствия не изменили его убеждение о необходимости возвращения к подлинникам Мусоргского: «Я очень внимательно изучил «Бориса» Мусоргского и убежден, что там все исполнимо и все должно хорошо звучать. «Мнение» о неисполнимости Мусоргского следует приписать рутинной привычке. Если так рассуждать, то и Девятая симфония Бетховена (финал) абсолютно неисполнима»².

Несмотря на то что, как признавался Шостакович, большая работа по «Борису Годунову» оказалась «напрасным трудом, так как у нас никто моей работой не воспользовался», он не оставлял надежды восстановить по подлинникам «Хованщину» и «Сорочинскую ярмарку» — все оперные сочинения Мусоргского — и шел к этой цели³.

В 1952 году Хайкин привлек его к подготовке «Хованщины» на сцене Театра имени С. М. Кирова. Речь не шла о полном восстановлении и новой оркестровке подлинников: дирижер ставил более скромную задачу — расширить редакцию Римского-Корсакова. Шостаковичу были заказаны оркестровки сцен пришлых людей, Голицына и пастора, Голицына и Хованского, Хованского и Досифея, — по свидетельству Хайкина, «те номера, которые шли в Большом театре в инструментовке Н. С. Голованова»⁴. Премьера состоялась 13 июля 1952 года в отсутствие Шостаковича: он болел и оркестровку свою услышал позже.

Сохранившийся поздний автограф оркестровки ряда номеров «Хованщины» (пришлые люди, Голицын и пастор, Голицын и

¹ Цит. по письму Г. М. Шнейерсону.

² Там же.

³ Работа над «Сорочинской ярмаркой» не состоялась, потому что ею занялся Шебакин и довел до завершения и постановки.

⁴ «Шостакович тогда мало зарабатывал, — рассказывал Хайкин. — Я позвонил главному бухгалтеру театра и спросил, сколько можно максимум заплатить, учитывая, что это Шостакович. Тот ответил: «Шесть тысяч рублей». И Шостакович согласился. При этом оговорил, что фактуру оригинала менять не будет: «Если уж в аккомпанементе целые ноты, они и останутся, не ждите, что сочиню фигурации». Я запомнил его настойчивую фразу: «Если так есть, то так и будет».

Хованский, Голицын, Хованский и Досифей, Кузька и стрелечки-е жены) содержит неопределенную дату: 1957—1959¹. Авто-ризованная машинопись сценария помечена в архивных записях тоже 1957 годом². Более точный ориентир — цитированное письмо Шостаковича из Репина в июле 1958 года, в котором, ополчаясь на нерадивых певцов, композитор жаловался: «При-мерно то же происходит сейчас с «Хованщиной», над которой я сейчас работаю. Из Москвы уже поступают сигналы, что исполнять в таком виде «Хованщину» нельзя. Во всем мире, ве-роятно, певцы одинаковы»³. Возражения были таковы, что «в дирекции Большого театра даже поставили вопрос о запре-щении певцам участвовать в кинопостановке»⁴. А Шостакович, несмотря ни на что, работал над «Хованщиной» с большим удовольствием и радостью, по его словам, «на каждой странице находил новые красоты, изумительные по красоте и правди-вости образы». Опера представляла «в новом свете, как богатыр-ская народная трагедия, необычайно стройная по драматургии и развитию тематического материала. Сколько вздора было на-горожено вокруг имени гениального русского композитора»⁵. По ходу работы восприятие народной трагедии становилось все более личностным; тема предвосхищала поэму «Казнь Степана Разина».

В. П. Строева повела борьбу, не отступая от грандиозного замысла не просто выпустить еще одну оперную экранизацию, каких уже немало накопилось, а восстановить полную «Хован-щину», раздвинуть ее сценический, «зрительный» ряд, использо-вать средства кино для расширения исторической панорамы.

Работу поставили на научную основу. Исходной была такая предпосылка: «Большинство оперных произведений написаны специально для театра. Они не могут жить без рампы и живого общения с зрительным залом... Но операм русских композито-ров, и особенно Мусоргскому, всегда было тесно на сцениче-ской площадке. Им свойственно видение широкого полотна мира и народов... Только средствами экрана можно наиболее полно и исчерпывающе осуществить основной замысел Мусоргского — показать народ как главного героя»⁶.

В. П. Строева и А. А. Абрамова (известная удачными сце-нариями фильмов о музыкантах), направляемые Шостаковичем,

¹ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 49.

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, ед. хр. 50.

³ Цит по письму к Г. М. Шнейерсону.

⁴ Шостакович Д. Д., Строева В. П., Абрамова А. А. Руко-пись статьи «К истории работы над фильмом «Хованщина», опубликованной с некоторыми сокращениями в кн.: Жизнь в кино. Ветераны о себе и своих товарищах. — М.: Искусство, 1979, вып. 2, с. 290—313.

⁵ Шостакович Д. Д. Быть на высоте великих задач, с. 9.

⁶ Шостакович Д. Д., Строева В. П., Абрамова А. А. Рукопись статьи «К истории работы над фильмом «Хованщина».

провели тщательные архивные разыскания, не только изучили литературу о Мусоргском, его рукописи, версии опер, сделанные Римским-Корсаковым, но и выдвинули свои суждения. В поле зрения попали история создания «Хованщины», ее первые интерпретации, позиция Б. В. Асафьева, постановки Большого театра. Важный вопрос о литературном первоисточнике оперы, о ее авторском либретто был решен так: «Тексты, написанные самим Модестом Мусоргским, представляют собой произведение непреходящей силы и ценности», либретто «отличается высоким мастерством диалога, разящей афористичностью языка. Это одно из значительных произведений не только русской, но и мировой драматургии»¹. Авторы фильма, основываясь на либретто Мусоргского, формулировали историческую концепцию этого памятника русской музыки.

Впоследствии в написанной ими статье подчеркивалось: «Театр Мусоргского — это политический театр. Борьба Хованского, Голицына и других между собой за власть, борьба «суесящихся партий», проигранная ими, трагически оборачивается для народа. Мусоргский, один из образованнейших и передовых людей своего времени, не мог недооценить прогрессивной роли Петра и неизбежной его победы над «хованщиной». Но народу Петр не принес ожидаемой заветной воли и не облегчил его тяжелой участи». «Кому хорошо, кому и плохо», — замечал Шостакович с многозначительной простотой, поясняя «Хованщину» в беседе с музыковедом В. А. Гуревичем. Раскольники — уходящая Русь — с трагическим величием веры шли на смерть; у Римского-Корсакова опера кончалась самосожжением раскольников. Но и Петр не был героем Шостаковича. Два корректива выявляли его позицию. В конце второго акта тему рассвета, введенную Римским-Корсаковым, заменил фанфарами петровского марша: здесь рассвет еще был неуместен, марш предвосхищал близкий триумф петровцев и трагедию раскольников. Зато в финале, в пятом акте, Шостакович сохранил и любовное отпевание Марфы и раскольниковый хор в сцене самосожжения (дописанный и доработанный Римским-Корсаковым) и добавил свой эпилог — народную сцену. Две строфы из крестьянского хора предшествуют теме рассвета, звучащей в оркестре чисто и возвышенно. Скромно поставив ремарку *ad libitum*, отделив свою идею от авторской, Шостакович, однако, провел ее последовательно, завершил фильм-оперу народной сценой. Рассветом на Москве-реке опера начиналась и рассветом заканчивалась. Весь сценарий, над которым работали Абрамова и Шостакович с помощью Строевой, выделял народные сцены и типажи, как это было в подлинниках Мусоргского. Сцена пришлых людей — безземельных крестьян, бродивших по Руси, полностью восстанавливалась и ярко оркестровалась Шо-

¹ Шостакович Д. Д., Строева В. П., Абрамова А. А. Рукопись статьи «К истории работы над фильмом «Хованщина».

стаковичем. Из них выдвигался Вожак — выразитель чувств народа. Ему — смелый шаг — передается ария о судьбах Руси, которую обычно исполнял плут Шакловитый, убийца Хованского. Облечены плотью и другие образы пришлых людей. Стрельцу Кузьке возвращена выпущенная в редакции Римско-Горсакова песня о сплетне, своего рода памфлет-частушка, изобличающая «хованщину». Кузька становится одним из героев оперы, погибающим в сцене казни вместе со стрельцами.

Марфа. О ней Шостакович говорил: «Симпатии к этому образу у меня нет»¹. Фанатизм и мистицизм чужды ему. Но беззаветная любовь к Андрею Хованскому, сила страсти сближает Марфу с Катериной Измайловой.

Досифей, Хованский, Голицын, пастор. Восстанавливая полностью музыку, обрисовывающую эти персонажи, Шостакович старается выявить в них трагический накал истории. Поразительно, в какой степени удастся подчеркнуть это оркестровкой, которой всюду Шостакович придал рельефно-драматические функции. Мастерски использованный тройной состав позволил развернуть колористические антитезы, контрасты чистых тембров, тембровые наложения, достигнуть огромной интенсивности оркестровой звучности. «Хованщина» стала своего рода энциклопедией оперной оркестровки Шостаковича.

По свидетельству Строевой, его участие было активным на всех этапах работы: «Мы часто ездили к Дмитрию Дмитриевичу на Кутузовский проспект за консультациями, обговаривали план съемок каждой сцены. Он болел. Ему было трудно писать».

Нелегко было подобрать исполнителей, которые могли бы отойти от привычной концепции, принять новую и сочетать необходимые вокальные и сценические данные. Пригласили дирижера Евгения Светланова. «Хованщина» стала его оперным дебютом. Для исполнения главных партий после ряда проб приняли М. О. Рейзена (Досифей), с которым Шостакович работал во время войны над исполнением оркестрованных им английских народных песен, К. В. Леонову (Марфа), Е. Г. Кибкало (Шакловитый), А. Ф. Кривченко (Иван Хованский), А. А. Григорьева (Андрей Хованский), молодого тенора В. Р. Петрова (Голицын).

Начальный замысел — перенести на экран всю оперу целиком, без купюр — все же не осуществили. Статика некоторых арий и ситуаций не укладывалась в динамическую структуру,

¹ Из записи беседы Д. Д. Шостаковича с музыковедом В. А. Гуревичем 25 июля 1971 года, проверенной и подписанной Шостаковичем. Беседа состоялась в связи с работой над кандидатской диссертацией «Оркестровые редакции оперы «Хованщина». Положительно оценив диссертацию, Шостакович дал на нее развернутый письменный отзыв, а на самой защите в качестве неофициального оппонента выступил К. Караев

которой добивались авторы фильма. Кинодраматургия, возможный объем картины потребовали некоторых сокращений. Они коснулись партий Досифея, Марфы (выпала даже песня «Исходила младешенька», восстановленная затем во втором варианте). Шостакович не сетовал: понимал, что жанр кинооперы только складывался в нелегких условиях и «Хованщина» была поинском. Беспокойство вызывало качество записи: со времени своих первых фильмов на заре звукового кино на эту сторону Шостакович всегда обращал внимание, за нее считал себя ответственным и досконально вникал в процесс записи.

«Хованщина» записывалась до съемок, с учетом мизансцен. Применили метод раздельной стереофонической записи. Фонограмма получилась чистой, темброво красочной, объемной, полностью удовлетворила тонкий слух Шостаковича.

Кинофильм «Хованщина» вышел на экран в мае 1959 года. Его признание, как и ожидал Шостакович, решительно отвергло сомнения в возможности исполнения авторской версии оперы. В июле 1959 года к Шостаковичу в Комарово явилась делегация Ленинградского театра имени С. М. Кирова с просьбой предоставить партитуры «Бориса Годунова» и «Хованщины» для постановки этих опер на сцене театра. Длительные злключения оркестровки «Бориса Годунова» привели к тому, что Шостакович даже не мог вспомнить, где же находится партитура. Ее искали у Самосуда, а оказалось, что она в квартире на Кутузовском проспекте. «Хованщину» отложил, а «Бориса Годунова» передал театру в сентябре, и уже в ноябре опера в инструментовке Шостаковича была поставлена. Впечатляющей оказалась режиссура И. Ю. Шлепянова; тщательно вник в партитуру дирижер С. В. Ельцин. Среди солистов выделились молодые певцы Б. Т. Штоколов (Борис), Р. А. Баринова (Марина Мнишек). Партия Бориса стала высшим достижением Штоколова. Из Нью-Йорка пришла весть о постановке «Бориса Годунова» в «Метрополитен опера», из Белграда — о подготовке югославской премьеры под управлением О. Донона, когда-то первым продирижировавшего в Югославии Седьмой симфонией.

В ноябре 1960 года Ленинградский театр имени С. М. Кирова показал на своей сцене «Хованщину», включив, таким образом, в свой репертуар обе работы Шостаковича. Признание было особенно дорого ему и потому, что «Хованщину» подготовил режиссер Л. В. Баратов, который еще в предвоенные годы намеревался поставить и «Бориса Годунова» в оркестровке Шостаковича, и его оперу «Катюша Маслова», а балетмейстером был Ф. В. Лопухов — постановщик балетов «Болт» и «Светлый ручей».

И. И. Дзержинский, в тридцатые годы критиковавший направленность оперных опытов Шостаковича, назвал свою статью о постановке «Хованщины» «Творческая победа». Киноведы и музыковеды безоговорочно признавали ведущим компонентом фильма «Хованщина» восстановленную музыку в мастерской

оркестровке и убедительность драматургии. Достижением талантливых ленинградских певцов стали партии Досифея (Б. Т. Штоколов), Марфы (Т. С. Кузнецова), Ивана Хованского (Л. А. Ярошенко), Шакловитого (К. А. Лаптев).

Задача исторической важности была выполнена: отредактировав и оркестровав по полному авторскому тексту две великие оперы Мусоргского, Шостакович сделал эту музыку живой, актуальной частью художественной культуры XX века.

В начале 1959 года, оглядываясь на прошедший год, он выделил две работы — редакцию и инструментовку «Хованщины» и оперетту «Москва, Черемушки».

Эти работы, связанные с трудностями кинозаписей, переделками, сложностями и неувязками, всегда сопутствующими подготовке кино- и театральных премьер, были важны Шостаковичу и потому, что помогали преодолевать личные невзгоды.

Творческое счастье с личным не сочеталось. Второй брак не удался. Терпимость Шостаковича подвергалась испытаниям. Разлад переживал молча. В письмах июля 1959 года сообщал: «...собираюсь подольше пожить в Комарове. У нас все благополучно». И даже в августе, когда разрыв совершился, повторял: «У нас все благополучно»¹. С М. А. Кайновой объяснился письменно. Оформив развод, определил ей ежемесячную материальную помощь, позаботился о квартире. Другьям, недоумевавшим по поводу таких обязательств, пояснил: «Она должна жить, как привыкла». Л. Арнштаму написал: «Хорошо, что ты ей помогаешь, но не ожидай, что мое решение изменится».

Вернулось одиночество, еще более горестное, чем прежде. Личная неустроенность усугубляла всегдашнюю нервозность. Обнаружились явные признаки зловещей болезни. Выйдя покурить на лестницу, Шостакович вдруг оступился, почувствовал боль в ноге. Диагностировали перелом, отправили в больницу, где провел весь декабрь 1960 года. Выписался к Новому году. Поехал в Тбилиси, надеялся подлечиться на курорте Цхалтубо. В ожидании путевки поселился в семье Андрея Баланчивадзе. Шостаковичу отвели комнатку с окнами, выходившими во двор; он старался писать музыку, но вдохновение молчало. Грузинского гостеприимства избегал. Панну Георгиевну, жену Баланчивадзе, просил: «Избавь меня от почитателей». Не устоял лишь перед приглашением Алексея Мачавариани, музыку которого ценил.

Как всегда в периоды волнений и страданий, много гулял: опираясь на палочку, медленно подымался по гористым улоч-

¹ Из писем к З. А. Гаямовой. ЦГАЛИ, ф. 2779, оп. 1, ед. хр. 98.

кам, узнавал знакомые места, вспоминал далекий 1931 год, год завершения в Тбилиси первого акта оперы «Леди Макбет Мценского уезда».

Цхалтубо не оправдал надежд. В Москву сообщал: «Ванны принимаю аккуратно, но пока эффекта не чувствую. Правда, ноге лучше, а рука пока без перемен. Врач говорит, чтобы в ноябре я опять сюда приехал. Если удастся, так и сделаю... С сочинением ничего не получается. Это меня очень огорчает»¹.

Дома не сиделось. И без того частые путешествия, связанные с творческими и общественными интересами, в эту пору почти не прерываются. Зная, как успокаивают его новые музыкальные впечатления, сразу после семейного разрыва отправился на третий фестиваль «Варшавская осень». Прослушав десять концертов, высказал существенные замечания об организации и программе фестиваля:

«Жаль, что не прозвучали произведения композиторов Скандинавии, Болгарии, американских композиторов, замечательного польского композитора Лютославского. Франция была представлена главным образом произведениями Пьера Булеза, много они заняли места, между тем как и одного сочинения было бы достаточно, чтобы получить впечатление о его музыке... С большой радостью убедился в неувядаемости произведений композиторов старшего поколения: Шимановского, Бартока, Стравинского, Хиндемита. Хотя с момента создания этих сочинений прошло немало времени, они прозвучали очень свежо»².

На вопрос о включенном в программу фестиваля Первом фортепианном концерте ответил:

«Мне, может быть, было бы приятнее, если бы на таком ответственном, интересном фестивале прозвучало какое-нибудь другое мое произведение... Правда, я не могу сказать, что я так уж недоволен этим Концертом... Оркестр, дирижер и солист-трубач проявили много мастерства и таланта»³.

С удовольствием вспоминал Варшаву 1927 года, свое участие в Первом шопеновском конкурсе:

«... У меня к этому прекрасному городу очень родное, теплое, сердечное чувство... этот город связан с моей личной музыкальной судьбой, здесь я только-только начинал свою музыкальную деятельность»⁴.

С поездки на Эдинбургский фестиваль начались двухмесячные гастроли заслуженного коллектива республики оркестра Ленинградской филармонии вместе с Шостаковичем. Из Шотландии отправились в Лондон, потом в Бельгию, Францию, Италию, Швейцарию, Голландию, Австрию. Шостакович жил напряженной жизнью вместе с оркестром, переезжал из города в город, присутствовал на репетициях, концертах.

В Лондоне «огромная аудитория слушала Восьмую симфонию в молчании, почти физически осязательно, слушала с таким

¹ Письмо З. А. Гаямовой от 7 июня 1961 г. ЦГАЛИ, ф. 2779, оп. 1, ед. хр. 98.

² Цит. по стенографической записи беседы. Архив Союза композиторов РСФСР.

³ Там же.

⁴ Там же.

напряжением, которое живо свидетельствовало, что этой музыкой Шостакович обращается к душе всего человечества»¹. После этого концерта Шостакович высказал мысль о необходимости дружеских связей между английскими и советскими композиторами, обмена творческим опытом. И композитор Элизабет Маконки познакомила его со своей кантатой, посвященной мужеству сталинградских женщин, — «Голос города», на стихи английской школьницы Жаклин Морис. Вскоре кантата была исполнена в Москве. Киновед Джей Лейда подарил ему книгу «История русской и советской кинематографии». Лейда учился у С. М. Эйзенштейна в тридцатые годы, изучал фильмы с музыкой Шостаковича; в книге приводились воспоминания Марии Дмитриевны и Нины Васильевны Шостакович.

В Париже репетиции проходили в зале Дворца Шайо, уже знакомом Шостаковичу по гастролям в 1958 году. Восьмую симфонию репетировали больше двух часов. На концерте успех был потрясающим. Как и после первых послевоенных исполнений, Симфонию вновь связывали со Сталинградской битвой. «Она воскрешает перед нами эту героическую драму»², — писал в газете французских коммунистов «Юманите» Жорж Леон. Этим успехом композитор отметил свое пятидесятичетырехлетие.

На дальнейших гастролях в Голландии и Италии Пятая симфония Шостаковича в программах Мравинского стояла рядом с Пятой симфонией Чайковского: так прошли концерты в Гааге, в Миланском театре Ла Скала и триумфальный заключительный концерт в Австрии, в Вене. Австрийская пресса писала: «Здесь звучит исповедь композитора, и именно так трактуют Симфонию ленинградцы. И зал почувствовал это, и долго сдерживаемое возбуждение, сокрушая все препоны, прорвалось водопадом восторженных аплодисментов»³.

Несмотря на беспокойную жизнь, творческая деятельность все-таки не останавливалась. 1959 годом датирован Первый виолончельный концерт — обращение к инструменту, тембр которого, насыщенный бархатной мягкостью и глубиной, издавна привлекал Шостаковича.

Непосредственным импульсом к сочинению Концерта, как указывал автор, «явилось ознакомление с Симфонией-концертом для виолончели с оркестром Сергея Прокофьева. Произведение это весьма заинтересовало... и вызвало желание попро-

¹ Синиор Эван. Оркестр из Ленинграда — Сов. музыка, 1961, № 1, с. 190.

² Цит. по ст.: Маринина И. Гастроли Ленинградского оркестра в Западной Европе. — Сов. музыка, 1961, № 3, с. 169.

³ Цит. по ст.: Маринина И. Гастроли Ленинградского оркестра в Западной Европе, с. 172.

бовать... силы в этом жанре»¹. Замысел, видимо, оформлялся долго: от обнаружения прокофьевского концерта и до начала работы Шостаковича прошло почти семь лет. При этом в сложившемся произведении сказалось родство не столько с сочинением Прокофьева, сколько с предшествующим собственным Скрипичным концертом, вплоть до интонационной близости некоторых тем. Снова решались специфические задачи соотношения партий солиста и оркестра, их контраста и слитности. Вновь Шостакович обратился к оригинальному тембровому решению: исключил трубы, тромбоны, но оставил и развернул партию валторны, нашел необычные сочетания ее с виолончелью.

Рассматривая использование Шостаковичем виолончели и в качестве примера ссылаясь на первую часть Виолончельного концерта, М. Ф. Бер в незавершенной статье пишет: «...наиболее покоряющей силы Шостакович достигает в тех случаях, когда ему удастся создать звучания, по теплоте и эмоциональной выразительности близкие человеческому голосу»². В таком плане, в духе русской лирической песни, развернута прекрасная мелодия медленной части — центральной в этом произведении. Как и в Скрипичном концерте, масштабна каденция — экспрессивный монолог, щедро и искусно демонстрирующий виртуозные возможности виолончели. Стремясь к цельности, динамизму развития, Шостакович все части насыщает интонационно родственными материалами и, кроме того, объединяет вторую, третью части и финал в контрастное целое.

Интенсивная работа над Концертом проходила весь июль 1959 года в Комарове; судя по письмам Шостаковича, он после 16 июля собирался заниматься Концертом еще не меньше месяца, но в последующие два дня был такой творческий подъем, что музыку едва успевал записывать, и 18 июля Концерт подошел к завершению, а 27 июля был отправлен переписчику. Премьеру отнесли к началу сезона: 4 октября — в Ленинграде и 9 октября — в Москве. В краткие сроки было подготовлено и осуществлено издание клавира и партитуры — в 1960 и 1961 годах.

Об отнюдь не простом для восприятия произведении высказались десятки газет, в преддверии премьеры подробный анализ опубликовал исследователь виолончельного искусства Л. С. Гинзбург, затем появились статьи композиторов А. П. Петрова, С. В. Аксюка, музыковедов И. И. Мартынова, М. М. Яковлева, виолончелиста Г. М. Немеренецкого и других. Концерт повторили для участников очередного пленума Союза композиторов СССР.

¹ Цит. по ст.: Гинзбург Л. С. Концерты для виолончели с оркестром Д. Шостаковича. — В кн.: Гинзбург Л. С. Исследования, статьи, очерки М.: Сов. композитор, 1971, с. 158.

² Бер М. Ф. Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича, с. 225—226

Пять лет Шостакович не писал вокальных циклов. Попадавшие стихи не нравились, стремился к остроте, характерности, возрождению сатирической линии, которую когда-то считали у него чуть ли не ведущей и которая прервалась незаконченной оперой «Игроки».

В 1960 году в большой серии Библиотеки поэта вышел том стихов Саши Черного под редакцией и с обширной вступительной статьей К. И. Чуковского, который называл Сашу Черного своеобразным и сильным поэтом, умевшим «мастерски ненавидеть», отличавшимся требовательной и суровой честностью, не знающей никаких компромиссов¹.

На «Можайку» стихи Саши Черного принес Евгений Чуковский. Шостакович вечером взял почитать. Наутро Евгений увидел карандашные отметки возле тех пяти стихотворений, которые были отобраны для музыки: «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение», «Крейцера соната». Цикл составил быстро, с характерной, психологически точно рассчитанной драматургией. Музыкальная интонация слита со словом, подает его выпукло, заостряя сатиру: не пение, а театр сатирических масок, с горьким смехом и иступленной жалобой в кульминационном номере «Потомки». Тема оставалась неизменной — обличение мещанства, пошлости, унижения человеческого достоинства.

Комплекс приемов, использованных в «Сатирах», емок и прост: бытовые жанры, прямо отвечающие ситуации (романс поэтессы в «Недоразумении», галопность в обрисовке критика), контраст между ожидаемой музыкой и сутью образа, цитатная пародия, сатирическая стилизация. Все эти приемы Шостаковичем прежде не раз испытывались, но в таком сочетании и единстве появились впервые. Сатирическая тема углубила привлечение популярных классических мотивов: из романса «Весенние воды» Рахманинова, Крейцеровой сонаты Бетховена, арии Ленского «Что день грядущий мне готовит» из оперы «Евгений Онегин» Чайковского; они подаются приемом «ассоциативной пародии, возникающей как образная антитеза осмеиваемому явлению»².

Цикл монотематичен, причем его зерном сделана забавная и наивная песенка «Чижик-пыжик», интонации которой появляются в разных номерах и разных смысловых наклонениях. В вокальной партии мастерски использованы речитатив, скороговорка, распевы, резкие скачки, монотонные повторы, голос

¹ Чуковский К. И. Саша Черный. — В кн.: Чуковский К. И. Современники. Собр. соч. в 6-ти т. М.: Художеств. литература, 1965, т. 2, с. 378, 385, 394.

² Добрыкин Э. Музыкальная сатира в вокальном творчестве Д. Шостаковича. — В кн.: Проблемы музыкальной науки М. Сов. композитор, 1975, с. 27.

искусно передает тончайшие пародийные штрихи; «партия фортепиано тоже индивидуализирована... Огромную роль играют фортепианные послесловия... нередко сопровождение выполняет функции образно-сатирической антитезы вокальной партии»¹.

По автографу видно, что поначалу Шостакович равноправно развернул драматические функции голоса и фортепианной партии, но затем в «Потомках» сократил восемнадцать сольных фортепианных тактов, сразу перейдя к словам «Я хочу немножко света для себя», и действие стало более динамичным; в финальной «Крейцеровой сонате» вступление ужал вообще до двух тактов. В автографе к первоначальному названию «Сатиры» добавился заключенный в скобки хронологически уточняющий содержание подзаголовок «Картинки прошлого».

Сочинение «Сатир» заняло несколько дней и закончилось 18 июня 1960 года. Один из автографов был подарен Г. И. Устовольской с надписью: «Дорогой Гале Устовольской от горячо любящего Д. Шостаковича». Нотная запись свидетельствует, что болезнь рук все время давала о себе знать: увеличилось число помарок, шире стал размах букв, в записи чаще приходилось делать перерывы. Сорок страниц за два дня — для Шостаковича это была скромная норма. О том, что автограф сделан специально для подарка, удостоверяет дата на нем — 6 апреля 1961 года, а премьера цикла состоялась 22 февраля 1961 года в Малом зале Московской консерватории².

Трудности личной судьбы возвращали к мыслям о прожитом и пережитом, к образу Нины Васильевны. К ее пятидесятилетию сочинил Седьмой квартет, совсем небольшой, — двенадцатиминутную миниатюру из трех, исполняемых без перерыва частей, в классическом темповом соотношении: *Allegretto*, *Lento*, *Allegro*. Музыка Квартета передает всю сложность чувств с чеховски тонким психологизмом и чеховским совершенством лаконичной формы. В этом «рассказе», хрупком и изменчивом, скрыты драматизм, затаенная печаль. Вновь используется форма элегии: вторая часть — *Lento*. «Это снова обращение к миру идеального, мечта о прекрасном. Истоки такой лирики обнаруживаются в побочной теме первой части Сонаты для виолончели, но мелодия Седьмого квартета гораздо теплее, романтичнее. В ней поражает опять-таки чистота чувства, преклонение перед величием человеческого духа»³. В финал введена fuga; как и во многих других случаях, эта полифоническая форма используется для выражения энергии, окрепшей воли, активного действия. В кульминации звучания всего ансамбля

¹ Добрыкин Э. Музыкальная сатира в вокальном творчестве Д. Шостаковича, с. 33.

² В 1980 году Б. И. Тищенко был сделан вариант «Сатир» для голоса с оркестром.

³ Раабен Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка. — Л.: Музгиз, 1963, с. 164.

преображенная мелодия из начала Квартета говорит о чувствах человека много пережившего и возмужавшего в испытаниях. В финале Квартета появляется таинственный и светлый вальс. Круг замыкается кодой, характер которой становится типичным для финалов Шостаковича: печаль светла.

После Седьмого квартета Шостакович должен был сочинить музыку для фильма «Пять дней — пять ночей» — о спасении сокровищ Дрезденской картинной галереи. Фильм совместно снимали две студии — «Мосфильм» и «Дефа» (ГДР). Постановщик и сценарист Лео Арнштам, сохранявший незыблемое пристрастие к музыке, предполагал отвести ей много места.

Шостакович приехал в Дрезден. Старинный город еще не опавший от следов войны. В неприкосновенности сохраняли обстановку страшных лагерей смерти; Шостакович посетил их. Время позволяло ему наблюдать съемки, воссоздававшие недавнее прошлое на земле, откуда пришел фашизм и где он бесславно кончился, ввергнув немецкий народ в пучину бедствий.

Дрезденские переживания оказались настолько сильными, что, отложив сочинение музыки для фильма, Шостакович засел за квартет, посвященный памяти жертв фашизма и войны¹.

Однако даже столь многозначашее посвящение не являлось исчерпывающим. Подобно тому, как картина «Пять дней — пять ночей» — о спасении советскими солдатами произведений искусства — воспринималась рассказом о том, как «человечество спасло свою духовность»², так и кровно связанный с нею Квартет углублял объявленную тему. Подход к ней был симфоничен и показывал: в период, когда возникали программно-симфонические, исторические, повествовательные полотна, квартетное творчество сохраняло стилистику «чистого» симфонизма, его психологическую сгущенность. Вместе с тем камерный строй усиливал лирическое начало, личностную ноту. Монолог, ставший основной формой высказывания в поздних квартетах, уже преобладал в Седьмом и Восьмом³. Именно Восьмой квартет позволил столь откровенно говорить о прошлом, обращаясь к своей судьбе. Композитор писал и историю своей жизни, которая была прежде всего историей творчества; потому появилось в Восьмом квартете сцепление тематизма, элементов старых сочинений — своего рода ретроспекция: Первая симфония, «Леди Макбет Мценского уезда», финал Второго трио, Первый виолончельный концерт, эпизод «Смерть героев» из кинофильма «Молодая гвардия», песня «Вы жертвою пали» и, главное, вновь

¹ Работа заняла три дня, в лесистом уголке Саксонии, близ Дрездена

² Богомолов Ю. А. Необходимость героического. — Искусство кино, 1980, № 2, с. 109.

³ Примечательно, что для них выбраны минорные тональности — соответственно *fis-moll* и *c-moll*, в то время как все предыдущие квартеты написаны в мажоре: C, A, F, D, B, G.

многозначительный символ d-es-c-h — инициалы композитора как знак автобиографичности. На этот раз, в отличие от Скрипичного концерта, Десятой симфонии, где эта монограмма появлялась в некоторых частях, она звучит во всем Квартете, постоянно напоминая о себе, объединяя разнохарактерный тематизм. Вновь Шостакович обратился к излюбленной пятичастности, цементируя форму тематическим, темповым сходством первой части и финала; два Largo близки по образному строю: единая мысль о страдании, порожденном бесчеловечностью. Средние части разрабатывают идею, показывают ее разные стороны. Вновь преобладают сдержанные темы. Симметрия крайних частей — случай редкий у Шостаковича — придает форме Квартета образную, эмоциональную завершенность: «неволью мысль сравнивает обе части, первую и последнюю, начало и конец большого трудного пути... прожитое и пережитое навеки остается в памяти поколений»¹. Галина Дмитриевна Шостакович вспоминает, что, закончив Квартет, отец сказал: «Я посвятил его самому себе».

Премьеру Шостакович по обыкновению доверил Квартету имени Бетховена. Состоялась она в Ленинграде, в концертном зале на Невском проспекте, в доме № 30, известном богатым историческим прошлым.

Небольшое, уютное, как нельзя лучше приспособленное для камерных концертов помещение пришлось по душе Шостаковичу. Встречи с художественным руководителем зала Е. В. Шнерсон, давнишней подругой Нины Васильевны, возвращали к добрым воспоминаниям. Где же, как не в этом зале, должен был прозвучать квартет, посвященный памяти Нины Васильевны, предвосхищавший исповедальную боль поздних, предзакатных сочинений!

Премьеры подчеркнули внутреннюю связь квартетной дилгии: Седьмой квартет успели сыграть в Ленинграде перед закрытием сезона, 15 мая 1960 года, а затем, уже осенью, прошли подряд три исполнения: 17 сентября в Москве — Седьмой квартет, 2 октября в Ленинграде и 9 октября в Москве — Восьмой квартет.

Еще одно совсем небольшое по объему, но важное по общественному смыслу сочинение, связанное с войной, стало вкладом Шостаковича в жанр мемориальной музыки.

Из города-героя Новороссийска пришла в Москву, в Союз композиторов, просьба о создании пьесы для памятника на площади Героев. Обращался к Шостаковичу секретарь городского комитета КПСС Анатолий Александрович Александров — большой любитель музыки. В Отечественную войну Александров участвовал в спасении Феодосийской картинной галереи с бесценными полотнами Айвазовского. Дружеские отношения связы-

¹ Должанский А. Н. Камерные инструментальные произведения Д. Шостаковича, с. 51, 52.

вали Александрова с М. И. Паверманом, после того как Свердловский оркестр успешно провел в Новороссийске гастроль, исполнив ряд сочинений Шостаковича.

Александров вспоминал: «Направляя письмо Шостаковичу, мы оговорили длительность звучания пьесы — полторы-две минуты, ее характер, но ни я, ни мои товарищи не могли даже подумать о том, чтобы попросить его самого выполнить заказ. Мы считали, что Шостакович поручит кому-то из композиторов смонтировать музыку из таких фрагментов, как симфонии П. И. Чайковского, Богатырская симфония А. П. Бородина и др.».

Поначалу так и намечалось. 21 мая 1960 года Шостакович ответил: «...в настоящее время мы занимаемся отбором подходящих музыкальных отрывков, запись которых на магнитную пленку будет Вам выслана».

Прошли май, июнь, июль... «Близилося 16 сентября — очередная годовщина освобождения Новороссийска от немецко-фашистских захватчиков... Я послал напоминание. Ответил по телефону С. Ю. Урбах — председатель оргтворческой комиссии Союза композиторов и огорошил тем, что слишком сложную задачу мы поставили, определив точную длительность и точный характер музыки, что пьеска из классических фрагментов никак не складывается, а потом, выдержав паузу, добавил: «Дмитрий Дмитриевич просил вас сообщить о своем намерении написать нужную городу музыку, но беспокоится, успеет ли к 16 сентября сочинить, передать оркестру, записать на пленку, переслать...»

15 сентября было все готово. Вместе с посылкой прибыло от Шостаковича письмо: «Дорогие товарищи! ...Я буду очень рад, если Вы сочтете возможным использовать это сочинение для памятника Вечной славы героям, павшим в борьбе за освобождение Новороссийска»¹. Автограф партитуры передавался в дар городу. Аккуратно, своевременно и точно Шостакович выполнил условия — сочинил небольшую пьесу, характер которой сам позднее пояснял: «Начинается перезвоном... Затем вступает симфонический оркестр. Все торжественнее звучит музыка. Сначала она носит героический характер с несколько скорбным оттенком, а потом вырастает до светлого звучания»². Поразительным было не само сочетание эмоциональных красок, а то, что оно достигалось на протяжении столь короткого времени.

И вот 27 сентября 1960 года в 18 часов у огня Вечной славы в записи оркестра Всесоюзного радио и телевидения под управлением А. К. Янсона зазвучали «Новороссийские куранты».

Было решено: звучать «Курантам» каждый час, с 6 часов до 23 часов.

¹ Из воспоминаний А. А. Александрова (1912—1984), написанных по просьбе автора этой книги и переданных 24 мая 1983 г.

² Д. Шостакович о времени и о себе, с. 246.

Автора пригласили погостить в Новороссийске, и он тотчас же стал собираться, но помешал перелом ноги. Как только вышел из больницы, сообщил с радостью: «... довольно твердо с помощью тросточки стою на двух ногах»¹. Добрался до Новороссийска на поезде 19 марта 1961 года и к вечеру уже был на площади. Услышав свою музыку, заметил кратко: «Вот так я все и представлял, когда сочинял «Куранты».

Вокруг собрались новороссийцы. Стали аплодировать, подходили, чтобы позжать руку, поблагодарить, а он смущался: «Что вы? Зачем?»².

Три дня композитор знакомился с городом: побывал на цементном заводе «Октябрь», в торговом порту, знаменитом винодельческом предприятии «Абрау-Дюрсо», городском музее, музыкальной школе, на легендарной Малой земле и в совхозе «Малая земля». В городском театре встретился с общественностью города и произнес речь, в которой попросил открыть в городе вторую музыкальную школу. Каждый день отправлялся на площадь Героев, где покоятся легендарные воины Новороссийска Цезарь Кунников и Николай Сипягин, слушал шумевший морской прибой. По его словам, он «с трепетом наблюдал, как люди, проходящие по площади, в момент игры «Курантов» невольно останавливались у огня Вечной славы и молча слушали музыку, напоминающую им о защитниках города». Для него было «самой большой радостью видеть, какое впечатление она производит»³.

Возвратившись в Москву, Шостакович продолжал интересоваться, как звучат «Куранты», волновался: сохраняется ли чистота звучания?

Спустя семь лет он обратился к А. А. Александрову: «Большая к Вам просьба: прослушайте, пожалуйста, как звучат «Куранты», и сообщите мне. Может быть, мне удастся прислать в Новороссийск новый экземпляр. Или же сделать новую запись. Очень мне хочется, чтобы «Новороссийские куранты» звучали бы хорошо»⁴. Получив известие о принятых улучшениях, тотчас же ответил: «Меня очень обрадовало Ваше письмо. И то, что Вы будете «присматривать» за «Курантами», меня успокаивает»⁵.

ПОСВЯЩЕНИЯ В. И. ЛЕНИНУ

В едином суперцикле симфоний Шостаковича, до Одиннадцатой, дилогиями можно считать Вторую и Третью, Седьмую и Восьмую симфонии. К соседней парности он продолжал прибе-

¹ Из письма А. А. Александрову от 9 марта 1961 г.

² Из воспоминаний А. А. Александрова.

³ Д. Шостакович о времени и о себе, с. 246.

⁴ Из письма А. А. Александрову от 7 августа 1968 г.

⁵ Из письма А. А. Александрову от 28 августа 1968 г.

гать в темах исторических, где многообразное рассмотрение событий требовало большого музыкального пространства. К этому направляло стремление углубить программность, что ярко проявилось в Восьмой симфонии.

По словам Шостаковича, он о Двенадцатой стал «уже думать тогда, когда закончил свою Одиннадцатую симфонию, посвященную русской революции 1905 года»¹. Назвав Одиннадцатую «1905 год», он сразу имел в виду, что следующую, Двенадцатую, назовет «1917 год»: давно намеченная тема со многими попытками — в 1924, 1927, 1932, 1933, 1938, 1940 годах — должна была осуществиться. Пройдя плодотворный путь смелых исканий, Шостакович чувствовал себя подготовленным к ленинской теме всем огромным опытом одиннадцати симфоний, восьми квартетов, всей своей многотрудной творческой дорогой.

6 июня 1959 года он сообщил через газету «Советская культура»: «В настоящее время меня все более и более захватывает мысль написать произведение, посвященное бессмертному образу Владимира Ильича»². Образ В. И. Ленина должен был войти в симфонию как ключевой, как образ революционного действия, направляемого решительной рукой народного вождя.

В ноябре Шостакович отправился в США с группой советских музыкантов, в которую входили Т. Н. Хренников, Д. Б. Кабалевский, К. Ф. Данькевич, Ф. М. Амиров, Б. М. Ярустовский. На этот раз удалось познакомиться со многими сторонами американской музыкальной жизни. Побывал в Обществе композиторов, профсоюзе музыкантов, Обществе музыкантов-кинематографистов (где встретил Юрманса — автора фокстрота «Таити-трот», когда-то оркестрованного Шостаковичем и введенного в балет «Золотой век»), в гостях у композиторов Делло Джойо, Самуэля Барбера и Джан-Карло Менотти в нью-йоркском предместье Монте-Киско. Встречаясь с Аароном Коплендом, Говардом Таубменом и Николаем Слонимским, смог уяснить себе специфику композиторского труда в этой стране. Но, главное, он слушал американскую музыку, столь различную по истокам, стилям: сюиты из опер «Ласковая земля» А. Копленда и «Маска» Р. Сешнса, «Приглашение к танцу» П. Крестона, сцены из оперы «Ванесса» С. Барбера, фрагменты опер Д. Менотти, напоминавшие музыку Д. Пуччини, и «Новоанглийский триптих» У. Шумена, основанный на народных песнях XVII века. Звучали сочинения атональные, додекафонные, с неслыханными тембросочетаниями, и рядом старинные ансамбли играли Орландо Лассо и Монтеверди. День Шостакович провел в Библиотеке конгресса, с благоговением перелистывая рукописи И. Брамса, дневники Н. Паганини, письма П. И. Чайковского и

¹ Говорит Д. Шостакович. — Лит. газ., 1979, 1 авг.

² Д. Шостакович о времени и о себе, с. 222.

М. А. Балакирева. Спустя десятилетие после изгнания Шостаковича вместе со всей советской делегацией из США американские музыканты делали все, чтобы забылось это позорное происшествие. Двери открывались для обмена мнениями. По радио и на пресс-конференциях велись дискуссии, Шостакович не уходил от вопросов, отвечал прямо, касался и тем общественных, политических. На пресс-конференции в Лос-Анджелесе заявил, что по убеждениям «он — коммунист, что Коммунистическую партию Советского Союза он считает самой прогрессивной силой мира, что он всегда прислушивался к ее советам и будет прислушиваться к ним всю жизнь»¹.

Как всегда, погружение в чужую, а во многом и чуждую по языку и стилю музыку служило парадоксальным катализатором вдохновения, месячный отрыв от сочинения обострил жажду творчества, а дискуссии, беседы с американскими музыкантами высветили собственный взгляд не только на проблемы профессиональные, но и эстетические, общественные. Вновь «спутниками» новой симфонии стали выступления в советской прессе, теоретические статьи, среди которых выделилась опубликованная в газете «Правда» фундаментальная статья «О художнике наших дней». Это была, в сущности, декларация мировоззрения великого музыканта, причем он исходил из трудов В. И. Ленина, цитировал его выступление на Третьем съезде комсомола, называя прекрасными ленинские слова: «Если коммунист вздумал бы хвастаться коммунизмом на основании полученных им готовых выводов, не произведя серьезнейшей, труднейшей, большой работы, не разобравшись в фактах, к которым он обязан критически отнестись, такой коммунист был бы очень печален»². Шостакович декларировал «осознание важности своего труда, стремление познать и воспеть современность», порицал «бесплодный формальный эксперимент... проповедь своим искусством пессимизма, неверия, человеконенавистнических идей, порожденных разгулом индивидуализма современного буржуазного мира»³. Принципиально важным и многозначительным являлось утверждение Шостаковича, что «пусть к созданию произведений, глубоких по содержанию, разных по стилю и доступных широким массам слушателей... избран не по указке, а по велению сердца художника, ощущающего себя сыном своего народа, гражданином своей социалистической страны, наследником и продолжателем высоких демократических традиций своей национальной культуры»⁴.

¹ Приведено Т. Н. Хренниковым и опубликовано в кн.: Д. Шостакович. Статьи и материалы, с. 7.

² Ленин В. И. Задачи союзов молодежи.— Полн. собр. соч., т. 41, с. 305.

³ Шостакович Д. Д. О художнике наших дней.— Правда, 1960, 7 сент.

⁴ Там же.

В сентябре 1960 года объединенная партийная организация Союза композиторов СССР приняла Шостаковича кандидатом в члены КПСС. На этом собрании он говорил: «Наша советская музыкальная культура является самой передовой, самой гуманистической во всем мире. В этом большая заслуга Коммунистической партии Советского Союза, которая так любовно, бережно, тщательно помогает нам в наших творческих исканиях, помогает нам быть честными слугами своего народа и которая оказывает нам высокое доверие, называя нас своими помощниками в деле коммунистического воспитания»¹.

В 1960 году отмечалось девяностолетие со дня рождения В. И. Ленина. Летом того же года Шостакович приступил к Двенадцатой симфонии. План был не менее масштабным, чем все предыдущие: в начальной части намеревался рассказать о приезде В. И. Ленина в Петроград в апреле 1917 года, во второй — об исторических событиях 7 ноября 1917 года, в третьей — о гражданской войне, в финале — о победе Великой Октябрьской социалистической революции в России.

Сохранившиеся в семейном архиве черновики содержат четырнадцать нотных листов, исписанных синими чернилами, — мелодическая основа, но на странице 26 неожиданно появляется большой кусок из «Сатир», до слов «не понял он новой поэзии» из № 4 («Недоразумение»), — пародийный вальсовый мотивчик; вновь случай подчас необходимого композитору резкого отключения, переключения на контрастную миниатюру в самом напряженном начальном процессе масштабной работы².

Запись «Сатир», попавшая в черновой вариант Двенадцатой симфонии, позволяет точнее определить хронологические границы работ с июня 1960 года. То лето было весьма продуктивным: июнь — эскиз Двенадцатой симфонии и «Сатиры», июль — Восьмой квартет.

Осенью длительная поездка с заслуженным коллективом республики оркестром Ленинградской филармонии, потом болезнь, пребывание в больнице задерживали сочинение. И все же сообщение о Двенадцатой симфонии появилось в печати. «Поскольку замысел у меня достаточно созрел, я позволю себе рассказать о Двенадцатой симфонии, о ее содержании», — говорил Шостакович, выступая по радио. В этом содержании он отводил большое место давнишним, детским впечатлениям от встречи В. И. Ленина у Финляндского вокзала 3 апреля 1917 года; в связи с Симфонией и стал известен поразительный факт участия десятилетнего мальчика в шествии колонн, направляв-

¹ Цит. по ст.: Виноградов В. С. Верный сын Коммунистической партии. — Сов. музыка, 1977, № 9, с. 101.

² При этом примечательно, что контрастом чаще всего возникало нечто вокальное: во время работы над Восьмой симфонией — Гимн, над Прелюдиями и фугами — «Марш борцов за мир».

шихся, чтобы приветствовать возвращение из эмиграции вождя революции, услышать его первую после длительного вынужденного отсутствия речь на родной земле. Запечатлевшееся в памяти Шостакович теперь пытался перевести в звучащие образы.

К осени 1960 года две части Симфонии в основном были написаны. Выполнялась ли объявленная программа? Музыковедением высказано суждение, что Симфония подверглась решительной переработке и от первоначальной версии автор отказался. Изучение автографов, однако, позволяет предположить, что не музыка была целиком заменена, а сужено ее программное толкование. Шостакович не мог не прийти к выводу о невозможности воспроизвести в одном произведении, каким бы ни был его объем, такую широкую историческую панораму, сосредоточил «действие» на отрезке событий, с четкими ориентирами: «Революционный Петроград», «Разлив», «Аврора» и обобщенный финал «Заря человечества». Места нахождения заголовков в автографе партитуры — впритык к нотной строке, сбоку или под цифрами; убористая запись иного оттенка чернилами показывает, что названия определились и были вписаны после завершения работы¹.

На этапе зрелого симфонизма тематическая парность не означала сходства творческих решений. Они существенно различались в Седьмой и Восьмой симфониях. Двенадцатая не являлась исключением. С Одиннадцатой ее роднило стремление к цельности формы, слитности течения музыки, динамизму действия с бесцезурными переходами одной части в другую. Каждая программная картина должна была органически войти в целое, причем ориентирами являлись не только сами заголовки частей. Их последовательность направляла к определенной и точной хронологической канве: первая часть, по высказываниям самого автора, связывалась с 3 апреля 1917 года — возвращением из эмиграции В. И. Ленина в Петроград и его исторической речью с броневика у Финляндского вокзала; в Разливе В. И. Ленин находился в августе; кульминация третьей части — выстрел крейсера «Аврора» 25 октября в девять часов вечера². Однако точная датировка и последовательность событий являлись для композитора лишь начальным импульсом, отправной точкой для образного движения, которое в Двенадцатой симфонии было, по сравнению с Одиннадцатой, более обобщенным, не столь живописно-программным. Занимала смелая задача выразить в музыке саму идею революции, ее эмоциональную атмо-

¹ По обыкновению, возникали колебания и в темповых характеристиках: самая серьезная перемена — во второй части, где темп *Moderato* заменен *Adagio*, прежнее метрономическое указание начисто соскоблено и поставлено новое — $\text{♩} = 168$; в третьей части метроном показывает ускорение темпа.

² На эту хронологию, отраженную в Симфонии, обратил внимание Л. В. Данилевич в кн.: Советская музыка о В. И. Ленине — М.: Музыка, 1976, с. 72

сферу, тот накал чувств, который с незабываемых апрельских дней 1917 года остался в памяти композитора. Истоки такого симфонического обобщения лежали, с одной стороны, в более чем тридцатилетней давности Второй симфонии («Посвящение Октябрю»), с другой — в концепциях трагедийных симфонических полотен с их углубленным психологизмом. В тему дерзновенной исторической значимости были призваны и возвышенная поэтика, и традиционные приемы эпического русского симфонизма, и кинематографический монтаж.

Тема диктовала иное, чем в Одиннадцатой симфонии, решение финала. Там — набат, призыв к действию, к борьбе, здесь — победное разрешение, голос радости. Достигнув в Одиннадцатой вершины симфонизации революционной песенности, Шостакович на том этапе как бы исчерпал такие возможности. Лучше сделать было невозможно. В Двенадцатой поставил другую, труднейшую задачу: построить симфонию о революции на фундаменте собственного мелодизма, найти свой, особый интонационный материал. Давно, когда дебатировались пути советского симфонизма, его доступность широким кругам слушателей, Шостакович говорил: «Мелодия... это мысль, это движение, это душа музыкального произведения... Сделать мелодию очень трудно. Для этого требуется, помимо таланта, еще очень большое умение»¹.

Всю творческую жизнь Шостакович выковывал свой мелодизм, свой неповторимый интонационный строй. В ранних симфониях о революции возвышенность темы вела его к неким «внеличностным», «космическим» звучаниям, к ораторским интонациям революционных митингов, празднеств. В Двенадцатой процесс таких поисков продолжался. Получился своеобразный сплав, объединивший исходные контуры, характерные для песен революции, с разветвленным комплексом ритмоинтонаций, связанных между собой семантической общностью. Еще более последовательно, нежели в других симфониях, Шостакович провел сквозные темы-образы — лейтинтонации всего цикла.

Начало, своего рода запев Двенадцатой симфонии, — в стиле А. П. Бородина: музыка величавая, торжественная сразу заявляет о значительности происходящего. Это народный сказ, словно голос нового Пимена-летописца, неторопливо рисующего былинным эпическим слогом эмоциональную картину эпохи. Музыка настраивает на восприятие атмосферы героического революционного Петрограда, готовящегося к восстанию. Это введение в грозные события. Как и в Десятой симфонии, тема вступления (близкая теме народа из оперы «Борис Годунов») — фун-

¹ Шостакович Д. Д. Выступление на совещании деятелей советской музыки. — В кн.: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), с. 160.

дамент монументального строения. Проведенная трижды, она определяет контуры развернутой главной партии, подводит к стремительному движению. Ударные инструменты с альтами как шквал, вихрь. Создается ощущение стихийного взрыва. Звучит главная тема в быстром темпе, в типичном для Шостаковича минорном ладу с характерными пониженными ступенями. Отдельные интонации напоминают суровые революционные песни, в частности уже использованную композитором не раз «Смело, товарищи, в ногу». После активного развертывания, передачи из одной оркестровой группы в другую главная тема уступает место очень красивой побочной партии, в мажоре, с элементами и лирики и эпоса. Энергичная, напевная, она проходит много раз и противостоит тревожным, зловещим фрагментам музыки. Все, кто анализировал первую часть Симфонии, сходятся в трактовке разработки как картины революционного движения масс, конфликтных драматических столкновений. Темы претерпевают существенные изменения, движение идет волнами с целью кульминаций, используются частые у Шостаковича остинато, фугато. Отдыха нет. На самой высокой кульминации наступает реприза, распевно звучит побочная тема; вновь эпическое вступление, постепенно все затихает, и рождается музыка спокойная, сосредоточенная: Ленин в Разливе. Это абсолютно необходимое интермеццо, контраст, переход, в котором сказывается безошибочное чутье композитора-зодчего, всегда и точно ощущающего законы восприятия. Шостакович, столь редко открывавший двери своей творческой «лаборатории», заявлявший: «Право, до сих пор не могу точно объяснить, почему я это сделал так, а это сделал этак»¹, признавался: «Я очень чувствую аудиторию... Часто бывает так, что я сижу и слушаю свое собственное произведение и слышу, что мои мысли отскакивают от слушателя, как горох от стены, а иногда чувствую, наоборот, такой контакт, понимаете... Я — слуга своих слушателей, стремлюсь к этому»².

В Двенадцатой обращение к картине «Ленин в Разливе» придавало повествованию необходимую лирическую ноту, приближало музыку к слушателям доверительной личностной окраской. Часть, несомненно, навеяна пейзажем в Разливе, возле Ленинграда, где Шостакович часто бывал, отдыхая и работая неподалеку, в Репинском Доме творчества композиторов. Такая северная, скромная и величавая природа близка Шостаковичу, и он рисует ее с пленительной простотой. Можно сказать, что это думы В. И. Ленина о судьбах родины и вместе с тем думы Шостаковича о В. И. Ленине. Удивительно трогателен этот лирический образ В. И. Ленина-мыслителя. Используются пасторальные звучания флейты, кларнета, мягкость струнных. Музыка скульптурно осязаема, не без основания ее иногда сравни-

¹ Шостакович Д. Д. От первой ноты.

² Там же.

вают с «Мыслителем» О. Родена. Вот как характеризует вторую часть Симфонии знаток музыкальной драматургии А. Н. Дмитриев в книге «Советская симфония за 50 лет», вышедшей к пятидесятилетию Октября: «Сосредоточенность эмоционально-психологических переживаний достигает здесь наивысшего выражения. В этой музыкальной картине все предельно сдержанно и просто. Медленная задумчивая мелодия солирующей валторны, подкрепленная мягкими, бархатными октавами струнных басов — интонационное воплощение темы природы. Ритм этой мелодии задумчиво-распевный, напоминающий поступь классических пассакальных форм. Мелодия повторяется несколько раз. В ее вариантных преобразованиях эмоциональный облик становится все более и более обогащенным. Наиболее значительны преобразования в третьем проведении. Здесь все приподнято и расширено, песенно-эмоциональная природа музыки особенно возвышенна. Медленное постепенное развитие еще более способствует впечатлению сосредоточенности и даже торжественности, подготавливая наступление центрального раздела части — темы, связанной с думами о Ленине — великом вожде пролетариата, великом человеке.

...Тема думы о Ленине проходит дважды. Вернее, это единая экспозиция образа, но прерываемая (для необходимого контраста) напевными интонациями песни природы»¹.

После этого медленного течения музыки спокойствие отображается. Революционный Петроград в преддверии Великого Октября. Революция свершается. Динамика достигает предельной мощи. Часть, названная «Аврора», занимает место скерцо, на этот раз бурного, героического, в развернутой трехчастной форме, где центральный раздел возвращает к варианту побочной темы первой части с искусной «игрой» регистрами. Основные мелодические элементы предыдущих частей вновь появляются в финале в трансформированном виде, как бы преобразованные победным светом. Есть в финале и тонкая, теплая музыка — лирическое просветление, взгляд на события из сегодняшнего дня, во временной перспективе. В конце части — апофеоз. Могучая полнота звучности оркестра. Упоение торжеством. Радость и сила народа, ставшего творцом новой жизни.

Объемная партитура Двенадцатой симфонии длительностью звучания в сорок минут была завершена 12 августа 1961 года. «Мне очень хотелось, — говорил автор по радио, — чтобы она была закончена к XXII съезду Коммунистической партии Советского Союза. И мне это сделать удалось — мне удалось

¹ Советская симфония за 50 лет — Л.: Музыка, 1967, с. 482, 483.

закончить Симфонию к этой исторической дате в жизни нашей Родины»¹.

В этом же месяце, 29 августа, Шостакович подал заявление о приеме в члены КПСС. Заявление занимает почти полторы страницы — и просьба, и исповедь, и отчет: «За прошедшее время я почувствовал еще сильнее, как мне необходимо быть в рядах Коммунистической партии Советского Союза. В своей общественной и творческой работе я повседневно ощущал руководство партии и прилагал свои силы для того, чтобы оправдать доверие партии, народа и своих товарищей по Союзу советских композиторов. Во всей моей деятельности имеется немало недостатков, но партия помогала, помогает и будет помогать мне их преодолевать и исправлять... Я даю торжественное заверение, что приложу все свои силы, чтобы оправдать Ваше доверие, дорогие товарищи коммунисты»².

Еще более объемна и красноречива автобиография, в которой подробное изложение фактов прерывается такими словами: «В своей творческой работе я стараюсь быть верным слугой партии и народа. За свою многолетнюю жизнь я написал много сочинений и, пока есть силы, буду работать и дальше. Несколько дней тому назад я закончил свою Двенадцатую симфонию, которую посвящаю памяти Владимира Ильича Ленина. В своей творческой работе я всегда руководствовался вдохновляющими указаниями Коммунистической партии. Искусство должно служить народу, должно быть проводником и пропагандистом самых передовых идей нашего замечательного времени — эпохи построения коммунизма...»

С искренней прямоотой, словно разговаривая с внимательным собеседником, Шостакович указывает: «Думается мне, что я являюсь не только свидетелем великой работы нашей партии. Мне кажется, что, хоть и в малой степени, я являюсь и участником этой великой работы. Как мне кажется, моя творческая и общественная работа дает мне право так думать». Характеристику своей общественной и творческой жизни Шостакович заключает в автобиографии выводом: «В течение всей своей жизни я являюсь свидетелем роста могущества и благосостояния моей Родины. Я являюсь свидетелем того, что у нашей партии главная забота — это счастье нашего народа, это расцвет нашей промышленности, нашей культуры. Партия, созданная великим Лениным, строит коммунизм и приближает наш народ, все человечество к прекрасному будущему, о котором мечтали самые лучшие представители человечества».

Рекомендации были даны композиторами В. Г. Фере, Б. М. Терентьевым, И. И. Любаном, давно и хорошо знавшими

¹ Говорит Дм. Шостакович. — Лит. газ., 1979, 1 авг.

² Эта и последующие цитаты, касающиеся вступления Д. Д. Шостаковича в члены КПСС, заимствованы из личного дела композитора, хранящегося в партархиве МГК и МК КПСС, ф. 82, оп. 40, ед. хр. 1360.

Шостаковича по совместной организаторской, общественной работе, что он считал особенно важным.

Партийное бюро объединенной партийной организации Союза композиторов обсудило вопрос о приеме Д. Д. Шостаковича в члены КПСС 7 сентября 1961 года. Выступали композиторы Т. Н. Хренников, Б. М. Терентьев, музыковед Г. А. Щепалин. Единогласное положительное решение 14 сентября было вынесено на обсуждение партийного собрания. Обычная деловитость процедуры на этот раз как-то особенно подчеркивала ее торжественность. А. И. Хачатурян с горячностью говорил о нравственном примере Шостаковича: «Мы принимаем его в партию не только за то, что он замечательный композитор... за его многие творческие достоинства... Дело в том, что в нем сочетаются качества замечательного музыканта, человека и общественного деятеля... Я всегда им восторгался и старался рекомендовать друзьям подражать его замечательным качествам». В. Г. Фере, композитор старшего поколения, знавший Шостаковича с 1924 года, с восхищением отмечал «то новое, что некоторые... увидели в Шостаковиче за последний год... Может быть, даже несколько неожиданно... Шостакович проявил себя как великолепный организатор, как человек с большой инициативой, творческой инициативой, которая очень характерна для его общественно-музыкальной деятельности». Отмечались многие случаи его необыкновенной чуткости, доступности, готовности отдавать себя организаторским обязанностям. «По четвергам, когда он принимает,— говорил Фере,— его кабинет полон посетителей. К нему приходят по делам не только музыкальным, но и квартирным, и о пенсии, и о материальной нуждаемости. Когда мы говорим Дмитрию Дмитриевичу, что не надо себя загружать такими делами, он всегда отвечает так: «Если ко мне приходят, я обязан принять».

И еще было важным в высказываниях убеждение, что приход Шостаковича в партийную композиторскую организацию сплотит ее ряды. «Наша организация станет богаче, теплее,— говорила музыковед Е. А. Грошева.— Может быть, приход Дмитрия Дмитриевича к нам еще больше объединит, сплотит нашу организацию, мы станем дружнее, потому что в какой-то мере Дмитрий Дмитриевич является совестью нашей музыки, нашего дела».

Отнюдь не красноречивый оратор, Шостакович в этот день как бы с высоты прошедших лет охватывал свою жизнь, вспоминал родителей, «замечательных учителей, которые много сил положили» на него, трудное время невзгод, колебания в выборе композиторской или пианистической профессии, неудачи, болезнь. «За прошедший год,— делился Шостакович,— я очень много передумал, очень много думал и сравнительно много работал, если не считать некоторого несчастья, которое произо-

шло со мной, когда я сломал ногу... Но, будучи в больнице я старался не отставать от жизни нашей организации... Мне уже немало лет, скоро мне исполнится пятьдесят пять лет, и я не мыслю своей дальнейшей жизни вне рядов Коммунистической партии».

После единогласного решения собрания о приеме в члены КПСС благодарность Шостаковича вылилась с характерной для него непосредственностью: «Я хочу сказать, что я сердечно благодарю вас за оказанное доверие, и даю вам честное слово, что я его оправдаю и вам не придется за меня краснеть или стыдиться. Но, конечно, впереди у нас всех, и у меня в частности, большая работа...»

Первый показ Двенадцатой симфонии в Москве, в Союзе композиторов СССР, состоялся в том же памятном сентябре. Новое произведение сыграли на фортепиано в четыре руки композиторы Б. А. Чайковский и М. С. Вайнберг.

Премьеру приурочили к празднованию сорок четвертой годовщины Великого Октября и XXII съезду КПСС.

В справочниках датой премьеры иногда ошибочно называют 15 октября и указывают оркестр под управлением К. К. Иванова¹. В действительности Симфония впервые прозвучала 1 октября одновременно в двух городах: в Ленинграде, на родине Шостаковича, и в Куйбышеве, где в войну состоялась премьера Седьмой, Ленинградской, симфонии.

Написанцем Двенадцатой симфонии Шостакович, в сущности, завершил «ленинградскую трилогию», отразившую коренные исторические события в его родном городе: 1905 год — первая русская революция, 1917 год — Великая Октябрьская социалистическая революция, 1941 год — Великая Отечественная война, героизм ленинградцев во время блокады. Выполнив долг перед отечественной историей, он, вслед за А. С. Пушкиным, Ф. М. Достоевским, А. А. Блоком, воздвиг Ленинграду великий памятник, единственный по значению и масштабу в мировой музыке.

Свое пятидесятипятилетие 25 сентября 1961 года Шостакович встретил в Ленинграде, помогая Мравинскому в подготовке премьеры, к которой дирижер отнесся с обычной тщательностью: обязывала великая тема, волновала ответственность перед композитором. Ленинская тема, события Октября, как они были изложены музыкой Шостаковича, ассоциировались у Мравинского и с судьбами его семьи, откуда вышла сподвижница В. И. Ленина Александра Михайловна Коллонтай².

Ленинградская премьера Двенадцатой симфонии прошла с триумфом. В Куйбышеве ею ярко продирижировал А. Л. Стаевич. 14 октября Симфония прозвучала в городе Горьком под

¹ Эта ошибка впервые появилась в справочнике, составленном Е. Садовниковым, с. 124.

² Мравинский приходился ей племянником.

управлением И. Б. Гусмана. В Москве Двенадцатую симфонию Государственный оркестр СССР под управлением К. К. Иванова играл сперва для рабочих Метростроя в их Дворце культуры, затем 15 и 17 октября — в Большом зале консерватории, 16-го — в клубе завода «Компрессор».

В декабре Шостакович уехал в Германскую Демократическую Республику, где дирижер Рольф Клейнерт исполнил Симфонию с Берлинским оркестром; следующим был Токийский оркестр под управлением Масаси Уэда.

Шествие Ленинской симфонии в СССР проходило в такой последовательности: Рига — 29 октября 1961 года, Иркутск — 18 ноября, Луганск — 19 ноября, Свердловск — 10 декабря, Волгоград — январь 1962 года, Ростов-на-Дону — февраль, Москва — март, оркестр Московской областной филармонии. В США Леопольд Стоковский, узнавший о новом сочинении Шостаковича еще в начале 1961 года и в ноябре получивший изданную партитуру, исполнил ее первым и долго оставался единственным интерпретатором. Отклики не были положительными. В журнале «Тайм» появилась статья о «двух Шостаковичах»: «На протяжении своей замечательной творческой карьеры Шостакович создавал два совершенно различных рода музыки: один — для избранных, другой — для всех»¹. Рубежом, отменившим обращение композитора к демократической музыке, считали 1948 год, а ее вершиной Двенадцатую симфонию, по мнению «Тайма», самую банальную в творчестве Шостаковича. Выдвинутое положение о «двух Шостаковичах» оказалось живучим и не раз впоследствии возникало в зарубежной прессе, вызывая отповедь самого композитора и других авторитетных музыкантов.

В Советском Союзе Симфония, посвященная памяти В. И. Ленина, устойчиво вошла в концертный репертуар. Для дирижеров она оказалась даже более доступной, чем Одиннадцатая: не столь продолжительная (на двадцать минут короче), классичная, с ясным монотематизмом, она легко усваивалась оркестрами, воспринималась широкими кругами слушателей.

Программность Симфонии вызвала интерес к ней хореографов: после Седьмой и Одиннадцатой она тоже была воплощена в балете. Пример И. Д. Бельского нашел продолжателей. К шестидесятилетию Великого Октября молодежная балетная труппа Одесского театра оперы и балета показала композицию «Симфонии революции», объединив музыку Одиннадцатой и Двенадцатой симфоний. Французский хореограф Ролан Пети использовал Двенадцатую симфонию в балете о В. В. Маяков-

¹ Цит. по ст.: Попов И. Е. Существуют ли два Шостаковича? — Сов. культура, 1961, 30 ноября.

ском «Зажгите звезды», демонстрировавшемся в Париже, Марселе, на Авиньонском фестивале.

Двенадцатой симфонией разработка ленинской темы не исчерпалась. Приемы, стиль Симфонии, отзвуки ее эмоциональной атмосферы появлялись в дальнейших сочинениях, посвященных Великой Октябрьской социалистической революции, В. И. Ленину. Их следует рассматривать вместе с Двенадцатой симфонией единой линией творчества. Потому М. Д. Сабинина даже высказала гипотезу, что последовавшая за Симфонией поэма «Октябрь» выросла из неосуществившегося начального замысла третьей части Симфонии — о гражданской войне. Логичность предположения подтверждалась тематизмом — наличием в поэме «Партизанской песни» — и высказыванием автора о том, что он «долго вынашивал свою новую поэму».

Доподлинно, со слов Шостаковича, известно, что, задумав поэму к пятидесятилетию Великого Октября, он нашел творческое решение, оттолкнувшись от тридцатилетней давности кинофильма «Волочаевские дни». Его восстановление на «Мосфильме» проходило с участием Шостаковича, и он убедился, что «Партизанская песня», над которой когда-то немало поработал, отнюдь не устарела. Картина, как он рассказывал, напомнила ему песню и «совершенно неожиданно прояснила всю будущую поэму»¹. Он сел писать.

10 августа 1967 года поэма «Октябрь» была закончена и стала музыкальным подарком народу-юбиляру. В построении произведения, в блестящей инструментовке сказалась обычная виртуозность композитора. Вступление, которым он открыл величественную музыку, перекликалось с некоторыми эпизодами Десятой симфонии, но общий колорит был более светлым. Музыка строилась на взаимодействии двух образов, двух музыкальных тем. Одна написана Шостаковичем в стиле песен революционного подполья, другая являлась фрагментом «Партизанской песни», причем именно на эту мелодию пришлось основная образная нагрузка: изложенная сперва кларнетами, а в репризе всем оркестром, она возрождала романтику давних событий, напоминала о легендарных ленинцах — бойцах Октября.

Поэма «Октябрь» прозвучала в концертах пленума правления Союза композиторов РСФСР, посвященного пятидесятилетию Великой Октябрьской социалистической революции. Пленум проходил с 23 по 30 сентября 1967 года. Тогда же исполнялась кантата «Над Родиной нашей солнце сияет».

К этому времени выстраивались важные творческие параллели, хронологические соответствия: 1927 год, десятая годовщина революции, — симфония «Посвящение Октябрю»; 1937 год, двадцатая годовщина революции, — гениальная Пятая симфония; 1947 год, тридцатая годовщина Великого Октября, — Поэма

¹ Д. Шостакович о времени и о себе, с 300.

о Родине; 1952 год, тридцать пятый юбилей революции,— кантата «Над Родиной нашей солнце сияет»; 1957 год, сороковая годовщина революции,— симфония «1905 год»; полувековой юбилей — поэма «Октябрь».

В 1970 году отмечалось столетие со дня рождения В. И. Ленина. За год до знаменательной даты, открывая IV Всесоюзный съезд композиторов, Шостакович закончил свою речь так: «Долг всех советских композиторов — достойно встретить эту годовщину. И лучшим подарком к юбилею будут новые прекрасные произведения, воспевающие образ любимого вождя, величие свершений советского народа, строящего коммунизм»¹.

Сам Шостакович решил посвятить В. И. Ленину хоровое сочинение. Предварительно просмотрел едва ли не всю предшествующую музыкальную ленинниану, начиная с хора «Ленин» А. Д. Кастальского, музыкального плаката «Про Ленина» А. А. Давиденко. Вспомнил и драматическую симфонию «Ленин», сочиненную в 1931 году В. Я. Шебалиным для чтеца, солистов, хора и симфонического оркестра на текст поэмы В. В. Маяковского.

К тому времени, когда Шостакович обдумывал юбилейную работу, подготовка сочинений к столетию со дня рождения В. И. Ленина развернулась во всех композиторских организациях. Шло творческое соревнование. Хотя заявлены да и уже частично осуществлены перед торжественной датой были двадцать две симфонические поэмы, сюиты, увертюры, девятнадцать опер, балетов, однако решительно преобладали кантатно-ораториальный жанр и вокальные циклы. В них прежде всего сказывался накопленный советскими композиторами опыт текстовой музыки. Уже были намечены исполнения кантат учеников Шостаковича Г. Белова («Так велел Ильич»), В. Бибергана («Песня о Ленине»), кантат, ораторий, вокальных сюит о В. И. Ленине В. Салманова, Ю. Фалика, Д. Прицкера, И. Адмони, В. Витлина, В. Сорокина, Ю. Зарицкого, Н. Агафонникова, Д. Френкеля, Б. Ямпилова, А. Муро́ва, К. Массалитинова, А. Луппова, И. Габарачева, Ю. Корнакова.

Заявка Шостаковича на сочинение, посвященное В. И. Ленину, вызвала живейший интерес тем, что после симфонии о Ленине он вновь обращался к хору, возвращался на новом творческом витке к жанровым наклонениям конца сороковых — пятидесятых годов. Намеченное Шостаковичем ближе всего стояло к хорам а саррелла «Ленин с нами», сочиненным в 1961 году М. И. Чулаки на стихи М. С. Лисянского. Как и Чулаки, Шостакович задумал цикл из восьми разнохарактерных номеров, показывающих деяния и личность вождя, причем без иллюстра-

¹ За дальнейший расцвет музыкального искусства — Сов культура, 1968, 17 дек.

тивности. Остановился на жанре хоровых баллад, понимая балладу как романтическое повествование. К существующим текстам не обращался, новые стихи попросил написать Е. А. Долматовского. «Шостакович предложил мне подумать над тем, кем является для нас Ленин,— вспоминает Долматовский.— Мы несколько раз встречались в тишине московской квартиры, долго сидели вдвоем и говорили либо молчали. Это был, вероятно, главный момент сотворчества, а потом уж я, как бы подражая манере композитора, записал стихами главное из наших бесед и принес ему»¹.

Путь к постижению Ленина для Шостаковича, собственно, путь его жизни, и это, как верно заметил Г. В. Свиридов, «ключ к пониманию эмоционального смысла всего произведения»². Его мелодический строй глубоко национален, с ясными приметами народной декламации. Не избежав элементов риторики в Двенадцатой симфонии, Шостакович и следа риторической условности не допустил в хоровых балладах. Их возвышенность задушевна, окутана благородной теплотой. Емкая образность мелодики зиждется на аскетичной основе, поддерживается строгой и ясной гармонией. Детализация в каждом номере подчинена ведущей эмоциональной окраске. Не контрасты, а чередования единых пластов преобладают. Музыкальная драматургия подчиняется словесному тексту, следует его движению — этим продиктованы манера хорового письма, его приемы. Сочинение имеет точки соприкосновения с Десятью хоровыми поэмами по стилю, формам номеров, но там поет смешанный хор а capella, здесь выбраны только мужские голоса. Величественная идея вызвала обращение к приемам старых мастеров, к традициям хорового пения XVIII века: это сказалось в манере голосоведения, ладовых особенностях.

Как и Двенадцатую симфонию, хоровой цикл композитор завершил обращением к будущему:

Но тем велик Владимир Ленин,
Что землю мудрости учил,
Что не унес с собой свой гений,
А партии его вручил.

В дни ленинского юбилея, в апреле 1970 года, Шостакович опубликовал в «Правде» статью «Верность Родине», в которой писал: «Жизнь и деятельность бессмертного Ленина всегда была, есть и будет вдохновляющим примером для нас — работников советского искусства»³. Статья содержала характеристику советской музыки, пути которой, как писал Шостакович, «были указаны Владимиром Ильичом Лениным еще в первые послеоктябрьские годы... Я горжусь тем, что в течение многих

¹ Долматовский Е. А. Переполненный музыкой. — В кн.: Д. Шостакович. Статьи и материалы, с. 76

² Свиридов Г. В. Искусство большого масштаба — Правда, 1971, 3 марта.

³ Шостакович Д. Д. Верность Родине — Правда, 1970, 23 апр

лет вижу небывалый расцвет советской музыки...» Статья завершалась призывом «создать музыку, достойную нашей эпохи, бессмертного вождя В. И. Ленина, великого революционера и гуманиста»¹.

Придавая по обыкновению решающее значение в судьбе нового сочинения его первой интерпретации, Шостакович адресовал цикл «Верность» Густаву Эрнесаксу и его хору. Он восхищался личностью и искусством дирижера, его неутомимой деятельностью по развитию эстонской хоровой культуры, ставшей эффективным средством массового музыкального воспитания. Как-то, будучи в Эстонии, Шостакович услышал хор в тридцать тысяч человек, певший под руководством Г. Г. Эрнесакса. В 1969 году, когда состоялся праздник, посвященный столетию эстонских хоровых смотров, практически все население Эстонии — все школьники и взрослые — в той или иной форме оказалось причастным к песне; организатором, руководителем празднества выступал Эрнесакс, и хор из нескольких десятков тысяч певцов в заключение вместе со всеми слушателями пел его песню на слова великой эстонской поэтессы Лидии Койдулы «О, Родина — любовь моя».

Волнуясь, каким получится новый опус, Шостакович не извещал о нем Эрнесакса заранее, и потому посылка из Кургана, где лечился в то время композитор, была для дирижера неожиданностью. К юбилейному концерту хор не успевал разучить цикл, и Шостакович сообщил огорченному Долматовскому о том, что премьеру Эрнесакс назначает на конец 1970 года: «...сейчас хор уезжает в длительную командировку. Пусть будет так. Зато мы будем обеспечены первоклассным исполнением». И добавлял: «Верность» у меня состоялась. Я радуюсь и горжусь тем, что написал такое сочинение»².

К концу 1970 года баллады «Верность» вышли из печати, три баллады были опубликованы в сентябрьском номере журнала «Советская музыка».

Премьера цикла «Верность» состоялась в Таллине. Подготовка проходила трудно. Высокая tessitura партий требовала особой точности интонаций. «Музыкальный язык Шостаковича казался нам чересчур оркестровым... Большие затруднения вызывала тонкость темповых и образных контрастов между частями...»³

Композитор приехал в Таллин за несколько дней до премьеры, чтобы высказать свои пожелания. Хор не сразу преодолел волнение и скованность.

¹ Шостакович Д. Д. Верность Родине

² Цит. по ст.: Долматовский Е. А. Переполненный музыкой, с. 76

³ Эрнесакс Г. ...К его музыке мы будем возвращаться снова и снова — Сов. музыка, 1976, № 9, с. 33.

«Нам... еще не приходилось отшлифовывать произведение такого крупного мастера в его присутствии... О подчеркнутой эмоциональности реакции, присущей некоторым авторам, не было и речи... Я внимательно прислушивался к его словам, стараясь угадать невысказанное. Замечаний было немного, но все — конструктивные и точные. Причем некоторые из них высказывались позже, не на репетиции, а в непринужденной беседе...»¹

Программа, помимо первого исполнения цикла «Верность», включала песни Вельо Тормиса — композитора, творчеству которого Шостакович оказывал поддержку. Как вспоминал дирижер, Шостакович «скромно принимал восторг публики... высказал желание ближе познакомиться с мужским хором, как с «инструментом», недостаточно ему известным»².

В Таллине, как и повсюду, Шостакович не ограничился репетициями и концертом: побывал в парке КадрIORг, в гостях у дирижера Р. Матсова, послушал хор студентов Педагогического института.

В конце февраля 1971 года баллады с успехом прозвучали в Москве. На этот раз, как считал Г. Эрнесакс, хор смог «глубже вникнуть в смысл произведения, хотя нельзя сказать, чтобы исполнение... вполне удовлетворяло»³.

Откликов появилось множество. В «Правде» Свиридов выделял музыку первой баллады, где «на фоне протяжных нот, выдерживаемых теноровыми голосами, басы ведут свой неторопливый речитатив русского склада»⁴; интересное построение второго хора, слова которого «родился на Волге в глубинах вчерашнего века» звучат в ритме революционных песен; мелодическую красоту шестой баллады на слова «Я все о нем хочу узнать и в сердце глубоко запрятать», где композитор ввел «засурдиненные» звучания голосов без слов, сопровождающих пение другой группы хора. В рецензиях шла речь о сопричастности баллад к другим произведениям Шостаковича. Всюду подчеркивалась мысль, что «Шостакович не впервые обращается к подобной тематике... трактует ее широко»⁵. Свиридов указывал, что «новое сочинение композитора продолжает линию его искусства, связанного с ярко выраженным общественно-политическим содержанием»⁶.

Шостакович обещал: «Я и в дальнейшем буду обязательно работать над воплощением образа великого человека»⁷.

Цикл «Верность» был воспринят звоном в цепи сочинений, объединенных темой: народ, Родина, партия, Октябрь, Ленин.

¹ Эрнесакс Г. ...К его музыке мы будем возвращаться снова и снова, с. 34.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Свиридов Г. В Искусство большого масштаба.

⁵ Там же

⁶ Там же

⁷ Сов. культура, 1971, 7 марта

МИРУ И ВРЕМЕНИ

*Надо побороть старость. Надо
к этому приложить все уси-
лия.*

Д. Д. Шостакович



СЕКРЕТАРЬ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ

1962 год внес в жизнь Шостаковича значительные перемены. Деятельность его, всегда насыщенная, многогранная, после избрания первым секретарем Союза композиторов РСФСР достигла невиданной интенсивности. Он рассматривал работу в Российской композиторской организации как самое ответственное общественное поручение. Не было дел, от которых он отказывался, просьб, которые не выполнял. Казалось даже, что с какой-то неумной жадностью он взваливает на себя все новые и обильные заботы, закаляя себя предельным напряжением. Вот краткий перечень основных обязанностей и должностей Шостаковича к 1962 году: депутат Верховного Совета СССР, первый секретарь правления Союза композиторов РСФСР, секретарь правления Союза композиторов СССР, член Советского комитета защиты мира, член Всемирного Совета Мира, вице-президент музыкальной секции Союза общества дружбы с зарубежными странами, президент общества «СССР — Австрия», член Комитета по Ленинским и Государственным премиям в области литературы и искусства, председатель Организационного комитета международных конкурсов имени П. И. Чайковского.

Композитора, недавно принятого в ряды партии, пригласили гостем XXII съезда КПСС. «В новом прекрасном дворце... слышались как будто шаги истории,— писал после съезда Шостакович.— Перед нами стоит сейчас много актуальнейших вопросов...»¹

Весной неделю он провел на III Всесоюзном съезде композиторов, выступал в прениях. В декабре его пригласили в Кремль на Всесоюзное совещание по вопросам идеологиче-

¹ Шостакович Д. Д. Оправдаем доверие партии — Сов музыка, 1962, № 1, с 9 В основу цитируемой статьи положено выступление Д. Д. Шостаковича на собрании Московской объединенной партийной организации Союза композиторов.

ской работы, где принципиально и остро говорилось и о путях музыкального искусства. Как главе организации, во многом определяющей направленность советской музыки, Шостаковичу приходилось уже не эпизодически, а систематически выступать с программными речами. Он называет догматически-рассудочным, схоластическим так называемый современный западный «авангардизм». Не раз дает подробные характеристики многим произведениям коллег — Патетической оратории Г. В. Свиридова, новой редакции симфонии «Ленин» В. Я. Шебалина, опере «Октябрь» В. И. Мурадели, песням и хорам А. Г. Новикова, М. И. Чулаки, А. Н. Холминова, С. С. Туликова, Я. С. Солодухо; отмечая достижения молодежи, указывает с одобрением, что «в творчестве нашей молодёжи исчезла столь характерная для некоторых в прошлом ложная «философская» значительность, некая не оправданная возрастом и жизненным опытом психологическая рефлексия»¹. Выступления показывают его озабоченность вопросами музыкального воспитания детей, развития музыки в кино — тут он бывал резко критичен, на объединенном пленуме правлений Союзов композиторов СССР, РСФСР и Москвы в 1963 году говорил, что главным требованием к киномузыке стало «быть покороче, понезаметнее, чтобы, не дай бог, не придавить актера, оператора, не затмить режиссерские «находки» и «выдумки». «Часто слышишь,— продолжал он,— режиссер «сработался» с таким-то композитором. Это иногда значит: нашел удобного композитора, готового беспрекословно выполнять все требования режиссера. А требования эти часто весьма шаблонны, а то и антимузыкальны. Необходимо, чтобы композитор был полноправным создателем кинофильма наряду с режиссером, оператором, художником, актерами»².

Его постоянно занимала пропаганда сочинений советских композиторов. Призывал: «Пора со всей серьезностью понять, что однократное исполнение произведения еще не есть пропаганда. Только тогда, когда советская музыка будет систематически звучать в филармониях, театрах, по радио и телевидению, она станет достоянием широких масс слушателей»³. Для поддержки лучших произведений Шостакович выступил с предложением: «В некоторых союзных республиках учреждены национальные государственные премии. Мы считаем своевременным поставить вопрос об учреждении премии имени Глинки за лучшие музыкальные произведения и музыковедческие труды, созданные в РСФСР»⁴. Премия вскоре была учреждена.

Как никогда, чувствовал Шостакович возможность приносить пользу на общественном поприще, выходявшем в его жизни едва ли не на первый план.

¹ Шостакович Д. Д. За высокую партийность искусства.— Сов. музыка, 1964, № 2, с. 4.

² Там же, с. 5.

³ Там же, с. 4.

⁴ Там же, с. 3.

Вместе с обилием обязанностей и общественных поручений возрастала его неизменная организованность, словно расширялись границы времени. Для порядка и самодисциплины он по-прежнему вел записи в календаре-блокноте, но характерно: фиксировал не то, что должен был сделать, а то, что уже сделал, своего рода краткий дневник — неразборчивым почерком, с непонятными сокращениями отдельных слов: документ не для потомства, а самоотчет.

Намеченного никогда не забывал. По-прежнему никогда не показывал, не демонстрировал следы работы, не искал для нее отъединенности, покоя, даже декларировал неразделенность общественного и творческого процесса: «Я против такого положения, когда композиторы, создавая произведения, стремятся все время куда-то уезжать, чтобы никто никогда их не беспокоил. Ведь это отрыв от жизни в самом элементарном смысле слова... так келейно сочинять... нельзя, но надо уметь организовать наше время, нашу деятельность, чтобы и общественная, и творческая работа шли дружно, целеустремленно...»¹ У него творческий процесс становился все менее заметным для окружающих, сокращался объем эскизов («Маленькие наброски иногда так делаю, но пишу сразу партитуру», — делился в 1972 году). Все больше уплотнялись сроки работы над сочинениями, возрастало значение предварительного обдумывания, «предзаписи». Можно сказать, что к этому времени величайшей виртуозности достигли его техника внутренней композиторской работы, способность к концентрации на творчестве в любых условиях, обстановке и обстоятельствах, острота контролирующего сознания. Композиторский инстинкт никогда не дремал, но большая часть творческого «айсберга» находилась «под водой». Потому и оставалось время для многих дел, не иссякала жажда общения, был в курсе новинок поэзии и прозы, как всегда, горячо переживал международные события, имел о них аргументированное суждение.

Когда в 1952 году его попытались вернуть в Московскую консерваторию, он отказался: не хотел связывать себя рамками регулярного учебного процесса, с программами и направленностью, еще сохранявшими ориентацию на пассивный традиционализм; признавался: «Это очень для меня трудно»².

В декабре 1961 года он дал согласие вновь войти в состав профессоров Ленинградской консерватории и радовался возможности преподавать, делиться знаниями и умениями там, где когда-то сам учился. Раз в месяц приезжал в Ленинградскую консерваторию. О. А. Евлахов, заведующий кафедрой композиции, по договоренности с учителем направил к нему в аспиран-

¹ Шостакович Д. Д. Оправдаем доверие партии, с. 10

² Из письма Э. В. Денисову от 27 июля 1952 г.

туру выпускников, уже проявивших себя достаточно способными и профессионально подготовленными композиторами: Г. Г. Белова, В. Д. Бибергана, А. Д. Мнацаканяна, В. Л. Наговицина, Г. Г. Окунева, Б. И. Тищенко, В. А. Успенского. Как и до войны, ему отвели для занятий класс № 36. Шостакович любил здесь заниматься.

Метод его работы, по сравнению с тридцатыми — сороковыми годами, почти не изменился. Не хрестоматийные истины и догмы, а живое, увлеченное изучение музыкальной литературы, уроки, которые можно и следует извлечь из новых произведений современных композиторов. Не перестает напоминать об этом, узнав что-то новое, тотчас же, не ожидая приезда в Ленинград, спешит поделиться. «Если в Ленинграде будут играть Шестую симфонию Вайнберга — обязательно послушайте. Вчера я слушал ее, и она произвела огромное впечатление», — пишет он Борису Тищенко. Настаивает на постоянном чтении, формирующем духовный склад. Рекомендует ученикам обязательно прочитать такие, например, произведения: «Прощай, Гульсары!», «Белый пароход» Ч. Айтматова, «Жили-были», «Губернатор», «Христиане» Л. Н. Андреева, стихи А. А. Блока, «Бесы» Ф. М. Достоевского, «Повесть о разуме» М. М. Зощенко, «Черный монах», «Палата № 6» А. П. Чехова — и делится мыслями об этих произведениях.

На экзаменах всегда без споров прислушивался к суждениям о демонстрировавшейся музыке и не стеснялся информировать о них учеников без ложной дипломатичности, напрямик. Учил тому, к чему сам привык с молодости: воспринимать самую резкую критику¹. При этом всегда высказывал и свое резюме, аргументируя его и присовокупляя некие общие выводы². Нередко после экзаменов он допускал и форму как бы совместных с учеником размышлений о недостатках и предстоящих творческих задачах³.

Отношение к ученикам стало еще более бережным. Оценки и суждения еще более лаконичными. Требования к работам еще более высокими, но по-прежнему без малейшей авторитарности. Герман Окунев после одного из первых уроков рассказывал:

¹ Приводим отрывки из писем ученику: «Все согласились на том, что у Вас большой композиторский талант. Из упреков, которые раздавались по Вашему адресу, были такие: Ваше увлечение «новыми» теориями скрывает Вашу индивидуальность. Рояль Вы трактуете как ударный инструмент... В Вашей музыке много сухости и рационализма... При встрече, если таковая у нас с Вами состоится, я, вероятно, смогу Вам обо всем рассказать более подробно».

² Например, соглашаясь, что упреки молодому композитору «в сухости, может быть, и имеют некоторое основание», разъяснял ему: «Сухость» вообще свойственна молодости. Кроме того, «сухость» хороша тем, что она опекает от слезливости, слащавости и т. п. плохих качеств».

³ Одному из учеников Шостакович писал: «От чего же Вам надо избавляться, что Вам надо приобретать? Трудно сказать. Может быть, у Вас имеется некоторое многоотие (иногда). Может быть, надо больше диатонизма. И обязательно большей рельефности тематизма».

«Принес, как привык, несколько тем, заготовки, чтобы узнать, годятся ли, что может получиться, услышать указания. Шостакович проиграл и сказал: «Надо кончать. Кончать надо». Я растерялся: как же кончать, когда еще и не начал. Скоро мы поняли: на урок следует приносить законченное сочинение».

Похвалу своим работам ученики угадывали по тону и форме выводов учителя, иногда лаконично-юмористических, с жаргонными словечками, звучавшими в его устах особенно метко.

Восхищения не скрывал, а, наоборот, подчеркивал. Владел искусством воспитания одобрением, без опаски самых высоких слов. Об Уствольской говорил: «Я верю в то, что творчество Г. И. Уствольской обретет всемирное признание всех, кому дорого настоящее музыкальное творчество». Рекомендуя ученикам музыку Вайнберга, восклицал: «Это один из самых любимых мной композиторов. Это удивительно прекрасный человек!»

Так уж повелось: ученики — и нынешние и прошлые, — независимо от ранга, заслуг, «именитости», каждое новое произведение первым делом показывали учителю и вводили его во все свои заботы, переживания. Даже когда болел, встреч с ними не отменял.

Если кто-либо по скромности, неуверенности умалчивал о своем новом сочинении, Шостакович сам не стеснялся напомнить и обязательно подробно пояснял, где находится в данный момент и как к нему добраться. Г. Г. Окунев получил такое письмо сразу после окончания симфонии, когда о ней еще никто не знал, с мягким укором сквозь строки: «Мы вернулись в Репино. Очень меня интересует Ваша новая симфония. Приезжайте и покажите. На всякий случай перед приездом позвоните по телефону: Зеленогорск, 316845»¹.

Педагогические обязанности включали написание ежегодных характеристик учеников. В то время как некоторые педагоги сочиняли такие официальные характеристики формально и кратко, с дипломатической уклончивостью, Шостакович занимался этим делом с необычайной серьезностью, пунктуальностью. О гладкости стиля не заботился, старался четко сформулировать мнение. Хвалил, но всегда конкретно указывая, за какие достоинства: отмечал количество сочиненного, профессионализм, перспективы.

Как раз в этих учебных характеристиках ясно проступают основные требования педагога. Всестороннюю культуру, знание музыки, яркость мелодизма, владение жанрами считал узловым в композиторском воспитании. Чувствуется, что характеристиками он не только стремился поддержать учеников, но и сам осмысливал итоги и задачи своей педагогической работы.

¹ Цит. по публикации: Бойко А. Н. «Шлю Вам самые лучшие пожелания...» — Сов. музыка, 1984, № 9, с. 36.

Вот он пишет о В. А. Успенском, заканчивавшем аспирантуру:

«Сочиняет В. Успенский довольно быстро, но в его произведениях никогда не бывает следов торопливости и небрежности. Это объясняется его очень хорошей профессиональной подготовкой. В. Успенский — думающий композитор... Он еще очень молод, но, несмотря на это, очень серьезно смотрит на свою работу, всегда ставит перед собой серьезные задачи. В. Успенский много читает, много учится. Его культурный уровень высок. Он очень хорошо понимает те высокие задачи, которые стоят перед советским композитором как строителем советского общества. В будущем Успенскому следует больше работать над крупной формой (симфония, соната, оратория и т. п.)»¹.

В. Бибергана напутствует так:

«Занимался последнее время много и успешно. Среди его работ произведения разных жанров: Квintет для духовых инструментов, романсы на слова Р. Гамзатова, песни, музыка к спектаклям. Его Концерт для фортепиано с оркестром безусловно вышел за пределы инструментального концерта. Это является настоящей симфонией. Мне кажется, что Концерт — большая творческая удача В. Бибергана. В дальнейшем В. Бибергану следует больше внимания обратить на яркость и рельефность тематического материала. Следует, однако, сказать, что в этом он уже и сейчас добился больших успехов. Несомненно, В. Д. Биберган вырастет в значительное явление как композитор — как разносторонне образованный, культурный советский композитор».

В характеристике В. Наговицина, перечислив все им сделанное, в том числе симфонию, квартет, фортепианную сонату, указав на большое композиторское дарование, не забывает упомянуть, что работал ученик в тяжелейших жилищных условиях.

Написанное ранее о Г. Уствольской явно адресуется скептикам, не принимавшим сложностей ее творческого роста. Шостакович пишет о своеобразном таланте, о преданности музыке: «...это серьезно мыслящий, зрелый музыкант, хорошо знающий и любящий музыку, отлично в ней разбирающийся». И вместе с тем обращает внимание на то, что Уствольской следует позаботиться о «развитии своего мелодического дарования и ясности музыкального языка. После Трио она приступает к сочинению вокальной музыки, что, без сомнения, двинет ее вперед».

Признавая талант Б. Тищенко, Шостакович делает существенные замечания, дает советы, связанные с первыми контактами молодого композитора с театром:

«Будучи настоящим советским композитором, он должен проявить большую самостоятельность, не подчиняться своим «заказчикам», которые порой могут его неправильно ориентировать. Ему всегда надо помнить, что создателем музыкального произведения, в том числе оперы и балета, является композитор в первую очередь, а не балетмейстер, режиссер и т. п., которые должны достойно оформлять замысел композитора, а не давить его своим авторитетом».

По-прежнему общение с учениками выходило далеко за рамки классных занятий. С каждым вел переписку, приближая

¹ Архив Ленинградской консерватории. Личное дело В. А. Успенского. Дело № 55, с. 76. Другие характеристики заимствованы из того же архива.

к своим делам, своему творчеству. Каждую его работу ученики слышали и обсуждали первыми, до публичных исполнений. Все сочинения учеников помнил, некоторые брал в Москву, чтобы не раз проиграть, просмотреть.

В несогласиях сохранял такт, деликатность, не мешавшие настойчивости.

Борису Тищенко по поводу Виолончельного концерта указывал:

«Помнится мне, что кое-где в Вашей партитуре имеется несомненная перегрузка оркестровки, кое-где виолончель, как мне кажется, просто не будет слышна. Я очень прошу Вас «под этим углом» просмотреть партитуру».

Спустя несколько месяцев, в связи с предстоящим исполнением в Праге, вновь беспокоится, пишет, что возможны критические замечания такого рода: «...дескать, молодой композитор еще не научился хорошо оркестровать. Во многих местах партия виолончели совершенно не слышна». Прошло почти три года, и учитель подтвердил свою позицию, сделав и послав Б. Тищенко инструментовку Виолончельного концерта с таким письмом:

«С трепетом посылаю Вам партитуру. Поверьте, что я инструментовал Ваш концерт с полным уважением и большим восхищением к клавиру. Более подробные объяснения я буду давать Вам при встрече. Я не злоупотреблял духовым звучанием и начисто изъясил из партитуры медь. Таким образом я разрешил для себя две задачи: 1) звучность не будет надоедать и 2) сольная виолончель везде будет слышна. ...Больше я не вносил своей капитальной отсебятины».

Такая забота заставляла учащихся мобилизовывать все возможности: таланты раскрывались, расцветали рядом с Шостаковичем.

Все чаще обращались к нему за консультациями, советами композиторы, не являвшиеся его учениками в вузе. В. Е. Баснер, М. С. Вайнберг, Н. А. Мартынов, Ю. А. Фалик показывали свои сочинения, присутствовали на репетициях его сочинений; изучая и воспринимая мастерство учителя, они проникались его взглядами на композиторский труд, которые излагались не только на уроках, но и в печати — в статьях, посвященных С. С. Прокофьеву, В. Я. Шебалину, А. А. Давиденко, А. И. Хачатуряну, Т. Н. Хренникову, Г. В. Свиридову, К. А. Караеву, М. М. Ипполитову-Иванову, О. А. Евлахову.

Советы Шостаковича молодым композиторам в опубликованных статьях шестидесятых годов просты и точны: «Труд композитора нелегко. П. Чайковский был настоящим тружеником в музыке, каждое утро он писал экзерсисы. Ставил перед собой определенную музыкальную задачу и, выполняя ее, писал фуги, каноны... Жизнь С. Прокофьева может также во всех отношениях служить примером, особенно для молодежи. Он был твор-

цом и тружеником. Он умер, дописывая одно из своих произведений. Умер во время работы!»

«В современности — ключ ко многим творческим проблемам. Взять хотя бы вопрос о новаторстве. Разве можно быть подлинным новатором вне стремления понять и правдиво и сильно отобразить новое в жизни? Конечно же, нет, ибо это была бы все та же пустая, бессодержательная игра в новые комбинации, которая до сих пор выдается иными за новаторство».

«Мы обязаны возродить широкий общественный интерес к собиранию русского песенного народного творчества, в первую очередь современного, и обработкам его с позиций нашего музыкального сегодня. Это поможет нам вжиться в живые народные интонации, полюбить их, оценить изумительные, поистине неисчерпаемые красоты русской песенности. Ярчайшим примером плодотворности вживания в песню и индивидуальной ее переплавки служит творчество нашего современника Сергея Прокофьева. Какой огромный пласт русского мелоса поднял этот великий русский композитор, воплотив на его основе светлый мир национальных образов, начиная от «Александра Невского» и «Семена Котко» до «Каменного цветка», «Войны и мира», «Повести о настоящем человеке», Седьмой симфонии!»

«Только то искусство будет расцветать, уходить глубоко своими корнями в жизнь, которое видит свое призвание в том, чтобы служить великому творцу истории — народу»¹.

Чтобы помочь молодым ленинградским композиторам, Шостакович опубликовал обширную статью, посвященную Г. Г. Белову, В. А. Гаврилину, Б. И. Тищенко. В ней он обращался к их конкретным сочинениям, высказывал свои пожелания:

«Геннадий Белов — талантливый человек, серьезно относящийся к своему призванию. Мне нравится, что Белов, несмотря на молодость, крепко владеет своим искусством и много пишет. Это разносторонний композитор... Музыку Белова нужно шире пропагандировать, чаще исполнять. Меня радуют известия о том, что его Ленинградская поэма с успехом звучит в разных городах страны.

Большим дарованием обладает Валерий Гаврилин. Но, к моему огорчению, он мало внимания уделяет крупной форме. Стремление к широким полотнам, разумеется, не должно становиться самоцелью. А то нередко бывает и так: встречаешься с молодым композитором, ему едва за двадцать, а уже в портфеле четыре оперы, две симфонии... Но все же в крупной форме больше возможностей до конца раскрыть нечто важное, значительное. Я восхищаюсь и «Немецкой тетрадью», и «Русской тетрадью» Гаврилина, но мне кажется, что при его даровании мы вправе ожидать от этого автора более масштабных произведений.

Довольно давно знаю я Бориса Тищенко, композитора большого таланта. Он весь в музыке: основательно знает и старинных композиторов, и сочинения современных авторов, и народное творчество, прекрасно играет на рояле. ...Мне нравится, что он так уверенно высказывается в разных жанрах. Много хорошей музыки в балете Тищенко «Двенадцать», очень сильное сочинение Реквием на слова Анны Ахматовой. Или взять, к примеру, Третий квартет, по-моему, это удивительный квартет... Первый вно-

¹ Цит. по кн: Хентова С. М. Музыканты о своем искусстве — М.: Сов. Россия, 1967, с. 37—40.

лончельный концерт Тищенко я знаю наизусть. Я люблю все его сочинения, но хотелось бы выделить Третью симфонию, в которой привлекают насыщенная эмоциональность, ясность мысли, конструктивная логика. Радует, что Тищенко в своем творчестве антидогматичен, он не идет в «плен» ни к хроматике, ни к диатонике, ни к додекафонии, но свободно пользуется теми средствами, которые ему крайне необходимы в каждом данном случае.

Молодые ленинградские композиторы — по-настоящему талантливые и уже много сделавшие в искусстве люди. Мне кажется, что они достойно продолжают и развивают славные традиции ленинградской композиторской школы»¹.

Развивая эти традиции, молодое поколение композиторов шестидесятых годов не подражало Шостаковичу, а вносило оригинальный вклад в развитие современной музыки. Свой «почерк» обрели не только старшие ученики — Г. Свиридов, Кара Караев, Г. Уствольская, — но и более молодые сильные таланты, все смелее обращавшиеся к достижениям Стравинского, Берга, Орфа, к современному фольклору.

Обучая, Шостакович, можно сказать, и сам продолжал учиться у своих учеников и последователей. Возвратившись к педагогике, он по-прежнему не относил успехи учеников за счет своего преподавания — убежденно подчеркивал: «Мое мнение такое. Если ученик не талантлив, то пусть его хоть сам Бетховен учит — ничего не получится»². И все-таки педагогику любил. В 1974 году говорил: «У меня о педагогической работе самые лучшие воспоминания: у меня были замечательные ученики»³.

После того как Шостакович в течение шестнадцати лет являлся депутатом Верховного Совета РСФСР — второго, третьего, четвертого и пятого созывов (а всего, если исчислять с депутатства в районном совете, участвовал в выборных органах управления почти тридцать лет), его избрали депутатом Верховного Совета СССР. Учитывался не только его многолетний общественный, депутатский опыт, ответственное выполнение этих обязанностей, снискавшее ему прочное уважение и признательность. Высокая честь оказывалась выдающемуся мастеру советской музыки, руководителю крупнейшей республиканской композиторской организации.

Поначалу он являлся депутатом Совета Национальностей Верховного Совета СССР от Ленинграда, в дальнейшем — от трудящихся города Горького, от Чувашской АССР.

Новый уровень депутатской работы по содержанию не отли-

¹ Цит. по кн: Хентова С. М. Шостакович в Петрограде — Ленинграде. — Л.: Лениздат, 1979, с. 233, 234.

² Из выступления Д. Д. Шостаковича в 1974 году, показанного в телевизионном фильме «Д. Шостакович» по Центральному телевидению 2 декабря 1979 года

³ Там же

чался от прежней, но еще более расширялись рамки, границы обязанностей, их объем, а когда он стал представлять избирателей Горького, Чувашии, приходилось периодически ездить туда для депутатских приемов, встреч, и Шостакович делал это с обычной своей ответственностью.

Как депутат Верховного Совета он располагал возможностью иметь секретаря. Им стала Зинаида Александровна Гаямова — вдова востоковеда, музыковеда и композитора А. Я. Гаямова, известного в московских музыкальных кругах. З. А. Гаямова имела большой опыт исполнения секретарских обязанностей в организационном комитете Союза советских композиторов в сороковые годы, затем в Комитете по Ленинским и Государственным премиям, где Шостаковичу приходилось к ней часто обращаться. Ее помощь заметно облегчила деловую часть его жизни. Хорошо зная композиторскую среду, глубоко уважая Шостаковича и понимая его характер, она взяла на себя разного рода организационные хлопоты, постепенно стала близким семье Шостаковича человеком. Он привык к ней, ценил за исполнительность, трудолюбие, скромность, преданность и заботу.

Адресованные ей сто семьдесят два письма Гаямова сохранила бережно. Где бы ни находился, Шостакович сообщал, как проводит время, что сочиняет, законченную рукопись торопился отправить в Москву и обязательно запрашивал: «Когда получите, сразу позвоните мне или пришлите телеграмму, чтобы я знал, что ноты дошли до Вас. До девяти утра мы всегда дома. Но если не застанете, то шлите телеграмму, а то я буду очень волноваться».

По непостижимым законам психологических противоречий, точный по отношению к другим, обладавший абсолютной не только музыкальной, но и общей памятью, он какие-то сведения, цифры из памяти исключал. Закончив в Комарове Виолончельный концерт, просил Гаямову: «Посмотрите, какой у меня следующий опус, и напишите мне. Я закончил Концерт и не знаю, какой ставить опус». Куда бы ни уезжал, в любых обстоятельствах, в середине каждого месяца, как было заведено, заботился о выплате денег шоферу Александру Львовичу Лимонадову и Марии Дмитриевне Кожуновой; по сто рублей посылал сестре Марии, денежные переводы отправлялись семьям Тухачевского, Соллертинского.

Если денег не хватало, не стеснялся одалживать у друзей, коллег¹. Не сетуя на затраты, Шостакович шутливо уверял, что они тоже помогают творчеству: «Как было Баху не писать по кантае за неделю, если кормил два десятка детей!»

¹ В И. Румянцеве вспоминает: «Как-то увидела в магазине красивую ткань Думаю, попрошу у Дмитрия Дмитриевича небольшую сумму, до покупки Попросила. — Хорошо, говорит, только через два часа Позже я узнала, что за эти два часа он сам у кого-то деньги занял Но мне не отказал. Никому не отказывал».

Чтобы облегчить композитору насыщенную разносторонней деятельностью жизнь, правление Ленинградского отделения Музыкального фонда предложило ему поселиться в коттедже № 20 ленинградского Дома творчества композиторов. Этот творческий очаг из двух десятков коттеджей возник на пятидесятом километре Приморского шоссе, на стыке поселков Репино и Комарово.

Коттедж № 20 состоит из трех небольших комнат. Дверь с веранды ведет в кабинет, где почти все пространство занимает рояль «Ферстер». У окна стоит небольшой письменный стол с двумя телефонами — местным и ленинградским, напротив рояля — диван. К спальне примыкает гостиная, обставленная более нарядно: мягкие кресла, радиоприемник, сервант с посудой на случай приезда гостей, столик с самоваром; в последние годы жизни у Шостаковича появился телевизор, чтобы больной не лишался удовольствия смотреть футбольные, хоккейные матчи¹.

Распорядок его в Репине был твердым. Вставал, как обычно, в шесть утра и до завтрака успевал поработать. «День свой надо продлевать с самого начала», — замечал он. К завтраку являлся ровно в девять, к обеду — ровно в четырнадцать, к ужину — в девятнадцать часов. Если сочинял, то работал весь день, с перерывами для прогулок по пустынному «Лермонтовскому проспекту» — так называли узкую дорожку в лесу за Домом творчества. Сейчас здесь ландшафт изменился, построили дома для сотрудников, а в ту пору «проспект» был пустынным; шумели сосны, ели, березки; в лесу водились белочки, вили гнезда птицы.

Стоило перейти шоссе, как он оказывался на берегу Финского залива. Купаться не любил: очки мешали. Прохаживался у длинной узкой косы, вглядываясь в видневшиеся в ясную погоду Кронштадт с очертаниями купола Морского собора, форты — места, где разворачивались события, о которых рассказывали фильмы с его музыкой.

Как ни нравилась здешняя природа, длительные прогулки позволял себе редко: берег время для сочинения. Трудовые привычки оставались неизменно устойчивыми, вплоть до мелочей: писал до последнего времени ручкой, тщательно подбирая перья, обмакивая перо в чернила. На вопрос, почему не переходит на ручки шариковые, ответил, что старый способ позволяет быстро ставить нотные точки, и показал, как это делал: писал, низко склонившись в правую сторону над нотным листом, словно вслушиваясь в начертанное. Рука двигалась удивительно ловко и быстро, с выработанным автоматизмом, нотный почерк имел

¹ К сожалению, в последующие годы, после кончины Д. Д. Шостаковича, внешний вид коттеджа был изменен и появился другая мебель.

много общего с начертанием букв, становившихся у Шостаковича похожими на нотные «четвертушки» и «восьмушки» (с болезнью, затруднявшей движения руки, это сходство возрастало). Процесс записи сам по себе возбуждал его воображение, начертания нот имели для него свой образный смысл, поток мыслей как бы передавался руке; он называл свою руку «умной» и даже письма никогда не мог диктовать — должен был сам писать. В конце жизни, теряя подвижность правой руки, на совет диктовать всегда отвечал: «У меня ум в руке, я сам должен писать».

В Репине он много потрудился. В книге записей, где композиторы отмечали то, что каждый из них в Доме творчества сделал, Шостакович 30 января 1974 года пометил: «Когда я бываю в Репине, то много работаю. В 1973 году, будучи в Репине, я сочинил свой Четырнадцатый квартет. В январе 1974 года сделал редакцию для камерного оркестра моей Сюиты для контральто на стихи Марины Цветаевой». К этому скромному перечню можно было бы добавить и последние симфонии, и просмотр сочинений бывших учеников.

Сюда приходили те, кто писал о нем, — узнать или проверить факты: он и в этом не отказывал. Наведывались художники, скульпторы, стремившиеся запечатлеть облик музыканта. Позировать не любил. Художники рисовали его по памяти, по эмоциональным впечатлениям, коротким наблюдениям. Так создал художник И. А. Серебряный в 1963 году известный портрет композитора за работой в двадцатом коттедже¹. За окном — зимний пустынный пейзаж. Стена. «Резкий контраст белых и черных плоскостей, холодная отрешенность снега — и опаленное внутренним огнем лицо, четкие, звенящие линии окна — и напряженный, ломаный абрис фигуры, — во всем этом поразительное созвучие музыке Шостаковича...»²

Портрет был показан на двух республиканских выставках, приобретен Третьяковской галереей. «После портрета Шостаковича я уже не мог писать так, как прежде», — замечал Серебряный. Кисть художника как бы «наполнилась» смелостью и страстностью музыки Шостаковича.

В Репине как-то навестила Шостаковича Анна Андреевна Ахматова, проводившая летние месяцы неподалеку, в домике возле комаровской дороги на Щучье озеро. Поздно, но все-таки увиделись художники во многом общей судьбы. Ахматова в сти-

¹ По словам художника, он сразу понял, «что с Дмитрия Шостаковича невозможно, немислимо писать обычный «натурный» портрет... с особым усердием добивался пластической и ритмической слаженности и, если можно так сказать, «музыкальности» своей живописи...» «Мне показались лишними атрибуты роля, лишним даже партитурный лист... Мне всегда казалось, что Шостакович слушает музыку внутри себя всегда...» (Цит. по кн.: Никифоровская И. В. Иосиф Александрович Серебряный. — Л.: Художник РСФСР, 1976, с 49, 50).

² Там же, с. 50.

хотворении, многозначительно посвященном Д. Д. Ш., поведала, что значила для нее музыка Шостаковича:

В ней что-то чудотворное горит,
И на глазах ее края гранятся.
Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся.
Когда последний друг отвел глаза,
Она была со мной в моей могиле
И пела, словно первая гроза
Иль будто все цветы заговорили.

Шостакович ответил ей музыкальным воплощением стихотворения Марины Цветаевой «Анне Ахматовой»:

О муза плача, прекраснейшая из муз!
О ты, шальное исчадие ночи белой!
Ты черную насылаешь метель на Русь,
И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.
<...>
В певучем граде моем купола горят,
И Спаса светлого славит слепец бродячий...
— И я дарю тебе свой колокольный град,
Ахматова! — и сердце свое в придачу.

В общей сложности Шостакович провел в Репине, начиная с 1961 года, двадцать месяцев: в 1964 году — двадцать пять дней, 1965 году — тридцать четыре дня, 1966 году — двадцать девять дней, 1967 году — тридцать, в 1968, 1970, 1974, 1975 годах он жил там с перерывами по два месяца... Двадцатый коттедж так и стали называть шостаковичским. Где бы ни находился, стремился туда. Когда поездка откладывалась, сокрушался: «Очень жалею, что не могу быть сейчас в Репине... Очень там хорошо. Я мечтаю о поездке в Репино... Очень многое связано в моей затянувшейся жизни с этим местом».

Близость Ленинграда позволяла часто ездить к друзьям, в театры, на концерты. Юношескую привязанность сохранил к академическому Малому театру оперы и балета — Малеготу. Давно уже не было в этом театре С. А. Самосуда, Н. В. Смолча, сменялись дирижерские и режиссерские поколения, но Шостакович делал все, чтобы сохранились в театре традиции смелых экспериментов, побуждал своих учеников и соратников писать для театра, помогал постановкам, присутствуя не только на премьерах, но и на репетициях, обсуждениях.

Трижды он смотрел балет «Ярославна» Тищенко и писал, что

«всякий раз был захвачен силой и выразительностью этой русской по духу музыки... Спектакль суров и трагичен... Музыка балета исполнена контрастов и динамики, остра и драматична в сценах боя, нежна в моменты лирических открытий героев. Композитор интересно использовал в балете хор: в ключевых моментах действия поются подлинные тексты из «Слова о полку Игореве». Великолепно написана сцена затмения — нам, слушателям, невольно передается ужас людей того давнего времени, людей храбрых и

умных, столкнувшихся с непонятным и грозным явлением природы. Выразителен музыкальный портрет Ярославны, ее образ в спектакле вырастает до символа Родины»¹.

К опере «Мадонна и солдат» Вайнберга он сам сочинил аннотацию, печатавшуюся к спектаклю; раскрывая программку, зрители и слушатели читали обращение к ним Шостаковича, подробно, доступным языком разъяснявшего содержание, высказывавшего свою оценку:

«...Я рад представившейся мне возможности сказать короткое напутственное слово об опере «Мадонна и солдат»... Опера захватила меня яркой, образной музыкой, интересной драматической формой. В основу оперы положена тема героического подвига советских людей в Отечественной войне... В скромной по своим масштабам лирической опере грандиозные события тех памятных лет отражены в судьбах и характерах рядовых «труженников войны».

...Я радуюсь тому, что новая талантливая опера на современную тему ставится в Ленинграде, на сцене театра, которому всегда был свойствен дух творческого поиска»².

Когда Малегот был приглашен в Москву на гастроли, явившиеся серьезным творческим экзаменом, Шостакович, уже тяжелобольной, все-таки посетил пять из одиннадцати спектаклей и опубликовал о них обобщающую статью в газете «Известия». Статья заканчивалась словами, связывавшими прошлое и настоящее прославленного театра: «Я долгие годы жил в Ленинграде, был творчески связан со многими замечательными мастерами Малого оперного театра. Вот почему, радуясь его нынешним успехам, поддерживая молодое поколение артистов, я с радостью вспоминаю их выдающихся предшественников, таких, как дирижер С. Самосуд, режиссер Н. Смолич, балетмейстер Ф. Лопухов, художник В. Дмитриев. Я вижу, что театр сохраняет их славные традиции и находится на верном пути»³.

В эти годы, как и прежде, бывал Шостакович на новых спектаклях и в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Из Репина ездил слушать поставленные там оперы своих учеников: «93-й год» Г. Белова, «Интервенцию» В. Успенского. Занимали Шостаковича предпринятые попытки осуществления балетов на симфоническую музыку. Своим творческим единомышленником продолжал считать Леонида Якобсона. Первую их встречу в балете «Золотой век» не забывал: время убедило в перспективности давнишнего эксперимента. В 1965 году в статье, написанной по поводу шестидесятилетия балетмейстера, рассказал о танцах «Золотого века», назвав композиции Л. В. Якобсона поражающими, описал премьеру спектакля «с желтыми, как солнечные пятна, декорациями и костюмами В. М. Ходасевич»:

¹ Шостакович Д. Д. Творчество — это поиск. — Известия, 1974, 23 июля.

² Шостакович Д. Д. Слово к зрителям. — В программе спектакля «Мадонна и солдат» М. С. Вайнберга. Л.: изд. Малого театра оперы и балета, 1975.

³ Шостакович Д. Д. Творчество — это поиск.

«Здесь были все виды спорта, которые Яacobсон преобразил хореографически. Все представленное было так гармонично сведено в одно целое, что, когда после необычайно динамичного действия вся масса вдруг останавливалась и плыла медленно, как при киносъемке «рапид», я переставал слышать музыку из-за оваций зрительного зала в адрес хореографического приема. Незабываемый вечер! Мне казалось, что мы с Яacobсоном впервые родились в искусстве и моя музыка звучала по-новому в хореографической интерпретации.

С тех пор творческий путь Яacobсона неизменно интересовал меня. Я следил за теми горячими дискуссиями, которые вспыхивали в театре благодаря его работам. В этих спорах балетмейстер был провозвестником нового¹.

Отойдя от работы в академических театрах, Яacobсон основал в Ленинграде группу «Хореографические миниатюры», где с новой силой выявилось богатство фантазии хореографа. Три сцены были поставлены на музыку Шостаковича: «Свадебный кортеж» (финал Второго трио), «Клоп» — фрагменты из разных сочинений: балетных, фортепианных, Пятой симфонии — и «Девятая симфония». Узнав о «Девятой» как балете, Шостакович писал хореографу: «Твой замысел «Девятой» очень меня заинтересовал. Желаю тебе большого творческого успеха. Верю. Жму руки». Балетмейстер не ограничивал себя в «перестройке» музыкального материала, почерпнутого у композитора, и возник вопрос, не является ли это нарушением его замыслов; ведь, в сущности, хореограф наделял музыку своим образным смыслом. Шостакович вновь поддержал Яacobсона, разрешив использовать свою музыку в разных модификациях.

Осенью 1962 года Шостакович принял участие в столетнем юбилее Ленинградской консерватории. Празднование проходило в Большом зале филармонии. Приехали консерваторские выпускники разных поколений. Шостакович выступил на юбилейном заседании, завершившемся концертом, в котором исполнялись и его сочинения. В опубликованном по постановлению ученого совета консерватории сборнике воспоминаний он напечатал трогательный рассказ о своей студенческой юности, завершая который писал: «Атмосфера в консерватории была настолько творческой, интересной, так много давалось нам в стенах этого вуза, что, невзирая ни на какие трудности, мы стремились широко воспользоваться всеми теми знаниями, которые предоставлялось возможным получить там.

...С большим теплом и благодарностью вспоминаю я эти юные годы, проведенные в Ленинградской консерватории, давшей мне хорошую подготовку к дальнейшей самостоятельной творческой жизни»².

¹ Шостакович Д. Д. Наши творческие встречи с Леонидом Яacobсоном. — В кн.: Леонид Яacobсон Л.: Искусство, 1965, с. 11.

² Шостакович Д. Д. Страницы воспоминаний. — В кн.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях М.: Музгиз, 1962, с. 124, 126.

Бывая в Ленинграде, как и прежде в молодости, он старался не пропускать симфонических вечеров. К. И. Элиасбергу запомнилось его посещение концертов, в программы которых входили симфонии Г. Малера. Этот композитор оставался Шостаковичу особенно близким, как он сам писал, прежде всего глубокой человечностью. Предваряя своей статьей первую публикацию на русском языке писем и воспоминаний Малера, он выделял гуманизм, неукротимый темперамент, горячую любовь к людям, народность австрийского композитора, призывая учиться на его партитурах¹.

Филармония пользовалась советами и рекомендациями Шостаковича для обновления репертуара современными сочинениями.

С начала шестидесятых годов, с открытием на площади Ленина Концертного зала, где постоянно исполнялась камерная музыка, в Ленинграде утвердилась традиция: сезон в камерных залах открывать авторскими концертами Шостаковича; для них отбирались лучшие сочинения разных лет в интерпретации ведущих советских артистов. Когда позволяло здоровье, Шостакович старался бывать на этих концертах; возникала праздничная атмосфера.

В шестидесятые годы в центре Москвы, на улице Неждановой, для композиторов и сотрудников консерватории был построен большой комфортабельный дом. Туда же переехали с Мнусской улицы руководящие учреждения Союза композиторов, и было решено пристроить несколько квартир для старейшин композиторского коллектива, учтя их индивидуальные планы и пожелания.

Шостакович ни планов, ни пожеланий не представил, но об этом позаботилась З. А. Гаямова. Благодаря ее хлопотам он получил квартиру на улице Неждановой: пять небольших комнат на седьмом этаже. Было это «ко времени»: разраставшейся семье было тесно и неудобно в общей квартире на Кутузовском проспекте. Галине Шостакович с мужем и двумя детьми выделили там три комнаты, устроив из них самостоятельную квартиру, а отец переселился в квартиру на улице Неждановой.

На новом месте в комнате у входа устроили столовую, в глубине квартиры — кабинет и спальню, поставив скульптурный портрет Н. В. Шостакович работы Сары Лебедевой. Позднее квартиру перепланировали. Из двух боковых комнат, ликвидировав стену между ними, сделали просторный кабинет, где справа поместились два рояля — «Блютнер» (№ 83290) и новый «Стейнвей», напротив — привычный, перевозившийся с места на место письменный стол красного дерева, с двумя

¹ См.: Шостакович Д. Д. Густав Малер — В кн.: Густав Малер Письма Воспоминания. М.: Музыка, 1964, с 7, 8.

ящиками, бронзовой лампой, часами фирмы Verdier Aparis, маленьким бюстом Верди, метрономом и старинным письменным прибором. Слева над диваном повесили картину Кустодиева, изображавшую Шостаковича-подростка с нотами Шопена в руках. На других стенах появились почетные дипломы разных зарубежных академий, учебных заведений, фото Малера, Шеба-лина, Шостаковича в оксфордской мантии, на низком книжном шкафу — скульптурный портрет Бетховена. Столовой сделали комнату рядом со спальней, а помещение у входа оказалось удобным для приема посетителей. Здесь же в закрытом шкафу во всю стену поместилась библиотека с книгами и нотами Л. В. Николаева, приобретенными у его наследников. Пополнением библиотеки Шостакович занимался сам. По сохранившимся записям книг, которые считал необходимым приобрести, выясняется его интерес к современной истории, мемуарной, биографической литературе: покупал все военные мемуары, книги об участниках Великой Октябрьской социалистической революции, о военачальниках — Блюхере, Тухачевском, Фрунзе, все книги серии «Жизнь замечательных людей», издания о родном Ленинграде. На заглавном листе каждой книги он помечал год приобретения и ставил порядковый номер. Иные надписывал просто: «легкий жанр». Уголок отвел книгам с дарственными надписями — от М. Зощенко, А. Твардовского, С. Васильева, Г. Серебряковой, О. Берггольц (книга «Узел» с посвящением: «Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу — самой музыке, преданно и нежно. Ольга Берггольц»). После премьеры Четвертой симфонии Игорь Ильинский прислал том своих воспоминаний: «Прослушав замечательную музыку Четвертой симфонии, потрясенный и восхищенный, беру на себя смелость послать Вам мою книжку в знак любви и признательности». Низ шкафа заняла подаренная Татьяной Николаевой поэма Гоголя «Мертвые души» — роскошное издание огромного формата. Если в молодости Шостакович выписывал тринадцать журналов и газет, то теперь их число достигло тридцати.

Продолжая бытовое переустройство, Шостакович решил приобрести дачу под Москвой, в Жуковке, в академическом городке, где были условия, позволявшие жить там не только летом, но и зимой: заботливый дедушка хотел, чтобы внуки росли на свежем воздухе, а в болшевском доме не было элементарных удобств, водопровода. Имела значение и близость Жуковки к московской квартире; к поселку красивая дорога вела через Кутузовский проспект по Рублево-Успенскому шоссе мимо Кунцева, где Шостакович часто лечился. Ландшафт украшали зеленые рощицы, лесные массивы.

Приехав в Жуковку, Шостакович включил на даче кран и, восхищенный чистой водой, ничего больше осматривать не стал: не заметил ни дырявой крыши, ни прогнивших балок. Запро-

шенную сумму обязался выплатить за два года. Дачу в Болшеве безвозмездно отдал государству и еще долго получал налоговые извещения: финансовый инспектор не мог взять в толк, что владелец, имеющий право продать свою собственность, возвращает ее бескорыстно.

Пока обзаводились мебелью, Шостакович устроился в Жуковке в десятиметровой комнатухе второго этажа; здесь с зятем Евгением встречали Новый, 1962 год, поставив на старый патефон пластинку с записью любимой песни из репертуара Анастасии Вяльцевой «Гай-да, тройка, снег пушистый».

В двух комнатах нижнего этажа, отведенных дочери, разместили часть библиотеки, повесили картину Е. Соколова — зимний пейзаж, рисунок А. Бенуа. Для кабинета и спальни Шостакович выбрал верхний этаж. В кабинет втащили старый рояль «Блютнер», когда-то купленный на гонорар за фильм «Новый Вавилон». Старинный шкаф заполнили пластинками, томами Большой советской энциклопедии.

Бытовые перемены не внесли ничего нового в распорядок жизни, в творческие привычки. Переселение в квартиру на улице Неждановой облегчило Шостаковичу выполнение обязанностей руководителя композиторской организации РСФСР, позволило уделять им еще больше времени и сделало его еще доступнее для посетителей: ведь каждый мог подняться к нему в квартиру, уверенный, что будет встречен со вниманием. А сам композитор, стоило ему спуститься в том же подъезде на четыре этажа вниз, оказывался в своем кабинете, на рабочем месте.

Ничто, кроме двух фортепиано, не выделяло этот кабинет среди многих похожих стандартных служебных помещений, неизменным атрибутом которых является письменный стол с телефонами и приставленный к нему перпендикулярно узкий стол для участников заседаний.

В этом кабинете Шостакович провел много часов с 1961-го по 1968 год, много дел решил.

Болезни не отражались на его организаторской работе. Поблажек себе не давал. В правлении установил спокойную деловую атмосферу, без суеты и торопливости. Точность была законом. Опозданий не терпел. Заметив опоздавшего, не без иронии вопрошал: «Как вам это удастся?» Заседания велись без отклонений от повестки дня, выступления были краткими. Вопросы решались безотлагательно. Его деловитость сказывалась на всех: стыдно было позволить себе отступить от установленных правил, если сам Шостакович не жалел себя для общих дел.

Поражала его объективность, беспристрастность. Будучи человеком обидчивым, как руководитель не позволял себе опускаться до личных обид. Е. Долматовскому довелось быть свидетелем того, как ученик Шостаковича, «которого он «поднимал», неблагодарно, некрасиво поступил, с чужого голоса и в угоду очередному поветрию выступил против Учителя. Шоста-

кович был оскорблен до глубины души... но, выступая на пленуме, Шостакович не оправдывался... Отмечая успехи композиторов, он назвал в числе лучших и своего обидчика. Тут уж я обиделся... и при первой же встрече сказал ему, что напрасно он похвалил подлеца.

Дмитрий Дмитриевич остудил мое кипение:

— Он у меня ходил в лучших учениках, и я не имею права менять свое мнение о его таланте из-за его бестактности. Меня за то и выбрали руководителем композиторской организации РСФСР, что я не умею сводить счеты.

И тут же перевел разговор в шуточный план:

— Ну, и, разумеется, за то, что и руководить я тоже не умею¹.

В кабинете, где работал Шостакович, в деревянных шкафах от пола до потолка донные хранятся некоторые материалы шестидесятых годов: отчеты, стенограммы, списки — документы, раскрывающие волнующую картину деятельности Шостаковича и его коллег, которая охватывала буквально все стороны композиторской жизни. Здесь есть список произведений, завершенных и приобретенных по договорам Министерства культуры СССР за три года. В нем пятьдесят четыре симфонических сочинения, тридцать ораториально-хоровых, пятьдесят девять инструментальных концертов и вокальных циклов; в нем известные имена и имена начинающих композиторов многих автономных республик, областей. Этот перечень в большинстве своем помечен грифом «исполнено».

Девять пленумов прошли под руководством Шостаковича. Сам он выступал с докладами и вступительными словами: 9 мая 1961 года — на тему «Композиторы Российской Федерации навстречу XXII съезду партии», 16 января 1962 года — «Итоги XXII съезда КПСС и задачи композиторов и музыковедов РСФСР», 13 ноября 1962 года — о советской песне и эстрадной музыке, 18 октября 1963 года — о задачах советских композиторов и музыковедов в свете решений июньского (1963 года) Пленума ЦК КПСС, в декабре 1964 года — о проблемах музыкального театра, в конце ноября 1965 года — о музыкальном искусстве Ленинграда. Говорил, как всегда, кратко. Наблюдательный Козинцев тонко подметил «величие его косноязычности» («красноречие в своем искусстве и косноязычность в красноречии») и высмеял «эпидемию красиво говорящих ораторов»².

На композиторских пленумах ораторы не определялись заранее, не читали написанных текстов: шел горячий обмен

¹ Долматовский Е. А. Работа и дружба.— Сов. музыка, 1981, № 10, с. 25

² Козинцев Г. М. Записи из рабочих тетрадей.— Цит. по: Козинцев Г. М. Собр. соч. в 5-ти т. Л.: Искусство, 1984, т. 4, с. 374.

мнениями, высказывались все, кто желал. Так, в прениях по докладу Шостаковича в мае 1961 года, когда он только что принял руководство, выступил сорок один человек — столь велика была уверенность в реальности благодатных перемен. Говорилось о росте музыкального творчества в автономных республиках, о появлении первых национальных опер в Башкирии, Бурятии, Чувашии, Карелии, Удмуртии, Северной Осетии, критиковалось отставание программной симфонической музыки, схематизм, рутинность некоторых произведений, недостатки распределения композиторских кадров, с их чрезмерной концентрацией в центральных городах. Было решено специальный пленум правления посвятить анализу песенного творчества, массовых жанров, и Шостакович сразу же приступил к подготовке такого обсуждения, как дальновидный общественный руководитель, понимающий, что «речь идет о том, что станет в полном смысле достоянием миллионов, и здесь не может быть благодушия и примиренчества»¹.

Пленуму предшествовали заседания во всех периферийных организациях. Для показов прослушивались и отбирались сотни произведений в исполнении различных коллективов. Была поставлена цель: избежать формалистики, штампа. Шостакович сказал: «Мы хотим, чтобы дискуссии шли в непринужденной, товарищеской обстановке, не стесненной официальными рамками. Именно поэтому впервые в практике наших композиторских пленумов мы отказались от вводного доклада, который так или иначе заранее определил бы аспекты и рамки дискуссии. Пусть она будет свободной, развивающейся вокруг главной темы в соответствии с теми мыслями, которые возникнут у ее участников»². Были допущены к концертному показу произведения, еще нигде не звучавшие, выносившиеся для дискуссионного обсуждения. Шостакович считал необходимым прежде всего разобраться в эволюции различных песенных жанров в современных условиях, музыкальном языке песен и преломлении в нем национальных традиций, практике работы с поэтами, исполнителями». Когда-то Шостаковичу, как и В. П. Соловьеву-Седому, приходилось собственными песенными опытами доказывать необходимость и жизненность лирической песенности; «Встречный» дал ей мощный толчок. Теперь происходило обратное: «интим» заполнял эстраду, и Шостакович считал своевременным серьезный, обстоятельный разговор о стиле и месте новых лирических песен. Не обходил вниманием и музыку быта, на которой он сам вырос в детстве, в том числе создание бытовых танцев: «Яркий пример — танец «липси», созданный в Германской Демократической Республике; он быстро приобрел популярность и занял прочное место в танцевальном репертуаре. Разве мы не можем

¹ Стенограмма IV пленума правления Союза композиторов РСФСР 13—18 ноября 1962 г., с. 2.

² Там же, с. 14.

и не должны создать подобные танцы на нашей собственной почве? Надо признаться, что мы еще не использовали всех возможностей проникновения в самую гущу бытовой музыки».

Настойчиво повторяет Шостакович убеждение о неразделимости понятий музыка серьезная и легкая. По его мнению, «первый из вопросов, подлежащих обсуждению,— это взаимоотношение между легкой и серьезной музыкой, борьба против односторонности, независимо от того, выражается ли она в сухом академизме или бездумной апологетике чистой развлекательности». Он говорил: «Лично я убежден, что неизжитая до сих пор полярность в развитии легких и серьезных жанров советского музыкального искусства в значительной мере тормозит ее развитие». В пример приводил «Баха и Бетховена, Глинку и Чайковского, Вебера и Россини, Шуберта и Грига, Дворжака, Рахманинова и многих других великих мастеров, писавших наряду с серьезной и замечательную легкую бытовую музыку своего времени»¹.

Дискуссия продолжалась шесть дней. Зафиксировавшая ее стенограмма остается не только историческим документом, но и источником обобщений, предложений, не утративших актуальности.

За восемь лет под председательством Шостаковича в Москве и других городах республики прошло 237 заседаний секретариата².

Благодаря налаженной работе заседания были освобождены от решения многих организационных вопросов и посвящались, главным образом, обсуждению музыки: заслушивались, как правило, отчеты периферийных композиторов, демонстрировавших свои произведения. Каждый отчет подвергался тщательному обсуждению с конкретными замечаниями и советами—эту форму работы Шостакович стремился всемерно поощрять.

Возраставшая творческая активность композиторов, укреплявшиеся их связи с заводами, сельскохозяйственными районами привели к тому, что в местные и центральные организации Союза композиторов стали непосредственно обращаться с заказами—о песнях для заводов, о музыке для торжеств, для мемориалов: письмо из Новороссийска о «Курантах» не было единственным. Множество песен-эмблем возникло тогда.

Обладая способностью сплавивать людей, Шостакович раскрывал их организаторские таланты. По его предложению

¹ Стенограмма IV пленума правления Союза композиторов РСФСР, с 9

² Примечательно, что первое выездное заседание состоялось в родном городе Шостаковича—Ленинграде; председатель правления Ленинградской композиторской организации В. П. Соловьев-Селой докладывал о плане и перспективах работы Шостакович три дня участвовал в отборе сочинений на тему «Ленин — партия — народ»

правление избрало секретарем Союза композиторов РСФСР С. А. Баласаняна. К решению проблем эстрадной музыки привлекался Л. О. Утесов. Когда Шостакович отправлялся в областные организации, он приглашал в помощь Н. Г. Жиганова, З. Г. Исмаилова, В. П. Соловьева-Седого, В. Н. Трамбицкого, А. Я. Эшпая.

Самоотверженно помогал Шостаковичу Александр Александрович Холодилин. Музыковед с огромным опытом многолетней работы в учреждениях искусства, он занял должность ответственного секретаря, непосредственно ведавшего организационными вопросами. Общая работа сдружила — вместе ездили на отдых в Беловежскую пушу, в Армению. Холодилин всегда сопровождал Шостаковича в командировках, число и длительность которых возрастали. С осени 1960 года и до начала 1966 года Шостакович побывал по делам Союза композиторов в двадцати девяти городах (не считая Ленинграда и специальных поездок на премьеры своих сочинений), в том числе в 1961 году — в Новороссийске, Свердловске, Новосибирске, Тбилиси; в 1963 году — в Риге, Ереване, Кишиневе, Фрунзе, Казани, Йошкар-Оле; в 1964 году — в Горьком, Ростове-на-Дону, Баку, Ташкенте, Самарканде, Алма-Ате, Уфе. Стилем руководства было все видеть и слышать самому, разбираться в возникавших вопросах на местах, поднимать уровень работы областных организаций. Периферийным смотрам, пленумам, встречам старался придать и деловой и праздничный характер.

Журналист Петр Дариенко подробно описал работу Шостаковича на таком смотре в Молдавской ССР, названном «Дни музыки РСФСР». «Столица республики была удивительно нарядна и счастлива: предстоял действительно всенародный праздник»¹. Вместе с Шостаковичем приехали Л. Зыкина, Н. Исакова, Д. Башкиров, И. Ойстрах, А. Янсонс, А. Беседин, Р. Зеленая, В. Пикайзен, Квартет имени Бородина, группа композиторов. На аэродроме, под дождем, необычным для молдавского апреля, Шостакович у микрофона отвечал на приветствия: «Мы очень хотим, чтобы вы нас долго потом вспоминали добрым словом. Пусть нынешняя неделя русской советской музыки в Молдавии еще больше укрепит нашу дружбу. Мы с удовольствием примем молдавских музыкантов в Москве...»

В следующие дни он открывал концерты, выступал на пресс-конференции, в Кишиневском университете, библиотеке имени Н. К. Крупской, республиканском Союзе композиторов. Встретился он здесь с дирижером духовых оркестров И. Петровым, к которому в войну ездил в Башкирию. Служивший теперь в Одессе, генерал-майор Петров организовал в Кишиневском Доме офицеров концерт советской музыки, сыграл Празднич-

¹ Дариенко П. С. Люди моей биографии — Кишинев: Литература артистике. 1979, с. 250. Дальнейшие цитаты о пребывании Шостаковича в Молдавии заимствованы из того же источника.

ную увертюру; радостной и дружеской была эта встреча спустя два десятилетия¹.

Сверх программы попросили Шостаковича сыграть Виолончельную сонату, и он тотчас же вызвал из Москвы виолончелиста Е. Альтмана, и тот с самолета попал прямо на репетицию: «Вместе с Дмитрием Дмитриевичем мы сыграли Сонату от начала до конца. Я был удивлен... От композитора исходила какая-то гипнотическая сила, которая руководила мной, и я играл совсем не так, как это делал обычно, и выполнял то, что ему хотелось услышать»².

В Тирасполе попросили принять участие в открытии театра. Волновался, какова акустика, приехал загодя, попросил Нину Исакову порепетировать, произнес со сцены несколько фраз и успокоился: «Хороший театр». Хотелось поехать по республике. «Он часто пристально рассматривал наши виноградные плантации, наши кодры, только-только раскрывавшие свою красоту на пороге новой весны, вслушивался в неумолчное журчание родников... Его поражала красота полей и селений, их многокрасочность...» Узнав, что Шостакович приезжает в село Трушены, в колхоз имени И. В. Мичурина, туда собрались люди из всех окрестных деревень.

«Дворец культуры... не мог вместить и десятой доли мичуринцев. Когда мы подъехали к Трушенам, дорога была буквально запружена людьми. Руководители колхоза умоляли: «Пропустите, пожалуйста, гостей». К Дворцу культуры Дмитрий Дмитриевич добрался с огромным трудом. Ему рукоплескали. Усыпали цветами его дорожку. Состоялся митинг. Затем концерт. Дмитрий Дмитриевич очень волновался: «А как же те, что на улице и площадях?» Хозяева объяснили, что митинг и концерт... транслируются по радио. После концерта устроили ужин. Местный оркестр народных инструментов исполнял молдавские песни. Руководитель колхоза произнес тост: «Спасибо, Дмитрий Дмитриевич, что вы приехали к нам. Этого наша земля никогда не забудет. Счастья вам и много новых творческих свершений! И от души желаем вам сто лет жизни!» Шостакович без тени шутки ответил: «...а я хочу больше ста лет прожить. Почему мне не прожить бы? Здоровье у меня хорошее. Вот только рука подвела — плохо действует. И нога переломана. Но врачи обещали все уладить, как вернусь из Кишинева».

В каждом городе, куда Шостакович приезжал, он прежде всего слушал новую музыку, высказывался о ней. В Йошкар-Оле он говорил о том, что «марийские композиторы в большинстве произведений стоят на хорошей мелодической песен-

¹ Рецензируя в «Правде» этот концерт, Шостакович писал: «Не могу не выразить также своего авторского удовлетворения и талантливым исполнением моей Праздничной увертюры» (Талантливый коллектив — Правда. 1963, 12 апр.)

² Цит. по ст. Ваш советский репертуар. — Сов. музыка, 1981, № 9, с. 76

ной основе» и «это хорошее качество»¹, в Новосибирске делился своей точкой зрения на приметы современного в музыкальном стиле, в Ростове-на-Дону интересовался фольклорными изысканиями.

Его повсюду ждали с трепетом и воодушевлением: «Приехал Шостакович!» Весть облетала музыкантов, и каждый стремился увидеть композитора, поговорить с ним, — это оставалось в памяти волнующим переживанием. Росли волны магнетического влияния шостаковичской личности, росла сила его примера: он поднимал веру людей в самих себя, в значимость серьезной музыки там, где на нее не всегда обращали должное внимание. Не только с его сочинениями, но и с его личностью связывалась воспитательная миссия искусства. С его деятельным участием многие города — Горький, Волгоград, Уфа, Казань, Улан-Удэ — становились очагами музыкальной культуры.

С готовностью вникая в любые вопросы, он не уклонялся и от разбора жалоб, наказания нерадивых работников. Этот редкостно деликатный человек умел быть беспощадным. Известна история с композитором А., занимавшим ответственное положение в одной из композиторских организаций и не пренебрегавшим плагиатом. Шостакович поехал председателем комиссии в далекую республику, вник во все детали трудного дела. Находились защитники. Пытались смягчить вину, повлиять на Шостаковича. Негодующий, он сказал композитору А.: «Вы должны покаяться перед народом!»

Были приняты суровые меры наказания.

Старейшему татарскому композитору Назибу Жиганову довелось сопровождать Шостаковича в город Йошкар-Олу для проверки жалоб на руководителя местной композиторской организации: «Я увидел гнев Шостаковича, убедившегося в неприглядных поступках должностного лица; тот был отстранен немедленно, и Шостакович сам занялся разбором нужд музыкантов, задержался для этого на несколько дней, работал до поздна».

В Новосибирске профессор А. Н. Котляревский записал перечень дел Шостаковича в течение одного дня очередной командировки: с утра — прослушивание новой музыки, потом — встреча со студентами и преподавателями консерватории, вечером — обсуждение плана композиторской организации, беседы по бытовым вопросам. В Свердловске Шостакович заболел воспалением легких, лежал в гостинице и там все-таки решал неотложные дела по распространению музыки уральских авторов.

Подчеркивая сугубо деловой характер частых поездок, он внешние знаки внимания если и терпел, то только из вежливости, воспитанности, боязни кого-либо обидеть, огорчить. В од-

¹ Выступление Д. Д. Шостаковича на IV пленуме Союза композиторов МАССР 4 ноября 1965 г. Цит. по ст. Бородин Т. Интересный документ — Марийская правда, 1976, 19 сент.

ном из южных городов на торжественном приеме с обилием яств от него услышали сердечное слово благодарности и вслед извинение: «Нужно репетировать. Оркестр ждет». И все ушли, оставив горы клубники, винограда и дынь, и долго вспоминали происшедшее как наизидание.

Деятельность в правлении Союза композиторов умножила количество поездок Шостаковича и в родной Ленинград: одна из ведущих творческих организаций РСФСР требовала постоянного внимания, и Шостакович появлялся на ленинградских собраниях, пленумах, дискуссиях. Сохранились стенограммы его ленинградских выступлений. В них не ощущалось той застенчивой неловкости, которая была заметна в его обычном поведении. Говорил без конспектов или тезисов, с неизменной ясностью мысли, находя точные слова и определения.

ТРИ ФЕСТИВАЛЯ

Организаторские усилия Шостаковича, охватывая разные стороны музыкальной жизни, реально отразились на симфонической культуре многих городов. Укрепились квалифицированные оркестры, систематически пропагандировавшие современную музыку, расширился круг ее ценителей. Появилась возможность проведения фестивалей, не уступавших столичным по размаху и художественному уровню. Нашлись инициативные организаторы.

Первым городом музыкальных фестивалей, посвященных советскому композиторскому творчеству, стал Горький — мощный промышленный центр на Волге, третий по численности населения в России, родина Н. А. Добролюбова, М. А. Балакирева, М. Горького, Я. М. Свердлова, город с давними революционными традициями, с огромными заводскими районами — Сормово, Автозавод, Канавино.

Прежде Шостаковичу редко приходилось бывать в этом городе, выходило так, что его концертные маршруты пролегли в других местах. Первый раз после войны он оказался в Горьком осенью 1955 года; 21 и 22 октября участвовал как пианист в своих авторских концертах, где исполнялись Первый квартет, Квintет и новинка — цикл «Из еврейской народной поэзии». До следующего приезда прошло почти три года: 4 и 5 мая 1958 года впервые в Горьком прозвучала Одиннадцатая симфония, Шостакович солировал во Втором фортепианном концерте. Впечатление было хорошим, и композитор в интервью на страницах газеты «Горьковский рабочий» заявил, что «остался доволен концертами в Горьком и особенно исполнением Симфонии»¹.

¹ Интервью Шостаковича. — Горьк. рабочий, 1958, 6 мая.

В шестидесятые годы Горьковский оркестр накопил большой репертуар советской музыки, успешно провел абонементные циклы. Воспитывалась постоянная аудитория. Добрая репутация оркестра филармонии привлекала в Горький знаменитых гастролеров. Все это позволило в июне 1962 года провести там первый фестиваль современного музыкального творчества — прелюдию таких систематических фестивалей-панорам советской музыки. В Горький приехали Шостакович, Хачатурян, Хренников, Кабалевский, чьи сочинения значились в фестивальных программах. Пианист Вэн Клайберн, получивший из рук Шостаковича первую премию Международного конкурса имени П. И. Чайковского, присоединился к советским участникам фестиваля и во Дворце культуры автозавода исполнил Третий концерт Прокофьева.

В фестивальные программы вошли тогдашние новинки творчества Шостаковича: Четвертая симфония, Восьмой квартет, «Сатиры», арии и антракты из «Катерины Измайловой», а также Праздничная увертюра, Первый виолончельный концерт. Их интерпретация вполне удовлетворила автора, отметившего в местной печати: «Концерты идут очень хорошо. Все исполнители добиваются серьезных успехов... Я очень доволен ходом фестиваля, считаю, что ваш город сделал большое, нужное дело»¹. Закрывая фестиваль, Шостакович говорил: «Как важен такой праздник для людей, их душ и сердец. Он будит эстетическое чувство... он нацеливает нас на то, что нужно сделать, чтобы наша музыка стала достойной нашего времени»². По его предложению Торжественный прелюд, сочиненный горьковским композитором А. А. Нестеровым, решили сделать эмблемой всех последующих музыкальных празднеств в Горьком, своего рода музыкальным символом волжского города.

Успех фестиваля настолько воодушевил Шостаковича, что он решил именно в Горьком дебютировать в качестве дирижера. Несмотря на болезнь, расставаться с исполнительством не хотел. Исполнительские выступления считал неотъемлемым элементом композиторской работы, психологически необходимыми возбудителями творческого вдохновения — таким было его твердое убеждение. Даже в конце жизни, страдая от болезни рук, он подчеркивал связь артистизма исполнительского и композиторского: «Это очень полезно, между прочим, что я... выступал публично. Для моих занятий по композиции это принесло большую пользу». Дирижерство, как он надеялся, могло заменить пианистическое общение с публикой.

Для начала осторожно остановился на одном отделении концерта с программой: Праздничная увертюра, Виолончельный концерт. Во второе отделение входила премьера оркестровки

¹ Цит. по ст.: Чеботарев А. Фестиваль расширяет границы — Горьк. рабочий, 1962, 13 июня.

² Беседа с Д. Д. Шостаковичем. — Сов. культура, 1962, 14 июня.

вокального цикла «Песни и пляски смерти» Мусоргского. Давно ему хотелось осуществить оркестровую версию этой трагической музыки любимого композитора. Не случайно цикл с фортепианным сопровождением звучал в Малом зале Московской консерватории в том же концерте 21 февраля 1961 года, где впервые исполнялись «Сатиры» на слова Саши Черного. Вскоре после премьеры «Сатир» Шостакович за день сделал оркестровку «Песен и плясок смерти», обогатив и углубив драматургию вокального цикла.

Дирижерское выступление очень волновало Шостаковича. Никогда еще не приходилось ему охватывать свои сочинения с позиций дирижера, думать о жесте, показе, контакте с оркестром. В юности он взял несколько дирижерских уроков у Н. Малько и теперь вспоминал его указания, обращался к практике Мравинского; для предварительной «тренировки» провел несколько репетиций с московским оркестром. В беседе с журналистами откровенно признавался: «Честно говоря, волнуясь. Ведь это будет первое мое выступление в качестве дирижера. Как оно пройдет...»¹

Чтобы не сплеховать перед таким необыкновенным дирижером, Горьковский оркестр задолго до выступления тщательно разучил намеченные произведения, с учетом предыдущих одобренных автором интерпретаций.

Когда 10 ноября утром Шостакович появился на репетиции, он был собран, деловит, немногословен, эмоционально сдержан. Замечалось, что в дирижировании он более требователен и настойчив, чем в обычной роли слушателя своих произведений. Литавриста, от волнения не поспевавшего с ударом литавр в Виолончельном концерте, методично заставил неоднократно повторить фрагмент. В жестах сказывалась слабость правой руки — приходилось переключать палочку в левую руку, но движения, «геометрически» четкие, без поддерживающей мимики, доходили до оркестра.

В день концерта Шостаковичу больше всего мешала необходимость стоять спиной к людям, к залу, то, что не мог видеть лиц слушателей: в обыденной жизни он не терпел, когда кто-то шел вслед за ним, глядя в спину, и это ощущение преодолеть при дирижировании не мог.

Дебют 12 ноября прошел благополучно, но, принимая поздравления, Шостакович сказал: «Трудно!» — имея в виду не физические, а психологические барьеры. На вопрос: «Ведь, правда, удовольствие дирижировать своей музыкой?» — ответил: «Ни малейшего». На праздничном ужине, устроенном для оркестра после концерта, признался: «Я бы не взялся за па-

¹ Горьк. рабочий, 1962, 12 ноября.

лочку, если бы не увидел, как дирижирует Стравинский. Посмотрел на Стравинского и решил: тоже так смогу»¹. И все же, недовольный тем, что дирижирование не скрыло, а, наоборот, как ему казалось, подчеркнуло физический недуг, он в глубине души сохранял надежду на возможность в будущем дирижировать, чтобы самому непосредственно участвовать в установлении традиций интерпретации своей музыки.

Приходило время ее широких ретроспективных показов. Новизна, значительность тем, полно охвативших современную жизнь, многообразие жанров, мастерство воплощения сделали музыку Шостаковича большой и самостоятельной частью музыкальной литературы XX века, необходимой людям. «Я никак не могу жаловаться на невнимание к моим сочинениям у себя на Родине,— говорил Шостакович в том же 1962 году,— их очень много играют и дирижеры, и часто их, может быть незаслуженно часто, ставят в программы симфонических, камерных концертов, но все это проходило, так сказать, на расстоянии некоторого времени...»².

В 1962 году британский любитель музыки и общественный деятель лорд Харвуд, чтобы поднять значение проводящихся с 1947 года ежегодных фестивалей искусств в старинной шотландской столице Эдинбурге, задумал один из них посвятить творчеству Шостаковича. В марте приехал к нему в Москву, обсудили программу примерно из тридцати сочинений, в том числе Четвертой, Шестой, Восьмой, Девятой, Десятой, Двенадцатой симфоний, восьми квартетов, «Хованщины» в редакции и оркестровке Шостаковича. 16 августа Шостакович отправился в Эдинбург, три недели слушал там свою музыку и пришел к выводу: «Такая переоценка собственного творчества, производимая с годами... абсолютно необходима... Терять критическое отношение к своему творчеству — это совершенно невозможно, это исключено... Очень многому меня научило трехнедельное ежедневное слушание своих сочинений, очень мне было полезно»³. Г. Рождественский, дирижировавший в Эдинбурге Четвертой и Двенадцатой симфониями, тогда новинками для зарубежных слушателей, был «поражен тем, с каким вниманием Дмитрий Дмитриевич отнесся к репетициям, как тщательно он следил за каждой деталью Двенадцатой симфонии...». Никогда прежде, ни на одной премьере своих сочинений, ни на одном концерте не испытывал он такого нервного напряжения. «Отнюдь не увеселительная, понимаете, поездка,— отвечал расспрашивавшим об экзотике Шотландии,— потеря сна, душевного покоя... трудная и ответственная, я бы сказал, работа... Нервная нагрузка была очень большая»⁴.

¹ Цит. по записи воспоминаний Ю. И. Западниковой — концертмейстера симфонического оркестра Горьковской филармонии.

² Д. Шостакович о времени и о себе, с 255.

³ Там же.

⁴ Там же.

Волнение усугублялось погрешностями исполнения. Сказывалась коммерческая сторона фестиваля, зарубежные оркестры не имели необходимого времени на подготовку. Шостаковичу, привыкшему к неторопливой тщательности Мравинского, горько было наблюдать, как оркестры, приехавшие в Эдинбург утром, «днем проводили генеральную репетицию, а вечером давали концерты. Это, естественно, отражалось на исполнении. Музыканты... порой придерживались не тех темпов, которые предусмотрел автор, не всегда приносили нужные характеристики в трактовку сочинения»¹. В таких условиях он немногим мог помочь — «...немножко подправить». «...Так немножко я подправил Шестую симфонию, которую играл шотландский оркестр... и Восьмую...»²

Хотя Эдинбургский фестиваль имел международный резонанс и Шостакович был благодарен его организаторам, он дал зарок: «Если на моем веку... мне предстоит еще какой-нибудь такой фестиваль, то я буду требовать или, так сказать, просить от организаторов фестиваля следующего: чтобы не ставить меня перед свершившимся фактом»³. Иными словами, твердо решил участвовать не только в составлении программ, но и отборе исполнителей, определении репетиционного режима.

В Горьком второй фестиваль «Современная музыка», с подзаголовком «Творчество народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии Дмитрия Дмитриевича Шостаковича», готовили долго, больше года. Поставили цель впервые представить панораму творчества с максимальной полнотой. Наметили на протяжении девяти дней исполнить более пятидесяти сочинений: семь симфоний, восемь квартетов, оперу «Катерина Измайлова», ораторию «Песнь о лесах», Праздничную увертюру, Увертюру на русские и киргизские народные темы, все четыре созданных к этому времени инструментальных концерта, Квинтет, Трио, фортепианные прелюдии и фуги, Концертино, прелюдии, Сонату для виолончели и фортепиано, Десять хоровых поэм, Две обработки народных песен, фрагменты из балета «Болт», из музыки к кинофильмам «Златые горы», трилогии о Максиме, «Молодая гвардия», «Овод», Четыре романа и Четыре монолога на стихи А. С. Пушкина, Шесть романсов на стихи английского поэта, Пять романсов на стихи Е. А. Долматовского, «Сатиры», Шесть испанских песен, «Песню о встрече». Специально к фестивалю Шостакович приурочил премьеру оркестровки цикла «Из еврейской народной поэзии».

¹ С музыкой в сердце: рассказывает лауреат Ленинской премии Д. Шостакович. — Известия, 1962, 21 сент.

² Д. Шостакович о времени и о себе, с. 254, 255.

³ Там же, с. 254.

Если учесть, что к этому времени, помимо прикладных кино- и театральных работ, было создано семьдесят семь опусов и примерно десять из них (сочиненных до Первой симфонии) автор не считал целесообразным активно пропагандировать, выходило, что впервые столь полно слушатели получали возможность охватить, оценить почти всю картину творчества композитора. Подобного не знала история мировой музыкальной культуры.

Преодолевая трудности—организационные, финансовые, учитывая графики зарубежных поездок артистов (Д. Ф. Ойстрах должен был приехать в Горький из США, Квартет имени А. П. Бородина—из Скандинавии), принаравливаясь к заявкам, репертуару разных коллективов и артистов, организаторы фестиваля составили программы так, что они представляли сложившиеся стили интерпретации музыки Шостаковича, становились, таким образом, смотром советской исполнительской школы. Среди участников были Государственный симфонический оркестр Союза ССР и оркестр Горьковской филармонии, Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Хор русской песни под управлением А. В. Свешникова, квартеты имени Л. Бетховена и имени А. П. Бородина, дирижеры Е. Ф. Светланов, Н. Г. Рахлин, К. К. Иванов, А. К. Янсонс, Г. Н. Рождественский, Г. П. Проваторов, В. Н. Порман, Г. А. Жемчужин, И. Б. Гусман, Э. Н. Гульбис, солисты Л. Н. Оборин, Д. Ф. Ойстрах, Т. П. Николаева, В. М. Громадский, Г. А. Писаренко, Л. И. Авдеева, А. Д. Масленников, А. Н. Беседин, Н. С. Исакова и другие выдающиеся певцы и инструменталисты.

Специальные концерты посвящались школе Шостаковича, его ученикам—эта сторона вызвала его особенно горячее участие. Еще в октябре 1963 года, когда обсуждались программы, он обратился к директору филармонии Г. П. Никитину с предложениями, учитывавшими все малейшие детали показов школы, причем с характерной пунктуальностью сам сочинил и прислал проект письма каждому из учеников: «Если можно будет провести в жизнь мысль о демонстрации в Горьком моих учеников, то прошу Вас написать каждому из них письмо приблизительно такого содержания:

«Уважаемый . . . ! Тогда-то в Горьком состоится такой-то фестиваль. Мы намеряем в этом фестивале показать произведения учеников Д. Д. Шостаковича Сообщите, пожалуйста, какое свое сочинение Вы хотели бы продемонстрировать на фестивале».

Конечно, в ответ получите обилие названий. Эти названия Вы перешлете мне. А я уже отберу то, что имело бы смысл показать на фестивале».

И далее перечислил фамилии всех тридцати четырех своих учеников—и по сочинению и по оркестровке, с адресами, извняясь: «Как видите, список получился солидный... если бы

можно было организовать два концерта, то это было бы очень хорошо».

Фестиваль стал празднеством с концертами на заводах, в колхозах, в районных городах и селах — Арзамасе, Дзержинске, Павлове, Правдинске, Урени, Лыскове, Кстове, без скидок на доступность восприятия, с самыми серьезными программами. В селе Кстове Т. Николаева выступала с Прелюдиями и фугами, А. Беседин — с романсами и монологами на стихи Пушкина, в селах Урень и Лысково показывались четыре инструментальные сонаты учеников Шостаковича.

Старались не упустить ни одну форму распространения музыки. Центральный музей музыкальной культуры устроил в Горьком выставку, посвященную Шостаковичу, в нотных магазинах и на самом фестивале продавались пластинки с записями его сочинений, в кинотеатре «Октябрь» демонстрировали фильмы с музыкой Шостаковича. По всему городу атели транспаранты с эмблемой фестиваля, нарисованной местным театральным художником В. Мазановым.

Девять дней Горьковская область жила музыкой Шостаковича. Дни композитора были расписаны по минутам: репетиции, концерты, встречи. Утром, немножко поработав, выходил из гостиницы «Москва», где ему отвели двухкомнатный номер (128) на первом этаже, и отправлялся в зал, иногда пешком по узкой и шумной центральной улице Свердлова. Молодежь, заметив это, с утра подходила к гостинице, чтобы вблизи увидеть Шостаковича, поздороваться с ним. Для него было радостью находиться среди людей, для которых — он это явно чувствовал — слушание музыки было не просто «культурным мероприятием», а событием лично-этическим. На концертах, как писали тогда, «ничто вокруг не мешало слушать и думать. Ничего не раздражало. Ни одной сонливо-недовольной или недоумевающей физиономии. Были очень красивые лица у слушателей»¹. Они шли к большому искусству, и их настроение, их облик делали Шостаковича счастливым.

Общая атмосфера, царившая на этом фестивале, его удивительно чуткая к музыке аудитория поднимали тонус исполнителей: ряд концертов стал высшим достижением замечательных артистов. Яркую трактовку Пятой симфонии дал Рахлин, интерпретация Рождественским Десятой симфонии «поразила огромным сосредоточением, необычайно глубоким погружением во внутренний мир музыки»², великолепно были сыграны Т. Николаевой Прелюдии и фуги. Е. Светланов приехал в Горький

¹ Золотов А. А. День горьковского фестиваля — Известия, 1964, 22 февр.

² Соколов О. В. Симфония, покоряющая правдой. — Горьк. правда, 1964, 22 февр.

с Государственным оркестром СССР, выбрав для этого смотра Седьмую симфонию, как наиболее показательную в шостаковичском репертуаре оркестра. Ученик по композиции М. Ф. Гнесина и Ю. А. Шапорина, по дирижированию — А. В. Гаука, Светланов убедительно выявлял истоки Симфонии в русской традиции — у П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова. Исполняя Симфонию, дирижер исходил из глубокой демократичности музыки, был убежден, что Шостакович «всегда остается самим собой, глубоко уважая своего слушателя, считая его достойным собеседником, способным к большому и серьезному разговору по душам»¹.

17 февраля Шостакович стоял на эстраде зала Горьковской консерватории в окружении своих учеников — Тищенко, Успенского, Окунева, Мнацаканяна, — сам представлял своих питомцев, говорил о них с волнением. Г. Белову, не сумевшему приехать на концерт, тотчас же послал в Ленинград радостную телеграмму: «Концерт прошел очень хорошо. Горячо поздравляю Вас с большим заслуженным успехом Ваших песен».

Его хотели видеть в легендарном Сормове, где когда-то жили герои повести «Мать» М. Горького, и он поехал на завод «Красное Сормово», побывал в конструкторском бюро, выступил перед кораблестроителями и познакомился с созданными на заводе судами на подводных крыльях.

Шостакович всегда любил детей. Их мир вошел в его музыку не только в произведениях, посвященных детям или о детях. С годами обращение к детству в крупных полотнах означало жажду гармонии, счастья, душевной ясности.

Еще до фестиваля из новой 177-й школы в Канавине ему писали ученики, учредившие музыкальный клуб, и он отвечал им:

«Я очень рад, что вы любите музыку и хотите создать в вашей школе клуб любителей музыки. Не надо называть клуб моим именем. Назовите ваш клуб именем великого русского композитора Модеста Петровича Мусоргского. Когда я буду в Горьком, я очень хотел бы с вами встретиться»²

В дни фестиваля он выбрал время, поехал на Норильскую улицу, в детский клуб, где более двухсот девочек и мальчиков занимались в кружках фортепиано, баяна, аккордеона, посещали музыкальный лекторий. Дети встретили его «Песней о встрече», играли ему и пели, и он сидел в зале среди ребят, про-

¹ Светланов Е. Ф. Еще о Пятнадцатой... — В кн.: Светланов Е. Ф. Музыка сегодня. М.: Сов композитор, 1976, с. 47.

«Необычайное волнение, — писал дирижер в связи с фестивальным выступлением, — охватывает меня всякий раз, когда становлюсь за пульт дирижировать Седьмой симфонией Шостаковича. Это произведение, которое я считаю образцом мирового симфонического творчества, покоряет слушателей уже два десятилетия. Это — гимн героизму советских людей» (Светланов Е. Ф. Молодцы, волжане! — Горьк. рабочий, 1964, 22 февр.).

² Цит. по подлиннику письма, хранящемуся в 177-й средней школе города Горького

стой и веселый, с партитурой Седьмой симфонии, которую привез, чтобы подарить клубу.

«Председатель совета клуба Марина Иванченкова оглашает постановление совета об избрании Д. Д. Шостаковича почетным председателем клуба. Второклассница Ира Завалова исполняет танец, музыка для которого написана Шостаковичем. Из уст пятиклассника Коли Родина звучит песня «Родина слышит...» «Дорогие друзья,— обращается к собравшимся Д. Д. Шостакович — ваш почин замечателен... Хорошо учитесь, растите образованными, культурными, достойными нашего времени»¹.

Горьковский фестиваль воочию показал популярность музыки Шостаковича, ее доступность, воздействие на разные слушательские круги. Была доказана (что являлось поучительным для многих областных филармоний) и возможность финансовой выгоды от концертов современной музыки: фестиваль не потребовал государственной дотации, обычной при такого рода мероприятиях, его доход составил 70.230 рублей, причем 6.000 рублей дали концерты в Сормове и на Горьковском автозаводе. Со всей страны в Горький специально приехали любители музыки, чтобы слушать сочинения Шостаковича. Люди осаждали залы, требуя повторения концертов.

Музыкальная общественность страны горячо одобрила фестиваль в Горьком. Хренников сказал, что это блестящий пример пропаганды советской музыки, Светланов подчеркивал: «Идею ваших горьковских фестивалей надо всячески приветствовать. Несмотря на огромное признание таланта Шостаковича во всем мире, в таком масштабе его творчество никогда еще не было представлено». «Организуемые горьковскими музыкальными деятелями и филармонией фестивали современной музыки — событие большого культурного значения», — писал Свешников².

Два заключительных концерта 23 февраля 1964 года стали апофеозом празднества. Перед слушателями выступили шесть дирижеров, Квартет имени Бородина, выдающиеся солисты; наконец, на сцену вышел Д. Д. Шостакович, преодолев слабость рук, сыграл с Квартетом имени Бородина Интермеццо из Фортепианного квинтета и произнес сердечные слова благодарности.

В заключение фестиваля он провел пресс-конференцию — не совсем обычную, нечто вроде дружеской беседы. Отвечая на настойчивый вопрос о ближайших планах, вдруг выпалил с подкупающей непосредственностью: «Вот сижу здесь с вами, а нужно музыку сочинять».

Возвратившись в Москву, он опубликовал в «Правде» статью, в которой не только благодарил организаторов и слуша-

¹ Гребенников И. Д. Шостакович: «Ваш почин замечателен». — Горьк. рабочий, 1964, 20 февр.

² Цит. по ст.: Фестиваль приветствуют — Ленинская смена (Горький), 1964, 15 февр.

телей, но и размышлял о важности такого смотра для дальнейшего творчества. «Может быть,—признавался Шостакович,—кое-что мне не удалось выразить в своих сочинениях так, как я хотел. И, наверное, если бы я снова начал свою творческую жизнь, некоторые сочинения прозвучали бы сейчас по-иному. Но не я судья своему творчеству—это дело слушателей...»¹ Вновь он подчеркивал, что ощущение слушательского восприятия—необходимая черта композиторской психологии: «Хочу только сказать, что, сочиняя, всегда представляю себе нашего слушателя, так как не признаю музыки «без адреса». И самокритично добавлял: «...что поделаешь, автору не всегда удастся донести до аудитории свой замысел без потерь. Быть может, если бы я не видел недостатков в своих сочинениях, я перестал бы писать музыку»².

Получив большой резонанс по всей стране, фестиваль в Горьком побудил многие города активизировать пропаганду музыкального искусства как важного средства воспитания. Фестивальную эстафету горьковчан перенял город Волгоград: там решили приурочить фестиваль советской музыки к шестидесятилетию Шостаковича, исполнявшемуся в 1966 году. Инициативу проявила местная филармония, художественное руководство которой осуществлял ученик Шостаковича М. А. Кацнельсон—один из первых, зачисленных в его композиторский класс в Ленинградской консерватории. Как и со всеми учениками, Шостакович переписывался с ним, интересовался его творчеством; сочинения волгоградского композитора—цикл на стихи Маяковского, романсы на стихи Лермонтова, детские песни—дважды обсуждались на открытых заседаниях секретариата Союза композиторов РСФСР, причем Шостакович высказывался о них подробно, конкретно, критикуя своего бывшего ученика за то, что тот «в силу своей загруженности, к сожалению, создает немного произведений»³.

В начале 1966 года секретариат Союза композиторов РСФСР принял решение о создании Нижне-Волжского отделения Союза композиторов, куда вошли композиторы и музыковеды Волгограда, Куйбышева, Саратова, Астрахани. Учредительный пленум нового отделения продемонстрировал значительный рост творчества волгоградских композиторов и исполнительских коллективов.

Назначив фестиваль на май, волгоградцы, таким образом, открывали череду юбилейных концертов и встреч, намеченных в Москве, Ленинграде и других городах страны.

Трудностей было немало. Филармония еще не имела опыта такого рода мероприятий, не могла опереться на свои симфо-

¹ Шостакович Д. Д. Большой праздник музыки — Правда, 1964, 25 февр.

² Там же

³ Из протокола заседания секретариата Союза композиторов РСФСР 28 января 1963 г.

нические или камерные коллективы, подобно городу Горькому. В Волгограде все выглядело скромнее. Но значение фестиваля возрастало оттого, что он проводился в городе-герое, свидетельствовал о возрождении не только его промышленности, но и культуры.

Программу составили следующую: Пятая, Седьмая, Девятая, Двенадцатая, Тринадцатая симфонии, Скрипичный, Виолончельный и Второй фортепианный концерты, Праздничная увертюра, «Новороссийские куранты», поэма «Казнь Степана Разина», сюита из балета «Болт», арии из оперы «Катерина Измайлова», отрывки из музыки к кинофильму «Овод». Десять концертных программ взял на себя приглашенный на фестиваль Московский симфонический оркестр под управлением В. Б. Дударовой. Солистами были певец В. Громадский, пианист М. Воскресенский, певица Э. Андреева, виолончелистка Н. Шаховская, скрипач М. Лубоцкий. Впервые в большой концертной программе участвовали волгоградские музыкальные силы: группа басов Волгоградской хоровой капеллы, сводный хор музыкальных учебных заведений; десятки артистов-профессионалов и двести учащихся были привлечены к шостаковичским программам. Фестиваль был великолепной школой мастерства для музыкантов бурно развивавшегося города.

Шостакович приехал в Волгоград 19 мая 1966 года поездом. В эти годы он избегает самолетов не только из-за больных ног. Неторопливое движение поезда позволяло многое увидеть, ощутить просторы нашей земли. В поездах не избегал знакомств, мерный перестук колес успокаивал нервы.

Пребывание в Волгограде начал с репетиции оркестра, открывавшего фестиваль. Слушал репетицию требовательно, кое-что порадовало, кое-что огорчило, постарался помочь, тактично подсказать. 20 мая зал Драматического театра имени М. Горького — лучший в городе по акустике — был переполнен. Прозвучали Праздничная увертюра, Тринадцатая симфония. Последующие концерты проходили в четырех Дворцах культуры и в городе Волжском.

Кульминацией фестиваля стало исполнение Седьмой симфонии на площади Павших борцов, у братских могил героев красного Царицына и Сталинградской битвы. Играл оркестр под управлением В. Б. Дударовой.

Неделя музыки в Волгограде завершилась 24 мая. Шостакович уезжал в том душевном состоянии сосредоточенности и нетерпения, которое всегда предшествовало новому сочинению. Волгоградцам была обещана музыка для мемориала на Мамаевом кургане. Встреча со скульптором Е. В. Вучетичем помогла охватить замысел памятника, требовавшего, как считал Шостакович, музыки более объемной, пространственной, развернутой, чем «Куранты» у Вечного огня в Новороссийске.

Новороссийский опыт убедил: музыка должна становиться необходимым компонентом памятных сооружений.

Вучетич назвал Шостаковичу дату открытия ансамбля на Мамаевом кургане — октябрь 1967 года. Несмотря на болезнь, на занятость другими фундаментальными работами, Шостакович выполнил намеченное и обещанное: музыку для Волгограда сочинял, видимо, в промежутке между 19 мая и 3 августа, скорее всего, это произошло между 4—22 июля в Репине.

В выборе жанра не сомневался. Прелюдия-эпитафия. Нечто похожее на созданные в последний период жизни Игорем Стравинским, по его определению, «карманные реквиемы», посвященные памяти известных государственных деятелей, поэтов, писателей, музыкантов: Д. Кеннеди, Д. Томаса, О. Хаксли, П. Монте, П. Дюфай, М. Фюрстенберга. Но у Стравинского звучали религиозные мотивы, основа была атональной, Шостакович рассчитывал на массовое музыкальное воздействие, поэтому писал языком демократичным, ясным, со зримой пластикой образов. В самом названии указал и жанр и характер музыки — траурный и триумфальный. В заголовок включил посвящение, и получилось редкое у Шостаковича, с его пристрастием к лаконизму, пространное наименование: Траурно-триумфальная прелюдия памяти героев Сталинградской битвы.

Никаких эскизов не сохранилось. Возможно, их и не было. Эпитеты — траурная, триумфальная — определяют не только общее настроение, но и развитие мысли. Личная скорбь сурова и возвышенна; Прелюдия, несмотря на разницу масштабов, формы и содержания, по духу близка Реквиему, Траурно-триумфальной симфонии Г. Берлиоза — сочинениям, которые Шостакович высоко ценил. Она возрождает традиции траурных шествий, которые Шостакович мальчиком наблюдал в 1917 году в Петрограде и в которых сам участвовал; именно эти революционные шествия сочетали траурность, торжественность, героические мотивы. Их музыка была простой, доступной, зримо пластичной, и Шостакович написал Прелюдию с классической соразмерностью материала, с определенностью образа, выдержанного от начала до конца. Есть в Прелюдии и театральность, красочность, сплавленные со сдержанной строгостью. Точно рассчитывается кульминация, накопление оркестровой массы; звучность поднимается из самых глубин до апофеоза. Торжественный голос обращен к волжским просторам, уже чистым от свинца и дыма пожарищ. Мелодизм Прелюдии чеканно-маршевый. Ритм пунктирный. Расчлененности нет. Движение цепью нарастает до исполненной мощи. Звучание инструментов спрессовано. Склонный к дифференцированной оркестровке, Шостакович здесь словно выстраивает сплоченные оркестровые ряды, создает некий цельный, густой, темный тембр, будто раскаленная масса металла.

Примечательна еще одна особенность. Как ни тяжелы были сталинградские бои, но и тогда рождались свои песни.

Созданные на передовой, эти песни печатались в армейских газетах, музыка передавалась из уст в уста в редкие часы затишья. Была песня 38-й армии Сталинградского фронта «Рубежи побед», «Песня защитников Сталинграда» на стихи Е. Долматовского, песня-приветствие Сталинграду от Калининского фронта, «Песня Энской стрелковой дивизии». Вонны-сталинградцы, можно сказать, накопили свой музыкальный фольклор. Знал ли его Шостакович, интересовавшийся буквально всем, что относилось к музыке, друживший с фольклористами, с Е. Долматовским? В сталинградской Прелюдии нет прямых ассоциаций с солдатской героической песней, созданной под Сталинградом, но отдаленные и вместе с тем немало-важные интонационные отголоски есть. И они делают мелодию более доходчивой, более сердечной, трогательно-суровой.

Возвратившись из Репина в Москву, Шостакович, беседуя с корреспондентом «Правды», объявил: «Я сочинил небольшую Траурно-триумфальную прелюдию памяти героев Сталинградской битвы. Я буду счастлив, если она прозвучит в день открытия монумента на Мамаевом кургане»¹. Автограф подарил городу-герою Волгограду.

Вместе с «Новороссийскими курантами» сталинградский Прелюд составил своеобразную дилогию памяти погибших борцов. Подобно Богуславу Мартину — его оркестровой пьесе «В память Лидице» — Шостакович, обновивший многие жанры, возродил и развил также род мемориальной музыки, причем предназначенной прежде всего для сопровождения зрительных образов — скульптуры, живописи, увеличил художественные возможности этого прикладного жанра, его значение, степень и силу эмоционального воздействия. Траурно-триумфальная прелюдия памяти героев Сталинградской битвы вышла за рамки сочинения-сопровождения.

Она была записана на пленку оркестром Всесоюзного радио и телевидения под управлением Г. Рождественского, включена в репертуар Государственного симфонического оркестра Союза ССР, часто повторялась в концертных программах в памятные дни, связанные с событиями Великой Отечественной войны.

По свидетельству Е. Долматовского, Шостакович намеревался написать реквием памяти жертв войны: впечатления от волгоградского мемориала, работа над Прелюдией, «Новороссийскими курантами» направляли его мысль к капитальному воплощению темы. Долматовский вспоминает: «...был намерен очень интересный и оригинальный план, в котором чере-

¹ Правда, 1967, 12 сент. Месяцем позже Шостакович включил Прелюд в перечень сочинений 1967 г., о которых сообщал в письме школьникам из города Иены (ГДР) 16 октября.

довались арии и хоры. К сожалению, замысел этот не был осуществлен, и я корю себя, ибо — по моей вине. Мне в те годы казалось, что я уже полностью «выложился» в теме войны и потерь, что ничего нового я сказать не могу, преодолеть себя я не сумел, а деликатность Шостаковича не позволила ему обратиться к другому поэту»¹.

СИМФОНИИ О НРАВСТВЕННОМ ДОЛГЕ

В 1962 году в жизнь Шостаковича вошла Ирина Антоновна Супинская. Никого в свой новый план устройства личной жизни Шостакович не посвящал, ни с кем не советовался и чувствами не делился. Лишь сестре Зое, с которой встречался редко, но которую любил за простоту и искренность, сказал коротко: «Женюсь». И в ответ услышал: «И правильно делаешь». Женившись, написал Шебалину: «В моей жизни произошло событие чрезвычайной важности... Мою жену зовут Ирина Антоновна. У нее имеется лишь один большой недостаток: ей двадцать семь лет. В остальном она очень хорошая, умная, веселая, простая, симпатичная. Носит очки, буквы «л» и «р» не выговаривает. Надеюсь... сумеем нанести Вам визит. В этом отношении жизнь меня побаловала».

Позднее чувство было обращено к человеку, прошедшему, несмотря на молодость, нелегкий путь. Рано осиротев, Ирина Супинская воспитывалась у бабушки и дедушки, потеряла их в ленинградскую блокаду, семилетним ребенком была эвакуирована в Куйбышев.

Закончив с отличием Московский педагогический институт имени В. И. Ленина, Ирина Антоновна устроилась, как считала — временно, литературным редактором в издательство «Советский композитор». Шостакович познакомился с ней, подготавливая к изданию партитуру оперетты «Москва, Черемушки».

Не устраивая свадьбы, Шостакович решил по старомодной традиции нанести визиты друзьям. Отправились к Шебалиным на Николину гору. Было холодно. Шебалин, перенесший инсульт, почти не говорил. Пили чай на террасе. Скрывая печаль, Шостакович пытался шутить; просмотрел нотные рукописи Шебалина, несмотря на болезнь не прекратившего сочинение музыки...

Летом 1962 года Шостакович уехал с Ириной Антоновной в лесной поселок возле Солотчи под Рязанью, где жили ее родственники. Здесь, в живописных местах, запечатленных в прозе К. Г. Паустовского, Шостакович отдыхал, работал, окруженный ненавязчивым вниманием добрых людей.

¹ Долматовский Е. А. Работа и дружба, с. 27.

В Солотче не было пышных красот, которых навидался Шостакович в южных краях и в других путешествиях; радовали «цветущие или скошенные луга, сосновые боры, поемные и лесные озера, заросшие черной кугой, стога, пахнущие сухим и теплым сеном», слышал «крики перепелов и ястребов, свист иволги, суетливый стук дятлов... шорох дождей в рыжей хвое»¹. Ничто так не отвечало его настроению, как эта скромная, чистая, исконно русская природа, только в детстве испытывал он похожее чувство, слушая лесные звуки в Ириновке, вблизи родного города.

Август был ясным и теплым. Иногда проходили ливни, освежая землю. Ранним утром в окна врывается густой чистый воздух, обостряя запахи трав и деревьев. Никогда еще в богатой переменами жизни не доводилось ему чувствовать себя столь умиротворенно, покойно. З. Гаямовой сообщал: «Мы хорошо здесь устроились и, наверное, проживем хорошо»². Работалось продуктивно. Просмотрел партитуру Четвертой симфонии, проверил корректуру оперы «Хованщина», фортепианное переложение Тринадцатой симфонии. Ее первая часть сочинялась в марте, поначалу как самостоятельное хоровое произведение, вызванное публикацией в «Литературной газете» стихотворения Евгения Евтушенко «Бабий яр».

Полное боли, гнева, страстное, публицистически емкое слово поэта не могло не взволновать Шостаковича: оно было близко его мыслям о нравственных проблемах жизни, о драмах совести, об ответственности художника перед будущими поколениями, которым следовало передать страшную правду недавнего прошлого, сохранявшую актуальность и для настоящего. Стихотворение ставило все ту же давнишнюю и вечную в творчестве Шостаковича проблему добра и зла, многоликости злодейства, живучего благодаря слабостям и компромиссам человеческого общества. Всем сердцем разделял он непримиримость, беспощадность поэта, его стремление обнаженной правдой воспитывать, направлять, влиять. Такое и требовалось музыке Шостаковича в качестве словесно-образного импульса.

Крайне редко употреблявший высокое слово «вдохновение», предпочитавший в разговорах о музыке выражения будничные, рабочие, он на этот раз без сдержанности обронил в письме Шебаину: «Этот опус «вдохновил» меня».

По автографам видно, что запись клавира предшествовала партитуре,—случай для Шостаковича исключительный. Предполагал ли он поначалу создать хор с фортепиано или к «пор-

¹ Паустовский К. Г. Менцорская старина. — Собр. соч. в 6-ти т. М.: ГИХЛ, 1958, т. 4, с. 194, 195.

² Письмо от 26 июля 1962 г. ЦГАЛИ, ф. 2779, оп. 1, ед. хр. 98

тативной» клавирной записи заставила обратиться обострявшаяся слабость правой руки, из-за чего врачи даже запретили на некоторое время писать?

Клави́р «Ба́бьего я́ра» завершил 27 марта 1962 года, партитуру — 21 апреля.

На продолжение работы натолкнул сборник стихов «Взмах руки» Е. А. Евтушенко, вышедший в свет в начале лета. В сборнике, названном по первому стихотворению, были собраны лучшие стихи поэта, «звучавшего во весь голос» с середины пятидесятих годов. Скромно изданная книжка лежала у Шостаковича в Кунцевской больнице на прикроватном столике. Прочитал ее всю, отдельные стихи по несколько раз. С фронтисписа смотрело на него внимательное лицо молодого парня в клетчатой рубашке, о котором много и шумно спорили, как когда-то спорили и о Шостаковиче: поэзия Евтушенко властно вторгалась в гущу жизни. Кого тогда не занимал появившийся «на небосклоне поэзии угловатый и дерзкий юнец, осененный яростным и нежным даром, изголодавшееся дитя войны, хулиганистый с виду парень и его первые шаги... как виражи и подскоки на сверкающих рифмах-коньках»¹. Шебалин, с которым, как всегда, Шостакович делился новым замыслом, писал ему: «Поэта Евгения Евтушенко я знаю: последний томик его — «Взмах руки» — лежит у меня на столе, и я понемногу его почитываю. Вот только «Бабьего яра» там нет, а я хотел бы его прочитать, чтобы знать, что вдохновило тебя на твою вокально-симфоническую сюиту».

По письмам Шостаковича видно, что в эту пору его интерес к поэту выходил за грань намечавшейся работы: стихи отвечали его давнишнему стремлению слить воспитательные усилия поэзии и музыки, быть может, осуществить ту цель, о которой Шостакович думал еще в тридцатые годы, представляя композиторов на совещании молодых писателей, обращаясь к писательским примерам в своем выступлении на дискуссии о симфонизме в 1935 году.

Было в молодости Шостаковича и Евтушенко, разделенной тридцатилетием, нечто общее: безудержный поток творчества, стремившегося все объять, от малого до великого, все считавшего темой искусства, смело смешивавшего возвышенное, бытовое, приземленное. Как и Евтушенко, Шостакович нередко слышал критику за кажущуюся пестроту стиля, эклектику и был столь же упорен. Словно воскрешалась его молодая дерзость, полемичность, принципиальная злободневность, стремление приблизить искусство к людям.

Чувство общности вызвало — это тоже видно по письмам Шостаковича — желание познакомиться с поэтом. Как это было когда-то и при знакомстве с Э. Г. Багрицким, творческий замысел дал повод Шостаковичу позвонить Евтушенко.

¹ Айтматов Чингиз Парус поэзии — Сов. культура, 1983, 21 июля.

Вынес свое суждение о человеке, отделяя слабости от главного, наносное от сути таланта. Доверяя своему эмоциональному впечатлению, поделился с Шебалиным: «При ближайшем знакомстве с этим поэтом мне стало ясно, что это большой и, главное, мыслящий талант. Всякого рода определения, идущие по его адресу из литературных кругов, вроде: «бездарный поэт», «стиляга» и т. п., вызваны в лучшем случае слабостью. А на самом деле, думается мне, завистью. Я с ним познакомился. Он мне очень понравился». И делает вывод: «Это очень приятно, что у нас появляются такие молодые люди».

Продолжив работу над теперь уже многочастным сочинением, Шостакович, однако, поэта к отбору стихов не привлекал: полагался на свое ощущение специфических возможностей музыкальной драматургии и выразительности с многообразием музыкальных ассоциативных связей. Это и объясняло необычный отбор стихов — по признаку не сходства или постепенного развития темы, а по резкому контрасту: объединял, казалось бы, то, что невозможно было слить в одном сочинении. Его отбор поразил даже Евтушенко несовместимостью: «Реквиемность «Бабьего яра» с публицистическим выходом в конце и щемящую простенькую интонацию стихов о женщинах, стоящих в очереди, ретроспекцию всем памятных стихов с залихватскими интонациями «Юмора» и «Карьеры»¹. Музыка стихов указывала Шостаковичу на их внутреннюю общность: исповедовался один человек, один герой — голос поэта становился голосом самого Шостаковича, его болью².

По объему и драматической насыщенности главное место в Симфонии осталось за хором «Бабий яр». Вступление имеет символический смысл. Тематизм становится интонационным «корнем» развития, с эпической диатоничностью, обилием напевных мерных речитативов, с колоколом-символом. Дальнейшая сюжетная драматургия выявляет интонационные связи, имеющие глубинно-смысловое значение. Музыка основывается на трех темах: первая — тема скорби, реквием памяти жертв насилия, гитлеровского гнета, вторая — тема фашистского разгула, а третья — это плач по девочке Анне Франк, замученной варварами (Шостакович записывает тему, похожую на тему одной из песен цикла «Из еврейской народной поэзии» — о печальной любви³). Дальнейшая структура сочинения отра-

¹ Евтушенко Е. А. Гений выше жанра — Юность, 1976, № 9, с. 66. Другие цитируемые в этой главе высказывания Е. А. Евтушенко заимствованы из того же источника.

² В чем-то отбор напоминал цикл «Из еврейской народной поэзии». И там и тут композитора оставили равнодушным пейзажи, воспоминания: прошел мимо «Стихов о загранице», открывающих сборник Евтушенко.

³ Эта тема («Перед долгой разлукой»), видимо, была дорога автору: ее вариант появился в фадиез-минорной Фуге из цикла Прелюдий и фуг — кульминационной фуге первого тома.

жает характерное для Шостаковича стремление к самым резким сопоставлениям. Из второго раздела сборника «Будем великими!» выделил написанное в 1960 году стихотворение «Юмор». Очень близок был композитору, с юности сражавшемуся за право музыки на сатиру и юмор, сказ о неумирающем юморе как источнике нравственной силы, с которой не смогли справиться ни цари, ни короли, ни ханжи, о юморе, который «вечен, ловок и юрок, пройдет через все, через всех; итак — да славится юмор, он — мужественный человек».

Эта часть словно бы излюбленное Шостаковичем скерцо, но скерцозность здесь не эксцентрика, а трагическая гримаса. Тематизм как будто нов, но в трагическом скоморошьем переплясе улавливаются интонации первой части. В структуре используются принцип рондальности, жанровые приметы вальса, польки «Ойра», когда-то прозвучавшей в прологе к кинофильму «Юность Максима», появляется цитата из двадцатилетней давности романса «Макферсон перед казнью» — все это конкретизирует, очеловечивает образ.

Для третьей части Симфонии отобрал написанное в 1956 году стихотворение «В магазине», бытовое, конкретное, — то, что сам наблюдал, возвращаясь из филармонии к матери в Дмитровский переулок и выставляя очередь в магазине на углу Невского и Владимирского проспектов:

Зябну, долго в кассу стоя,
Но, покуда двинусь к ней,
От дыханья женщин стольких
В магазине все теплей

Эта часть заняла в Симфонии место Largo, в котором вновь заметна тематическая связь с первой частью — многозначительная связь, которую едва ли можно объяснить лишь неизменным стремлением Шостаковича к мелодической цельности многочастных форм.

В бытовой сцене композитор не мог отойти от приземленности стиха и, видимо, потому поставил рядом еще одно Largo — публицистическое размышление. Для этой части Евтушенко специально написал стихи под названием «Заклятье». Позднее часть получила наименование «Страхи»¹. Работа над ее текстом велась довольно долго, с несвойственными Евтушенко переделками, при участии композитора; автограф сохранил вписанные рукой Шостаковича строки: «я хочу, чтоб людьми овладели», «страх кого-то судить без суда», «страх неправдой возвысить себя» и ряд других.

Примечательно, что в эту часть перешла одна из интонаций предыдущей; путем таких связей Шостакович словно укрупняет форму. «Страхи» — мрачная псалмодия, с массой «темных» тембров (колокола, туба, барабан), рассказ о по-

¹ Стихотворение было опубликовано в «Комсомольской правде» после завершения Симфонии, 21 ноября 1962 г.

пранном достоинстве, убитой духовности и преодолении рабской покорности. Страх побежден. Музыка проясняется, и все завершается авторским признанием, что в его сознании остается единственный страх: «Когда я пишу эти строки и порою невольно спешу, то пишу их в единственном страхе, что не в полную силу пишу».

С позиции формы четыре стихотворения могли составить четырехчастный цикл со своеобразным скерцо («Юмор»), Largo («В магазине», «Страхи»), но такое соотношение не удовлетворяло композитора: в пространных трагедийных концепциях склонялся к пяти актам, характерным для старой классической трагедии; пятичастность с двумя медленными частями позволяла наиболее полно выразить мысль, драматические коллизии, в пятичастности ощущал он требуемую симметрию, меру соотношений, контрастов, необходимые пространственные границы. Квинтет, Восьмая симфония, Третий, Восьмой квартеты — к этим пятичастным полотнам теперь прибавлялась форма вокально-симфоническая.

После первых исполнений Симфонии критики находили, что в финальной части — «Карьере» — приходит «радостное чувство облегчения, удивительное ощущение гармонии»¹. Это не совсем так. Финал (его форма — рондо с оркестровым рефреном и вокальными эпизодами) не однозначен. Это обличение карьеризма, приспособленчества как формы самоунижения, как социальной опасности. Шостакович понимал, что насмешка действует не менее сильно, чем грозное обличение, и направленность музыки финала далеко не безобидна.

Другая образная сфера — гимн бескорыстному смелому творчеству, слава тем, кто делает карьеру, «когда карьера такова, как у Шекспира и Пастера, Ньютона и Толстого... Льва!».

Гимн бескомпромиссности подошел для финала как завершение последовательного и неуклонного движения музыки от крайнего мрака («Бабий яр») к свету, вере, победе совести («Карьера»).

«Карьера» заканчивала Симфонию, но истинным финалом являлась возвышенная кода, не всеми и не сразу понятая. Даже Евтушенко финал Симфонии «показался слишком нейтральным, слишком выходящим за пределы текста». Он писал: «Дурак тогда я был и понял только впоследствии, как нужен был такой конец именно потому, что этого-то и не доставало в стихах — выхода к океанской, поднявшейся над суетой и тревожностями преходящего вечной гармонии жизни».

¹ Орджоникидзе Г. Ш. Тринадцатая симфония Д. Шостаковича — В кн.: Дмитрий Шостакович М.: Сов. композитор, 1967, с. 219.

Вновь показал Шостакович в Тринадцатой симфонии свою оп-ределившуюся приверженность к такого рода финальности.

Идее сочинения отвечали рондо-сонатные и куплетно-ва-риантные принципы развития материала. В. П. Бобровский справедливо подметил, что «вариантно-куплетная основа во-кальной линии проецирует в сферу музыкальной формы пуб-личистичность стихов Евтушенко с их строфически-вариантной структурой, а рондовая и рондо-сонатная основа оркестровой линии проецирует в сферу музыкальной формы философски обобщающие тенденции музыки Шостаковича»¹.

Уверенности в том, что создавшееся можно будет считать симфонией, у Шостаковича поначалу не было. Даже 1 июля, когда весь план, последовательность музыки были совершенно ясны, он писал Шебалину: «Вернее, это, пожалуй, будет во-кально-симфоническая сюита». Письмо было послано из Кун-цевской больницы. Шостакович сообщал: «Пробуду здесь еще около двух недель. Мне лечат руку, и не очень успешно пока». Зато сочинение в условиях больницы, где ничто, кроме лече-ния, не отвлекало, шло весьма успешно.

Судя по письму к Шебалину, к 1 июля три части были «почти полностью готовы», работал над последующими, чет-вертой и пятой частями. В автографах партитуры содержатся более точные даты того же продуктивного июля: 5 июля — завершение партитуры «Юмора», 9 июля — «В магазине», 16 июля — «Страхи», 20 июля — «Карьера».

По воспоминаниям Евтушенко, Симфонию Шостакович пи-сал месяц; поэт исчисляет время от того дня, когда телефон-ным звонком Шостакович попросил разрешения написать на его стихи «одну штуку». Надо полагать, что разрешения про-сил, по обыкновению уже имея написанное. Тогда окажется, что сочинение Симфонии длительностью в шестьдесят минут звучания заняло примерно два месяца.

Узнав о Симфонии, М. С. Шагинян задалась целью под-робно расспросить о ней автора: «Помню, с блокнотом в руке я стояла перед Шостаковичем, выспрашивая его, как он со-здавал Тринадцатую, над чем думал... В Москве еще ничего не знали об этой новой симфонии, еще была она, как статуя перед открытием, задернута полотном нашего незнания. И мне хотелось заглянуть под полотно заблаговременно... Шостако-вич, как всегда после огромного творческого подъема... был необыкновенно сердечен и добр». Писательнице, понимавшей его творчество, он сказал: «Общественное поведение человека-гражданина — вот что всегда привлекало меня, над этим я думал. В Тринадцатой симфонии я поставил проблему граж-данской, именно гражданской нравственности»².

¹ Бобровский В. П. Программный симфонизм Шостаковича — В кн.: Музыка и современность М.: Музыка, 1967, вып. 5, с. 65

² Шагинян М. С. Дмитрий Шостакович. — В кн.: Д. Шостакович Статьи и материалы с. 46.

Таким комментарием Шостакович соединял новое с предыдущими работами, определяя их неизменную ведущую линию. Человек-гражданин всегда «звучал» в его сочинениях. В общеэстетическом плане все его симфонии объединялись никогда не покидавшей мыслью, сформулированной Мравинским просто: «Не хочу, чтобы людям было плохо». В них ставилась проблема гуманизма, как ее понимало поколение, к которому принадлежал композитор. В ту пору, когда он писал Тринадцатую, Ольга Берггольц восклицала на дискуссии в Институте мировой литературы имени М. Горького: «Стоило бы — и, по-моему, очень стоило! — поговорить о гуманизме гениальной музыки Шостаковича»¹.

Особенностью Тринадцатой была открытость, заостренность гражданской интонации, нравственно-воспитательная направленность. От философской, эмоциональной обобщенности, от изображения событий революции и войны композитор перешел к конкретным, даже наглядным и типичным картинам послевоенного бытия народа. Программные ориентиры вводили Симфонию в цепь сочинений, посвященных разным этапам истории Родины, что позволило тонкому музыканту-психологу М. В. Юдиной назвать Тринадцатую симфонию «исторической хроникой», наряду с Седьмой и Одиннадцатой симфониями².

Собственно музыкальная новизна Симфонии заключалась не в стилевых свойствах ее мелоса. В ней не замечалось элементов обновления самого интонационного строя шостаковичской музыки, ладовой организации. Ее природа та же, что в предыдущих инструментальных симфониях. Язык, мелодизм уже давно приобрели устойчивые черты. Ладовые сдвиги, ритмические укрупнения, перемены тесситуры, обострения интервальных скачков типичны для Шостаковича. Решительно главенствует речевая экспрессия. Функции оркестра и вокала четко разделены, но наряду с этим вновь, после Одиннадцатой симфонии, оркестр как бы «несет» в себе слово и в тех случаях, когда звучит без хора и солиста; выразительность вокальной и оркестровой партий объединяется в смысловых кульминациях.

Особое место Тринадцатой симфонии в эволюции творчества композитора определяется тем, что она открыла полосу текстовой симфонической музыки, вдохновленной литературными источниками и из них исходившей. Если прежде композитор прибегал к слову — вспомогательному средству, обна-

¹ Берггольц О. Ф. Слово о гуманизме. — В кн.: Вспоминая Ольгу Берггольц, с. 509.

² См.: Юдина М. В. Дмитрий Дмитриевич Шостакович — В кн.: Мария Вениаминовна Юдина Статьи Воспоминания Материалы М.: Сов. композитор, 1978, с. 253.

жавшему декларативный тезис (Вторая, Третья симфонии), или трансформировал песенный материал с подразумевавшимся текстом (Одиннадцатая симфония), если в эпохальных Пятой — Десятой симфониях, определивших его стиль, он не обращался к слову и оно его ограничивало (как случилось поначалу при текстовой попытке в Седьмой симфонии), то теперь наступала пора симфоний вокальных. В них, по определению Г. Ш. Орджоникидзе, «возникает качественно новый тип драматургии, в равной мере зависящий от выразительности слова и симфонических методов обобщения»¹. Слово обнажает, конкретизирует тему, идею, и это отвечает новым замыслам и задачам композитора.

Была еще одна причина обращения к вокалу. Оперные замыслы. Сценичность мышления, не находившая полного выхода в отдельных прикладных работах. Шостакович по-своему соединял симфонию и оперу, вводил оперные элементы в симфоническое звучание. Сохраняя его глубину, многозначность и самостоятельность, он сливал его с экспрессией голоса. Более того, создавал симфонические оперные сцены с персонажем-народом, с героем, жившим страстями и помыслами народа.

Безошибочное ощущение психологической цельности своеобразного сюжета, казалось бы, несоединимых стихов позволило Шостаковичу в процессе работы прийти к названию — не сюита и не оратория, а именно симфония. Позднее он подчеркнул этот момент в беседе с Л. В. Данилевичем: «Я объединил их (стихи. — С. Х.) музыкально. Я писал именно симфонию, а не ряд отдельных музыкальных картин»². Остановившись на этом названии, он, таким образом, утверждает правомерность разновидностей жанра как результат его неизбежной эволюции. Право называться симфонией получают разного типа вокально-симфонические произведения с чертами оратории, кантаты, сюиты. Не исполнительский состав, не внешние структурные принципы имели решающее значение, а логика развития музыки — значительность темы, драматизм, направленность, психологизм, многоохватность, внутреннее единство при острой контрастности. Рождается своеобразный жанровый сплав, определяемый не внешними признаками формы. Важнее другое. Оратория в понимании Шостаковича — и это показала «Песнь о лесах» — жанр эпически-объективного высказывания, повествования или род хорового спектакля с обобщенным, условным действием. Симфония становится в его творчестве жанром все более личностным, лирико-драматическим. Суть не в том, поют ли в симфонии, или

¹ Орджоникидзе Г. Ш. Тринадцатая симфония Д. Шостаковича — В кн.: Дмитрий Шостакович, с. 191.

² Цит. по кн.: Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович. М.: Сов. композитор, 1980, с. 190

она исключительно инструментальна,— суть в приемах развития музыкального материала, его логике и многосложности, характерных для «чистой» симфонии, в том, что оркестр, хор и солисты несут равнозначно активные функции, участвуя в развитии сюжета. Музыка не просто следует слову: сложная полифония оркестра и вокала поднимает, углубляет слово множественным ассоциативным рядом. Декламация достигает необычайной публицистической силы в совокупности с непрерывным интенсивным симфоническим развитием.

От оперы «Нос», названной когда-то автором «театральной симфонией», через Тринадцатую и последовавшие за ней вокально-симфонические сцены советское музыкальное творчество приходило к операм-симфониям, балетам-симфониям с публицистическим осмыслением действительности.

Исполнительская судьба Симфонии, ее восприятие слушателями волновали Шостаковича гораздо больше, чем это происходило с другими его сочинениями, за исключением Седьмой симфонии. Первому композитор сыграл Симфонию Евтушенко. Поэт не скрывал, что, ожидая исполнения, «несмотря на свое счастье... все-таки очень сомневался, тревожился, даже дергался...».

«Впрочем,— вспоминает Евтушенко,— дергался и Шостакович. Меня потрясло то, как он нервничает, как он заранее оправдывается передо мной и за большую руку, и за плохой голос. Шостакович поставил на пюпитр клавиш, на котором было написано: «Тринадцатая симфония», и стал играть и петь. К сожалению, это не было никем записано, а пел он тоже гениально — голос у него был никакой, с каким-то странным дребезжанием, как будто что-то было сломано внутри голоса, но зато исполненный неповторимой, не то что внутренней, а почти потусторонней силы.

Шостакович кончил играть, не спрашивая ничего, быстро повел меня к накрытому столу, судорожно опрокинул одну за другой две рюмки водки и только потом спросил: «Ну как?»

Последовали еще несколько показов коллегам-композиторам, ученикам — в Москве, Ленинграде. На одном из них присутствовали А. И. Хачатурян, М. С. Вайнберг, Р. С. Бунин, и Хачатурян, расцеловав Шостаковича, сказал: «Спасибо, Митя. Ты написал гениальное сочинение».

Сведения о Симфонии с хором быстро распространились. После прослушивания 6 ноября дома у Шостаковича Хачатурян опубликовал в «Советской культуре» краткую характеристику: «Как можно умолчать о том, что Тринадцатая симфония даже в рамках камерного исполнения производит небывало могучее впечатление. Здесь нет ни тени преувеличения: это поистине великое произведение великого художника». И патетически восклицал: «Да, великого, потому что Дмитрию Шостаковичу, «первому среди первых» наших композиторов.

как никому, дано особое, обостренное, я бы сказал, «концепционное» чувство времени. В нем художник выступает как истинный гражданин-патриот. Тринадцатая симфония — самый действенный и непосредственный художественный отклик сердца на нашу советскую действительность. Мне кажется, что музыкальные образы ее посвящены кодексу нравственности советских людей, утверждают их высокие морально-этические нормы. И всем нам остается позавидовать Д. Шостаковичу...»¹

По уже установившемуся порядку, при котором законченные летом симфонии обычно впервые звучали уже осенью, Шостакович рассчитывал, что и премьера Тринадцатой не задержится: свое очередное детище он как-то особенно торопился услышать в концертном звучании. Уже 19 июня, когда был завершен лишь «Бабий яр», он обратился к Б. Р. Гмыре:

«Я написал симфоническую поэму для баса и хора, состоящего из басов, на слова поэта Евтушенко «Бабий яр». Как мне кажется, мне до некоторой степени удался этот опус. Есть, правда, люди, которые считают «Бабий яр» неудачей Евтушенко. С ними я не могу согласиться. Никак не могу. Его высокий патриотизм, его горячая любовь к русскому народу, его подлинный интернационализм захватили меня целиком, и я «воплотил» или, как говорят сейчас, «пытался воплотить» все эти чувства в музыкальном сочинении. Поэтому мне очень хочется, чтобы «Бабий яр» прозвучал и чтобы прозвучал в самом лучшем исполнении. Поэтому я обращаюсь к Вам. Если Вы согласны хотя бы ознакомиться с этими сочинениями, я Вам вышлю клави́р, а еще лучше, приеду сам к Вам и сам Вам поиграю... Я бы приехал в Киев и потревожил бы Вас ровно 20 минут (15 минут длится «Бабий яр» и пять минут вполне хватит на переговоры)»².

6 июля композитор информирует певца о плане пятичастной симфонии, о том, что в основном готовы три части.

Гмыря отвечал, возвращаясь также к пушкинским романсам, лежавшим у него год:

«Мне хотелось с Вами побеседовать и о романах... и о перспективах... Мы сейчас живем на даче в 35 км от Киева и никуда не уезжаем, — следовательно, в любое время нам будет очень приятно Вас принять как дорогого гостя... Мы ждем Вас очень и как можно скорее». И добавлял, имея в виду музицирование: «Рояль, хоть и плохой, есть на даче».

Радушно встреченные, Дмитрий Дмитриевич и Ирина Антоновна провели два дня в маленьком деревенском домике Гмыри в селе Рудыки, у речки Козинки. Симфонию Шостакович старался показать и разъяснить певцу основательно, но, всегда чуткий к отклику на свою музыку, не мог не заметить его настороженности, критического отношения к стихотворению «Бабий яр» и потому из Ленинграда, куда поехал, чтобы повидаться с Мравинским, вновь написал певцу: «Что касается до Вашего беспокойства о возможном «нападении» за ис-

¹ Цит. по кн. Хачатурян А. И. Статьи и воспоминания М.: Сов. композитор, 1980, с. 202

² Личный архив Б. Р. Гмыри. Другие материалы переписки композитора и певца заимствованы из того же источника

полнение 13-й симфонии, то, как показывает мой очень богатый опыт, все шишки валятся на автора. Мне кажется, что Вас эти обстоятельства не должны смущать». И далее подробно сообщал о том, что показывал Симфонию Е. Мравинскому, что дирижера «заинтересовала Симфония и он думает над ней поработать и исполнить ее».

Ответа ожидал в Солотче с нетерпением, предупреждая З. А. Гаямову: «Если мне пришло письмо от Б. Р. Гмыри, перешлите мне его, пожалуйста...»¹ 11 августа певцу были отсланы ноты четвертой, пятой частей, с подробными темповыми ремарками по метроному, а 15 августа, получив эти ноты, Гмыря сообщил: «Принять к исполнению Симфонию я не могу».

Не оправдались надежды и на дирижирование Мравинского.

Премьеру стали готовить в Москве. Но и здесь не обошлось без трудностей. В. Т. Нечипайло, выучивший сольную партию, в последний момент оказался занятым в спектакле Большого театра. Вызвали дублера В. М. Громадского, не имея представления, хорошо ли выучен им нотный текст. Громадский спел на генеральной репетиции, собравшей почти полный зал. Вокруг Симфонии возникла атмосфера сенсации. Находились люди, предлагавшие отложить премьеру, повременить. Шостакович не уступал. Премьера состоялась 18 и 20 декабря. Впечатление было ошеломляющим. По словам Евтушенко, «со слушателями происходило нечто очень редкое: они и плакали, и смеялись, и улыбались, и задумывались». Каждый пережил личное потрясение, словно прослушал драму своей жизни, словно сам эту музыку написал. Это чувство выразил Евтушенко:

«Меня ошеломило прежде всего то, что если бы я (полный музыкальный невежда, пострадавший когда-то от неизвестного мне медведя) вдруг прозрел слухом, то написал бы абсолютно такую же музыку. Более того, прочтение Шостаковичем моих стихов было настолько интонационно и смыслово точным, что, казалось, он невидимкой был внутри меня, когда я писал эти стихи, и сочинял музыку одновременно с рождением строк».

Краткие отклики на премьеру появились в газетах «Правда», «Известия», «Московская правда», «Ленинское знамя». Более подробная оценка содержалась в газете «Советская культура» и не была положительной. Авторы текста и музыки упрекали в том, что в основу произведения они поставили образы мрака, зла, что в нем преобладает сатирическая пародия и слезливый пессимизм.

Минскому дирижеру В. В. Катаеву удалось получить партитуру для премьеры в столице Белоруссии: там Симфонию сыграли трижды в начале 1963 года. На первом из концертов

¹ Письмо от 1 августа 1962 г. ЦГАЛИ, ф. 2779, оп. 1, ед. хр 98.

присутствовал автор, отметивший старательность и пытливость дирижера в исполнении нового произведения. Несмотря на несомненный успех и этих исполнений, в прессе появилась пространная статья, содержащая упреки в том, что «...идейный смысл Тринадцатой симфонии содержит существенные изъяны... Д. Шостаковичу изменило присущее ему всегда чувство времени, чувство высокой ответственности... Д. Шостакович не понял, что нужно обществу». А о стихотворениях было сказано, что они «мешают воспринимать музыку, отвлекают внимание»¹.

Евтушенко предпринял доработку текста, коснувшуюся стихотворения «Бабий яр», появилась новая публикация. Перед композитором возникла проблема: новый вариант требовал расширения формы первой части, а это не могло не отразиться на цельности всего произведения. Изменять Шостакович ничего не желал. С Шагинян делился: «Новые стихи Евтушенко мне не нравятся. Однако вопрос стоял так: или новые стихи, или без них. Я, видно, смалодушничал. А Евтушенко прислал мне эти стихи и уехал на два месяца за границу»². В конце концов Шостакович ограничился несколькими новыми строфами, оставив прежнюю музыку.

В 1964 году Симфония нигде не исполнялась. В конце 1965 года ее подготовил оркестр Горьковской филармонии под управлением Гусмана, продолжавшего поддерживать с Шостаковичем творческие контакты: не только два концерта — 24 и 25 декабря, — но и репетиции прошли в присутствии Шостаковича и Евтушенко. Возвратившись в Москву, Шостакович письменно изложил свои замечания — подробно, потактно; они касались темпов и баланса звучности. Так, в цифрах 20, 73, 92, 114 было отмечено неоправданное тяготение к замедлению темпа, в цифре 5 автор хотел более громкого звучания вторых скрипок, альтов и виолончелей, в цифре 13 — виолончелей и контрабасов, зато в цифре 68 требовалась игра труб и валторн потише («заглушают певца», замечал Шостакович).

По поводу продолжавшейся критики стихов Шостакович гневно писал: «Меня возмущают критические замечания, например, по адресу стихотворения Евтушенко «Юмор», которое заканчивается так:

Итак, да славится юмор!
Он мужественный человек.

«Гы, гы, гы. Разве так говорят? Разве юмор человек? Гы, гы, гы». Такого рода ценители и критики вызывают у меня самый активный протест»³.

¹ Ладыгина А. Б. Слушая Тринадцатую симфонию... — Сов. Белоруссия, 1963, 2 марта.

² Письмо от 15 февраля 1963 г. Цит. по публикации: Шагинян М. С. 50 писем Д. Д. Шостаковича. — Новый мир, 1982, № 12, с. 140. Другие отрывки из писем к М. Шагинян цит. по тому же источнику.

³ Из письма к Б. Н. Тищенко.

В январе 1966 года Шостакович ездил на исполнение Тринадцатой симфонии в Новосибирск. Ленинградская премьера состоялась в июне того же года, а первые зарубежные исполнения еще позже, в конце шестидесятых — начале семидесятых годов, причем выделилась чехословацкая премьера, транслировавшаяся по радио в феврале 1970 года. Шостакович откликнулся на нее сердечным благодарственным письмом. В концертах Пражского симфонического оркестра «Фок» Симфония заняла постоянное место. Талантливым интерпретатором Тринадцатой симфонии, как и других поздних сочинений Шостаковича, стал словацкий дирижер Ладислав Словак — музыкальный руководитель оркестра Братиславской филармонии.

Когда только можно было, Шостакович приезжал на премьеры, сообщал дирижерам свои исполнительские соображения.

Всю жизнь он сохранял к Тринадцатой симфонии привязанность особую, ежегодно отмечал две даты своей творческой жизни, два своих достижения: 12 мая — премьеру Первой симфонии и 20 июля — окончание Тринадцатой.

...Рожденная поэзией Евтушенко, музыка Тринадцатой симфонии в свою очередь оказала на поэта многостороннее влияние, заставила беспощадно осмыслить сделанное:

Поверхностность, ты хуже слепоты,
Ты можешь видеть, но не хочешь видеть...
И мы не потому ли так спешим,
Снимая внешний слой лишь на полметра,
Что мужество забыв, себя страшим
Самой задачей — вникнуть в суть предмета? ¹

Своеобразной стихотворной симфонией — «продолжением» Тринадцатой — явилась поэма «Братская ГЭС» — гигантская панорама России, мысли поэта о своей Родине. С редкой смелостью соединились в поэме картины разных эпох, люди прошлого и настоящего, неизвестные и великие — такой сложной, многосоставной композиции советская поэзия не знала. Указывая на прообраз поэмы, Евтушенко говорил: «...на композицию всей поэмы «Братская ГЭС», построенную именно по принципу, казалось бы, несоединимого, я бы никогда не решился, если бы мне не придала смелости Тринадцатая симфония. Таким образом, Дмитрий Дмитриевич оказался крестным отцом этой поэмы». Из нее композитор и взял тему и текст следующего после Тринадцатой симфонии вокально-сим-

¹ Евтушенко Е. А. «Братская ГЭС». — В кн.: Избр произведения в 2-х т. М.: Худож литература, 1975, т. 1, с. 397.

фонического сочинения «Казнь Степана Разина». В поэме «Братская ГЭС» есть глава под названием «Казнь Стеньки Разина»: Братская ГЭС, «всаживая в столетия бур», из прошлого «светом выхватывает» трагедии народных заступников — Стеньки Разина, декабристов, петрашевцев, Чернышевского...

Тема не была новой. Век, названный в истории «бунташным» и связанный с личностью Степана Тимофеевича Разина, привлекал внимание искусства. Еще в 1933 году Шостаковича к этой теме направил балетмейстер К. Я. Голейзовский, который должен был в содружестве с Н. В. Смоличем ставить первый шостаковичский балет «Динамиада» («Золотой век») и после перемены постановочного состава все-таки не терял надежды привлечь молодого композитора к своей работе: написав сценарий балета «Степан Разин», Голейзовский обратился с просьбой о сочинении музыки. Шостакович ответил: «Писать балет боюсь, слишком ответственная задача — при помощи музыки и танцев передать столь глубокую тему»¹.

Позднее Шостакович приобрел для своей библиотеки и прочитал романы «Разин Степан» А. П. Чапыгина, «Степан Разин» С. П. Злобина и заинтересовался работой В. М. Шукшина над романом о Разине «Я пришел дать вам волю».

В стиле и направленности поэтического рассказа Евтушенко композитор ощутил возможности музыкального воплощения острейших конфликтов XVII века, предшествовавших преобразованиям Петровской эпохи. В новой работе злободневный нравственный аспект Тринадцатой симфонии переводится в аспект смелого обобщения народного движения, мощной крестьянской войны под предводительством бунтаря-атамана, против дворян, крепостного права, царских властей. Через Разина композитор, чье творчество назовут летописью советской истории, ставит нравственную проблему героя в истории; каким он должен быть, что несет народу и что народ воздаст ему, каков смысл и итог подвига.

Продолжая Тринадцатую, «Казнь Степана Разина», с другой стороны, соприкасается и с хронологически близкой работой Шостаковича над «Хованщиной», — в новом полотне повторялась историческая дилемма, о которой Шостакович говорил в связи с «Хованщиной»: «Кому хорошо, кому и плохо». Ассоциации с Мусоргским были обнаженными: «Разин» вписывался и в давнюю шостаковичскую работу над «Борисом Годуновым» как ее продолжение, вплоть до сходства основной темы поэмы с попевкой в начале оперы, но в несколько ином ритмическом и темповом варианте. Примечательно, что если перед «Борисом Годуновым» композитор занимался организацией празднования столетия со дня рождения Мусорг-

¹ Цит. по кн.: Касьян Голейзовский Статьи. Воспоминания. Документы. — М.: ВТО, 1984, с. 212

ского, то «Разину» непосредственно предшествовало участие Шостаковича в торжествах по случаю столетия Мусоргского. Вновь Шостакович выступал на торжественном юбилейном вечере, а в «Правде» была опубликована его статья, указывавшая, что творчество Мусоргского «во многом определяет наиболее передовые течения мирового музыкального искусства» и что «советским композиторам особенно дороги традиции Мусоргского, мужественного борца за новую реалистическую музыку»¹.

К работе над поэмой Шостакович приступил в августе 1964 года в Венгрии, на озере Балатон, куда его пригласили отдохнуть, поселив в роскошных апартаментах.

Работа не шла. Попросил помещение попроще, переехал в небольшой домик и стал перечитывать стихи, напечатанные машинисткой на папиросной бумаге, с поправками Евтушенко. Наметил многое, лихорадочно набросал кое-какие эскизы. Уже на Балатоне композитор внес некоторые коррективы в поэтический текст. Они немногочисленны, но показательны и важны: диктуются не требованиями формы, а самой сутью шостаковичской трактовки образа Разина. Снимаются даже малейшие следы исторической «шелухи», традиционных представлений о бесшабашном атамане, красавце, бросающем в Волгу персидскую княжну, о разгулявшейся вольнице. Полностью сокращает Шостакович эпизод-воспоминание, где Евтушенко все-таки отдал дань наивной романтизации народного вождя.

А добра мне так хотелось
На персидских берегах
И тогда, когда летелось
Вдоль по Волге на стругах!
Что я ведал?

Чьи-то очи,
Саблю,
парус,

да седло...
Я был в грамоте не очень...
Может, это подвело?

О многом говорит изменение в названии. Во многих прежде посвященных Разину произведениях и у Евтушенко он просто именуется Стенькой. Шостакович пишет иначе — «Казнь Степана Разина»: не разудалый он Стенька, а герой-вождь, страдалец за народное дело, великая историческая личность.

По характеру драматургии «Разин» еще ближе, чем Тринадцатая, подходит к жанру «театральной симфонии». Иссле-

¹ Д. Шостакович о времени и о себе, с. 274.

дователями не раз отмечалась оперность поэмы, ее сценичность, зримая пластичность¹.

Действие поэмы как бы разделено на несколько актов-сцен.

Первый акт. Перед казнью. Бесшабашный рефрен: «Стеньку Разина везут!» В музыке — тот род страшной пляски, который когда-то так ярко прозвучал в финале Трио памяти И. И. Соллертинского. Кошмар «веселья».

Второй акт. Разин судит себя: чего хотел? что сделал? что подвело? Извечна вера в справедливость. Прорезает пространство пронзительная музыкальная фраза: «Вы всегда плюете, люди, в тех, кто хочет вам добра».

После этой фразы — крика души — сразу переход к динамичному логическому продолжению:

Дьяк мне бил с отяжкой в зубы,
Приговаривал,
 ретив:
«Супротив народа вздумал!
Будешь знать, как супротив!»

И Разин отвечает:

Я держался, глаз не прятал,
Кровью харкал я в ответ:
«Супрогив боярства — правда,
Супротив народа — нет! Нет! Нет!»

Трехкратный повтор «нет», введенный Шостаковичем, усиливает социальную осознанность деяний Разина. Озарение приходит к нему перед смертью: «Вижу, сам себя казня: я был против — половинно, надо было — до конца... Грешен тем, что драться думал за хорошего царя. Нет царей хороших, дурень... Стенька, гибнешь ты зазря!»

Третий акт. Казнь. Палач с топором голубым, как Волга. Разин спокойно кладет голову на плаху, ибо:

Стоит все терпеть бесслезно
Быть на дыбе,
 колесе,
Если рано или поздно
Прорастают
 лица
 грозно
У безликих на лице...

Прекрасна музыка просветления и духовного торжества. Герой гибелью своей пробуждает народное сознание. Молчали-

¹ Что позволило театру «Эстония» поставить спектакль «Степан Разин», сочетающий элементы оперы и балета. Премьера состоялась 19 апреля 1979 года. Продолжая после смерти Якобсона его работу над балетными сценами по Шостаковичу, ленинградская труппа «Хореографические миниатюры» тоже обратилась к «Разину», осуществила сложное по структуре балетное представление — народно-героическую балетную поэму

вая площадь шапки сняла. Смертью своей предвосхищает Разин грядущее:

И жестоко, не скрывая торжества,
Пад царем захохотала голова!..

Эту сжатую драму музыка превращает в исполнинскую фреску. Ее средства не новы в творчестве Шостаковича, но здесь, в поэме «Казнь Степана Разина», соединены в особый «сплав». Ведущим действующим лицом является хор с предельно широким диапазоном функций: хор — отзвук размышлений Степана, его внутренний голос, хор — комментатор, рассказчик-летописец. Хор все время живет на сцене активной жизнью: обвиняет, издевается над Степаном, страдает, гневается. Партии солиста — Степана Разина — и хора прочно спаяны, между ними все время происходит диалог, обмен репликами. Нигде еще не удавалось Шостаковичу достигнуть такой яркой «индивидуализации» хора и его экспрессии, такой необычайной выпуклости речевой мелодики, такой богатейшей палитры речитативов — упругих, изменчивых, откликающихся на каждый оттенок слова.

С оперы «Катерина Измайлова» испытал он силу симфонических эпизодов, предвосхищающих, углубляющих эмоциональную атмосферу действия. В «Разине» именно развернутые симфонические фрагменты раскрывают психологическую концепцию произведения, оркестру доверена функция обобщения в прологе, эпилоге, звукообразительные детали (топор палача, хохот отрубленной головы) настолько выпуклые, емкие, что воспринимаются словно трагические символы.

Еще более близкое Мусоргскому сочинение, чем Тринадцатая симфония, «Разин» составляет с ней одну симфоническую дилогию, подобно Второй и Третьей, Седьмой и Восьмой, Одиннадцатой и Двенадцатой симфониям. Начав Тринадцатой симфонией период вокального симфонизма, Шостакович продолжает в «Степане Разине» интенсивное многостороннее «исследование» ресурсов, возможностей на пути к масштабной народной опере-драме, о которой не перестает мечтать.

После того как Мравинский отошел от миссии первого интерпретатора симфонических произведений Шостаковича, их премьеры были перенесены в Москву. Там «Казнь Степана Разина» готовили в декабре 1964 года. На премьере 28 декабря 1964 года и 5 января 1965 года солистом был Громадский. К следующим исполнениям копии партитуры получили Катаев в Минске, Гусман в Горьком. Автор послал дирижерам подробные письменные указания. Сохранилось, в частности, его письмо Гусману с предложением купировать такты 5—10 после цифры 64 — редкая в практике Шостаковича

поправка, возникшая на московской репетиции и позднее вошедшая в публикацию партитуры.

Присутствовать ни на минской, ни на горьковской премьерах автор не мог: находился в больнице. В Горьком сделали магнитофонную запись исполнения поэмы и отвезли ее Шостаковичу в Москву.

Отклики прессы на первые исполнения были противоречивыми. Указывалось, что толпа обрисована авторами поэмы «в духе райка и глума», что здесь «идейный просчет, который не позволяет раскрыть правду художественного образа...»¹, находили «более чем странным» показ отрицательного отношения народа к Разину².

21 мая 1965 года автор послал партитуру и клави́р К. А. Симеонову с дарственной надписью: «От горячего почтителя» — и вслед письмо: «Несколько дней назад послал Вам партитуру и клави́р «Казни Степана Разина». Вдруг да найдется у Вас время для этого опуса». Надеялся, что стиль поэмы окажется близким дирижеру, что он выявит ее оперные элементы. Симеонов исполнение не осуществил.

В феврале — апреле 1966 года проходил творческий смотр «Московские композиторы к XXIII съезду КПСС», и поэма «Казнь Степана Разина» была включена в программу смотра. Тогда же она прозвучала в Ленинграде на фестивале «Белые ночи». В Новосибирске ее включили в отчетные программы V пленума Союза композиторов СССР, причем на этот раз в рецензии газеты «Советская культура» утверждалось, что «могучее и страстное произведение достойно продолжает в русском искусстве линию народных музыкальных драм Мусоргского с их беспощадным реализмом, суровым мужеством и богатырской силой»³.

Осенью 1967 года «Казнь Степана Разина» выдвинули на соискание Государственной премии СССР. Газета «Правда» выступила в поддержку выдвижения, указывала на общественную ценность поэмы, на сочетание в ней традиционных и новаторских тенденций, адресованность музыки широкому слушателю. Центральный партийный печатный орган подчеркивал важность того, что Шостакович ощущает общественную эстетическую потребность в программной симфонической музыке, «связанной с живыми историческими фигурами и событиями, любимыми литературными героями»⁴.

По установленному порядку для членов Комитета по Ле-

¹ Аксюк С. В. Новая простота Творческие раздумья — Сов культура, 1965, 28 янв

² См: Кузнецов В. Реплика из концертного зала — Горьк правда, 1965, 27 янв

³ Шумская Н. А. Поэма о народном герое. — Сов культура, 1966, 15 марта

⁴ Ярустовский Б. М. Баллада о Степане Разине — Правда, 1967, 23 сент

нинским и Государственным премиям было проведено прослушивание, исполнялись два сочинения — поэма «Казнь Степана Разина» Шостаковича и «Курские песни» его ученика Свиридова. Председатель Комитета по премиям Н. С. Тихонов дал поэме «Казнь Степана Разина» высокую оценку:

«Это произведение — остродраматическая, многообразно звучащая сцена народной жизни, раскрывающая образ героической личности, волнующий эпизод отечественной истории. В поэме звучит революционный призыв и вместе с тем в ней ощущается та широкая историческая перспектива, которая роднит произведение Шостаковича с народно-национальными тенденциями всей русской демократической музыкальной культуры прошлого»¹.

В ноябре 1968 года оба произведения единогласно удостоились Государственной премии вместе с замечательными литературными работами, восхищавшими Шостаковича: романом «Соленая падь» Сергея Залыгина — о судьбе сибирского крестьянства в годы гражданской войны — и повестью «Прощай, Гульсары!» Чингиза Айтматова — о мужественной жизни киргизского табунщика Танабая Бекасова².

В. П. Бобровский, специально исследовавший тенденции творчества Шостаковича шестидесятых годов, пришел к выводу, что «в „Разине“ подведен итог программным поискам Шостаковича»³. Но это не так: программность в том широком смысле, какой придавал ей Шостакович, наличествовала и в его последующих произведениях. «Казнь Степана Разина», можно сказать, завершила линию эпической исторической программности, наследовавшей идеи и стиль Мусоргского.

На Тринадцатой симфонии и «Казни Степана Разина» сотрудничество с Евтушенко не должно было закончиться: восхищение творчеством поэта сохранялось, и Шостакович пользовался каждым случаем подчеркнуть это. Киевскому режиссеру И. А. Молоствовой в период постановки «Катерины Измайловой» рекомендовал: «Я очень советую Вам следить за творчеством этого поэта. Я считаю его одним из лучших поэтов нашего времени». По письмам видно, что с некоторыми стихотворениями Шостакович знакомился до их публикации.

¹ Тихонов Н. С. Пафос творчества — жизнь народа. — Правда, 1968, 10 ноября

² Прочитав эту повесть, Шостакович тотчас же послал автору благодарственное письмо. Александр Твардовский познакомил их на заседании Комитета по Ленинским и Государственным премиям. «С этого дня, — вспоминает Ч. Айтматов, — завязалось наше знакомство на долгие годы». Они много беседовали о литературе, от которой Шостакович, как передает Айтматов, «ждал... всеохватывающего «музыкального» обобщения жизни». (Айтматов Ч. К портрету художника. — Сов. музыка, 1976, № 9, с. 7)

³ Бобровский В. П. О некоторых чертах стиля Шостаковича шестидесятых годов. Статья первая — В кн.: Музыка и современность М.: Музыка, 1974, вып. 8, с. 173.

Строились дальнейшие планы совместной работы. По свидетельству Евтушенко, Шостакович предлагал ему сюжет для новой симфонии «Муки совести», и стихотворение с таким названием было написано. Как и юмор, совесть становилась живым существом, странствующим по Руси. Поэт, посвящая стихотворение Шостаковичу, обращался к нему:

Я не верю в пророков нантя,
Во второй или тысячный Рим,
Верю в тихое «что вы творите?»,
Верю в горькое «что мы творим?»
И целую вам темные руки
У безверья на скользком краю,
Муки совести, светлые муки,
За последнюю веру мою¹.

Задумывалась и опера на тему «Иван-дурак» — нечто подобное пушкинской «Сказке о попе и о работнике его Балде». Приверженность к теме была устойчивой. Однажды Э. В. Денисов познакомил его со своей оперой «Иван-солдат» (по русской сказке в записи А. Н. Афанасьева), и Шостакович попросил принести ему трехтомник афанасьевских записей, чтобы самому их использовать в народной опере-сказке. По словам Евтушенко, «не успелось».

Образ Шостаковича не раз возникал в произведениях Евтушенко, насыщенных гражданским пафосом: в стихотворении-протесте против зарубежных фальсификаторов марксизма-ленинизма «На красном снегу уссурийском», где «нищий, босой Шостакович бредет по морозу», в сатирической картинке «Наушники для помидоров», высмеивающей опошление искусства за рубежом.

Стихотворение «Второе рождение» — о возобновлении оперы «Катерина Измайлова» — поэт закончил трогательным портретом композитора после премьеры:

Неловко он стоит, дыша неровно,
Как мальчик взгляд смущенно опустил
И кланяется тоже так неловко,
Не научился Этим победил

ВОЗВРАЩЕНИЕ «КАТЕРИНЫ ИЗМАЙЛОВОЙ»

Победа «Катерины Измайловой», которой посвятил Евтушенко цитированное стихотворение, готовилась долго.

Судьба оперы, к которой Шостакович относился как отец к любимому, неудачливому, страдающему детищу, оставалась незаживающей раной и создавала непреодолимое препятствие дальнейшим оперным опытам. Желал их, стремился к ним

¹ Евтушенко Е. А. Муки совести — В кн.: Евтушенко Е. А. Избр. произведения в 2-х т., т. 2, с. 17

и вместе с тем опасался еще одной творческой трагедии: слишком она была памятна. Но веры в эту музыку не терял. Ни от чего в ней не отказывался.

Весной 1955 года к Шостаковичу обратился с вопросом о «Леди Макбет Мценского уезда» директор Ленинградского Малого театра оперы и балета Б. И. Загурский. Когда-то в трудный для Шостаковича период открывший ему дорогу к педагогической деятельности в Ленинградской консерватории, в войну участвовавший в организации ленинградской блокадной премьеры Седьмой симфонии, Загурский теперь загорелся идеей восстановить «Леди Макбет Мценского уезда» в том театре, где произошло ее сценическое рождение. Осуществить это было непросто. Инерция прежних оценок сохранялась. Музыкознание еще не отходило от схематических односторонних классификаций. В начале пятидесятых годов, указывая на «характерные черты упадочной формалистической оперы», М. С. Друскин писал, что ей свойственны «выявление звериных качеств в человеке... бесстыдное, циничное обнажение физиологии... болезненное смакование неврастенической патологии и грубого эротизма»¹. Эти качества совсем недавно находил в «Леди Макбет» М. В. Коваль.

Со дня премьеры прошел двадцать один год. Ее участники уже не работали в театре. Шостакович отправился в Ленинград, чтобы сыграть свою музыку малеготовцам. Опера должна была пройти новую предварительную проверку у возможных исполнителей,— так решил автор. 19 марта он сыграл и спел, как мог, всю партитуру в той же просторной комнате главного дирижера, где когда-то показывал оперу Самосуду, и ее новые слушатели были ошеломлены красотой и ясностью музыки. Примечательно, что в этом показе уже наличествовали некоторые элементы новой редакции: дополнительный симфонический антракт, ретушь оркестровки.

Показ привел автора к решению кое-что отредактировать и в либретто; подтекстовка была готова к середине апреля. Театр приступил к деловым переговорам для решения вопроса о постановке. В хлопоты включился и Театр имени С. М. Кирова: 23 сентября 1956 года Шостакович получил письмо от заведующего литературной частью А. Н. Дмитриева, в котором сообщалось, что в Министерство культуры направлено ходатайство о постановке «Леди Макбет Мценского уезда» на самой большой оперной сцене Ленинграда². Следующими претендентами стали миланская «Ла Скала» и оперные коллективы Познани, Загреба и Дюссельдорфа, причем от «Ла

¹ Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — Л.: Музгиз, 1952, с. 340.

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, ед. хр. 136

Скала» писал его главный художник Николай Бенуа. Руководство Загребского театра мотивировало свою инициативу тем, что Загреб 16 июля 1937 года впервые показал оперу в Югославии. Мечтая сделать киновариант «Леди Макбет Мценского уезда», начала хлопоты и энергичная В. П. Стрелева.

Будучи в конце 1957 года во Львове и выступая перед коллективом местной консерватории, Шостакович уже вполне определенно сообщал, что закончил новую редакцию: «Какие изменения? Самому судить трудно... Я написал заново два антракта... Последний акт оставил без изменений. Первый тоже. Написал заново партию Зиновия Борисовича. Помните, там есть такое действующее лицо Зиновий Борисович? Потом исправил вокальные партии с точки зрения удобства для певцов: у меня там были слишком высокие и слишком низкие ноты. Словесный текст тоже переделал»¹.

Работа сразу получила отклик. М. Сокольский отметил ее в статье «Наш Шостакович», опубликованной к пятидесятилетию композитора. Всем, кто горячо желал возрождения оперы, хотелось увидеть ее вторую редакцию на сцене. По поручению Министерства культуры СССР к Шостаковичу на «Можайку» отправилась комиссия, чтобы послушать оперу и дать заключение. За день до прослушивания Шостакович сообщил К. Караеву: «Означенная комиссия должна решить вопрос о том, можно или нельзя ставить эту оперу. Ленинградцы... настаивают на постановке... Вот комиссия и должна решить этот вопрос. Я жду завтрашнего дня с волнением и любопытством...»² Вопрос вынесли на заседание секретариата Союза композиторов СССР, присутствовали Т. Н. Хренников, В. Г. Фере, Ю. А. Шапорин, А. И. Хачатурян, В. А. Власов, П. И. Савинцев, Н. Г. Жиганов. М. С. Вайнберг выучил и сыграл клавишную оперу. Жиганову запомнилось крайнее волнение Шостаковича, его предупреждение о том, что некоторые места партитуры переделаны: «Мы понимали, что переделывать было нечего, разве что мелочи. Мы вынесли рекомендацию для постановки, и надо было видеть, каким счастьем светился Шостакович. Человек возвышался над нами, как глыба, а нам же был благодарен!»

В конце пятидесятых годов, пользуясь первым изданием партитуры, оперу «Леди Макбет Мценского уезда» поставили в Познани и Дюссельдорфе.

В Москве к работе приступил коллектив Театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Выбор театра объяснялся тем, что когда-то здесь Немирович-Данченко параллельно с Малеготом осуществил историческую

¹ Цит. по записи беседы, предоставленной В. Н. Бакеевой.

² Письмо к К. Караеву от 11 марта 1956 г. — В кн.: Кара Караев, с. 154.

премьеру; московский театр оставался экспериментальным, мобильным коллективом.

К осени 1962 года Шостакович еще раз просмотрел свои коррективы в партитуре. Дюссельдорфская постановка убедила его в том, что терпкая чувственность сцены с Сергеем в спальне Катерины отвечала вкусам той части публики, которая искала в опере сенсации и эротики. Трагизм, социальный аспект притуплились.

Партитура, полученная дирижером Г. П. Проваторовым и режиссером Л. Д. Михайловым, которым была поручена постановка, содержала следующие основные изменения: 1) новый симфонический антракт к четвертой картине; 2) сокращение сцены обольщения Сергеем Катерины, коррективы, усиливающие симфоническое развитие в первой картине; 3) более удобную тесситуру в ряде эпизодов и транспонирование на полтона вниз фрагмента в сцене порки Сергея; 4) многочисленные «смягчения» лексики либретто.

Редакция не затрагивала сути драматургии, жанрового направления трагедии-сатиры, последовательности сцен, характеристики образов, существенно не изменяла и музыкальную ткань, ее интонационную структуру: новизна оперы сохранялась, какой была задумана и осуществлена молодым Шостаковичем на переломном этапе его творчества.

3 сентября 1962 года в Театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко начали репетиции. Их вел Л. Д. Михайлов, увлечение которого музыкой Шостаковича началось в 1942 году, когда, будучи школьником, он попал на новосибирскую премьеру Седьмой симфонии и увидел автора. Состав солистов был профессионально крепким: Э. Е. Андреева — Катерина, Э. Ф. Булавин — Борис Тимофеевич, Г. А. Ефимов — Сергей, Н. С. Исакова — Сонетка. Помогали певцы-актеры, участвовавшие в премьере 1934 года. С. А. Ценин и В. А. Канделаки работали с молодыми исполнителями, передавая режиссерские указания Немировича-Данченко; по концепции новая премьера была близка замыслам выдающегося режиссера: Катерина — не «луч света в темном царстве», а трагическая жертва стремления к счастью, изуродованная жестокостью общества.

Шостакович, возвратившись из Эдинбурга и Лондона, с середины месяца стал бывать в театре, а с 22 октября, когда репетиции перенесли на сцену, автора видели в театре почти ежедневно¹: он понимал, что судьба его оперы на родине за-

¹ Дирижер отмечал: «На репетициях постоянно присутствует композитор, и это создает обстановку какой-то особенной увлеченности и собранности» (Проваторов Г. П. Новаторство в оперном искусстве — Веч. Ленинград, 1962, 21 дек.).

висела от этой премьеры. «Живое» звучание партитуры и сценическую драматургию воспринимал словно не собственное, а чужое создание, что не снижало и самокритичного отношения к произведению.

Редактирование партитуры продолжалось и осенью и зимой, с учетом опробованного в театре. Вместо наклеек, поправок, поначалу внесенных в первую публикацию, переписал всю партитуру заново с обычной скрупулезностью. В этот чистовой автограф внес даты завершения второй редакции: первый акт — 24 декабря 1962 года, второй — 9 января 1963 года, третий — 31 января 1963 года. Твердо остановился на простом, коротком названии, когда-то данному опере Немировичем-Данченко, — «Катерина Измайлова». Автограф второй редакции пометил в перечне опусов специальным номером — 114, тем самым определив ее хронологически самостоятельное место между Тринадцатой симфонией и Увертюрой на русские и киргизские народные темы.

Репетиции в театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко интенсивно шли до конца декабря.

Премьера была назначена на 20 декабря и совпала с премьерой Тринадцатой симфонии. Потому генеральную репетицию провели 22 декабря, а первый спектакль — 26 декабря, взамен «Севильского цирюльника», объявленного в афишах. Так свидетелями возрождения «Катерины Измайловой» оказались те, кто пришел в тот вечер слушать веселую оперу Д. Россини¹. Афишная премьера состоялась 8 января.

Информации о ней появились в прессе тотчас же, но для публикации подробных рецензий потребовался интервал в три недели; первой 31 января 1963 года появилась статья Е. Ф. Светланова в «Известиях», затем в феврале статьи М. И. Чулаки, И. И. Мартынова, И. Е. Попова, Л. В. Поляковой, в марте — Г. А. Поляновского, К. К. Саквы. В «Правде» с оценкой спектакля выступил Р. К. Щедрин, — это был голос тогдашнего молодого композиторского поколения, очень важный для Шостаковича. Опера, пребывавшая в забвении четверть века, сохраняла для молодежи свежесть открытия, новизну выразительности, воспринималась как импульс для оперного творчества.

Критика все-таки принимала оперу с оговорками. В наиболее подробной статье «Новая встреча с «Катериной Измайловой», опубликованной в журнале «Советская музыка», К. К. Саква указывал, что музыка «Катерины Измайловой»

¹ 22 декабря в Ленинграде, во Дворце культуры имени Ленсовета, симфонический оркестр филармонии, хор любителей пения и певцы-солисты И. Н. Тятюв, В. И. Андрианов, А. В. Швецов, В. Д. Юрченко исполнили по второй редакции картину в полицейском участке, три антракта и заключительный хор Дирижировали А. К. Янсонс, Е. П. Кудрявцева, а одним из хормейстеров был Д. Г. Китаенко, которому позднее в семидесятые годы, довелось заниматься постановкой «Катерины Измайловой»

«во многом противоречивая, а в чем-то и неровная», что в ней отражена «вся противоречивость развития музыкального искусства того времени»¹. Из исполнителей выделяли Э. Е. Андрееву — Катерину, назвав ее «подлинной героиней спектакля»². Одобрения заслужили и артисты Э. Ф. Булавин, Г. А. Ефимов, Н. С. Исакова, И. А. Петров, Л. И. Болдин, Е. И. Максименко.

Перелом произошел.

Из Латвии приехал дирижер Эдгар Тонс, чтобы получить право на рижскую премьеру. Партитуру второй редакции размножили и экземпляр отправили в Лондон, в знаменитый театр «Ковент-Гарден», где тотчас же приступили к работе над спектаклем. Весь ноябрь автор решил посвятить репетициям в обоих театрах. Его присутствие отнюдь не являлось лишь данью вежливости. От обычной стеснительности при подготовке симфонических премьер не осталось и следа. Он активно работал, вникал в репетиционный процесс, причем игру не отделял от пения, требовал рельефности произнесения, в сердцах сетовал: «Почему теперь не слышно певцов, непонятны слова?..» Подробные замечания, указания касались сценической части, режиссуры. Добивался достоверности поведения певцов-актеров, обоснованности, логичности мизансцен. Не пропали давнишние уроки Мейерхольда, помнил режиссерские штрихи Немировича-Данченко, Смолича; в композиторе открывался режиссер — вдохновитель актеров.

С 31 октября по 8 ноября 1963 года Шостакович провел в Риге, объявив, что будет «работать с оперным коллективом», что «хочется принести театру за это время как можно больше пользы»³. С 9 ноября почти на месяц обосновался в Лондоне, откуда прилетел в Ригу на генеральную репетицию и на премьеру, состоявшуюся 23 ноября. Об этой постановке отзывался так: «Это был мой первый опыт творческого сотрудничества с талантливым, нет, с замечательным коллективом Латвийского оперного театра, который, по моему убеждению, является одним из лучших оперных коллективов страны. Я не хотел бы сейчас заниматься анализом премьеры (это, наверное, меньше всего полагается делать автору), но рижский спектакль мне представляется удачным. Главный дирижер Латвийского театра оперы и балета Эдгар Тонс, несомненно, крупный, одаренный музыкант. Как в целом, так и в деталях он очень хорошо выполнил свою работу. В двух спектаклях Рижского театра я познакомился с артистами Региной Фрин-

¹ Саква К. К. Новая встреча с Катериной Измайловой — Сов. музыка 1963, № 3, с. 57, 58.

² Там же, с. 61.

³ Д. Шостакович о времени и о себе, с. 268.

берг и Ритой Зелмане, певшими партию Катерины. Хочу отметить также прекрасную работу и других исполнителей»¹.

Лондонский театр Шостакович предостерегал от опасности увлечения внешней русской «экзотикой». По его словам, он «очень волновался, когда ехал в Лондон. Надо хорошо понимать русскую душу, чтобы правильно передать смысл оперы»². Для режиссуры и оформления пригласили из Загреба Владо Хабунека и Божидара Расича. Либретто перевел на английский язык дирижер спектакля Эдвард Даунс. В течение десяти дней каждое утро Шостакович присутствовал на репетициях и участвовал в них, с 26 ноября, возвратившись из Риги, помогал завершающим этапам подготовки. При этом почти месяц ежевечерне отправлялся на оперные спектакли разных лондонских театров, чтобы вникнуть в уровень, стиль, специфику оперной культуры английской столицы и, таким образом, эффективней работать над постановкой своей оперы. Не считаясь с крайним переутомлением, с трудностями из-за незнания английского языка, Шостакович познакомился с лондонскими интерпретациями опер «Мадам Баттерфляй», «Дон Карлос» в театре «Ковент-Гарден», «Питер Граймс», «Махагони» — в театре «Садлерс-Уэллс».

29 ноября состоялась генеральная репетиция специально для любителей оперы — общества друзей «Ковент-Гарден», 2 и 4 декабря успешно прошли премьеры, и Шостакович мог признаться: «К счастью, мои опасения оказались напрасными... У меня осталось очень хорошее впечатление от этой премьеры... Опера оформлена с большим вкусом, в подлинно русском стиле... Хочется отметить высокую музыкальную и сценическую культуру постановки. Особенно мне понравился дирижер Эдвард Даунс, который, несомненно, является замечательным музыкантом»³. Из вокалистов выделил Мари Кольер, назвав ее великолепной актрисой, сумевшей «передать трагизм образа Катерины с большим мастерством»⁴.

Затем Шостакович отправился в Загреб на репетиции Хорватского оперного театра, где «Катерина Измайлова» прозвучала 7 января 1964 года⁵. Этот год, помимо загребской, дал еще четыре ее премьеры: в начале апреля — в Хельсинки и Ницце, в декабре — в Пече (Венгрия) и в Сан-Франциско⁶.

¹ Д. Шостакович о времени и о себе, с. 268.

² Там же, с. 269.

³ Там же, с. 269.

⁴ Там же.

⁵ Дирижер Милан Хорват, режиссер Костас Спанч. «Особенно удалась, — считал автор, — музыкальная часть» (цит. по беседе с Д. Д. Шостаковичем «Праздник музыки идет в город», газ. «Горьк. рабочий», 1964, 27 янв.).

⁶ Одновременно нарастал интерес к опере «Нос». Своеобразная постановка оперы «Нос» итальянским драматургом и режиссером Эдуардо де Филиппо, чьи пьесы шли во многих советских театрах, использование приемов итальянской народной комедии благотворно повлияли на режиссуру этой

Всюду использовалась вторая редакция, иногда с некоторыми незначительными модификациями. Чтобы не повторять другие театры, в «Ла Скала» решили ставить начальный вариант — первую редакцию. Разрешения Шостакович не дал, выразив таким образом непреклонную авторскую волю и требование считать вторую редакцию окончательным вариантом оперы.

Не всюду и не всегда дело проходило гладко. В Вене, посчитав, что драматургия от этого только выиграет, в «Катерине Измайловой» сократили сцену в полицейском участке и еще несколько фрагментов. Собранные для спектакля оперные «звезды» толкались на сцене, не подчиняясь режиссуре.

Огорченный Шостакович, проведя в гостинице бессонную ночь, решил возвратиться в Москву. Но предстояло подписание документов австро-советского культурного обмена. Шостакович, председатель общества «СССР — Австрия», являлся лицом официальным, был принят австрийским министром иностранных дел.

Пришлось пригласить в гостиницу дирижера Я. Кромбгольца и изложить замечания. Недостававшее восстановили с быстротой оперных профессионалов, с 5 февраля участие автора в репетициях стало по-обычному деловым, присмиревшие «звезды» старались усвоить его поправки. Чтобы избежать самовольства в будущем, Шостакович на первой странице партитуры записал категорическую пометку: «Театры, которые хотят поставить «Катерину Измайлову», не имеют права на отступления». И с тех пор уже нигде и никто не пытался при жизни автора перекраивать партитуру: его непримиримость стала общеизвестна.

В 1965 году подряд состоялись три примечательные советские постановки. В Казани инициатором явился переехавший туда из Ленинграда дирижер И. Э. Шерман, ученик Н. А. Малько; в Киеве музыкальное руководство принял тоже воспитанник ленинградской дирижерской школы К. А. Симеонов, и наконец-то осуществилось настойчивое, давнее желание Малегота (в это время его главным дирижером, принявшимся за оперу «Катерина Измайлова», был Э. П. Грикуров).

Сохранившиеся материалы этих постановок интересны тем, что позволяют более подробно уяснить требования, авторский взгляд, его выводы из опыта состоявшихся премьер, его опасения. По письмам, заметкам видно, что, не приемля оперной статики, он все время думал о динамике действия, направлял к высокой трагедийности, многозначности образов, без «бытовщины», схематизма.

оперы в театрах других стран. Автор был удовлетворен, в частности, ярким возобновлением оперы «Нос» в Праге, позднее — в Государственной опере ГДР.

В условиях, когда ничто не подгоняло, не довлекла коммерческая сторона, удачно складывался режим его репетиционной работы, помощь постановочным коллективам. Совместная работа обычно начиналась с предварительного письма. Так, узнав о киевских планах, Шостакович обратился к К. А. Симеонову, выражая свое отношение к возможному участию дирижера, которого приметил, еще когда тот в Ленинградской хоровой капелле помогал в репетиционных занятиях М. Г. Климову, под чьим управлением Шостакович участвовал в исполнении «Свадебки» И. Стравинского. В 1946 году на Всесоюзном смотре молодых дирижеров по решению жюри, возглавлявшегося Шостаковичем, Симеонову присудили первую премию. 21 апреля 1963 года, Шостакович послал Симеонову письмо: «Я сейчас нахожусь в больнице, где проведу недели три-четыре. . . Я был бы счастлив, если бы Вы взяли за мою «Катерину Измайлову». И вскоре: «Будучи большим и старым поклонником Вашего таланта, я очень радуюсь, что Вы занялись моей «Катериной Измайловой». С нетерпением жду встречи с Вами и очень хочу Вас видеть и слышать»¹.

Был определен срок премьеры, и Шостакович вступил в подробную переписку с режиссером И. А. Молоствовой, излагая свои соображения и договариваясь о сроках своих приездов: «. . . мне хотелось бы приехать на репетиции, как на последние, так и на более ранние. Мне хотелось бы побывать на первых оркестровых репетициях». И уточнял порядок: «Если у Вас, например, будет израсходовано на постановку 30 дней, то я хотел бы быть, скажем, с 10-го до 15-го дня и с 20-го по 30-й день. . . А если я Вам буду срочно нужен, вызовите меня, и я приеду». Замечания касаются режиссерских «передержек»:

«Я уже видел несколько постановок моей оперы. В лондонской постановке и особенно в загребской был очень сильный крен в сторону эротики, что совершенно недопустимо. Кое-что в Лондоне и в Загребе мне удалось исправить. В Лондоне больше, чем в Загребе. . .

Мне очень хочется, чтобы в 5-й картине Катерина Львовна ухаживала за избитым накануне Сергеем, как это может делать любящая женщина. Эротика тут недопустима. Главные эмоции Катерины Львовны — это любовь и жалость к Сергею, страх за себя и Сергея, угрызения совести после убийства Бориса Тимофеевича. Сергей должен быть подлецом. Но в то же время он должен быть таким, чтобы было понятно, почему Катерина его любила. Он должен быть внешне не ничтожным. В Театре имени Станиславского он уж очень ничтожен, и непонятно, как такое ничтожество смогла полюбить Катерина.

Вот мои главные соображения по поводу постановки. Что касается внешнего оформления, то если А. Г. Петрицкий создал какие-либо эскизы, то было бы хорошо им следовать. Это великий художник»².

¹ Цит. по кн.: Шиков В. И. Музыканты Верхневолжья — Моск. рабочий, 1984, с. 161.

² Шостакович высоко оценивал декорации А. Г. Петрицкого к операм «Сорочинская ярмарка» Мусоргского и «Декабристы» Шапорина

Письмо идет за письмом. Получив график репетиций и записи режиссера о спевках (с просьбами вокалистов), он соглашается несколько снизить тесситуру в сцене порки и добавляет: «Иногда, конечно, можно пожертвовать некоторыми неудобными вещами во имя качества». Возвратившись после венской и казанской премьер в Москву, 18 февраля Шостакович торопится сообщить, вновь предостерегая: «В Вене мне пришлось кое-что поправить, особенно в вопросах «развесистой клюквы». Кое-что удалось поправить, кое-что осталось. В Казани было много неудачного в 5-й картине, что тоже удалось исправить». Его особенно волнует именно пятая картина, оказавшаяся трудной разным постановщикам.

Не жалея времени, он приезжает в Киев первый раз на четыре репетиции с 3 по 6 марта и, отдохнув неделю в Репине, уже 17 марта возвращается в Киев на неделю, чтобы не только убедиться в сделанном, но и предложить кое-что новое. Перед поездкой в болгарский город Русе на фестиваль, где исполнялась «Катерина Измайлова», лишь один день проводит в Москве, после Русе мчится в Ленинград на репетиции и общественный просмотр оперы, потом снова к киевской «Катерине Измайловой». Его записи об этих репетициях ничем не похожи на те немногие лакопичные заметки, которые обычно делал на репетициях симфонических произведений, часто пользуясь для этого обратной стороной папиросной коробки. В Киеве, сидя рядом с режиссером, он не упускает буквально ни одной детали. Он занят всем: светом, занавесом, внешним обликом Старого каторжника, а главное, требует точного и тонкого актерского общения на сцене. На двух листах желтой бумаги, вырванных из блокнота, помечает: Первый акт. «Антракт между 1-й и 2-й картинами. Шум за сценой. 2-я картина. Катерина и Сергей борются, держа друг друга в объятиях. Надо бороться за предплечья и мериться силой: кто поддастся назад? Когда после борьбы появляется Борис Тимофеевич, Катерина должна быстро вскочить или сесть. Не залеживаться... 3-я картина. Когда Сергей входит в спальню, в дверях яркий свет. Откуда он взялся? Ведь дело происходит ночью. В конце картины, после «Моя Катя!», сразу гасить свет и давать занавес». Второй акт. «4-я картина. Сергей, выйдя из окна во двор, никак не реагирует на Бориса Тимофеевича, схватившего его за шиворот». Пятая картина. Здесь Шостакович делает режиссерскую «партитуру» скупее, строже: «После слов «Крепче прижми меня к сердцу» убрать свет. Пусть играет музыка и больше ничего. Перед приходом Зиновия Борисовича Катерина и Сергей очень громко говорят. Лучше шепотом или полупшепотом». В шестой картине третьего акта автор останавливается на сценическом поведении Задрипанного мужичка и замечает,

что он не должен легко проникать в погреб: «надо сорвать замок или выломать дверь».

Четвертому акту уделяется особое внимание. Вновь возникает вопрос, с которым тридцать лет назад обращалась к нему в Ленинградском Малеготе Надежда Вельтер, первая исполнительница партии Сонетки: кто же Сонетка — озлобленная проститутка или еще одна любящая неотразимого Сергея несчастная женщина, прикрывающая бравадой свою униженность? В 1933 году Шостакович отвечал, что Сонетка не столько вульгарна, сколько бесшабашна и необузданна. Ее поступками руководит не жестокость, а озлобленность, вызванная несправедливостями. Ныне по ходу репетиций автор придает этой героине несколько иной, ключевой для понимания образа оттенок и записывает: «Глумление Сонетки над Катериной. Сонетка должна быть более злобной. В Сергея она не влюблена. Поцелуй с Сергеем мне кажется лишним». Старого каторжника, поющего в финале, Шостакович представлял мудрым старцем и просил: «Старый каторжник должен быть старше. Пусть он будет похож на Льва Толстого».

Тщательно работая, Шостакович создавал на репетициях атмосферу радостной увлеченности, умел разрядить усталость шуткой, улыбкой. Каждое возрождение любимой оперы молодило автора. Ту же киевскую режиссерскую запись закончил весело: «После окончания каждого акта надо быстрее давать свет в зрительный зал, чтобы зрители узнали, что сейчас будет антракт и можно идти в буфет... Все остальное поставлено здорово!!!»

Музыкальный уровень киевской постановки заметно превосходил все предшествующие благодаря вдохновенному музыкальному руководству Симеонова. На последней репетиции в его адрес автор записал лишь три замечания, тут же заметив, что не считает их обязательными: ему казалось, что антракт между первой и второй картинами играет слишком быстро, но затем снял свою просьбу («дирижер имеет свое право»).

Все оперы — русские и зарубежные — шли в Киевском театре на украинском языке, что обуславливалось стремлением приобщить к оперному искусству как можно более широкие слои населения. Для «Катерины Измайловой» не сделали исключения, но позаботились об особой тщательности перевода и его литературной значимости. За это взялся Микола Бажан.

Своему переводу, не отступая от подлинника — от второй авторской редакции, Бажан придал черты законченного, в известной мере самостоятельного повествования, в котором украинская речь представлялась совершенно органичной: словно действие происходило не в центре России, в Мценском уезде, а на Украине, где были свои купцы Измайловы и бедные девушки, томившиеся в их тупом и злобном мире.

Перевод Бажана отличала еще одна особенность, имевшая немалое значение для музыкального воплощения партитуры, уровня вокального исполнения: удобство, певучесть слова, его интонационное соответствие музыкальной фразе — в движении, акцентах кульминациях. Текст, что называется, легко пелся, «укладывался» в звучание оркестра. Вершиной перевода являлся четвертый акт с арией Катерины о черном озере и с трагической финальной песней каторжников, ставшие популярными еще с первой постановки в 1934 году в Малеготе.

В третий приезд автору показали оба равнозначных актерских состава: не было ни лидеров, ни дублеров — такой была принципиальная установка Симеонова.

Премьера состоялась 23 и 24 марта 1965 года. В этом событии, вошедшем в историю украинского оперного театра, участвовали: музыкальный руководитель и дирижер К. Симеонов, режиссер-постановщик И. Молостова, художники Д. Боровский, В. Климентьев, дирижер Л. Венедиктов, режиссер-ассистент В. Борищенко. Исполнители главных партий: Борис Тимофеевич — В. Матвеев, В. Пазич, В. Грицюк; Зиновий Борисович — В. Гриненко, И. Чуйко; Катерина Львовна — Л. Лобанова, Т. Пономаренко; Сергей — В. Третьяк, В. Гуров; Задрипанный мужичок — М. Фокин, В. Скубак; Аксинья — В. Богатко, В. Любимова; Приказчик — И. Клякун, В. Широ; Дворник — В. Зинченко, Р. Былицкий; Первый работник — П. Корниенко, П. Остапенко; Второй работник — А. Лагун, О. Несчотный; Поп — Г. Красуля, В. Шило; Исправник — В. Герасимчук, В. Грицюк; Нигилист — В. Гриненко, Т. Феоктистов; Городовой — Р. Былицкий, В. Шило; Старый каторжник — А. Кикот, О. Чулюк-Заграй; Сонетка — Г. Туфтина, Н. Мисина, В. Река; Каторжница — О. Жила, Г. Шолина; Часовой — Р. Былицкий, В. Шило.

Всю весну Шостакович жил этим событием. Собирался приехать в Киев еще раз, в мае писал Молостовой: «Я очень хочу приехать в Киев и еще раз побывать на «Катерине Измайловой» — и называл конкретные даты: «Может быть, мне это удастся сделать или 16-го или 23-го». Отвечал Симеонову на вести о дальнейших спектаклях: «Спасибо Вам за Ваше письмо и за ту радость, которую оно мне доставило. Ваше исполнение «Катерины Измайловой» для меня до сих пор памятно и радостно...»

Меньше удовлетворило композитора возобновление оперы в Ленинградском Малом театре оперы и балета: в памяти оставалась старая малеготовская совершенная интерпретация Самосуда — Смолича, от которой в 1965 году отошли, не найдя новых ярких решений. Не было и достаточной отшлифованности, интонационного мастерства в пении исполнителей партий Сонетки, Сергея.

Той же продуктивной весной 1965 года, когда «Катерина Измайлова» была принята во многих оперных театрах и автор едва успевал ездить на репетиции и премьеры, к его опере обратилось кино. Режиссер М. Г. Шапиро, известный глубоким пониманием музыкальной драматургии, задумал киноверсию «Катерины Измайловой». Автор включился и в эту работу, оговорив сразу, что оркестр и хор будут приглашены киевские, там же, в Киеве, осуществится запись при его участии.

Мысль о киноопере не оставляла Шостаковича. Фильм «Хованщина» еще не означал полного освоения жанра. Киноопера требовала многих опытов, и «Катерина Измайлова» должна была войти в их ряд. Сценарий писал сам. Над этим своим литературнымopusом упорно работал две недели августа в Беловежской пуще, под Брестом.

Закончив эту работу 15 августа, Шостакович уже 12 сентября появился в Киеве, чтобы обговорить с Симеоновым купюры и подготовку к записи. Посвятил этому четыре дня и только после встречи с Симеоновым отправился в Ленинград на съемки. Всю осень и начало зимы Шостакович совмещал с подготовкой фильма многочисленные дела и обязанности: прием аспирантских экзаменов в Ленинградской консерватории, присутствие на исполнениях Третьей, Десятой, Тринадцатой симфоний, командировку в Марийскую АССР и участие в репетициях и премьере «Катерины Измайловой» в Будапеште.

Вскоре после нового, 1966 года (12 января) он приехал в Киев; три дня в самом театре шли интенсивные записи. Спектакли временно сняли. Шостакович с его тончайшим слухом беспощадно браковал варианты, но был доволен. В беседе о фильме вновь выделил трактовку Симеонова: «Его исполнение я считаю первоклассным, самым глубоким и проникновенным, наиболее верно раскрывающим мой замысел»¹.

Не терпевший никаких сокращений при интерпретации «Катерины Измайловой» в театрах, здесь Шостакович пошел на некоторые купюры музыки (в частности, антрактов, сцены в полицейском участке): не только слышал, но и видел оперу как кинематографист, в динамике зрительного ряда, в специфической кинодраматургии, заложенной в самой структуре оперы. Позднее, говоря о киноопере, о том, что она открывает перед композитором безграничные возможности, он подчеркивал свободу от условностей театра, мобильность действия, его динамику, выраженную через зрительный ряд. Это во многом было достигнуто в кинофильме «Катерина Измайлова». Композитора привлекли здесь и впечатляющие достижения кинематографической техники: совмещенность двух — иногда полярных, иногда

¹ Д. Шостакович о времени и о себе, с 294

дополняющих друг друга — картин на широкоформатном экране, своего рода полифонизация — накладывание кадров, обусловленное музыкой. Закадровое пение, когда-то впервые робко введенное в фильме «Одна» Шостаковичем, Козинцевым и Траубергом, в «Катерине Измайловой» позволяло героям во время развернутых вокальных номеров не выключаться из течения драмы, не терять ее «темпа». Вновь, как и в кинофильме «Хованщина», средства кино помогли донести слово в единстве с музыкой. Главный итог заключался в том, что после череды театральных воплощений, каждое из которых интересно открывало грани произведения, именно киноопера, хотя и лишала зал магии непосредственного общения с исполнителями, богатством своих средств углубляла психологическую палитру, «крупным планом» раскрывала психологизм музыки. Это и дало право И. Л. Андроникову провозгласить после премьеры фильма, что «дело идет о новом характере воплощения оперы «Катерина Измайлова». Он писал: «Опера выглядит и звучит сейчас по-новому и в то же время сливается с представлением о том, как должно быть... Несмотря на трагическую основу, на действие, полное драматических перипетий, это опера характеров прежде всего, опера психологическая»¹. Не оставалось сомнений «в том, что возникла новая органическая форма, совершенная в своих частях и пропорциях, новое создание — киноопера (а не экранизация оперы!). И в этом главное, принципиальное значение этой новой работы Шостаковича, Шапиро и великолепного коллектива «Ленфильма», открывающих новые перспективы синтеза музыки и кино»².

К осени 1966 года, когда киноопера «Катерина Измайлова» вышла на экраны, постановки осуществили театры Флоренции (театр «Коммунале»), эстонского университетского города Тарту (музыкально-драматический театр «Ванемуине»). Фирмой «Мелодия» была сделана запись оперы на пластинки в исполнении солистов, хора и оркестра Театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко под управлением Проваторова. Запись воспроизвела парижская фирма «Шан дю Монд». Качество ее, уровень исполнения оказались столь высокими, что французская Академия имени Шарля Кро, занимавшаяся проблемами музыкальной звукозаписи, сравнивавшая продукцию фирм, присудила пластинкам диплом первой степени за лучшую грамзапись произведений во всех жанрах музыкального искусства; его вручили Шостаковичу в Министерстве культуры СССР 8 мая 1968 года³.

¹ Андроников И. Л. «Катерина Измайлова» — на экране. — Веч. Ленинград, 1966, 27 сент.

² Там же.

³ Полная запись оперы в этом исполнении выпускалась трижды.

Эти два события — киноопера и грамзапись — как бы увенчали первый этап возрождения «Катерины Измайловой». За десятилетие, начиная с познаньской и дюссельдорфской постановок, оперу поставили на своих сценах семнадцать театров.

Для дальнейшего творчества Шостаковича возрождение «Катерины Измайловой» имело значение огромное: он возвратился к попыткам написания новой оперы. Летом 1963 года делился: «Сейчас период собирания мыслей об опере, о музыкальной комедии. Есть у меня одна очень серьезная мысль по поводу написания оперы... Я получаю по почте сейчас немало либретто для музыкальных комедий и для оперетт, но пока это не удовлетворило меня». Хачатуряну, собиравшемуся писать оперу о двадцати шести бакинских комиссарах, «он очень искренне и взволнованно сказал: «Какая интересная тема»¹.

Замыслы, не раз возникавшие у него и ранее, постепенно обретают конкретную форму, без прежних сомнений, перескакиваний с одной оперной темы на другую, странной неуверенности. Нельзя считать случайностью то, что первые объявления автора о работе над новой оперой приходятся как раз на конец 1963 — начало 1964 года — время, когда он путешествует из города в город, из страны в страну в заботе о своем оперном детище. Он погружен в оперные дела, выходящие за грань «Катерины Измайловой». Не только в Лондоне, но и в других городах он посещает многие оперные спектакли — классические и современные. В Киеве объявляет: «Пойду слушать «Люцию ди Ламмермур». У старых мастеров надо учиться, как писать для вокалистов».

Укреплявшиеся благодаря «Катерине Измайловой» связи с оперными театрами, знакомство, общая работа, а в некоторых случаях и дружба с талантливыми, инициативными дирижерами, режиссерами — Грикуровым, Симеоновым, Молостовой, Даунсом, Хорватом, Тонсом, с новым поколением театральных деятелей Москвы и Ленинграда позволяли верить в то, что его следующее оперное сочинение будет встречено с пониманием, с желанием высокого сценического воплощения.

Сообщение о новой опере появилось в январе 1964 года, причем Шостакович подчеркивал, что над темой думает давно и много, что «тема очень интересная», и даже указывал сроки: «Хотелось бы ее выполнить за год»². 15 февраля 1964 года в Горьком на фестивале он поделился: «Самое дорогое для меня — это новая опера. Заранее я ничего не хочу говорить, сообщу только одно — опера посвящена пятидесятилетию Октября»³. Через несколько дней сообщил подробнее: «В дальней-

¹ Х а ч а т у р я н А. И. Страницы жизни и творчества, с. 135

² Цит. по беседе: Праздник музыки идет в город.

³ Цит. по ст.: Фестиваль приветствуют...

шем я собираюсь писать музыку к кинофильму о Карле Марксе и оперу «Тихий Дон» по М. А. Шолохову. Такая опера есть у композитора И. И. Дзержинского. Я считаю эту оперу удачной, но Дзержинский обратился к первой книге Шолохова. Моя опера будет посвящена событиям второго и третьего томов «Тихого Дона»¹. На пресс-конференции во время волжского фестиваля в ответ на удивление в связи с повторением сюжета ответил: «Да, именно по Шолохову, но не думайте, что это будет «контропера» труду Дзержинского. У него рассказ о начале революции. Меня привлекают более поздние события знаменитого романа. Хочу, чтобы музыка уложилась в рамки обычного оперного спектакля»².

В мае Шостакович побывал на фестивале «Донская музыкальная весна». Поводом был приуроченный к фестивалю выездной секретариат Союза композиторов РСФСР в Ростове-на-Дону. Шостакович выступал на химическом заводе имени Октябрьской революции, на фабрике клавишных инструментов, в редакции областной газеты «Молот». Была и личная творческая цель: познакомиться с Михаилом Александровичем Шолоховым. Встреча произошла 7 мая на приеме, посвященном фестивалю. Шолохов был весел, общителен, называл Шостаковича на «ты»; о задуманной, но еще не сочиненной опере композитор сказал ему лишь в самых общих чертах: сообщать подробности считал преждевременным.

В связи с новым оперным замыслом и возобновлениями «Катерины Измайловой» Шостакович вновь, как когда-то в молодости (в период оперных планов после завершения «Катерины Измайловой»), много размышлял о литературной основе оперы, взаимоотношении музыки и слова, обновлении оперы с помощью кино, о телеопере, о культуре пения, проблемах пропаганды оперного творчества. Взгляды, сложившиеся когда-то под влиянием работы над «Катериной Измайловой», существенно не изменились, но оформились с большей определенностью, четкостью.

К композитору он предъявляет требование быть драматургом, то есть понимать, чувствовать, представлять сюжет, идею, концепцию оперы, ее жанровое наклонение, характер, психологию каждого персонажа. Считал, что «работа композитора начинается, по существу, с работы драматурга (все равно, пишет либретто сам композитор или другой человек)... иначе, сколько бы ни было в произведении хорошей музыки, всегда будет

¹ Беседа с Д. Д. Шостаковичем: Новые произведения посвящают пятидесятилетие Великого Октября.— Правда, 1964, 19 февр.

² Цит. по записи выступления Д. Д. Шостаковича на пресс-конференции 19 февраля 1964 г. в Горьковской филармонии.

ощущаться в нем нечто «буферное»...»¹. По опыту сочинения двух опер знал, «что подлинно оперную концепцию создать трудно, что иногда литературный материал зачаровывает и словно бы диктует свою «волю». И признавался: «...тут-то и скрыта серьезная сложность работы над оперой. Притом сложность особая. С одной стороны, нужен настоящий большой сюжет, вероятно, лучше всего — признанное литературное произведение, образы которого любимы и близки миллионам людей». Такой сюжет и нашел Шостакович в романе, известном миллионам, — «Тихом Доне». С другой стороны, композитор не собирался лишь подчиняться «воле» романа. Как раз в 1964 году, когда работа обдумывалась, он утверждал, что «нужно, чтобы этот сюжет переводился на музыкальный язык не «под копирку», а свободно, вольно, оставляя простор тому потоку чувств, в выражении которого неповторимо сильна музыка и только музыка». Общий тезис он подтверждал примерами из классики, называл признанных оперных героев — Виолетту, Кармен, Германа — и приходил к очевидному выводу: «...нельзя сказать, что Д. Верди, Ж. Бизе и П. И. Чайковский улучшили А. Дюма, П. Мериме и А. С. Пушкина. Нет, просто каждый из композиторов по-своему услышал полюбившийся сюжет и в соответствии с этим переосмыслил литературную концепцию, создав вполне самостоятельное произведение не только по жанру, но и по идее».

Решение вопроса о взаимодействии в опере музыки и драмы вытекало из такой позиции. Тут, говорил Шостакович, и «обсуждать как будто нечего». Зато не переставал утверждать старую истину: «Пение в опере значит все!.. Если подходить к пению лишь как к одному из многих слагаемых оперного спектакля, то исполнение никогда не будет подлинно вдохновенным». Композитор, достигавший высот музыкальной декламации в Тринадцатой симфонии и «Казни Степана Разина», использовавший в музыке приемы кино, стоявший у порога своих поздних вокальных циклов, с их рельефной «лепкой» поэтического слова, повторял и подчеркивал: «Можно сколько угодно пользоваться на оперной сцене «услугами» кино, театра и телевидения. Можно и нужно создавать новые жанры спектакля-обозрения, спектакля — сатирического памфлета и т. д. и т. п. Но двигать вперед оперное искусство все подобные эксперименты смогут только в том случае, если в основе их будет обновление вокального мелоса, выявление новых выразительных возможностей человеческого голоса. Этого достигали все величайшие оперные реформаторы — В. Моцарт, Д. Верди, М. П. Мусоргский, Р. Вагнер, С. С. Прокофьев. И когда они добивались убедительного музыкального интонирования, то создавали произведения непревзойденной художественной ценности и, кстати, открывали

¹ Шостакович Д. Д. Три вопроса — ответ один. — Сов музыка, 1965, № 12, с. 12. Последующие цитаты заимствованы из той же статьи.

новые возможности собственно театральной выразительности...» Композитор верит, что «ключ к решению проблемы пропаганды оперного творчества — в приобщении миллионной аудитории к высокой вокальной культуре». Но для этого «прежде всего сами исполнители должны поверить, что опера существует главным образом для того, чтобы в ней пели. Тогда и любители искусства поверят в это. И не только поверят, но и страстно полюбят оперное творчество современности, воспримут «мелосное воплощение» волнующих их мыслей и чувств».

Июль Шостаковичи вместе с А. А. Холодилиным и его супругой, певицей Т. П. Петровой, проводили в Дилижане. Разговоры о «Тихом Доне» возникали часто. С Холодилиным обсуждал либретто. Как-то на прогулке выяснилось, что «распределены» голоса: «Дмитрий Дмитриевич сказал, что Григорий — баритон, Аксинья — крепкое сопрано»¹. В августе 1964 года в Венгрии, на озере Балатон, композитор собирался составить план новой оперы. Договор на нее был заключен с Большим театром Союза ССР. Возвратившись в Москву, Шостакович получил либретто, написанное известным литературоведом, исследователем творчества М. А. Шолохова Ю. Б. Лукиным и музыковедом А. В. Медведевым. На этом этапе Шостакович вновь собирался поехать к Шолохову «подышать воздухом донских степей, познакомиться с людьми — земляками героев «Тихого Дона», послушать казачьи песни там, где они создавались и исполняются народом, услышать как можно больше советов от самого автора бессмертной эпопеи»².

В октябре на либретто появилась резолюция: «Мною принято к работе. Д. Шостакович»³. Композитору М. И. Чулаки, являвшемуся тогда директором Большого театра, сказал, что сочинение начал со сцены расстрела оркестра, играющего «Интернационал». Великую песню, часто звучавшую в произведениях Шостаковича, им оркестрованную, он вводил и в оперу:

«И в наступившей тишине, в полуденном зное, словно зовя на бой, вдруг согласно и величаво загрели трубные негодующие звуки «Интернационала».

Есаул стоял, как бык перед препятствием, наклонив голову, расставив ноги. Стоял и слушал. Мускулистая шея его и синеватые белки прищуренных глаз наливались кровью.

— От-ста-вить!.. — не выдержав, яростно заорал он. Оркестр разом умолк, лишь валторна запоздала, и надолго повис в раскаленном воздухе ее страстный незаконченный призыв.

Музыканты облизывали пересохшие губы, вытирали их рукавами, грязными ладонями»⁴.

22 мая 1965 года, поздравляя через газету «Советская куль-

¹ Из рукописного дневника Т. П. Петровой (Холодилиной).

² Д. Шостакович о времени и о себе, с. 275.

³ Этот экземпляр — в личном архиве А. А. Холодилина.

⁴ Шолохов М. А. Тихий Дон, кн. 4. — М.: ГИХЛ, 1958, с. 45.

тура» М. А. Шолохова с шестидесятилетием, Шостакович объявлял: «Ныне либретто готово, и я приступил к сочинению»¹. Продолжая работу, Шостакович разъяснял, что стремится «сохранить в опере величественный народный дух романа, показать судьбы героев на широком историческом фоне»². Сведения об опере продолжали появляться в печати, вызывая всеобщий интерес. Большой театр планировал спектакль в сезоне 1966/67 года. По свидетельству некоторых музыкантов, общавшихся с Шостаковичем, он написал несколько актов³. Это косвенно подтверждалось и Шостаковичем, прежде уверявшим: «...пока не будет готова хотя бы одна десятая этого произведения, не хочу выдавать вексель», а теперь широко вещательно, в январе 1966 года, в преддверии XXIII съезда КПСС, делегатом которого он был избран, сообщавшим через печать: «...самое главное, с увлечением продолжал работать над оперой «Тихий Дон»... На ближайший год это самое важное для меня дело»⁴. Не скрывал, что это «очень трудная работа», и планировал, что она займет, «вероятно, весь 1966 год и, наверное, захватит и 1967-й»⁵. Но затем все переменялось.

Весной 1966 года из Крыма он сообщал Б. Тищенко: «Энтузиазм к сочинению оперы «Тихий Дон» окончательно испарился». Летом 1966 года, после болезни, отнявшей несколько месяцев, на вопрос об опере, заданный автором этой книги, ответил: «Я ее писать не буду». Причин объяснять не стал. Заключались ли они в либретто (как это не раз случалось в оперных попытках молодого Шостаковича), стеснил ли неизвестный ему «казачий колорит» или неизбежная сюжетная связанность с «песенной оперой» Держинского, которую когда-то противопоставляли «Катерине Измайловой», — неизвестно. Назиб Жиганов вспоминает: «В мае 1968 года я спросил Дмитрия Дмитриевича, как продвигается опера «Тихий Дон». Он некоторое время молчал, а потом сказал — повторяю дословно: «Во второй книге романа Шолохова герой — народ, а о народе хорошо писал Мусоргский». Сказал медленно, с расстановкой. И больше ничего не добавил». Попытки театра изменить решение композитора к успеху не привели. Либретто попросил Держинский, но театр на замену не согласился.

Никаких нотных материалов или других записей, заметок, связанных с оперой «Тихий Дон», не сохранилось: видимо, он уничтожил сочиненное.⁶

¹ Шостакович Д. Д. Служение правде.— Сов. культура, 1965, 22 мая

² Д. Шостакович о времени и о себе, с. 283

³ По словам А. П. Петрова, «чуть ли не пол-оперы написал». (Петров Андрей. Семь нот волшебной фразы — Лит газ, 1979, 1 мая)

⁴ Известия, 1966, 23 янв

⁵ Веч Новосибирск, 1966, 22 янв.

⁶ В печати было высказано предположение об отголосках оперы «Тихий Дон» в поэме «Октябрь» («явственно ощутимый казачий колорит», народно-эпические элементы), но документально это не доказано. См.: Дем-

Впоследствии Дзержинский по другому либретто написал оперу «Тихий Дон» (первоначальное название — «Григорий Мелехов»), охватившую исторический период, который заинтересовал Шостаковича. Опера Дзержинского была поставлена в Ленинградском театре имени С. М. Кирова и удержалась в его репертуаре.

Значительный успех «Катерины Измайловой», ошеломляющее впечатление открытия шедевра, общий высокий уровень постановок все-таки не всегда и не всюду смогли обеспечить репертуарную устойчивость новинки. «В 1965 году музыку подчас еще воспринимали словно свалившейся с другой планеты», — вспоминает Молостова. Перелом в сознании массовых посетителей спектаклей не свершался быстро. В Киеве, Ленинграде после десятка спектаклей «Катерина Измайлова» стала редкой гостью афиши. «Шостакович просил меня послать ему рецензии, но послать было нечего», — рассказывает Молостова. Дольше и чаще опера шла в Риге, в Вене, Загребе.

Дальнейший процесс эволюции вокального стиля Шостаковича ускорили его поздние вокальные циклы, начиная с романсов на стихи Блока, а также распространение с конца шестидесятых годов Тринадцатой симфонии, затем Четырнадцатой. Психологическая направленность на оперу все яснее отражалась в инструментальных сочинениях. В сборнике «Черты стиля Д. Шостаковича», появившемся как раз в период возрождения «Катерины Измайловой» и новых оперных замыслов, В. В. Протопопов, разбирая предшествующие инструментальные сочинения, полагал, что они «по характеру мелодики с ее речитативной выразительностью, по всему строю подчас совсем «осязательных» образов и почти программности содержания, по движению к драматическим вершинам заставляют вспомнить об оперных актах и картинах... Шостакович очень глубоко и творчески своеобразно переосмыслил закономерности, лежащие в основе музыкально-драматургического построения тех или иных оперных сцен»¹. Своеобразная «оперность» ряда инструментальных

ченко А. Настоящая музыка всегда революционна... — Сов. музыка, 1981, № 10, с. 8.

Спустя двенадцать лет Михаил Ульянов прочитал весь роман «Тихий Дон» в течение шестидесятичетырех радиопередач в сопровождении песен и музыки Шостаковича; так его музыка соединилась с романом Шолохова. «Психологическая насыщенность шолоховского романа, резкость и волевая поступь речи совпали с волевой, философской устремленностью музыки Шостаковича. Три компонента — режиссура (заслуженный артист РСФСР Б. Дубинин), музыка и, наконец, живой голос большого актера — обеспечили успех этому выдающемуся, так сильно зазвучавшему по радио произведению» (Боков Виктор. Читает Михаил Ульянов. — Лит. газ., 1977, 12 окт.).

¹ Протопопов В. В. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. — В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1962, с. 91.

произведений, стиль их мелодической выразительности высветили простоту и естественность интонационного стиля «Катерины Измайловой». Некоторая временная дистанция от первых стремительных постановок, когда театры обгоняли друг друга и Шостакович не поспевал на ходу исправлять упущенное, показала как положительные, так и отрицательные стороны тогдашних премьер. Выросло новое певческое поколение, обращавшееся к «Катерине Измайловой» как к современной оперной классике.

Первые опыты требовали продолжения, и семидесятые годы дали выдающиеся спектакли, озарившие последние годы композитора счастьем прочной уверенности в долгой жизни его оперного создания. 14 февраля 1972 года в присутствии автора состоялось возобновление оперы в Театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Дирижерское управление оперой принял Д. Г. Китаенко, декорации выполнил И. Г. Сумбаташвили. Заглавную партию пела Н. А. Авдошина, за несколько лет до этого выступавшая в той же роли в Ленинградском Малом театре оперы и балета. Отмечая художественный рост актрисы, критика выделяла сильное проведение ею заключительных эпизодов оперы:

«Смерть опережает физическую гибель Катерины, чья распахнутая душа растоптана изменой Сергея. Дыхание смерти становится звучанием в монологе героини о лесном озере, черном, как ее совесть. Утрачивается страстный, плотный звук подлинного существования. Голос, утонченный в страдании, этим страданием опустошенный, лишается обертонов...

Катерина наделена не прозаическим, но героическим сознанием. Она не мелочно горюет, а величаво, презрев суету, несет горе. Тщетна злорадная суета беснующейся Сонетки, ее не замечают. Катерина, по мысли Авдошиной, неповинна в гибели злой разлучницы. Сонетка, пытаясь, сама падает в воду, не выдерживая взгляда наконец поднятых Катериной глаз...»¹.

В феврале 1973 года супруги Шостакович отправились в Берлин, на премьеру «Катерины Измайловой» в Государственной опере Германской Демократической Республики. Она была второй поставленной здесь оперой Шостаковича (после оперы «Нос», на премьере которой 23 февраля 1964 года автор не смог побывать). Предварительно режиссер Эрхард Фишер и дирижер Гейнц Фриче приезжали в Москву к Шостаковичу за консультациями.

На репетициях в Берлине автор много работал, повторялся его обычный режим участия в репетициях, хотя поездке предшествовало очередное пребывание в больнице. Берлинская пресса писала с изумлением:

«Он покидал репетиционный зал только после рассмотрения всех вопросов и проблем. Лишь изредка замечалось, что этот человек недавно перенес тяжелое заболевание... Шостакович присутствовал на всех репетициях, продолжавшихся по пять часов и больше. Однажды Фишер сказал, обращаясь

¹ Дотлибова А. М. Нина Авдошина.— Театр, 1976, № 1, с. 34.

к нему: «Репетиция уже длится четыре часа. Не устали ли вы?» На что Шостакович ответил: «Моя усталость несравнима с вашей. Я ведь ничего не делаю, а слушаю и наблюдаю вашу работу»¹.

Здесь, как и всюду, его блокнот пестрит подробными указаниями, от внимания не ускользает ни одна деталь постановки: «Много грохота из погреба... Вместо кольца сделать на погребке ручку... Мужик перед Катериной мешает ее видеть... Шум на сцене заглушает шаги Зиновия Борисовича...» Более существенное: «Катерина, прежде чем впустить Сергея, должна надеть халат... Почему квартальный тянет руку за подачкой: он хозяин положения». В четвертом акте: «Катерина бросается на Сонетку, а не подходит тихо (как щука — у Лескова)». Возмущенные ремарки в адрес оркестра: «Что играет большой барабан, которого нет в партитуре?.. В антракте между 2-й и 3-й картинами играли на такт вперед... Ошибки в инструментах... цифра 433 — не замедлять...» На генеральной репетиции указывает: «Сергей не должен быть в сапогах на кровати... Свет поздно выключается». И много исправлений дирижерской интерпретации².

В мае 1973 года поводом для поездки композитора в Данию явилась постановка оперы в Копенгагене. Для дирижирования был приглашен из Польши Казимеж Корда, выпускник Ленинградской консерватории. Спектакль готовился в сжатые сроки, Шостакович, как всегда в таких случаях, на ходу «старался кое-что исправить», не все ему нравилось, выписал указания режиссеру, и, как считал, «кое-что сделать удалось»³. Автор присутствовал на четырех спектаклях. Природа Дании нравилась Шостаковичу, супруги на десять дней поселились в пансионате. Дмитрий Дмитриевич попросил Ирину Антоновну взять напрокат автомашину, чтобы побольше увидеть: побывали в Эльсиноре, слушали оперу молодого датского композитора Пера Нергора «Гильгамеш» — по ассирийскому эпосу. Для этого, как ни было трудно, ездили на пароме и поезде в город Орхус на два дня, свободные от репетиций.

На одном из спектаклей «Катерины Измайловой» Шостаковичу вручили высшую датскую музыкальную премию фонда Зоннинга, и он отвечал:

«Это большая для меня честь — признание больших заслуг советской музыкальной культуры, воспитанником которой я являюсь. Присуждение премии советскому композитору — проявление дружбы наших стран, Дании и Советского Союза. Я пользуюсь случаем горячо поблагодарить всех датских исполнителей моих сочинений, которые вложили так много труда и таланта в ознакомление датских слушателей с моей музыкой. Я желаю всем

¹ Штрель Э. Катерина Измайлова — Опера им Бильд, 1973, № 1, с. 6.

² Цит по записям, хранящимся в семейном архиве Д. Д. Шостаковича.

³ Там же.

присутствующим в зале, всему датскому народу процветания и мира. Диплом о присуждении мне премии я всегда буду хранить как дорогую мне реликвию. Что касается денежной части премии, то ее я вношу в Фонд мира, чтобы этим самым принять участие в борьбе за мир и дружбу народов»¹.

После того как опера прочно утвердилась в репертуаре театров, Шостакович продолжал следить за качеством исполнения; давнишние спектакли 1934—1935 годов убедили, как снижается уровень постановок от пассивных повторений. Когда в Театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко были намечены показы оперы в ФРГ, Шостакович написал письмо о том, что оркестр стал играть плохо, певцы путают текст и потому гастроли состояться не могут. После дополнительных репетиций довели спектакль до уровня, удовлетворившего автора.

В сентябре 1974 года Молостова написала Шостаковичу о том, что Украинская опера возобновляет постановку 1965 года с новым составом солистов, за исключением исполнителей ролей Сонетки, Зиновия Борисовича и Сергея. Шостакович был в это время тяжело болен. И все же, хотя знал, что прежние сценические и музыкальные решения останутся без изменений, без внимания свое детище не хотел оставлять.

«Ирина Антоновна передала нам его слова: «Хоть в лежачем положении, но я должен ехать»,—вспоминает Молостова.— Мы были так напуганы, что выбрали для встречи на вокзале пятерых самых дюжих актеров... В гостинице Дмитрий Дмитриевич предупредил меня: «Я буду приходить на репетиции заранее, не обращайтесь внимания». Он появлялся за полчаса до начала и все четыре акта не поднимался с места. Сидел и слушал со своим клавиром, который приносила Ирина Антоновна, и замечания делал по клавиру. Ему весьма нравилась сцена с приведением: Катерина в замкнутом пространстве окружающего дом забора с обилием калиток, и, когда ей кажется, что в углу призрак, они начинают открываться—одна, вторая, третья, с мрачным треском, и возникает и растет тень...»

Молодой состав солистов готовил спектакль с энтузиазмом. О музыкальной стороне Шостакович, как и прежде, не сделал замечаний. На премьере волновало лишь одно: сможет ли подняться на сцену, чтобы поблагодарить постановщиков и певцов. Режиссера предупредил, что попросит ее вместе с дирижером подойти к рампе. Ирина Антоновна предложила: «Может быть, сядешь в ложу, там тебя увидят зрители». Он рассердился, сжал руки: «Я должен насладиться музыкой»—и повторил это дважды. Слушал и смотрел спектакль из третьего ряда, необычно нарядный—в новом светлом костюме, а публика каждый акт с заключительными тактами оркестра стоя приветствовала автора: такого в театре еще не бывало. После спектакля Шостакович подошел и поклонился оркестру. В гостинице его ждали специально приехавшие на спектакль ученики, друзья. Это был его праздник, его торжество—день 28 декабря 1974 года, почти через сорок лет после

¹ Цит. по записи, хранящейся в семейном архиве Д. Д. Шостаковича.

сценического рождения оперы, и Шостакович мог повторить для публикации: «Я взволнован и счастлив... Если бы я был певцом, то пел бы, как сегодня пели в Киеве, если бы я был дирижером, то руководил бы оркестром, как сегодня в Киеве, если бы был режиссером, то поставил бы оперу, как это сделали в Киеве»¹. Интервью не ограничивалось восторженными определениями. Опыт киевской постановки, которую Шостакович назвал лучшей, позволил ему кратко, но емко изложить существенные принципы интерпретации, раскрывающие суть оперы. Речь идет о полифоническом прочтении партитуры, об особой важности чуткого темпо-ритма, позволяющего воспринимать мелодизм, о детализации оркестровой ткани. «Киевский оркестр,— поясняет он,— звучит настолько совершенно и слаженно, что слышно (а бывает это редко), как вступают флейта-пикколо, фагот»². Хор, по его мнению, «создает социальный фон действия, на котором особенно выразительно выявляются психологические особенности и характеры героев». Солисты полностью удовлетворяют его требованию не только вокальной культуры, но и «умения логично осмыслить драматический текст партий... не только понять, но и почувствовать образ»³. Возвратившись из Киева в Москву, он высказывает мысль ключевую: «До слушателей дошла «Катерина Измайлова» как произведение музыкальное»⁴. Сюжетная сторона не заслонила музыкально-стилевую, была понята и донесена своеобразная красота шостаковичского мелоса, интонационная сущность его вокально-драматического искусства.

На этот раз режиссеру не пришлось волноваться, будет ли что посылать автору из откликов прессы. Спектакли неизменно вызвали обширные статьи с подробными характеристиками всех слагаемых постановки. О ней много писали и после гастролей украинского театра в Москве в 1976 и 1979 годах. Отмечали, что в постановке «пение занимает центральное место», что «все исполнители сливаются в едином высказывании, несущем в себе единую мысль», что за пультом стоит «не только замечательный музыкант, но и тонкий знаток оперного искусства, дирижер, любящий певцов», что и в режиссуре и в оформлении «есть стремление глубже, возможно глубже проникнуть в психологию героев, объяснить мотивы их поступков»⁵. Приходя к единодушному выводу о том, что «интерпретация музыкальной трагедии Д. Шостаковича на киевской сцене при-

¹ Шостакович Д. Д. «Я взволнован и счастлив». — Театрально-музыкальный Киев, 1974, № 12, с. 5.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Цит. по кн.: Шиков В. И. Музыканты Верхневолжья, с. 166.

⁵ Шпиллер Н. Д. Упрочить славу коллектива. — Сов. музыка, 1977, № 1, с. 61.

надлежит к вершинным завоеваниям оперно-исполнительской школы»¹, рецензенты с похвалой отзывались о каждом из участников оперного коллектива.

«Под вдохновенным управлением музыкального руководителя постановки К. Симеонова музыка Д. Шостаковича исполняется с редкостной слаженностью и захватывающей выразительностью. Ее красота и потрясающая правдивость приобретают здесь непреодолимую силу воздействия. Звучание оркестра безупречно; дирижеру удается и там, где он аккомпанирует певцам, и в труднейших симфонических антрактах, где оркестр обобщает напряженнейшее эмоциональное содержание действия, достигая бесконечно тонкой градации динамических оттенков, увлекать сочетанием подавляющей мощи и несказанной нежности, неудержимой стремительности и сладостного упоения, изысканной грациозности и колющего гротеска, бурной виртуозности и мягкого томления»².

В спектаклях, показанных во время вторых московских гастролей, отмечалась яркая и динамичнейшая интерпретация, овеянная артистическим дарованием дирижера С. В. Турчака³. Постановка Молостовой квалифицировалась как выдающаяся по своим идейно-эстетическим качествам⁴. «Режиссер Молостова трактует оперу «Катерина Измайлова» как социально-психологическую драму. Пафос социального разоблачения, главенствующий в ее спектакле, помогает раскрыть образ самой героини во всей глубине со всеми сложными и противоречивыми чертами, отыскать близкие и отдаленные импульсы ее поступков и мрачного ожесточения»⁵. «Великолепно решен художниками Д. Л. Боровским и В. К. Клементьевым обобщенный образ спектакля — «темное царство»⁶. А. Н. Загребельный (Борис Тимофеевич) «тщательно разработал вокально-речевую партитуру роли... Не менее значителен образ Старого каторжника в драматически законченном исполнении А. И. Кочерги. Его монолог как бы перекрывает тоскливую, заунывную, печальную песню каторжан. С особой проникновенностью, как укор страшной действительности, звучат слова: «Разве для такой жизни рожден человек!» Эта фраза, как и обобщенный рисунок последней картины, завершает идейный замысел спектакля, выносящего приговор жуткому времени, уродовавшему человеческие судьбы»⁷.

Не оставалось сомнения, что опера утверждалась в репертуаре театров надолго. В Москве в ноябре 1976 года она прошла сто раз. «Катерина Измайлова» оказалась первой совет-

¹ Попов И. Е. Приумножая творческую славу. — Сов. культура, 1979, 10 июля.

² Саква К. К. Широта творческого диапазона, высокий профессионализм. — Муз. жизнь, 1976, № 19, с. 3.

³ См.: Грум-Гржимайло Т. Н. Магия таланта. — Сов. Россия, 1979, 6 июля.

⁴ См.: Корев Ю. С. Прикосновение к музыке. — Правда, 1979, 11 июля.

⁵ Эльяш Н. И. Кому много дано. — Театр, 1977, № 1, с. 71.

⁶ Ефремова Л. П. Не декларация — открытие — Комс. знамя (Киев), 1976, 29 февр.

⁷ Эльяш Н. И. Кому многое дано... с. 72.

ской оперой, показанной Киевским театром оперы и балета в Испании, причем к этому событию музыковед Томас Маркс выпустил очерк истории «Катерины Измайловой», в котором изложил ее стилистическую характеристику, проводя некоторые параллели не только с «Воццеком» Берга, но и с операми Пуччини и Яначека. Основное внимание опере Шостаковича уделялось в красочной книге, напечатанной в связи с исполнением киевлянами «Катерины Измайловой» на представительном театральном фестивале в ФРГ, где в партии Катерины блестяще выступила Г. А. Ципола.

Работа над образом Катерины по-новому раскрыла дарования талантливых певиц-актрис Н. А. Авдошиной, Г. Сайфулиной (Казанский театр), Е. В. Колесник, М. Иыгева (Таллин). Острота сюжета, его психологическое, эмоциональное наполнение, интонационное разнообразие музыки обогащали понимание современного оперного стиля. Творческие соприкосновения с Шостаковичем вдохновляли, учили искусству жизненной достоверности на сцене, придавали масштабность оперным персонажам. Происходили актерские открытия, каким, в частности, стало исполнение заглавной роли артисткой Колесник, обладательницей сильного сопрано. Шостакович отдавал ей решительное предпочтение: «Евдокию Колесник считаю одной из ярчайших исполнительниц партии Катерины. И с вокальной стороны и с драматической»¹. Потрясенный ее Катериной, Ю. А. Левитин писал: «Необыкновенной красоты голос привлекает удивительным богатством, разнообразием оттенков. Тонкая инструментальная манера пения сочетается с выразительной декламацией. Нежная лиричность — с огромной драматической силой. Слушаешь ее исполнение, и невольно кажется, что именно так и только так должна петь героиня оперы «Катерина Измайлова»².

Впечатляющее шествие оперы продолжалось и после кончины ее автора: 1976 год — Варшава (дирижер Г. Войнаровский), 1977 год — Таллин, театр «Эстония» (дирижер Эри Клас), 1980 год — Сполето (Италия), с режиссурой композитора Д. Менотти, 1982 год — Оснабрюк (ФРГ), ряд театров США.

Осуществил новую постановку оперы Шостаковича Большой театр Союза ССР, отвечая, как писал его главный режиссер Б. А. Покровский, задаче «не только угадывать завтрашние зрительские интересы, но и программировать их»³.

¹ Шостакович Д. Д. «Я взволнован и счастлив».

² Левитин Ю. А. Катерина Измайлова. — Сов. культура, 1976, 6 июля.

³ Покровский Б. А. Театр и зрители — сотоварищи, союзники. — Газ. «Кузбасс» (Кемерово), 1979, 12 мая. Премьера состоялась 25 и 27 декабря 1980 г.

Постановлением Центрального Комитета Коммунистической партии Украины и Совета Министров УССР по представлению Комитета по Государственным премиям Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко в 1976 году за восстановление оперы «Катерина Измайлова» премией были отмечены композитор Д. Д. Шостакович (посмертно), дирижер К. А. Симеонов, хормейстер Л. Н. Венедиктов, актеры Е. В. Колесник, А. Н. Загребельный. В связи с награждением председатель республиканского Комитета по Государственным премиям академик Академии наук УССР Н. З. Шамота писал: «Поставленная на сцене Киевского государственного академического театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко опера «Катерина Измайлова» является выдающимся событием в музыкальной жизни Республики... Обращение украинских деятелей искусства к опере русского композитора — яркое свидетельство братства наших народов и их культур»¹.

СТАРСТЬ ПОБОРОТЬ

О том, что Шостакович болен, знали давно — с 1958 года, когда стали возникать переломы костей и врачи установили их непонятную хрупкость. Однажды во время концертного выступления не смог согнуть в локте правую руку. Договор на авторское исполнение в Париже фортепианных концертов даже собирался расторгнуть. Перенапряжение от записи двух объемистых томов партитуры «Хованщины» усугубило слабость правой руки. Применяли различные виды массажа, инъекции витаминов. Собирали консилиум с участием известных невропатологов Н. А. Поповой и Н. В. Коновалова, автора книги «Подострый передний полиомиелит», в которой выдвигалась оригинальная трактовка болезней спинного мозга.

Приехав в Ленинград после завершения Тринадцатой симфонии, Шостакович доиграл друзьям «Бабий яр» с трудом, преодолевая боль в кисти и пальцах. В. Баснер сохранил пленку, которая волнует своей достоверностью, — память о том, как показывал Шостакович в эти годы свои сочинения.

Надеясь на исцеление, он обращался к различным врачам в разных городах и странах. В Горьком ездил к профессору А. И. Гефтеру, в Лондоне его консультировал профессор А. Крамер, позднее в США — профессор Э. Штейн, снявший рентгенограмму позвоночника². Возникли предположения о рассеянном склерозе — вирусном последствии перенесенного гриппа, но замечавшиеся у Шостаковича симптомы не укладыва-

¹ Шамота Н. З. Лауреаты Государственной премии Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко. — Рабочая газ. (Киев), 1976, 10 марта.

² Возвратившись, Шостакович пронизировал: «Думал, помогут, а они говорят: «В этой стране нет нужного лекарства». Так они про себя и говорят — «в этой стране...».

вались ни в какое определение. Потеря управления мышцами не сопровождалась ослаблением умственной деятельности — сохранялась острота памяти, мышления, способность творчества. Врачи не знали другого примера такой стабилизации, терлись в разных диагностических гипотезах: полиневрит, позднее проявление перенесенного полиомиелита.

Сам Шостакович с характерной для него способностью самонаблюдения связывал свое состояние с неврастеническими явлениями, откровенно поделившись с одним из друзей: «Это в какой-то мере психопатическое заболевание. Я всего боюсь. Боюсь переступить через лужу — мне кажется, что это большая яма. Боюсь ступенек, очень быстро устаю от прогулок: полчаса погуляю — и весь мокрый». Простуды свои он тоже связывал с состоянием нервной системы, замечая, что они почти всегда приходились на периоды волнений и невзгод; психика корректировала соматику, вызывая оградительную реакцию в виде кратковременных недомоганий, иногда «маскировавшихся» под распространенные простудные заболевания, головные боли.

Как-то, отдыхая в Репине, Шостакович вспомнил о ленинградском враче Николае Николаевиче Бадмаеве — знатке тибетской медицины, популярном в тридцатые годы: тогда Бадмаев вылечил Нину Васильевну от болезни почек. Обратились к сыну Николая Николаевича Кириллу Бадмаеву, специалисту по болезням мозга; выяснилось, что у него сохранились «тибетские» рецепты, эффективность которых была проверена. Прежде чем взяться за «тибетское» лечение, К. Н. Бадмаев повел больного на консультацию к профессору Д. К. Богородинскому, заведовавшему кафедрой нервных болезней Первого ленинградского медицинского института имени академика И. П. Павлова. После осмотра Д. К. Богородинский записал:

«Внутренние органы без существенных изменений. Парез правой руки. При исследовании выявлена некоторая слабость и левой руки, особенно двуглавой мышцы. Явное похудание правого плеча. Мышечная сила в дистальных отделах обеих рук достаточная. Отчетливая амиотрофия не видна. Рефлекс двуглавой и трехглавой мышц вызвать не удалось. Свободно ходит на носках и пятках. Как будто похудание бедер. Коленные рефлексы вызвать не удалось. Изменены позвоночные диски... Хронический полиомиелит взрослых (специальная форма прогрессирующей мышечной атрофии)».

Диагноз подтвердили в кремлевской больнице. Оттуда сообщил в письме к М. Шагинян: «У меня, оказывается, детская болезнь. Называется эта болезнь полиомиелит. В моем возрасте она бывает очень редко. А в детстве этой болезнью я не страдал. Поэтому вспоминаю Достоевского: «Смирись, гордый человек!»

Врачи требовали перестройки привычного режима жизни. «Сейчас мне нужно привыкнуть к мысли, что вылечиться от

полиомиелита очень трудно. Нужно перестраивать свою психику на психику больного человека»¹. Этого не хотелось, это отодвигал, признаваясь: «Мне, при резвости моего характера, это ужасно трудно».

Издавна существовала точка зрения на талант как отклонение от нервной нормы. Н. К. Рерих выразил иную точку зрения, характерную для русской медицины и психологии: «Люди одаренные вовсе не нервноболезные, а, наоборот, они только тогда могут творить и становятся истинно ценными для своей современности, когда найдут в себе столько мужества и верности своему любимому искусству, что забывают о себе, о своих нервах и личном тщеславии и в полном спокойствии и самообладании несут свой талант окружающим людям»². По убеждению Бадмаева, внешняя нервозность Шостаковича была формой самозащиты, разрядки внутреннего напряжения, «оболочкой» творчески непоколебимого человека. Склоняясь к вирусному характеру заболевания, Бадмаев, в отличие от других врачей, считал нервную систему Шостаковича сильной, распознал в больном огромный потенциал сопротивления, поставив целью поддержать, укрепить эти природные силы. Из Индии, из США от музыкантов пошли пакеты с орешком мираболан. Из орешков по сохранившимся рецептам Н. Н. Бадмаева изготовлялся порошок, который Шостакович принимал по расписанию. Бывая в Москве, К. Н. Бадмаев навещал больного, но чаще лечение проходило в Репине: в 1965, 1966 годах. Шостакович встречался там с врачом дважды-трижды в год. В улучшение верил. Темп жизни несколько не снижался, а, наоборот, продолжал нарастать. Создавалось впечатление, что Шостакович никогда не сидит на месте. Вот последовательный перечень его путешествий в одном только 1965 году, с 26 января, когда он вышел после очередного «сеанса» лечения из больницы: февраль — Вена, Москва, Казань, Москва; март — Киев, Ленинград, Москва, Киев, Москва, Русе; апрель — Бухарест, Москва, Ленинград, Москва; май — Ереван, Дилижан; лето — Москва, Ленинград (Репино), Москва (три дня), Ленинград (Репино), Москва (один день), Брест, Беловежская пуца, Москва (четыре дня), Ленинград, Москва, Киев, Ленинград. С сентября по декабрь он пять раз ездил в Ленинград и, кроме того, в Йошкар-Олу, Горький, Будапешт.

Композиторская работа проходила активно. Ежегодно выпускал по два, а иногда и три новых сочинения, по-прежнему он не лишал себя радости и удовольствия обращаться к разным жанрам, свободно отдаваться возникавшим замыслам, по-прежнему не «спорил» с капризами своего изменчивого

¹ Цит. по кн: Сокольский М. М. Мусоргский. Шостакович.— М.: Сов композитор, 1983, с. 132

² Цит по ст.: Сидоров Валентин. Семь дней в Гималаях.— Москва, 1982, № 8, с. 9

вдохновения. Г. М. Козинцев, наблюдавший его в эти годы, записал: «О таком понятии, как муки творчества, он и представления не имеет. Работает»¹. Неизменной оставалась привычка писать музыку независимо от условий, обстановки, всегда, в любое время года, в любом месте: дома, в Дилижане, на озере Балатон, в Горьком, Копенгагене. Творческое воображение жило своей, независимой жизнью, чем бы ни занимался, чтобы ни делал. Всегда были заметны словно два параллельных плана — внутренний и внешний. Козинцев называл их «две жизни». «Наружная — разговор, поведение — разные стороны... И, одновременно, внутренняя, непрекращающаяся жизнь, незаживающая рана. Эту его сторону невозможно уловить словами. Это его рабочий день, длиной в жизнь»².

В 1964 году были созданы очередные квартеты — Девятый и Десятый. Непреодолимо повлекло к этому жанру — после музыки к фильму «Гамлет» с неизбежной подчиненностью зрительным образам, после шумного горьковского фестиваля, утомительных, изматывавших нервную систему поездок на репетиции и премьеры «Катерины Измайловой». Рядом находился два близких человека: жена, друг — Вайнберг, привязанность которого чувствовал, на помощь которого всегда рассчитывал в показах новых сочинений. Девятый квартет посвятил И. А. Шостакович, Десятый — М. С. Вайнбергу.

О работе над Девятым квартетом объявил еще осенью 1962 года в радиоинтервью, пояснив, что «квартет «детский», там про игрушки и про гулянья»³; обещал закончить квартет через две недели. Это стало известно Д. М. Цыганову, его уверили, что дело подошло к коду. «Я позвонил Шостаковичу по телефону и спросил: «Говорят, ты квартет заканчиваешь?» Он ответил: «Понимаешь, пока еще нет, но ты не беспокойся. Первым, кто узнает о нем через минуту после окончания, будешь ты. Ровно через минуту». Прошло несколько месяцев — квартета не было. Прошел год. «Бетховенцы» ждали, не справляясь у автора.

28 мая 1964 года, выполняя свое обещание, ровно через минуту после окончания Девятого квартета Шостакович позвонил Цыганову, и произошел примечательный диалог:

Цыганов. Это тот самый квартет, о котором писали два года тому назад?

Шостакович. Нет, совсем другой.

— А что с тем квартетом?

¹ Козинцев Г. М. Из рабочих тетрадей. — Искусство кино, 1979, № 1, с. 110.

² Там же, с. 106 («Мне казалось: он отвечает, смеется, а в это время живет еще какой-то своей жизнью и что-то с ним происходит», — замечала Молостова.)

³ Д. Шостакович о времени и о себе, с. 258

- Он в корзине.
- Как в корзине?
- Не пошел.
- И ничего не использовал?
- Ну, может быть, несколько тактов¹.

Новый Квартет был совсем иным — ни «игрушек», ни «гуляний», монументальная пятичастная форма, как многие инструментальные драмы Шостаковича, с той же заботой о цельности, единстве мысли, какая отличала его программно-революционные симфонии. И там и тут между частями нет цезур, по значению, образной нагрузке все части примерно равнозначны: неделимый поток, непрерывный и интенсивный, нечто среднее между сонатой и сюитой, сонатный — по сути драматургических конфликтов, сюитный — по свободной последовательности номеров. Продолжают раздвигаться границы квартетной специфики. Получив партитуру, Цыганов отмечает для себя: «Предельное использование инструментов... большие ансамблевые сложности» — и предвидит, что Девятый квартет, «требующий предельного напряжения сил и предельного владения инструментами», будет «менее популярен у исполнителей», чем публицистический Восьмой.

С неистощимой изобретательностью чередует и связывает композитор разные настроения: прозрачный свет и мягкий гротеск первой части (*Moderato*) переходят в размеренную безыскусность сарабанды (*Adagio*), ее печаль, раздумье сменяются контрастом в третьей части. Все идет к финалу — самой развернутой части Квартета, его логичному итогу, вершинность которого обусловлена не только объемом, но, гораздо важнее, синтезом тематизма предыдущих частей. Мастерство, с которым достигнут этот синтез, создает ощущение необыкновенной широты и насыщенности мелодического движения. «В этом и скрыта тайна впечатляющей силы Девятого квартета», — справедливо отмечал И. И. Мартынов сразу после его премьеры².

6 июля Шостаковичи выехали в гостеприимную Армению, в Дилижан, где поселились в шестом коттедже с маленьким «глухим» фортепиано фирмы «Пётров».

С тех пор как в пятидесятые годы в Армении прошли авторские концерты Шостаковича с Квартетом имени Комитаса³, связи с музыкантами этой республики умножались и укреплялись. В Доме творчества в Дилижане композитор появлялся почти ежегодно. Здесь слушал много армянской му-

¹ Впоследствии Цыганов выяснил, что от первого варианта целого сочинения не осталось ни строчки.

² Мартынов И. И. Поэтические страницы. — В его кн.: О музыке и ее творцах. Сборник статей М.: Сов композитор, 1980, с. 39.

³ И, как вспоминал Э. Оганесян, «главное, что осталось после выступления, — это чрезвычайно самобытное и оригинальное толкование музыки великого композитора, в котором доминировало лирическое, нежное, словно бы удивленное восприятие многосложного мира» (Оганесян Э. Монолог поклонника. — Сов. культура, 1985, 3 янв).

зыки, например, оперу «Саят-Нова» Александра Арутюняна, Симфонию Григория Егiazаряна. Отмечал: «...армянская композиторская организация одна из самых сильных у нас в Союзе: Э. Мирзоян, А. Бабаджанян, А. Арутюнян, Л. Сарьян, Г. Чеботарян, Г. Егiazарян очень много работают над созданием социалистической музыкальной культуры в Армении. Я давно нахожусь в самых дружеских контактах с моими армянскими друзьями»¹.

Отдыхавшие в Дилижане композиторы затевали веселые пикники на берегу Севана, на озере Парзлич, но Шостакович, поднимаясь на рассвете, ухитрился сочинять: писал Десятый квартет с 11 июля, 19-го приналег на работу и закончил ее в два часа дня 20 июля. Вечером празднично ужинали, как любил Шостакович, при свечах, раздобытых Ириной Антоновой. Тринадцать свечей означали годовщину окончания Тринадцатой симфонии, четырнадцатую большую свечу зажгли в честь нового Квартета.

Уже на следующий день композитор играл для коллег-композиторов эту музыку, услышанную им в чарующей природе Дилижана, навеянную чувством душевного отдыха, ощущением широких горных далей. Драматизм, без которого не обходится ни одно циклическое сочинение Шостаковича, существует и здесь, в яркой второй части — *Allegro furioso*, где есть и гнев и боль, в третьей — *Adagio*, где виолончель скорбит и плачет, но все это лишь необходимые контрасты к господствующему согласию: в душе нет бурь. Драматизм словно становился внутренне спокойным, с неугасавшим светом надежды. Стил смягчается и даже упрощается. Интонационный строй стабилизируется. Испытываются сама конструкция, разные драматургические приемы, чередования частей. Заметна склонность к преобладанию медленного движения, к возвышенной печали песенных *Adagio* и к финалу-синтезу, итогу, разрешению, каким сложился финал Десятого квартета. Если в Девятом квартете финал был динамичен, активен, то здесь движение музыки завершалось в целом спокойно: человек вслушивался в светлые голоса жизни.

Исполнение квартетной дилогии не заставило себя ждать. Возвратившись из Дилижана в Москву, композитор передал рукописи Цыганову. Альтист В. В. Борисовский заболел, играть не мог. Шостакович волновался, считая, что в Девятом квартете альтист незаменим, предупреждал: «У меня там все рассчитано на Вадима Васильевича». В репетиции включился его ученик Федор Дружинин. Договорились, что на афише будет значиться фамилия Борисовского с указанием замены.

¹ Беседа о творческих планах. Стенограмма. Ереван, 1963.

20 ноября состоялась премьера в Малом зале Московской консерватории, 21 и 22 ноября — в Малом зале Ленинградской филармонии. Шостакович оценил молодого альтиста, искусство которого позднее побудило писать специально для альтя. «Комитасовцы» тоже включили «дидлижанский» Квартет в свой репертуар.

Значение новой квартетной дилогии было признано столь существенным, что исследователь камерной музыки Шостаковича В. П. Бобровский считал, что с нее начинается второй этап квартетного творчества, в котором происходит погружение во все более глубокие пласты душевной жизни, усиление в интонационном процессе смысловой роли совсем кратких мотивов-эмбрионов, насыщенных максимальной выразительностью.

Из двух фильмов 1963—1965 годов — «Гамлет» и «Год как жизнь» — последний продолжал череду историко-революционных биографических киноэпопей с музыкой Шостаковича: фильм посвящался Карлу Марксу.

Это была уже не первая попытка обращения советской кинематографии к образу основоположника научного коммунизма: над сценарием о Карле Марксе ранее работали Козинцев и Трауберг, предполагая, что к их фильму музыку напишет Шостакович. Однако фильм не состоялся.

В 1961 году судьба вновь свела композитора с другом юности — писательницей Галиной Иосифовной Серебряковой. Ее трагическая жизнь вызвала горячее сочувствие, мужество — восхищение. Сохранив в невероятных испытаниях способность к творчеству, писательница продолжила прерванную на двадцать лет работу над литературным воплощением образа Карла Маркса. Был написан киносценарий о молодом Марксе: выбран год его жизни, полный революционного действия, смелой мысли, поэтичной любви к Женни фон Вестфален.

Фильм ставил кинорежиссер Григорий Рошаль, известный «кинобиографией» Римского-Корсакова, к работе над которой режиссер пытался привлечь Шостаковича¹.

По инициативе и просьбе Серебряковой Шостакович согласился писать музыку и летом 1964 года объявил: «Музыка в этом фильме («Год как жизнь») должна нести большую смысловую нагрузку. Она не должна быть стилизованной, она не должна и реставрировать музыкальные мотивы того времени, она должна звучать современно, поскольку Карл Маркс — вечно живой и современный»². Объем музыкального оформления предусмотрели очень большим, с эпизодами, где музыка являлась основным «действующим лицом». Шостако-

¹ Отказавшись, Шостакович все же, как свидетельствует Строева, сочинил вошедший в фильм фрагмент — показ Римскому-Корсакову музыки «модернизмом».

² Д. Шостакович о времени и о себе, с. 275.

вич пояснял, закончив партитуру: «...богатая эмоциями жизнь Карла Маркса давала простор самым разным музыкальным формам. В лирической теме — ноктюрне — я попытался запечатлеть прекрасную и мудрую любовь Маркса и Женни. Кульминация трагических событий этого знаменательного года передается в сцене гибели легиона. Народные характеры дали тему песни «Боярышник»¹.

Запись музыки велась в начале мая 1965 года ежедневно, с обычными для киноработы спешкой, напряжением, неувязками, необходимостью исправлений. Фильм в двух сериях вышел на экраны в середине 1965 года, впоследствии режиссером Рошалем был сделан односерийный вариант, сохранивший всю музыку Шостаковича без изменений. Ее самостоятельная художественная ценность позволила составить концертную сюиту. Обобщая смысл работы, Г. И. Серебрякова писала: «Шостакович открыл новую страницу, которая положила начало жизни великого образа в музыке»².

Перед фильмом «Гамлет» в общей работе Шостаковича с Козинцевым в кино был перерыв в двенадцать лет, с горестными переживаниями, связанными с фильмом «Белинский», который, как писал режиссер, «был изуродован требованиями бесконечных, нелепых переделок... музыка тоже была искалена»³.

На подступах к киновоплощению «Гамлета» Шостакович дважды участвовал в театральных постановках Козинцевым трагедий В. Шекспира: в 1941 году — «Короля Лира» в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького и в 1954 году — «Гамлета» в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина — спектакля, в котором режиссер использовал музыку к «Королю Лиру». «С тех пор, — писал Козинцев, — прошло много лет, и каких лет! Новое открылось для всех в жизни, а значит, и в шекспировских трагедиях. Художник не мог не отозваться на это». Как ни трудно было Шостаковичу забыть собственную прежнюю музыку, которая, как обычно, ему нравилась и отвечала образному строю произведений и их сценическому воплощению, из ранее написанного ничего не использовал. Григорию Михайловичу Козинцеву, напомнившему композитору о прежних достижениях, решительно сказал перед началом работы над фильмом «Гамлет»: «Прежде всего — ни одной строки из того, что я написал для спектакля». Принципиально не обращался он и к опыту, накопленному другими авторами музыки к шекспировским

¹ Шостакович Д. Д. «Год как жизнь». — Культура и жизнь, 1965, № 9, с. 30.

² Культура и жизнь, 1965, № 9, с. 30.

³ Козинцев Г. М. Из рабочих тетрадей, с. 109. Последующие цитаты, не оговоренные сносками, заимствованы из того же источника.

фильмам, хотя знал композиторские работы Вильяма Уолтона и Кармена Диллона к «Гамлету», шекспировские фильмы с музыкой Жозефа Косма, Леонарда Бернстайна, Нино Роты, Чарлза Превина, Бернгарда Херрманна, Майкла Андерсона, Эриха Ферстля, Жака Ибера, Джона Скотта. Писал свое, заново, основываясь на режиссерском раскрытии «Гамлета» Козинцевым. Помогла игра И. М. Смоктуновского, Гамлет которого — не столько философ, сколько поэт-страдалец, хрупкий и в то же время непоколебимо бескомпромиссный, бесстрашно поднявшийся на борьбу со злом,— пробуждал родственные струны в душе Шостаковича. Это был его герой.

Суть особого воздействия музыки к «Гамлету» заключалась не в новизне приемов, форм киномузыки: такая полоса его киноработы осталась в прошлом. В шестидесятые годы он декларировал неотделимость киномузыки от других творческих жанров: «Каких-то специфических задач при этом перед собой не ставлю. Главное, тут нужна такая же хорошая музыка, как везде. Конечно, соответствующая задачам сценария, идейному содержанию. А чрезмерные разговоры о специфике — это лишнее»¹. Козинцев, наблюдая возникновение музыки «Гамлета», отмечал в своих рабочих тетрадях: Шостакович «пишет слышимый образ, чувствуя характер, тон, ход зрительного образа. Чувство это всегда точно». Такое психологическое, по определению Козинцева, «предчувствие образа-идеи», первичное ощущение звукового мира кинокартины дало даже основание режиссеру ссылаться на Шостаковича в заметках для учебника по кинорежиссуре², а в одной из лекций признаться в том, что у Офелии — Вертинской «сердце заставил биться Шостакович» — его музыка³. Она подсказывала Козинцеву «ощущение, которое пробовал сам выразить на экране, но обычно... это полностью не удавалось, во всяком случае, в той мере, какая отличала замысел». Режиссер замечал: «А потом меня не только захватывала музыка, но и оживали свои собственные, первичные, еще не обгрызанные киноделом образы». Так получилось, что режиссер подчас не столько направлял работу композитора, сколько «шел» за его музыкой, вдохновлялся ею, не стесняясь признаваться: «Образец для меня — творчество Дмитрия Шостаковича... Без нее (музыки Шостаковича.— С. Х.)... я шекспировских картин не смог бы поставить. Что кажется мне в ней главным? Чувство трагедии? Важное качество... Философия, обобщенные мысли о мире? Да, разумеется, как же «Лир» и без философии... И все-таки другое свойство главное. Качество, о котором

¹ Чудесный у нас слушатель: Дмитрий Шостакович отвечает на вопросы.— Муз. жизнь, 1966, № 17, с. 7.

² См.: Козинцев Г. М. Из материалов к книге о режиссуре.— Цит. по кн.: Козинцев Г. М. Собр. соч. в 5-ти т. Л.: Искусство, 1983, т. 3, с. 18.

³ Там же, с. 65.

и писать трудно. Добро. Доброта. Милосердие. Однако доброта эта особая. ...Есть в нашем языке отличное слово: лютий. Нет добра в русском искусстве без лютой ненависти к тому, что унижает человека. В музыке Шостаковича я слышу лютую ненависть к жестокости, к культу силы, к угнетению правды. Это особая доброта: бесстрашная доброта, грозная доброта»¹.

Музыку к «Гамлету» Шостаковичу пришлось писать с перерывами, вызванными и поездками — по делам Союза композиторов, на постановки «Катерины Измайловой», — и сложным графиком киносъемок, перепиской с постановщиком. Интенсивный этап наступил в конце января 1964 года, когда побывал в Ленинграде, завершил партитуру в Горьком, на фестивале, поднимаясь ранним утром, до репетиций, и тотчас же, не ожидая возвращения в Москву, отправлял из Горького необходимую «норму» рукописи в Ленинград и вслед звонил, проверяя, получена ли, договаривался о новых приездах². Как ни привык Козинцев к точности композитора, «Гамлет» побудил записать о нем в рабочих тетрадях: «Он звонит или приходит в точно назначенное время. Изменив время просмотра — на час позже, — дал телеграмму. И точно, вовремя сдается партитура в переписку».

Пометки Козинцева — род дневниковой фиксации впечатлений — позволяют проследить некоторые вехи общей напряженной работы, психологически существенные черты контактов режиссера и композитора, обсуждения, коррективы, возникновения некоторых пластов музыкальной драматургии. Шостакович не расставался с «Гамлетом» в переводе Б. Л. Пастернака, вчитывался, вдумывался, расшифровывал для себя подтекст трагедии. «На репетициях, — замечал Козинцев, — я тщетно пытался получить какой-либо практический совет... даже после четвертого просмотра всего материала «Гамлета» не удалось услышать от Дмитрия Дмитриевича ничего, кроме добрых слов». Наблюдая, он вслушивался, впитывая каждое слово режиссера и воспринимая его своим режиссерским чутьем, столь ярко проявлявшимся на репетициях «Катерины Измайловой». Козинцева удивляла эта «поразительная восприимчивость, отклик на каждое слово, которое говоришь ему во время общей работы», когда «чувства, ассоциации уточняешь словами, не считая, что слова эти могут быть восприняты буквально». Из тех же заметок режиссера: «Когда Гам-

¹ Козинцев Г. М. Движение времени. Беседы о мастерстве. — Неделя, 1973, № 2 (670), с. 4.

² Козинцев рассказывал о проявлении такого же нетерпения, которое всегда наличествует и в письмах к Гаямовой. Шостакович пишет Козинцеву: «Пожалуйста, сообщите сразу же, что получили, а то я, знаете, всегда волнуюсь, не пропали ли?»

лет среди паники, охватившей Эльсинор, просит музыкантов играть, их исполнение должно быть не обычно профессиональным, а от страха истерическим. Я сказал это Дмитрию Дмитриевичу, не взвешивая слова. На оркестровой репетиции флейты взвизгнули, завершали нестерпимо пронзительно. На перезаписи пришлось добавить бубен, чтобы музыка не звучала слишком уж... слишком истерично...»

В связи с образом Офелии Козинцев пишет письмо композитору с мыслями об уроке танцев, о теме «искусственного» воспитания. Получил ответ музыкой: «Вот ноты. Мудрить тут особенно нечего». Шостакович «приехал, посмотрел. Посмотрел еще раз: «Номер перепишите. Только челеста». «Потом,— рассказывает Козинцев,— я услышал «Смерть» и другие номера. Да, мудрить все-таки пришлось». Была услышана хрупкая нежность Офелии — музыка, названная Козинцевым «хрустальной ясностью».

Музыкой насытили весь фильм рискованно густо, ввели ее там, где по всем канонам и практике кинотрагедии ей быть не полагалось. Ни одного существенного слова или движения не осталось без участия музыки. Эмоциональный Козинцев записывал: «Мир полон звуков. В часы тишины слышится веселое стрекотание погремушек и глухие удары бубна, ломкий посвист дудочки, взвизги лихого припева: из черной дыры, глубиной в два аршина, разговаривает с датским принцем его далекое детство — игрушечным, скоморошным фальцетом Йорика... Ассоциации пластики в звуке (оттенки веселья, первый монолог Гамлета)...» Шостакович, можно сказать, отказывается в этом фильме от мысли о законах жанра. В картину призвано все, чем овладел за многие годы киноработы. Призвано и применено с полной свободой и уверенностью. Есть стилизация, изысканная, тонкая: в самый трагический момент Офелии слышится старинный танец. Много лирики, чистой безмятежной красоты — в мире Офелии. Слышится полифония тембров в наступающем рассвете — после встречи Гамлета с Призраком. Музыка соединена с речью Гамлета, идет вслед за оттенками настроения честного и чистого страдальца. Без нее не обходится ни один монолог. Она ведет свой контрапункт, не сопровождая слово, а проникая в его смысловые «клетки», раскрывая его сокровенную структуру. Она говорит там, где не может быть слова: Гамлет, обвиняющий мать, готовый убить ее презрением, слышит внутренний голос — предостерегающую тему Призрака. Так досказывается Шекспир.

В фильм введены предельной выпуклости лейттемы: *ostinato* Призрака, песенка Офелии, тема Гамлета. Но не менее важны лейттембры как выражение психологической сути образа: струнно-щипковый высокий звук Офелии, басовая поступь Призрака, свистящий шепот актеров, звон часов, отмечающих шаги к могиле Офелии. Когда-то Шостакович исключил из фильмов соединение бытовых звуков и музыки — теперь

это слияние становится одним из выразительных факторов. Звуки окружающей жизни вливаются в музыку, создавая естественную палитру: шум моря, глухой голос отца и его шаги, ветер на рассвете, конский топот, шелест одежды, скрип колес, крик чаек над скалами, шорох песка, выбрасываемого могильщиком, стук гвоздей, вбиваемых в гроб Офелии, и редкие мгновения молчания — все это часть звучащей партитуры, ее «единый звук».

Симфонические принципы, заметные в музыке ко многим фильмам, здесь выражены многосторонне, полно, что позволило назвать музыку к «Гамлету» программной симфонией, приравнять эту партитуру к «Катерине Измайловой»¹. Программно-симфоничны тематические сферы, их взаимодействия, например, монологи Гамлета, напоминающие по лейттематизму, ладовой, ритмической структуре сольные реквиемные фрагменты Седьмой, Восьмой симфоний. Маршевые интонации, оркестровка, характеризующие развращенный круг придворных, сродни типичным для симфоний вполне зримым образам зла. Целомудренный лиризм Офелии тоже, в сущности, звучал в хронологически близкой Тринадцатой симфонии, как и символика Призрака. «Принципы симфонического обогащения распространяются на всю партитуру», объединяя ее разнородный материал; «разработочностью пронизана вся ткань партитуры, что сказывается не только в интенсивном развитии того или иного тематизма, но и в непосредственном столкновении контрастных начал»². Исследователи музыки этого фильма, определяя жанровую классификацию, выявили в его структуре рондообразность, репризность; предложены варианты формы, соответствующие сонатной, со вступлением, главной партией (Гамлет), связующей (Призрак), побочной (Офелия), кодой. Справедливо (со ссылкой на писателя Отто Людвиг и Соллертинского) указано на то, что симфоническую драматургию Шостакович раскрыл в самой сути шекспировской трагедии и слил, соединил с принципами своего симфонизма³. Козинцев, подчеркивая это единство, даже подумывал о подзаголовке фильма — «Киносимфония».

Выпущенный на экраны в апреле 1964 года фильм «Гамлет» произвел потрясающее впечатление. Это было новое открытие шедевра Шекспира. Музыка стала предметом специального изучения, подробных анализов и далеко идущих обоб-

¹ См.: Фрадкина Э. А. Музыка к кинофильму «Гамлет» — программная симфония Шостаковича — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1974, вып. 13.

² Там же, с. 139.

³ См.: Никельберг С. Музыка Д. Шостаковича к кинофильму «Гамлет». — В кн.: Из истории русской и советской музыки М.: Музыка, 1978, вып. 3.

щений. С. И. Юткевич, много работавший в кино с Шостаковичем, написал в книге «Шекспир и кино», что «музыка Шостаковича к «Гамлету» неотделима от всего образного строя фильма и равнозначна по своей творческой насыщенности творению Шекспира»¹. Музыковед Г. Ш. Орджоникидзе исследовал «гамлетовское» начало в творчестве Шостаковича. Появилось исследование «Шекспир и Шостакович», автор которого Д. В. Житомирский, писавший о многих сочинениях композитора с тридцатых годов, проводил психологические, жанровые, стилистические параллели между двумя гениями. Высокую самостоятельную ценность музыки подчеркнула сюита из фильма «Гамлет», занявшая прочное место в концертных программах².

По отношению ко всему богатому и разнообразному кинотворчеству Шостаковича фильм «Гамлет» занял место аналогичное месту Десятой симфонии в эволюции симфонизма: концентрат стиливых особенностей, итог, обобщение.

Год своего шестидесятилетия — 1966-й — Шостакович встретил бодрым, с надеждами и воодушевлением. Новогоднюю статью для журнала «Советская музыка» назвал «Молодость музыки» и начал оптимистически: «Людам свойственно видеть в жизни хорошее, воспринимать в жизни прежде всего хорошее. И поэтому мы всегда говорим и верим в то, что новый год обязательно будет лучше прожитых — лучше по музыке, по нашему рабочему самочувствию, по нашим творческим взаимоотношениям. Мне думается, что сейчас есть основания для таких надежд и для такого оптимизма»³. Далее Шостакович перечисляет «наше богатство, так сказать, музыкальный урожай 1965 года», пишет о росте новых национальных композиторских школ, о том, что «там, где еще десять-пятнадцать лет назад можно было услышать только талантливую обработку народной песни или хоровую сюиту, сегодня создаются сочинения крупных форм, принадлежащие перу местных авторов», предостерегает от опасности «окончательных решений», то есть пассивной ориентации на эталоны современной классики, утверждая, что в музыке шестидесятих годов «индивидуальных пиков» немного, просто мало. «Мне даже кажется иногда, что мы все слегка подавлены «магией количества»... Хотелось, чтобы 1966 год был годом яркой музыки, чтобы поиски новой стилистики, новых средств... чаще приводили к многообразным и полноценным результатам»⁴.

Возвратившись в Москву из Будапешта, Шостакович в беседе с корреспондентом газеты «Известия», подробно расска-

¹ Юткевич С. И. Шекспир и кино. — М.: Наука, 1973, с. 59.

² Сюита составлена Л. Т. Атовмьяном.

³ Шостакович Д. Д. Молодость музыки. — Сов. музыка, 1966, № 1, с. 5.

⁴ Там же, с. 6.

зал о своих делах: перечислил театры, где поставили «Катерину Измайлову», фильмы, к которым писал музыку, рассказывал о концертах в Армении, с удовольствием признался, что, несмотря на занятость, неизменно уделяет время футболу, собирается поехать на матч в Лондон с участием сборной команды СССР, что на досуге поигрывает в шахматы: «они дают мне отдых и вдохновение»¹.

Начало года застало Шостаковича в Новосибирске, где от дирижера В. Н. Барсова узнал о том, что в Иркутске намечены концерты-премьеры сочинений советских композиторов, еще не звучавших в Москве и Ленинграде. Стараясь помочь хорошему делу, да еще в городе его предков, в Сибири, Шостакович тотчас же написал своему ученику Г. Г. Окуневу: «Если Ваша новая симфония до сих пор не включена в ленинградские или московские программы, то свяжитесь с В. Н. Барсовым, и он ее исполнит, сделавши столько репетиций, сколько потребуется. В Иркутске хороший симфонический оркестр, такой же, как в Горьком, Новосибирске. Я уверен, что Ваша симфония будет исполнена хорошо...»²

Вскоре симфонию сыграли в Иркутске с большим успехом, и окрыленный молодой автор шлет телеграмму учителю: «Барсов дирижировал превосходно, оркестр проявил горячую заинтересованность, слушатели были взволнованы, я еще больше. Впервые в жизни я давал автографы». А Шостакович уже хлопотет о других произведениях, пропагандирует иркутские концерты, обещает: «Со своей стороны буду стараться расшевелить наших критиков и музыковедов»³.

Сам Шостакович начал год очередным квинтетом — Одиннадцатым, посвященным памяти скончавшегося незадолго до того Василия Петровича Ширинского. Закончил Квинтет 30 января.

Доныне межопусные связи и аналогии возникали в симфониях: Вторая — Двенадцатая, Четвертая — Восьмая. Одиннадцатый квинтет по теме и характеру в известной мере возвращал к Седьмому: и там и тут воспоминание и плач о близком человеке. Но в Одиннадцатом квинтете страх, ужас смерти звучал более обнаженно, сгущенно.

Хотя от предыдущих двух квинтетных опусов Одиннадцатый отделяли полтора года, он составлял с ними единую триаду: по психологической тонкости, ладоинтонационному строю, по структуре. Как и в Девятом квинтете, здесь испытывалась цельная форма с несимметричными частями. Семь частей

¹ Работа, дающая вдохновение. — Известия, 1966, 23 янв.

² Цит. по публикации: Бойко А. Н. «Шлю Вам самые лучшие пожелания». — Сов. музыка, 1984, № 9, с. 35.

³ Там же.

Квартета, без перерыва переходящих друг в друга, автор назвал: Вступление, Скерцо, Речитатив, Этюд, Юмореска, Элегия, Заключение. Жанровая определенность частей относительна, условна. Юмореска вовсе не юмористична — гротескный ход времени. Скерцо-фугато рисует туманные видения; траурна музыка Элегии. Со Вступления намечаются характерные для этого Квартета вариационный метод развития материала, роль сольных монологов и их сопоставлений с полным квартетным звучанием, появляются тематические реминисценции из поэмы о Степане Разине, не вызывающие, однако, образных аналогий с поэмой. Сходным цитатным попевкам придается новый смысловой оттенок, и возникают они не в виде открытой ретроспекции (как было в Восьмом квартете), а непроизвольно (примета стиля!). Интонационная суть произведения сконцентрировалась в его первой скрипичной теме — одной из самых проникновенных мелодий Шостаковича, выражающих покорность судьбе: «всевластна смерть», как будет сказано в Четырнадцатой симфонии.

«Некоторым может показаться, что музыкальный материал Квартета не столь уж ярък, но это не так, — писал В. П. Бобровский после премьеры, в июне 1966 года. — Действительно, в его тематизме нет выпуклых, резко обозначенных контуров, но это-то именно и составляет большую долю обаяния музыки; в ее скромности и внешней непритязательности кроется та сила, которой покоряет нас природа — тихая и незаметная. И в этом — одна из причин того, что музыка Одиннадцатого квартета звучит удивительно по-русски. В его мелодизме — отзвуки старинных народных напевов: то обрядных, то былинных»¹.

Повод к сочинению определил ведущую эмоциональную краску музыки — воспоминания, размышления, грусть. В квартетах Шостаковича Одиннадцатый занял место одного из самых тонких по выразительности.

В подготовке его исполнения, по свидетельству Цыганова, участие Шостаковича было минимальным: «Но мы подготовили премьеру быстро; в Квартете произошло обновление состава (место В. П. Ширинского занял Н. Н. Забавников), и нам хотелось оставаться на высоте положения, напрягли всю энергию».

Несмотря на приступы болезни, еще непривычную, обязательную дважды в году жизнь в больнице, Шостакович не терял веселости, здорового вкуса к юмору. В Жуковке подружился с соседом, академиком Николаем Антоновичем Доллежелем, вместе обычно встречали Новый год на «Доллежа-

¹ Бобровский В. П. Поэзия душевных глубин. — Сов. культура, 1966, 23 июня.

левке» (так наименовал Шостакович их улицу, не имевшую названия), с шампанским у елки, театральными розыгрышами, застольем с неперменной индейкой.

Однажды попали в Жуковку на Новый год Б. Бриттен и певец П. Пирс: слушали Баха, симпровизировали шуточный дуэт со скрипучим стулом, смотрели фильмы Чаплина, исполняли на фортепиано банальные песенки двадцатых годов. Шостакович сыграл свое любимое «Купите бублики», вскоре «поселив» мотивчик во Второй виолончельный концерт. Его неугасающая насмешливость передается музыке, и он создает гениальные образцы музыкальной шутки, продолжая настойчиво доказывать: музыке подвластны любой текст, любое слово, самое бытовое, прозанческое. Всему есть музыкальный эквивалент, надо только уметь его извлечь из словесных недр.

В августе 1965 года, отдыхая в Беловежской пуще (в двадцатом номере небольшой гостиницы заповедника), наслаждаясь нетронутой, первозданной природой, Шостакович мечтал «вновь приехать сюда на более длительный срок, возможно, на целый год. И жить не в гостинице, а где-нибудь в тихой прелестной деревушке. И, конечно, работать, работать...»¹ Вечера в Пуще заполнялись юмористическими импровизациями. Душевное состояние, рожденное чудесным отдыхом, сохраняется надолго.

В Жуковке 4 сентября он разворачивает журнал «Крокодил», № 24 (1782) от 30 августа 1965 года, и залиvisto хохочет, читая собственноручное показание хулигана, на свой лад реагирующего на хамство в автобусе: «Повторяю вопрос: «Почему в Хохлах не сделал остановки?» Он что-то промямлил про асфальт, да как бы, да ежели. Недолго думая, делаю наклон туловища вперед, сосредоточиваю всю свою силенку в правом кулаке и по методу бокса влепляю в левое жевало этого хама. И единственно, что я сказал ему в этот момент — «На ж тебе асфальт, хамская твоя рожа». Вот какие мероприятия приходится применять по изжитию хамства. Не подумайте, что я был пьян. Мне шестьдесят семь лет, и в то утро я еще не завтракал. Пенсионер Исаев Н. Н.». Трудно исполнимо желание холостяка иметь жену, «чтобы кормила, чтобы поила и денег не спрашивала»; благоразумен трус, не заявляющий в милицию о полученных побоях, решивший «ограничиться полученными побоями»; глупец в лозунговом восторге воспекает вкус первого хлеба, пахнувшего «молодой соломой, а главное, комбайнерскими руками, пропитанными керосином».

Читая, вспоминал Шостакович Зоценко, его короткие, терпкие сценки-рассказы. Вспоминал давнишние планы сделать нечто общее («что угодно отдам за шеститомник Зоценко»,—

¹ Д. Шостакович о времени и о себе, с. 284.

просил Шостакович). В юморесках «Крокодила» ощутил возрождение зошенковской традиции: не курьезы — живые типы.

За один день в Жуковке написал пять забавных номеров-сценок с ироническим названием «Романсы» — пять романсов на слова из журнала «Крокодил». Их выразительные средства просты. Тексту противопоставляется пародийная «серьезность» вокальной интонации, комментарий фортепиано, с аккомпанементом то в духе вальса, то степенного Largo, то легкой песенки. Смены метра, неожиданные паузы, динамические контрасты, прихотливая акцентировка, «топтание» голоса на повторях нот и неожиданные интервальные подскоки — все служит выпуклости юмористического эффекта. Всеми средствами подтверждает композитор, достигший вершин трагической музыки, запальчивое убеждение своей молодости: «Когда люди смеются, слушая мою музыку, мне это приятно».

В Репине в феврале-марте 1966 года договорились, что в филармонии «крокодилские» романсы прозвучат в предстоящем майском авторском концерте. Исполнение Шостакович поручил молодому выпускнику Ленинградской консерватории Евгению Нестеренко, на которого обратил внимание в Малеготе при возобновлении «Катерины Измайловой»: Е. Е. Нестеренко отлично справился с партией священника, проявив не только вокальные, но и незаурядные актерские данные. Чтобы помочь певцу, поддержать его первые шаги, Шостакович решил сам заняться с ним подготовкой новых романсов и аккомпанировать ему.

Концерт предшествовал шестидесятилетию композитора, и, словно бы заранее снимая юбилейную торжественность даты, Шостакович решил сочинить в дополнение к романсам еще одну пародию-самоиронию — «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия». Вспомнив давнишние юношеские упражнения в юмористической поэзии, чуть переиначил «Историю стихотворца» Пушкина:

Мараю я единым духом лист,
Внимаю я привычным ухом свист,
Потом всему терзаю свету слух,
Потом печатаюсь
и в Лету — бух!

В самоиронии — подтекст грустного понимания бренности славы и предостережение коллегам: «Такое предисловие можно было бы написать не только к полному собранию моих сочинений, но и к полному собранию сочинений многих, очень многих композиторов, как советских, так и зарубежных. А вот и подпись: Дмитрий Шостакович. Народный артист Эс Эс Эс Эр, очень много и других почетных званий: первый секретарь Союза композиторов Эр Эс Эф Эс Эр, просто секретарь Союза композиторов Эс Эс Эс Эр. А также очень «много других весьма

ответственных на — гру — у — зок» («ре» первой октавы тянется четыре такта) «и должностей» (последнее слово с ударным выделением слогов).

Наряду с премьерами новых сочинений эта пора ознаменовалась радостными приметами распространения прежних симфоний, в особенности военных.

Отдаляясь во времени, прошедшая война все тесней переплеталась с современностью. По справедливому наблюдению писателя Василя Быкова, в войне усматривали многие начала, входившие в мирные дни и выходявшие в будущее. Ключ к усложнявшейся повседневности люди склонны были подчас искать в образах военного времени: это усиливало связь недавнего прошлого и настоящего. Поколение, не знавшее войны, искало в сочинениях о войне ответ на нравственные проблемы. В искусстве все чаще воплощалась тема героизма. Возрастала воспитательная роль и военных симфоний Шостаковича, по-своему подтверждавших клятву Ольги Берггольц: «Никто не забыт, и ничто не забыто».

Продолжали появляться — и в большом количестве — воспоминания о первых интерпретациях, воссоздававшие их атмосферу, запечатлевшуюся и сохранившуюся на многие годы. Несмотря на хронологическую дистанцию, неизменной оставалась образная конкретность откликов. Впоследствии литератор Борис Рясенцев из сходства своих зримых образов с описанием Седьмой симфонии поэтом Семеном Гудзенко (слышавшим давнишнюю московскую премьеру 1942 года) вывел даже психологическую закономерность восприятия, использованную, по его мнению, Шостаковичем: «Все-таки... это естественная (боюсь сказать — неизбежная) работа воображения слушателя, иногда вторгающаяся в эстетическое наслаждение как таковое. В наслаждение красотой звучаний мелодии, гармонических сочетаний или, наоборот, — в те слуховые ощущения, которые вызваны нарочитой резкостью звуковых «ходов», неожиданными, но впечатляющими ритмическими «изломами», контрастной сменой темпов, — а все это с поистине изумительной выразительностью использовано автором Седьмой»¹.

Двадцатилетие освобождения от фашистской блокады Ленинград отмечал 27 января 1964 года. Блокадный оркестр собрался в филармонии, «чтобы в честь памятного события повторить Ленинградскую симфонию». «Город жил полнокровной мирной жизнью, но забывать о прошлом никто не имел права. И в Большом зале вновь сели за пульта бывшие бло-

¹ Рясенцев Б. Больше, чем концерт. — Сов. музыка, 1978, № 8, с. 91.

кадники. Их стало меньше. Но мы помнили ушедших. Это и их памяти посвящался концерт», — рассказывал К. Элиасберг:

«Конечно, того, что мы пережили 9 августа, исполняя Симфонию впервые, вновь мы уже не переживали. Но близкое к тому чувство все-таки довелось испытать...

Я вышел на эстраду и в ответ на аплодисменты поднял оркестр. И тут встал весь зал.

Такие минуты не часто выпадают на долю человека. Не берусь рассказывать, какое охватило всех нас волнение. В нем сочетались и радость признания, и горечь былых утрат, и восхищение удивительной силой искусства, и сознание того, что, может быть, самая яркая минута в твоей жизни уже позади»

В период, когда новая волна военной прозы (произведения К. Симонова, Г. Бакланова, Г. Березко, В. Быкова, Ю. Бондарева) привлекала беспощадным реализмом, анализом сложных психологических ситуаций, богатством символики, то есть чертами, общими с Восьмой симфонией, произошло второе рождение этого произведения. Оправдалось предвидение Б. Асафьева, считавшего, что «во всех прерывностях мировой эволюции музыкального искусства постоянно наличествовал парадокс медленного приятия музыки композиторов, наиболее на свой лад дышавших атмосферой современности», что «время возьмет свое, и массовое музыкальное сознание перестанет не доверять интонационным лабиринтам инструментальных произведений Шостаковича»¹. Подчас, правда, сохранялись иные оценки. Даже в 1958 году Ю. Келдыш упрекал Шостаковича в том, что в Восьмой симфонии его травмированное сознание не видело «перед собой ясного пути к победе»². Когда в 1961 году в Москве в одном концерте под управлением Мравинского прозвучали Восьмая симфония Шостаковича и Шестая симфония Прокофьева, тот же рецензент утверждал, что «вряд ли можно искренно сказать, что сейчас все в этих произведениях до конца убеждает даже в исполнении их лучшего интерпретатора». Критиковались финальные части Восьмой симфонии, где, как считал музыковед, «ощущается какая-то внутренняя скованность... темы пасторального финала несколько суховато-графичны и отвлеченны, а развитие их порой кажется формальным и лишенным подлинного динамизма. Это неравновесие двух образных сфер рождает ощущение какой-то общей недосказанности, неясности вывода»³. Однако подобного рода высказывания не могли существенно повлиять на эволюцию восприятия. Время расширило представление о стиле симфонизма Шостаковича. Во время исполнения Восьмой симфонии в Ленинграде 2 декабря 1956 года слушатели в переполненном зале устроили автору овацию, потребовали повторения финала.

¹ Асафьев Б. В. Восьмая симфония, с. 8.

² Келдыш Ю. В. Русская советская музыка. — В кн.: Музыкальная культура союзных республик. М.: Музыка, 1958, вып. 3, с. 145

³ Келдыш Ю. В. Гастроли ленинградского оркестра. — Сов. музыка, 1961, № 4, с. 161.

Многие пережили то, о чем рассказала Наталья Банк — биограф Ольги Берггольц, присутствовавшая вместе с поэтессой на концерте: «Когда после рыдающих голосов флейты и виолончелей, после потрясающих в своей замедленности раскатов барабана нахлынуло и вдруг угасло море скрипок — наступил финал, не сулящий легкого выхода из пережитой трагедии, — я боялась посмотреть на Ольгу Федоровну: любимая музыка, кажется, отмыкала в душе самое тайное... Потом она уходила повидаться с Шостаковичем, что-то передать ему; довольно быстро вернувшись, спросила: «Хочешь, сходим туда еще раз? Посмотришь его вблизи!» — И столько было в ее словах нежной благодарности, гордости за Дмитрия Дмитриевича»¹. Святослав Рихтер, присутствовавший на возобновлениях, записал: «Лично для меня решающим, главным произведением в его творчестве явилась Восьмая симфония»².

Сложность и масштаб сочинения уже не были препятствием для дирижеров, предпринимавших попытки индивидуального истолкования с оркестрами не только Москвы, Ленинграда, но и других городов. В Свердловске в трактовке Восьмой симфонии раскрылись новые грани мастерства А. Фридлендера — постоянного дирижера этого известного уральского оркестра. В Петрозаводске с Симфонией познакомились благодаря дирижеру Э. Чивжелю; стажирясь у Мравинского, он получил возможность продирижировать Симфонией в Ленинграде. Она вошла в постоянный репертуар Воронежского, Горьковского оркестров. Ярким ее пропагандистом в ГДР стал К. Зандерлинг, несколько десятилетий проработавший в Ленинграде и изучивший симфонизм Шостаковича. Глубокая интерпретация Восьмой симфонии Берлинским симфоническим оркестром под управлением К. Зандерлинга позволила включить ее в программу московских гастролей, и это отмечалось прессой как значительное музыкальное событие.

Все чаще и с огромным успехом дирижировал исполнением Восьмой симфонии в Ленинграде и за рубежом Е. Мравинский. Накапливалась та огромная практика, на фундаменте которой выявились вытекающие из шостаковичского стиля устойчивые черты истолкования. Как их определял В. Н. Салманов, «это глубокое раскрытие психологического содержания основного музыкального образа; это очень своеобразная звучность струнных инструментов, обычно чистая, прозрачная и холодная вначале и достигающая огромной выразительности, эмоциональности в дальнейшем; это строгий расчет оркестровых красок на протяжении всего произведения; это большое чувство

¹ Банк Н. Б. Запомнай все это. — Звезда, 1978, № 2, с. 190.

² Цит. по ст.: Кончин Е. Музыкант и его встречи в искусстве. — Муз. жизнь, 1978, № 11, с. 12.

меры»¹. Н. П. Аносов считал: «Дело здесь не только в факте первого «прочтения» сочинения, а в результатах его судьбы, в создании исполнительского «эталона» или даже исполнительских традиций. Это не значит, что другие советские дирижеры слепо следуют «почерку» Мравинского. никоим образом. Мы знаем много случаев иной трактовки произведений Шостаковича. Но все же их первая интерпретация Мравинским всегда оставляет свой след хотя бы по той причине, что она является результатом тесного творческого контакта дирижера с автором и наиболее близко отражает в себе его намерения. ...В свое время в Германии появились «вагнеровские» дирижеры, включавшие, разумеется, в свои концертные программы и музыку других авторов, но оказавшиеся наиболее близкими духу и стилю именно вагнеровского творчества. Так и Мравинский может быть назван первым «шостаковичским» дирижером»².

В 1965 году Восьмую симфонию включил в свой репертуар Г. Н. Рождественский и продирижировал ею в течение одного концертного сезона десять раз: в Москве, Лондоне и других городах. Седьмая также вошла в репертуар Рождественского с января 1968 года. Активная гастрольная деятельность дирижера, характерная репертуарной инициативой, способствовала тому, что военными симфониями Шостаковича овладевал ряд зарубежных оркестров. Общие для зарубежных оркестров трудности понимания заключались, как писал Рождественский, в том, что «при своем интонационном «интернационализме» (может быть, я не прав в формулировке: имею в виду отсутствие внешних интонационных признаков и глубочайшие внутренние — к Мусоргскому) эта музыка глубоко национальна; последнее в сильнейшей степени усилено моментом социальным. Это-то и остается для иностранцев «книгой за семью печатями»³.

Работа дирижера убеждала, что с течением времени бытование Восьмой, постижение ее философской концепции все больше влияло на интерпретацию предшествующей симфонии, направляло к убедительному исполнительскому «сгущению» ее психологических моментов. Своей трактовкой Рождественский выявляет родственность двух симфоний, их общие эмоциональные предпосылки и национальные корни.

По свидетельству дирижера, в принадлежащие ему экземпляры партитур симфоний рукой Шостаковича «были внесены некоторые коррективы, касающиеся темпов, метрических обозначений, нюансировки». В письме автору этой книги Рождественский уточнял: «Дмитрий Дмитриевич присутствовал на многих моих репетициях как Седьмой, так и Восьмой симфоний,

¹ Салманов В. Н. Дирижирует Евгений Мравинский.— Ленингр. правда, 1960, 4 янв.

² Аносов Н. П. Выдающиеся мастера.— Сов. культура, 1961, 7 янв.

³ Из письма Г. Н. Рождественского автору этой книги от 24 сентября 1977 г.

его замечания касались в основном проблем звукового баланса и в меньшей степени темпов»¹. В пособии «Дирижерская аппликатура» Рождественский зафиксировал свои конкретные советы по дирижированию, выдвинув на первый план роль темпа в построении формы, взаимодействие темповой и ритмической пульсации, справедливо полагая, что при грандиозном масштабе симфоний, сложности их структуры даже мелкие темповые неточности приводят к резкому нарушению цельности. В первой части Седьмой симфонии четырнадцать таких замечаний, существенных для исполнителей, скрупулезно зафиксировали выбор тактирования, обеспечивающего естественное течение музыки.

В Восьмой симфонии дирижерская аппликатура еще более детализируется, предлагаются пояснения большинства узловых эпизодов с точки зрения темпоритма. Примечательным является почти незаметное тактирование движения четвертями в третьей части и активный показ всего, что с общим движением не связано, — так «создается впечатление импровизационности (алеаторичности) изложения»².

После семнадцатилетнего перерыва возвратился к Седьмой симфонии Б. Э. Хайкин, в концерте 27 января 1969 года, посвященном двадцатипятилетию со дня снятия блокады. Симфония прозвучала в исполнении оркестра, в составе которого играли семь первых исполнителей, — их представил музыковед Ю. Я. Вайнкоп, рассказавший во вступительном слове о легендарной блокадной премьере. Когда закончилась Симфония, дирижер каждого из них вывел вперед под приветственные аплодисменты публики. Тот же оркестр исполнил Симфонию 8 мая 1970 года в праздничном концерте в ознаменование двадцатипятилетия со Дня Победы над фашистской Германией.

Галина Уланова в статье «Искусство и мир», где шла речь о роли Седьмой симфонии в истории искусства, отметила еще одну тенденцию ее бытования: «Жизнь музыки продолжается, она претворяется в новые формы...»³

Двухрельсную транскрипцию первой части сделал Михаил Готлиб, и после одобрения Шостаковича она вошла в репертуар фортепианного дуэта братьев Адольфа и Михаила Готлибов.

Седьмая продолжала воплощаться в других видах искусства. Первое живописное полотно «Седьмая симфония» еще в 1946 году написал новосибирский художник А. Н. Самохвалов. «Седьмой симфонией» называли картину И. А. Серебряного,

¹ Цит. письмо от 24 сентября 1977 г.

² Рождественский Г. Н. Дирижерская аппликатура — Л.: Музыка, 1974, с. 35.

³ Уланова Г. С. Искусство и мир. — Сов. музыка, 1962, № 9, с. 7.

хотя изображен на ней другой концерт — «Концерт в Ленинградской филармонии. 1942 год»: зима, стужа, тускло освещенный почти пустой зал, измученные люди внимают музыке. Художник писал: «Но вот что интересно: ленинградцы, увидевшие мою новую картину, почти неизменно восклицали: «Седьмая симфония Шостаковича!» Ошибка? Да. Но, признаться, такая зрительская поправка импонировала мне. В ней звучало признание достоверности»¹.

Под впечатлением Симфонии художник С. М. Гершов, с молодости друживший с Шостаковичем, создал цикл «Ленинградская симфония».

Симфония «завоевывала» балетный театр, возрождая давнишний интерес хореографов к музыке Шостаковича. Попытки создать на ее основе цельные балетные спектакли предпринимались за рубежом с тридцатых годов. Первая симфония послужила Л. Ф. Мясину для спектакля «Красное и черное», Первый фортепианный концерт стал основой балета «Катализатор» Джона Кранко, фрагменты квартетной музыки использовал Ж. д'Амбуаз в балете «Квартет». На музыку Шостаковича в Англии был создан «Балет-симфония» К. Макмиллана, в Австрии — балет «Для забавы» Р. Пауэлла.

На Ленинградскую симфонию как материал для балета Л. Мясин обратил внимание еще в 1945 году и осуществил постановку с труппой «Балет Рюсс Хайлайтс» 15 декабря на стадионе Левизон в Нью-Йорке. Тогда же в Ленинграде аналогичный замысел возник у И. Д. Бельского. Он писал: «Симфония многие годы буквально преследовала меня. Необходимо было выразить свое восприятие этой музыки»². Опасение принизить Симфонию неубедительным «зримым переводом», предупреждения о необходимости бережного отношения к музыкальному материалу — все это заставило долго вынашивать спектакль. Интерпретации Мясина Бельский не знал. Помог ему опыт другого выдающегося балетмейстера — Дж. Баланчина, давно и серьезно связывавшего симфонические формы с хореографией. Но Баланчин, преклоняясь перед глубиной образного смысла музыки, зачастую совсем отказывался от конкретной образности, избегал программности, отдаваясь власти ритмической конструкции. Поиски Бельского имели точки соприкосновения с экспериментами Ф. В. Лопухова, поставившего на заре советской хореографии, наряду с балетами «Болт» и «Светлый ручей», «Танец-симфонию» на музыку Четвертой симфонии Бетховена. Вышло так, что программность, театральность балета «Ленинградская симфония», поставленного Бельским, своеоб-

¹ Серебряный И. А. Мир идей и страстей. — Ленингр. правда, 1967, 27 июля.

² Диалоги. — В кн.: Музыка и хореография современного балета — Л.: Музыка, 1974, с. 78.

разно продолжила путь ранних опытов Лопухова — Шостаковича. От прямой иллюстративности и бытовых деталей балетмейстер отказался. Героем спектакля был Ленинград, его девушки и юноши, ушедшие на войну и отдавшие жизнь за победу. «В балете влажный воздух, туманы Ленинграда, горизонтальные линии его архитектуры отчасти были подсказаны графикой художника М. А. Гордона и жили в неспешных, задумчивых интонациях танца. В той же пластической тональности протекал диалог девушки и юноши, как бы впаянный с проведением побочной темы в общее развитие пластических тем города. И хореограф нашел точный прием для перехода мирной жизни в план воспоминаний»¹. В том месте, где постепенно растворялось звучание струнных и возникал шорох барабана, картина весенней радости не нарушалась. Создавалось впечатление, что прекрасные девушки и юноши, танцующие в этот светлый день, не слышали, не хотели слышать барабанную дробь войны. Танец еще какое-то время продолжался. Эмоциональный эффект достигался приемом, часто использовавшимся Шостаковичем в киномузыке и названным режиссерами «методом перпендикуляра» — несовпадения, контраста слышимого и видимого.

Балет, воплощенный на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова весной 1961 года (дирижер — Е. А. Дубовской), был повторен тем же балетмейстером в Новосибирском театре оперы и балета под названием «Ленинградская поэма». С этими спектаклями в советскую хореографию прочно вошли принципы музыкально-симфонического мышления, активизировавшие постановочные поиски. Музыка Ленинградской симфонии помогла утвердить устои балета-симфонии с обобщенностью, которая, по определению Бельского, всегда «поднимает образы над бытоподобием к метафоре, гиперболе, символике»².

Не оставалась в стороне от подобного рода опытов и кинематография. Музыку Седьмой симфонии ввели в фильм «Посол Советского Союза» — об Александре Коллонтай: сняли сцену исполнения Симфонии в Швеции в 1942 году. Четырехсерийный фильм «Блокада» по роману А. Чаковского включил кинокадры, запечатлевшие композитора за сочинением Симфонии. С неизменным успехом продолжалась демонстрация фильма «Ленинградская симфония», поставленного Захаром Аграненко по сценарию Ольги Берггольц и Георгия Макогоненко: не только история произведения, но и попытка, соединив воздей-

¹ Красовская В. М. В середине века. — В кн.: Советский балетный театр, 1917—1967. М.: Искусство, 1976, с. 273.

² Диалоги, с. 76.

ствие кинематографа и симфонической музыки, рассказать о героической эпопее блокадного Ленинграда. Став стержнем киносюжета, музыка сблизила документальное и игровое кино.

...Весной 1966 года Шостакович был полон желания поработать. Для этого приехал в привычное с молодости место, где уже ранней весной светило мягкое солнце, в Крым — край, связанный с созданием Пятой симфонии, оркестровки «Бориса Годунова», «Сказки о попе и о работнике его Балде».

Шостаковичу с женой предоставили путевки в санаторий «Нижняя Ореанда». Там он быстро закончил Второй концерт для виолончели с оркестром, дата окончания — 27 апреля. Основная работа, начатая в Москве, была проделана в Ореанде за неделю (семьдесят семь страниц чистовой партитуры и всего восемь листов эскизов, сохраненных в личном архиве композитора). В Концерте три части: Largo и два Allegretto, следующих без перерыва. Первую и вторую части начинает виолончель: сразу заявлены лидерство солирующего инструмента, его волнующий драматический голос. В оркестровке и в дальнейшем нет обилия характерных для других сочинений сольных эпизодов разных инструментов; использован парный состав с существенной ролью ударных и фагота. Озорно врывается во вторую часть тема песенки «Бублики, купите бублики».

Всегда свойственное Шостаковичу трагическое переосмысление банального достигает в Концерте огромной силы. Как верно отмечается исследователями, «Купите бублики» — только повод для темы Шостаковича. В последней использованы лишь ритм и напев первой фразы песенки. Интонации ее преобразованы. Подчеркнуто повторение одного звука, несущее в себе глубоко драматическое начало. Терцовый звук в песенке превращен в приму лада, а малотерцовый диапазон «располагается» между первой и шестой повышенной... В кульминации финала... песенка превращена в «тему рока» — скрытая горечь стала беспредельным иступленным отчаянием... Именно скрытая трагедия — основное содержание темы, а ее происхождение от действительно пошлой темы говорит о глубокой сквозной идее всего сочинения¹.

Первая и вторая части содержат заметные ключевые интонации-интервалы: малую секунду, малую терцию. Это тоже становится типичным: сквозная тематическая роль лейтинтервалов — свойство, которое проявится в поздних вокальных циклах, квартетах, симфониях.

Музыкознанием подмечена некоторая общность интонационного строя с поэмой «Казнь Степана Разина» и, что более существенно, повторение в финале Концерта мотива, сходного

¹ Бобровский В. П. О некоторых чертах стиля Шостаковича шестидесятых годов. Статья первая, с. 177, 178.

с начальным мотивом «Бориса Годунова» и неоднократно прежде использованного Шостаковичем. Этот мотив, трансформируясь, выражает эпическое начало, соседствующее в Концерте, как и других сочинениях этих лет, с лирико-драматическим.

Партитуру Шостакович отправил в Москву 28 апреля и основательно занялся лечением. Поздоровевший, отдохнувший, твердо решивший во что бы то ни стало выступать на эстраде, хотя бы в роли аккомпаниатора, Шостакович поехал в Ленинград на свой авторский концерт.

По пути в поезде «Красная стрела» его снимали для юбилейного фильма — к шестидесятилетию: «Дмитрий Шостакович. Эскизы к портрету». Руководил съемками режиссер Альберт Гендельштейн, с которым Шостакович когда-то сотрудничал, сочиняя музыку к фильму «Любовь и ненависть». Гендельштейн возил композитора на Пискаревское мемориальное кладбище. В филармонии снимался эпизод, вошедший в историю документального кино. В зал Ленинградской филармонии пригласили тех, кто присутствовал на премьере 1942 года, кто имел к Седьмой симфонии непосредственное отношение. Шестьдесят человек — горсточка людей, сохранивших истертые от времени билеты на концерт 9 августа 1942 года, явились по извещению, опубликованному в ленинградской вечерней газете, и с волнением сели на те же указанные в старых билетах места. В оркестре инструменты лежали на пустых стульях — те инструменты, на которых играли оркестранты-блокадники в 1942 году. Лишь восемь музыкантов из блокадного состава продолжали работать в оркестре.

В этот день музыку Симфонии слушали легендарные люди: капитан-лейтенант А. А. Ерофеев, в 1942 году командовавший взводом на Невской Дубровке, младший лейтенант Д. А. Беспровзванный, воевавший на Пулковских высотах, санинструктор Н. П. Розова, политрук И. П. Хрущевич, моряк М. Н. Лашенко, солдат-валторнист, профессор консерватории П. К. Орехов, фаготист профессор Г. З. Еремкин, гобойстка К. М. Маркус. В одной из боковых лож появился Николай Васильевич Савков — участник операции «Шквал»; после войны он окончил Театральный институт, писал стихи, сотрудничая с другим фронтовиком — композитором Николаем Андреевичем Голещановым, сочинившим «Оду Седьмой симфонии» — на те самые стихи, которые Н. Савков создал 9 августа 1942 года, когда у артиллерийского орудия защищал исполнение Седьмой симфонии.

Необычно сложилась судьба одного из самых молодых участников блокадной премьеры, солдата-тромбониста Игоря Ивановича Карпеца. Музыка не стала его профессией, и теперь у человека, достигшего высот на совсем другом, юридическом

поприще — профессора, доктора юридических наук, генерал-лейтенанта, заслуженного деятеля науки РСФСР, — Седьмая симфония будоражила чувства, заставляя оглядываться на свой путь, определяя в нем место музыки, без которой, по убеждению И. И. Карпеца, «человек не способен понимать людей, не говоря уж — любить их. А в моей нынешней профессии нельзя быть равнодушным к людям, хотя и приходится сталкиваться с оборотной стороной медали жизни человека»¹.

Ветеранам оркестра, присутствовавшим на съемке, музыка напоминала о погибших героях блокадной премьеры, об одном из ее инициаторов — Я. Бабушкине. «Мы боялись, что он не выдержит тягот блокады, умрет от голода. Но он выстоял, выжил, голоду не удалось сломить его. Он погиб как солдат под Нарвой, в боях за окончательную ликвидацию блокады в феврале 1944 года» — так писала о Бабушкине Ольга Берггольц в книге «Говорит Ленинград»².

Симфония продолжала жить в судьбах людей, направляла эти судьбы и, как факел, освещала в трудных жизненных испытаниях.

...Расположившись в Европейской гостинице, Шостакович с утра 29 мая 1966 года отправился на репетицию в Малый зал филармонии. Вечером на концерте Нестеренко в одном месте запомнил слова, но Шостакович не выказал и тени неудовольствия, поддержал певца. Концерт завершился ленинградской премьерой Одиннадцатого квартета.

На волнения премьеры ответило сердце. Оно дало о себе знать еще в январе 1965 года, когда Шостаковичу пришлось лечиться в кардиологической клинике около месяца. Теперь, после концерта, часов в двенадцать ночи, почувствовал себя очень плохо. Пришлось вызвать «скорую помощь». Кардиограмма инфаркта не зафиксировала. В девять утра снова появилась кардиологическая бригада. К часу дня поставили диагноз: инфаркт.

На этот раз болезнь заставила провести в больнице долгие два месяца. Посещения были ограничены, работа запрещена, что особенно угнетало. Лечение завершилось в поселке Мельничный Ручей под Ленинградом, в восстановительном санатории. Рекомендовали прогулки, чтение, разрешили играть на рояле. 7 августа композитор писал автору этой книги: «Дорогая Софья Михайловна! Вот уже три дня как меня перевели в санаторий. Здесь очень хорошо, и чувствую себя все лучше и лучше... Весь август я пробуду в Мельничном Ручье. Потом надеюсь поехать в Репино. В Москву вернусь, наверное, лишь в конце сентября...»

¹ Из письма И. И. Карпеца автору книги от 8 октября 1977 г.

² Берггольц О. Ф. Говорит Ленинград, с. 28.

30 августа, получив подробные врачебные наставления и рецепты, Шостакович переехал в репинский Дом творчества композиторов, в привычный двадцатый коттедж. Долгое лежание совсем ослабило ноги. Ходить было трудно — пришлось выбрать для прогулок короткий маршрут за коттеджем на той же аллее, называвшейся «Лермонтовским проспектом», где прежде отдыхал от работы.

Группа кинематографистов продолжала снимать фильм о нем, используя давние кинокадры и фотоснимки. Когда «киношники» появились в Репине, их не пустили. Но на просмотр отснятого на Ленфильме фильма-оперы «Катерина Измайлова» Шостакович в Ленинград поехал, с замечаниями не спорил, кратко заметив: «Мне нравится»; на публичное обсуждение не остался.

17 сентября Шостакович возвратился в Москву, где готовился к его шестидесятилетию. Московская филармония объявила два абонементных цикла — симфонический и камерный. Симфонический начался исполнением Седьмой симфонии. Дирижировал Е. Светланов: «Широкими мазками *al fresco* он воссоздал это гигантское полотно перед аудиторией Большого зала, и верное ощущение формы ни разу не изменило ему»¹.

Торжественно отмечал шестидесятилетие композитора Ленинград. Весной 1966 года весь фестиваль «Белые ночи» ленинградские музыкальные коллективы и солисты посвятили музыке Шостаковича: прозвучали почти все его симфонии, «Казнь Степана Разина», отрывки из «Катерины Измайловой», в кинотеатрах демонстрировались фильмы с его музыкой. Шестьдесят пять тысяч зрителей и слушателей из многих городов страны и семь тысяч иностранных туристов привлек этот смотр музыки Шостаковича. Консерватория дополнила его студенческим фестивалем, где звучала музыка Шостаковича и его учеников.

В Свердловске юбилейным концертом поручили дирижировать М. И. Паверману, включив в программу Десятую симфонию, поэму «Казнь Степана Разина», Первый виолончельный концерт.

В Москве еще утром 25 сентября не знали, появится ли Шостакович в Большом зале консерватории, волновались, выдержит ли сердце.

За полчаса до торжества Холодилин усадил опиравшегося на палку Шостаковича в ложу, стоял рядом готовый прийти на помощь. По окончании концерта, на котором исполнялись Первая симфония и Второй виолончельный концерт, Шостаковича увезли в Жуковку, к семье, а «шостаковцы» — ученики,

¹ Юдин Г. Я. Звучит музыка Шостаковича — Сов. музыка, 1966, № 12, с. 98.

друзья, коллеги — собрались, чтобы провозгласить тост за большой праздник.

Первому среди музыкантов Шостаковичу было присвоено звание Героя Социалистического Труда.

Он узнал об этом из «Последних известий» и через газету «Правда» заявил: «Счастлив, что мой скромный труд отмечен высшей наградой Родины, и полон желанием оправдать эту награду. Горячо благодарю нашу партию, наше правительство за глубокое внимание и поддержку, которые оказываются в нашей стране музыкантам»¹.

23 октября он впервые без опаски вышел «в люди», с напутствиями врачей не переутомляться, входить в работу постепенно. Потому на просмотр фильма о себе («Шостакович. Эскизы к портрету») не поехал: в выпуске картины участвовал Холодильник, являвшийся основным консультантом этой первой биографической киноленты.

В Новороссийск А. А. Александрову Шостакович писал: «Теперь я чувствую себя довольно сносно и надеюсь, что больше не буду тратить драгоценное время на пребывание в больницах»².

Без сочинения музыки жить не мог. Пока лежал неподвижно, Ирина Антоновна много ему читала, поднявшись, сам не расставался с книгой. Читал активно, устремляясь в те сферы прозы и поэзии, которые еще не знал или знал поверхностно. Признавался: «Очень люблю читать. Но только читать — разве это досуг? Чтение, я бы сказал, это работа»³.

Признание относится к середине 1966 года и предшествует планам вокального цикла на стихи А. Блока, работе над этим циклом.

Почему Блок? Как случилось, что только в это время Шостакович обратил внимание на стихи поэта, о которых В. Я. Брюсов говорил, что они «как бы просят музыки»⁴, а К. И. Чуковский называл романсами. Шостакович отлично знал всю музыкальную блокиану, все сочиненное на стихи поэта Р. М. Глиэром, М. Ф. Гнесиным, А. Т. Гречаниновым, Д. Б. Кабалевским, А. А. Касьяновым, Ц. А. Кюи, Н. Я. Мяковским. Еще в консерваторские годы он присутствовал на премьере четырех романсов Г. Я. Юдина, помнил, как А. К. Глазунов благодарил Юдина за обращение к блоковской «Песне Офелии», и сравнивал романсы на одинаковые стихи Юдина и С. Н. Василенко.

¹ Композитор, любимый народом — Правда, 1966, 25 сент.

² Письмо от 11 ноября 1966 года. Личный архив А. А. Александрова

³ Д. Шостакович о времени и о себе, с. 297.

⁴ Брюсов В. Я. Александр Блок. — В кн.: Брюсов В. Я. Избр. соч. в 2-х т. М.: ГИХЛ, 1955, т. 2, с. 294

В 1925—1927 годах, выступая в камерных концертах с певицей Лидией Вырлан, Шостакович аккомпанировал ей, когда она исполняла и романсы на стихи Блока; позднее Шапорин держал Шостаковича в курсе своей работы над симфонией-кантатой «На поле Куликовом» и ораторией «Доколе коршуну кружить», в основе которых была поэзия Блока. В своей педагогической деятельности Шостакович поощрял блоковские темы в сочинениях учеников — об этом писал Б. И. Загурский¹. Череда блоковских сочинений Свиридова — «Бывают тихие минуты», «Душа! Когда устанешь верить?» и «На улице — дождик и слякоть» — началась в период его занятий под руководством Шостаковича. Другой ученик — И. П. Добрый — показывал романс для баритона «Песню матросов». В послевоенные годы Ю. А. Левитин сочинил романсы «Потеха! Рокочет труба...», «Бывают тихие минуты», Вайнберг — «За гранью прошлых лет». Где бы ни звучала музыка на стихи Блока, Шостакович старался с ней познакомиться. Тищенко, сообщавшему, что балет на его музыку к поэме «Двенадцать» неудачно поставлен, отвечал: «А все-таки мне очень хочется посмотреть «Двенадцать». Однако самого Шостаковича таинственная красота такой поэзии, ее символические признания и пророчества не затрагивали. Весь в боевой реальности, он живо откликался на публицистическое, конкретное.

Тяжелая болезнь в 1966 году увела к «другим берегам». Почувствовал известную исчерпанность сделанного по стихам Еvtушенко, потребность подойти к не менее жгучим вопросам с иной стороны, использовать иные краски.

Это не было отходом от современности: ее обостренное восприятие сохранялось. Пятидесятые—шестидесятые годы принесли новую волну интереса к наследию Блока. «Это происходило в русле общего процесса, открывавшего заново те страницы советской поэзии, которые в недавнем прошлом были мало известны или совсем неизвестны широкому читателю, — страницы Есенина, Заболоцкого, Пастернака, Цветаевой, Мандельштама...»² Особый интерес к Блоку объяснялся тем, что его поэзия оказывалась прямо созвучной «этической, мировоззренческой проблематике, к которой обратилось советское искусство на новом этапе»³.

Шостакович отвечал движению, совпадавшему с его личной творческой нотой. С первых шагов он привнес в решение темы свое, необычное, неожиданное. Это сказалось уже в самом отборе стихов для музыкального воплощения. Изучив досконально

¹ См.: Загурский Б. И. Концерт студентов класса Шостаковича — Сов. искусство, 1938, 26 мая.

² Дунаевский М. А. Контуры музыкальной блокнаны. — В кн.: Блок и музыка. Л.: Сов. композитор, 1972, с. 133, 134.

³ Там же, с. 134.

двухтомник Блока, выпущенный в 1955 году, без колебаний остановился на стихах совсем ранних. Тищенко, интересовавшегося принципом отбора, Шостакович перечислил не только последовательность, названия, но и точные даты стихов, что считал важным: «Теперь о страницах и годах. Песня Офелии (8 февраля 1899 г.), с. 11. Гамаюн, птица вещая (23 февраля 1899), с. 13. Мы были вместе (9 марта 1898), с. 13. Город спит (23 августа 1899), с. 17. Буря (24 августа 1899), с. 17. Название «Буря» я придумал сам. У Блока нету названия. Тайные знаки (октябрь 1902), с. 74. Название придумал я. Музыка (сентябрь 1898), с. 6. Название придумал я».

К. И. Чуковский подсчитал, что молодой Блок посвятил своей любви шестьсот восемьдесят семь стихотворений. «Этого, кажется, не было ни в русской, ни в какой-то другой литературе. Такая однострунность души!»¹

Но никакой «однострунности» не было в цикле Шостаковича. Придерживался отбора, твердо определившегося с Тринадцатой симфонией,— не по близости, а наоборот, по ошеломляющей контрастности, отсутствию какой-либо внешней связи, единства, по кажущимся капризам переходов и последовательности. В юном лирике и символистe раскрывал многообразие, богатство тем, сюжетов, стиля. Критерием являлось ощущение глубокой музыкальности Блока, заключенной «в самом его мировосприятии, в понимании музыки как всепроникающего начала, как скрытой гармонии вселенной и истории»². «Песня Офелии» — печаль и беззащитность. Горе, окрашенное чувством личной потери, в следующем романсе становится всечеловеческим; «Гамаюн, птица вещая» — предсказание народного бедствия: возникает тема зла, неотступно тревожащая сознание композитора. Зло не покороно, не побеждено, нет, оно настойчиво, неутомимо. Но на выжженной земле возникает пасторальная мелодия. Резкой смысловой модуляцией Шостакович переводит музыку в мир нежного, открытого любовного чувства: «Мы были вместе» — романс-исповедь. «Город спит» — образ родного Петербурга, то-скливая тишина ночи. «Буря» — разгул зла, с которым борется Человек, «страдальцев участь разделяя». Тема сострадания, прозвучавшая в Сонете 66 Шекспира, в эти годы появляется многократно: в монологах «Казни Степана Разина», в поздних вокальных циклах на стихи Марины Цветаевой, Микеланджело Буонарроти. Недавняя болезнь обнажила печальные предчувствия. Возможно, потому Шостакович остановился на стихотворении «Тайные знаки» с его символикой, таинственностью. Спасение — в служении музыке, провозглашенном Шостаковичем в юности, как клятва. Финальный в цикле романс, которому

¹ Чуковский К. И. Александр Блок. Цит. по: Чуковский К. И. Собр. соч. в 6-ти т. — М.: ГИХЛ, 1969, т. 6, с. 515.

² Васина-Гроссман В. А. О поэзии Блока, Есенина и Маяковского в советской музыке. — В кн.: Поэзия и музыка. М.: Музыка, 1973, с. 100.

композитор дал название «Музыка», не гимн славы, а мудрая песня саморастворения в любимом искусстве:

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

Ключ к единству — в характерной для Шостаковича психологической тонкости музыки. Неопределенное в стихах досказано музыкой. Композитор, по верному наблюдению В. А. Васиной-Гроссман, опирается «не столько на текст, сколько на подтекст, как бы проецируя на выбранные им стихотворения свое понимание всего поэтического мира Блока»¹, — мира, который близок Шостаковичу силой мечты и предвосхищением, цельностью души, раздумьями о жизни и Родине, бесстрашной искренностью, характерной для всей русской поэзии.

В 1968 году Медведев писал, что «цикл романсов на стихи А. Блока, несомненно, очень личное, сокровенное произведение Шостаковича... В музыке есть что-то от исповеди...»² Вывод оправдывался сравнением с предыдущими шостаковичскими сочинениями шестидесятых годов: блоковские романсы выделялись среди хоровых колоссов гражданской темы — Тринадцатой симфонии и «Казни Степана Разина». Но дальнейшее движение творчества показало, что блоковский цикл явился лишь началом, запевом романсной исповеди. Здесь она очень сдержанна, с красотой возвышенной, без эмоциональной обнаженности и подчеркивания мотивов страдания. Личность композитора не заслоняет, а дополняет личность поэта. Преобладает символика обобщений, предвестие будущего.

Музыкальное решение поэзии Блока, предложенное Шостаковичем, основывается прежде всего на музыкальности самого стиха. Композитор отказывается от обнажения слова, раздвигает границы мелодического, тембрового обобщения, раскрывает напевность необычных звуковых сочетаний, создает удивительно многокрасочную звуковую атмосферу. Происходит дальнейшее открытие вокальных возможностей инструментального мелоса: единство и связь пения с инструментальным обрамлением обостряют экспрессию и умножают смысловые оттенки стихов.

Ставшая уже характерной для творчества Шостаковича в других жанрах выразительная роль лейтинтервалов четко обнаруживается на этот раз в вокальном цикле — малая терция, кварта; у фортепиано — октавы в низком регистре: этот интер-

¹ Васиная-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. — М.: Музыка, 1978, ч. 2, 3, с. 325.

² Медведев А. В. Блок, прочитанный Шостаковичем. — Муз. жизнь, 1968, № 12, с. 8.

вальный комплекс в разных вариантах появляется во всех романсах, передается от голоса к инструментам и обратно, насыщается многообразным смыслом, выражает контрасты эмоциональных состояний. Лейтинтервалика способствует напряжению, динамике движения от романса к романсу и становится мощным средством достижения внутренней цельности цикла, названного на этот раз Сюитой. В романсе «Тайные знаки» появляются серийные элементы, превосходящие двенадцатитоновые ряды в последующих камерных опусах. Шостакович чувствует необходимость и своевременность тематических обновлений. В музыку переносится характерная для блоковских стихов индивидуализация ритма, акцентность, переменность размера. Ритмическая гибкость, подвижность, соответствующая мелодической текучести, подтверждают вывод В. Н. Холоповой о том, что «переменность размера перестала быть у Шостаковича каким-то особым средством, дающим необычные эффекты, она превратилась в рядовое средство подвижной ритмики композитора»¹.

Многослойная, глубинная символика Блока не «вмещалась» в звучание голоса и фортепиано, но и не требовала оркестрового многозвучия. Шостакович избрал камерную группу — трио: скрипка, виолончель, фортепиано. Пение струнных не просто поддерживает голос — они равноправны, а иногда инструменту поручается сказать главное. Каждый романс — дуэт, трио, и лишь в конце голос, струнные, фортепиано сливаются. Партии наделены индивидуальным интонационным смыслом, детализированы, полифонически соподчинены и переплетены, подобно инструментальной квартетной полифонии (с квартетами, и в частности с лирическим Одиннадцатым квартетом, у блоковского цикла есть в этом плане немало общего).

Музыкально-драматическое единство определяется и специфической формой цикла. Издавна, с романсов на стихи Пушкина (соч. 46), Шостакович стремится в вокальных циклах к музыкально-драматургическому единству с помощью широко практикуемой сонатности. Контрасты «выстроены» так, что «Гамаюн» кажется первой конфликтной частью вокальной симфонии, «Мы были вместе» — лирическим скерцо, «Город спит» — форма пасакальи, впервые введенная в его вокальную музыку, «Буря» — кульминация симфонической разработки перед финалом — просветлением, умиротворением. «Лирический задумчивый тон высказывания, прозрачная разреженная фактура, почти полное отсутствие движения (длительно протянутые звуки в инструментальном сопровождении, спокойный ритмический рисунок мелодии) придают финалу черты, близкие «тихим кодам» камерных инструментальных циклов Шостаковича»².

¹ Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. — М.: Музыка, 1971, с. 106.

² Курешева Т. А. Блоковский цикл Д. Шостаковича — В кн.: Блок и музыка, с. 226. В этой статье высказан и обоснован тезис о сонатно-симфонических чертах блоковского цикла.

Закончив цикл на стихи А. Блока 3 февраля 1967 года, Шостакович позволил себе передышку, на следующий день побывал на авторском вечере Свиридова — невольно сравнивал свое, только что написанное, с сочинениями ученика, ставшего мастером вокальных жанров¹.

Настроение улучшалось. Круг общения и дел вновь разрастался. Узнав о болезни К. Г. Паустовского, пишет М. С. Шагинян:

«Надо надеяться, что он поправится. Я согласен с Вами, что надо предпринять меры, чтобы его самоотверженный литературный труд получил бы высокую оценку... Я очень люблю творчество Паустовского. Наверное, он очень хороший человек, потому что так в его произведениях много настоящей любви к народу, к своей Родине...»

3 апреля Дмитрий Дмитриевич присутствовал на премьере фильма «Шостакович. Эскизы к портрету» в столичном кинотеатре «Россия». 22 апреля горячо поздравил Кара Караева с присуждением Ленинской премии и дал по этому поводу интервью для бакинской прессы. В мае в Москве и Репине писал Второй скрипичный концерт для Давида Ойстраха.

Избегавший оповещать о своих сочинениях до их окончания и нередко писавший потихоньку совсем не то, о чем говорил, на этот раз Шостакович, по свидетельству Игоря Ойстраха, изменил правилу: «В случае со Вторым скрипичным концертом тайна раскрылась раньше. Отец знал о том, что Шостакович работает над ним; вероятнее всего, сам Дмитрий Дмитриевич сказал ему об этом — они часто встречались в то время»². 12 июня о Концерте была оповещена и М. Шагинян, в том же письме появилась такая многозначительная фраза: «Много у меня разных планов на будущее, но мало сил и энергии. Писать я стал медленнее и труднее».

Д. Ф. Ойстрах связывал появление Второго концерта со своим юбилеем: «Дмитрий Дмитриевич задумал сделать мне подарок... приурочив его к моему шестидесятилетию. Но он ошибся на один год. Концерт был готов к моему пятидесятилетнему»³. Шостакович не спутал дату, но ему не хотелось откладывать работу. Его все больше увлекает открытие нового в звучании струнных. Были обнародованы Второй виолончельный концерт, инструментовка Виолончельного концерта Шумана. Вторым скрипичным концертом композитор утверж-

¹ Влияние блоковского цикла отразилось в «блочкине» новосибирского последователя Шостаковича А. Ф. Мурова, написавшего цикл из шести мелодекламаций, разделенных инструментальными интермедиями, и девяти ариозо для сопрано.

² Цит. по кн. Юзефович В. А. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом — М.: Сов. композитор, 1978, с. 226.

³ Ойстрах Д. Ф. Великий художник нашего времени — В кн.: Д. Шостакович. Статьи и материалы, с. 27.

дает концертные диалоги: два виолончельных и два скрипичных концерта, созданных по принципу взаимодополнения, продолжения, дальнейшего развития.

Отличие Второго скрипичного от Первого разительно. Интонационный строй не столь яростен. Масштаб сужен. Форма классична — редкий в творчестве Шостаковича пример традиционной трехчастности с такой последовательностью: сонатная первая часть (*Moderato*), лирическое *Adagio* и финал (*рондо*), который Ойстрах называл «живым и эффектным». Ясно стремление к камерности. Оркестр — без труб и тромбонов, с обилием сольных эпизодов у отдельных инструментов, вступающих в разнообразные диалоги с солирующей скрипкой. В ее партии концертность, эффектность, броскость, привычные для скрипачей-виртуозов, «приглушены». Три каденции — это экспрессивные монологи, выводы из предыдущего развития, единые по своей синтезирующей роли в общей драматургии. С новаторской смелостью используется выразительная сила нетипичных для скрипки приемов, технических формул. О скрипичном «удобстве», побудившем вместе с Ойстрахом предпринять в 1955 году новую редакцию Первого концерта, заботы нет. Удобством жертвует ради содержательности. Выбирается необычная, редкая для скрипичных концертов тональность — до-диез минор, с обилием технических трудностей, вытекающих из самой мысли, излагаемой словно бы без инструментальных ограничений. Границы скрипки раздвигаются, и оказывается, что, в конце концов, как отмечал Ойстрах, «там все исполнимо, все естественно укладывается в пальцах, надо только найти ключ в отношении аппликатуры, смены позиций и т. д.»¹

Партитура Второго скрипичного концерта была закончена 18 мая 1967 года. На следующий день Шостакович возвратился из Репина в Москву: торопился показать новое произведение Ойстраху, решился даже сам аккомпанировать.

Ойстрах сыграл Концерт с листа, «сразу же воспринял характер музыки, схватил самые неприметные частности нотного текста, а главное — выявил те мысли и чувства, которые определяли направление всей последующей работы исполнителя над произведением»². Шостакович позволил Игорю Ойстраху записать это исполнение на магнитофон.

В эстонском городе Пярну, где он обычно проводил каждое лето, Ойстрах принялся за подготовку премьеры. Обмениваясь письмами с автором, высказывал соображения об интерпретации. Видимо, на этой стадии в клавире, сделанном тогда Шостаковичем, появились его поправки, заклейки и темповые корректировки, перешедшие в партитуру. И тут, как и в симфониях, не было уверенности в метрономических обозначениях:

¹ Ойстрах Д. Ф. Великий художник нашего времени, с. 28.

² Цит. по кн. Юзефович В. А. Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом, с. 226.

в Adagio $\text{♩} = 80$ переменял на $\text{♩} = 76$, в такте 6 Allegro вместо $\text{♩} = 112$ обозначил $\text{♩} = 132$ ¹. Ойстраху сообщал в Пярну: «Ваши поправки, конечно, принимаю...»

Конец июля Шостакович проводил в Москве. Озвучивался восстановленный фильм «Октябрь» С. М. Эйзенштейна. Холодилин сделал компиляцию из отрывков музыки Шостаковича, одобренную автором. 25 июля он поехал на «Мосфильм», просмотрел фильм вместе с К. М. Симоновым, Г. В. Александровым, Л. П. Орловой². В августе снова отдыхали в Беловежской пушче, в Каменюках, в том же номере гостиницы на территории заповедника. Купили велосипед, и Шостакович пытался ездить, считая, что это укрепит мышцы. Многие в природе, что прежде не замечал, открывает с обостренной впечатлительностью. Давнишняя любовь к животным — собакам, кошкам, которых всегда держали в шостаковичском доме, в Пушче дополнилась внимательными наблюдениями над повадками зубров, оленей, кабанов; там, как сообщал Шостакович, он с интересом «проводил много времени». Заповедник называет «удивительным, прекрасным местом земного шара».

Август был сказочным. Чувствовал себя хорошо, мысли о болезни отгонял, надеясь на возвращение к прежнему ритму жизни и привычной напряженности. В Москве ждали премьеру Скрипичного концерта, блоковского цикла, и он с удовольствием играл эти партитуры. Знаком любви стал еще один сочиненный романс — «Весна, весна» на стихи Пушкина:

Весна, весна, пора любви,
Как тяжело мне твое явленье,
Какое томное волненье
В моей душе, в моей крови...

Лучезарная музыка говорила о совсем личном, и, стесняясь такой молодой открытости, единственный раз в своей творческой жизни по собственному желанию, без какого-либо влияния обстоятельств «придержал» обнародование, публичное исполнение³. Подумывал еще об одном пушкинском цикле, о музыкальном воплощении стихотворения «Памятник».

¹ Автографы в личном архиве Д. Д. Шостаковича.

² Отношение Шостаковича к компиляциям своей музыки для фильмов не было однозначным и зависело от сюжета, направленности фильма. Например, когда его музыку ввели в зарубежный фильм «Затворники Альтоны», он протестовал письменно. Просмотрев фильм, возмущался: «Недобитый фашист страдает... и все это под мою музыку».

³ В автографе этого романса заголовка, как и даты, нет, но обозначенный опус — 128 — позволяет отнести сочинение к ранней весне 1967 г. и поставить между циклом на стихи А. Блока и Вторым скрипичным концертом,

Вернувшись 23 августа из Беловежской пуши, имея к этому времени пять написанных после болезни сочинений: блоковский цикл, романс «Весна, весна», Второй скрипичный концерт, Прелюд памяти героев Сталинградской битвы и поэму «Октябрь», — Шостакович о значительном ограничении разнообразной деятельности пока не думал. Отбрасывал такие мысли. Ограничение коснулось только преподавания в Ленинградской консерватории, связанного с ежемесячными поездками, теперь, увы, невозможными. Провел выпуск аспирантов. Договорился, что Биберган и Наговицин, как все прежние выпускники, будут показывать ему новые сочинения, держать в курсе всех своих творческих дел, посещать его для этого в Москве, на даче в Жуковке.

13 сентября состоялось предварительное проигрывание Второго скрипичного концерта в Доме культуры поселка Болшево: Ойстрах хотел все проверить, сделать запись, обсудить ее с автором и только после этого выступить в Большом зале Московской консерватории.

18 сентября второй раз у Шостаковича случился перелом ноги. Отвезли в Кунцевскую больницу, наложили гипс. Здесь встретил свой шестьдесят первый день рождения. На скорое выздоровление рассчитывать не приходилось, и он участвует в исполнительской подготовке новых сочинений по телефону; для него делаются репетиционные записи, и по партитуре он передает замечания, деликатные и точные. Пленка сохранила такие разговоры с Д. Ф. Ойстрахом (их было три) — волнующие творческие диалоги-документы, голос Шостаковича, поясняющего музыку Второго скрипичного концерта:

Шостакович. Значит, так, давайте по порядку. Цифра 11. Хорошо тут пикколо слышно было прошлый раз?

Ойстрах. Очень хорошо.

Шостакович. Так что можно не сомневаться?

Ойстрах. Нет, нет, я даже спрашивал там у публики, все говорят — хорошо...

Шостакович. Цифра 22. Вот мне показалось, что вы тут немножко рано ускоряете. Немножко рано. Дальше, может быть, и можно, а здесь немножко рано.

Ойстрах. Хорошо... (Пауза)

Шостакович. 58. Вот тут, по-моему, в каденции на странице 87, пятый такт, вы немножко эти шестнадцатые ускоряете. (Поет)

Ойстрах. Слишком быстро, да?

Шостакович. А мы с вами как раз говорили, что тут вот ускорение даже получается естественное. А можно даже *espressivo*. Обязательно дотянуть полную паузу. (Поет)

Ойстрах. Помедленнее, да?

Шостакович. Я бы это медленно играл.

Ойстрах. *Tenuto* такое?

Шостакович. Да.

Ойстрах. *Sostenuto*. Poco sostenuto, да?

Шостакович. Да, poco sostenuto, да... С каденцией все в порядке. Очень хорошо каденция, очень хорошо. Теперь страница 132. Вот тут немножко все это понеслось уж очень вперед

Ойстрах. Очень быстро, да?

Шостакович. Ужасно понеслось. Особенно страница 137

Ойстрах. Да, финал весь получается довольно живой, как-то почему-то он играется быстро.

Шостакович. Он должен быть живым, но немножко «на вожжах», так сказать. Вот и все...

Ойстрах. Страница 138. Здесь я уже еле поспеваю, и вообще, когда так быстро, это звучит немножко сумбурно.

Шостакович. Да, это нужно сдержанно, «на вожжах», «на вожжах». Ну, а вообще то, что я сейчас слушал,— это самое великолепное исполнение, понимаете, прямо у меня самый глупый комплимент, какой я могу сказать: как будто бы я сам играл...

Ойстрах. Ой, ну это...

Шостакович. Как будто бы я сам играл.

Ойстрах. Это меня очень радует.

Шостакович. И даже также не указанные ritenuto, не указанные.

Ойстрах. Но вы знаете, Митенька, для печати, я думаю, может быть, стоит...

Шостакович. Все укажем.

Премьера Второго скрипичного концерта состоялась 26 сентября, блоксовскую премьеру отнесли на третью декаду октября, но было ясно, что мечта автора об участии в премьерке в качестве пианиста не осуществится: 28 октября на фортепиано играл Вайнберг.

Ойстрах, чувствующий себя скверно — сдавало сердце, опасался, что упадет на эстраде, с трудом досидел до третьего номера, где вступала скрипка. Впоследствии вспоминал: «Конечно, я должен был встать и уйти с эстрады. Но я не мог себе этого позволить, зная, что нас слушает Д. Д. Шостакович по радио... Я представлял себе, с каким волнением и напряженным вниманием он слушает, как он переживает... В изумительном по красоте романсе «Мы были вместе» я играл свою партию, будучи до предела скованным болями в сердце. К счастью, цикл имел огромный успех и по требованию публики был целиком повторен»¹.

Цикл получил весьма широкий резонанс. Интерес был вызван «встречей» двух великих имен русской культуры, сравнениями с предшествующим обилием сочинений на стихотворения Блока у других композиторов и тем, что давно Шостакович не сочинял романсных циклов, а написанное в пятидесятые годы ни в какое сравнение не шло с масштабом новой темы и ее решением.

7 ноября еще с гипсовой хирургической повязкой на правой ноге Шостаковича привезли на дачу в Жуковку, чтобы он мог провести в семье несколько праздничных дней. И снова — большие стены... Приятной весточкой было письмо Ойстраха о триумфе Второго концерта с оркестром под управлением Ю. Орманди во время зарубежных гастролей скрипача.

В том же ноябре в больнице композитор создавал музыку к фильму «Софья Перовская» режиссера Лео Арнштама.

¹ Ойстрах Д. Ф. Великий художник нашего времени, с. 30

Другу, у которого в это время умирала жена, не мог отказать. Писал, не видя отснятого материала, по сценарию, режиссерским разметкам — пятнадцать номеров, быстро, чтобы не задерживать озвучивание, выпуск картины; верил в целительность труда и для себя, и для старого друга.

В январе 1968 года почувствовал себя лучше и смог побывать на премьере фильма «Софья Перовская».

Узнав о том, что Г. Белов занялся оперным творчеством и столкнулся с либреттными сложностями, тотчас же написал ему: «Очень радуюсь, что Вы работаете, что Вы сочиняете. Вы, видимо, оставили мысль написать оперу «Чайка». Я надеюсь, что это лишь временная Ваша капитуляция. Очень трудно составить либретто, но все же это не невозможно. Не везет мне. Сломал ногу (в 1960 году сломал левую, а сейчас правую). Вылечили мне ногу хорошо, хотя пока еще с трудом хожу по лестницам».

18 февраля поехал на ленинградскую премьеру блоковского цикла, состоявшуюся через два дня. Возвратившись, стал снова входить в обычный ритм, дневник снова заполняется пометками-ориентирами. Поддерживает работу Г. Белова над оперой «93-й год», назначает встречу: «Мне очень интересно было бы познакомиться с Вашей оперой. Во что она теперь превратилась? В Москву Вам, видимо, придется съездить... Я думаю, что Вам, конечно, надо познакомить министерство с Вашим клавиром». И просит, понимая, как много значат его присутствие и поддержка: «Если Вы приедете показывать «93-й год», то дайте мне об этом знать. Я очень хочу еще раз послушать это сочинение...»

Как никогда, Шостакович неудержимо стремится писать новое. И вместе с тем чувствует назревшую необходимость самоограничения.

После первомайских праздников 1968 года Шостакович объявил своему помощнику Холодильнику, что к работе первого секретаря Союза композиторов РСФСР возвратиться не сможет, что уже говорил об этом с рядом товарищей, и на этот пост выдвигают Свиридова.

БЕССТРАШНАЯ ИСКРЕННОСТЬ

*Я буду, буду работать. Без
этого жизнь не в сладость.*

Д. Д. Шостакович



ОБОГАЩАЯ КАМЕРНЫЙ ЖАНР

В середине мая 1968 года состоялся II съезд композиторов РСФСР. Его открыл Шостакович. После обсуждения доклада перед выборами нового правления была зачитана просьба Шостаковича об освобождении его от обязанностей первого секретаря. Он оставался секретарем правления и сохранял все другие общественные обязанности, включая постоянное руководство Оргкомитетом Международных конкурсов имени П. И. Чайковского, обществом «СССР — Австрия».

Съезд завершился торжественным приемом в Кремле, день другой заняла передача дел, беседы со Свиридовым, избранным первым секретарем.

Взволнованный и удрученный необходимой переменой, отходом от работы, в которую вложил так много сил, Шостакович уехал в Прибалтику, в Юрмалу. Оттуда писал: «Здесь очень жарко, а в санатории не слишком комфортабельно»¹. Утомляла многолюдность модного курорта. Волновало здоровье З. А. Гаямовой, лечившейся в кардиологическом санатории. Из Юрмалы перебрался в Репино. Все-таки хотелось сохранить прежний ритм жизни.

10 августа 1968 года он отправился в Сестрорецк на могилу Зошенко в день десятилетия его кончины. Там собрались писатели. Встретил и расцеловал Анну Борисовну Никритину². Спустя три дня Шостаковича видели в Кижях, на экскурсионном теплоходе «Тарас Шевченко», потом в Петрозаводске

¹ Письмо Л. О. Арнштаму от 16 июля 1968 г. (ЦГАЛИ, архив Л. О. Арнштама, сдаточная опись № 73).

² Писателю Леониду Рахманову запомнилось, как «прихрамывающий, больной, он пришел навестить покойного друга, как был в свое время и на похоронах»: «Когда мы задумывали собрать воедино воспоминания о Зошенко, издать их отдельной книгой, я написал об этом намерении Дмитрию Дмитриевичу и незамедлительно получил от него ответ, что он любил и ценил Михаила Михайловича и непременно попытается о нем написать, хотя это и нелегко» (Рахманов Л. Н. Уважаемые читатели! — Москва, 1975, № 8, с. 210).

и на острове Валаам. Он оставался человеком увлекающимся, стремящимся забыть о болезнях, сохраняющим восприимчивость, с жадной потребностью чтения, с мыслями о будущем, с любовью ко всему живому.

Мысли о неизлечимости не отражались на характере. Не было обычной у тяжелобольных раздражительности, поисков сочувствия. Если и говорил о болезни, то кратко и просто, словно речь шла не о нем — о другом и далеком человеке. Провожая из двадцатого коттеджа, сокрушенно извинялся: «Вот видите, какой я невежливый, пальто не могу подать...»

Активное внимание к старым друзьям становилось формой сопротивления болезни. Преодолевая боль в ногах, поднялся по лестнице больницы на Крестовском острове в Ленинграде, чтобы навестить больного композитора А. А. Ашкенази, когда-то помогавшего ему в делах Ленинградской композиторской организации.

Откликался почти на каждое исполнение своих сочинений. Иногда это было для исполнителей полной неожиданностью. Баянист Юрий Казаков переложил несколько фортепианных прелюдий для баяна, сыграл в очередном концерте среди других произведений — и тут же получил письмо:

«Уважаемый Юрий Иванович! Я очень рад, что Вы исполняете мою музыку. Если я когда-то новое напишу для баяна, я обязательно пришлю Вам ноты. Желаю Вам здоровья и больших творческих успехов.

Д. Шостакович. 21 февраля 1968 года»¹

Работая в Театре имени Вс. Мейерхольда, Шостакович включил музыку для трио баянистов в спектакль «Клоп». Это не забывалось — позаботился о создании ансамбля гармоник, письменно указав:

«Наряду с дальнейшим совершенствованием инструментов и по мере роста наших ансамблей, как квалифицированных, так и самодеятельных, им необходим соответствующий их специфике музыкальный репертуар высокого качества. Только при таком условии жизнеспособность этого искусства может быть полностью обеспечена»².

После премьеры вокального цикла В. Лаурушаса «Волны» на слова Э. Межелайтиса сообщал в Вильнюс: «Мне очень понравилось новое талантливое произведение В. Лаурушаса, исполненное с большим мастерством и темпераментом не менее талантливым певцом Виргилиусом Норейкой»³.

Люди по-прежнему шли и шли к нему за поддержкой, надеялись, ждали, и он, преодолевая нараставшую слабость рук, по-прежнему писал отзывы, ходатайства. Не ограничивал поток произведений, присылавшихся ему для оценки. Безошибочно

¹ Цит. по ст.: Уланов В. Какая песня без баяна.— Лесная промышленность, 1985, 12 янв.

² Цит. по кн.: Максимов Е. И. Ансамбли и оркестры гармоник.— М.: Сов. композитор, 1979, с. 81

³ Цит. по кн. Гусев А. И., Хачатурова Н. А. Виргилиус Норейка — М.: Музыка, 1982, с. 28

отмечал новое в тематике, формообразовании. Близкой ему по творческим поискам оказалась двухчастная Симфония Б. С. Майзеля, где первая часть — главная, самая объемная, а вторая — ее ответ и заключение. Разбирая Симфонию, говорит с ее автором о возможных вариантах симфонической одночастности. По тематике увлекает музыкальное воплощение поэмы А. Твардовского «Василий Теркин» композитором Ростиславом Бойко, и он пишет:

«Передать своеобразный дух поэмы Александра Твардовского и богатый внутренний мир его героя, не впадая при этом в иллюстративность, можно, лишь глубоко проникнув в поэтический строй произведения, постигнув те жизненные истоки, которыми вдохновлялся замечательный поэт. Ростиславу Бойко удалось найти свой ключ для решения этой трудной темы. В своей музыке, отмеченной широкой напевностью, ритмической и жанровой характерностью, он опирается на народно-песенный фундамент. Нельзя не отметить в оратории органичного сочетания мужественно-эпических и лирических эпизодов, умелого использования красок симфонического оркестра, отличного владения средствами хорового письма»¹.

К 1968 году относится отзыв о Н. Н. Сидельникове: «Николай Сидельников — это большой талант, запомнившийся мне по оратории «Поднявший меч» — о Древней Руси»². Карена Хачатуряна поздравляет: «Ваш Квартет произвел на меня очень сильное впечатление своей глубиной, серьезностью, яркой тематикой, удивительным звучанием. Я горячо поздравляю Вас и желаю Вам создавать много прекрасной музыки. У Вас для этого есть все».

В журнале «Юность» публикуется его беседа, названная «Рассказывает Дмитрий Дмитриевич Шостакович: Приглашение к молодой музыке» и посвященная молодым композиторам³. Шостакович обращает их внимание, в частности, на роль в творчестве фольклорных источников, обнаруживает основательное знакомство с большим числом новых тогда сочинений, разбирает их (ораторию «Нагасаки», Скрипичный концерт А. Шнитке, виолончельные концерты и «Мимолетности» Г. Банщикова, Третью симфонию Н. Каретникова, кантату А. Николаева «Мастера», оперы «Клоп» Э. Лазарева и «Ценою жизни» А. Николаева), делает выводы о направленности «молодой» музыки и ее проблемах.

Оставив пост творческого организатора музыкальной жизни, Шостакович, в сущности, остается им благодаря этим выступлениям, продолжающимся творческим общением и, как бы ни было трудно, не помышляет от них отказываться.

¹ Цит. по ст.: Светланов Е. Ф. Быть самим собой. — Сов. культура, 1981, 31 июня.

² Цит. по ст.: Шиков В. И. Пора зрелости. — Калининская правда, 1982, 1 окт.

³ Юность, 1968, № 5, с. 82.

Композиторская работа продолжалась, но он поставил предел своей ненасытности, готовности идти навстречу заказам, отвлекаться на небольшие задачи.

Сделанное и достигнутое требовало очередного внутреннего «смотра», нового, строгого самоанализа и определения, что и как писать, учитывая время и здоровье. Лелеял замысел оперы «Черный монах» по Чехову. В этом замысле сходилось многое. Прежде всего любовь к Чехову, место, которое занял этот писатель в душе Шостаковича именно в последние годы, когда он признавался: «Очень люблю Чехова, это один из моих самых любимых писателей. Люблю читать и перечитывать не только его рассказы, повести, драмы, но и записки, письма»¹. Евгений Чуковский вспоминает, как однажды во время разговора о Чехове тесть стал цитировать письма наизусть, называя их даты и адресатов. Был еще случай: Кукрыниксы, с которыми продолжал дружить с куйбышевских военных времен, устроили ему экзамен — показывали свои иллюстрации к произведениям Чехова, а он безошибочно называл эти произведения и их героев, радуясь не своей осведомленности, а достижениям трех художников, «тонко чувствующих характер чеховского творчества»².

Живыми и необходимыми спутниками становились люди исполинской стойкости, победившие судьбу. Среди них Чехов был особенно дорог непоказным мужеством повседневного житейского подвига. Эта черта позволила Шостаковичу признаться с несвойственной ему личностной нотой высказывания: «Читая его, я порой узнаю себя». И далее он пытается разъяснить сказанное, выделяя прежде всего неугасающий чеховский интерес к жизни во всех ее проявлениях, способность глубоко чувствовать и зорко видеть, «стремление увидеть все своими глазами, понять, почувствовать самому», и приводит в пример поездку Чехова на остров Сахалин. Он размышляет о чистоте и благородстве писателя, утверждая, что «биография Чехова — одна из наиболее чистых и благородных биографий», считает, что вся жизнь Чехова — «образец... скромности, и не показной, а внутренней».

По статьям композитора и воспоминаниям о нем видно, что Чехова он воспринимал не только эмоционально — он его изучал, можно сказать, исследовал, потому смело утверждал, что писатель «еще далеко не до конца изучен и далеко не всегда правильно понят», что «у нас созданы богатейшие литературоведческие труды — пушкиниана, горьковниана, но пока еще, к сожалению, нет чеховианы», и даже заявлял: «Если бы мне вдруг пришлось писать диссертацию о каком-нибудь из писате-

¹ Шостакович Д. Д. Самый близкий. — Лит. газ., 1960, 28 янв. Другие высказывания о Чехове, не оговоренные сносками, цитируются по той же статье.

² Там же.

лей, то я написал бы ее именно о Чехове, настолько он мне внутренне близок».

Вместе с тем одинаково близким у Чехова было не все. Так, еще в тридцатые годы он отказался писать музыку к постановке Мейерхольдом водевилей Чехова «Юбилей», «Медведь», «Предложение», в то же время с увлечением помогал В. И. Флэйшману писать камерную оперу «Скрипка Ротшильда». Сатиру, гротеск, фантастическое преобразование действительности находил он у Н. В. Гоголя. Чехов же был близок общностью психологического проникновения и сопереживания. О некоторых произведениях Чехова Шостакович писал: «...мне кажется, что я читаю мемуары обо мне». В письме от 22 сентября 1972 года сообщал, что на него произвела очень сильное впечатление повесть «Черный монах»¹. И поправлялся: «Вернее сказать, производит сильное впечатление каждый раз, когда я его перечитываю». Произведение, восхищавшее гениального писателя-психолога Льва Толстого, Шостакович воспринимал как правдивую историю благородного человека с тонкой душевной организацией, с той самой сверхчувствительностью, которой в избытке природа наделила самого композитора. Андрей Васильевич Коврин, магистр, философ, подвластный иллюзиям, много трудившийся, совсем мало спавший, с жадностью слушавший музыку, стремившийся понять мир и жаждавший «чего-то гигантского, необъятного, поражающего»², был его герой, как и Гамлет. По чеховской повести он задумал камерную оперу-размышление, с богатой инструментальной разработкой. Видимо, ориентировался на пример Б. Бриттена, камерные оперы которого внимательно изучал³.

С готовностью откликнулся Шостакович на основание театра камерной оперы при Ленинградской консерватории, посещал его спектакли, положительно отзывался о моноопере «Человеческий голос» Ф. Пуленка. Чутко воспринимавший новое в музыке, он думал и о своем вкладе в еще не освоенный им жанр психологической камерной оперы-повести. Ириной Антоновой был намечен план либретто с учетом указания Шостаковича, что по самому своему построению «многие чеховские вещи исключительно музыкальны», что «Черный монах» — одно «из самых музыкальных произведений русской литературы», причем

¹ Характерен близкий этому впечатлению отзыв Л. Н. Толстого: «О «Черном монахе» Лев Николаевич с живостью и с какою-то особенной нежностью сказал: «Это прелесть! Ах, какая это прелесть!» (Из письма Г. А. Русакова А. П. Чехову от 14 февраля 1895 г. — Цит. по: Чехов А. П. Полн. собр. соч. М.: ОГИЗ, 1947, т. 8, с. 561).

² Чехов А. П. Черный монах — Полн. собр. соч., т. 8, с. 275.

³ В июле 1972 г. из Лондона отправился к Бриттену в Олдсборо (три часа на машине), остановился в гостинице на два дня. Бриттен показывал ему оперу «Смерть в Венеции».

«вещь, построенная в сонатной форме»¹. Работу начал со вставного номера, играющего у Чехова роль своего рода лейтмотива,— Серенады Г. Брага. Ее звучание преследует Коврина несколько раз перед его рассказом о легенде. Серенада предшествует первому появлению черного монаха, звучит в сцене смерти счастливого Коврина: «Внизу под балконом играли серенаду, а черный монах шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже потеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения»².

Заинтересованный музыкой, которой Чехов придал столь значительную драматическую роль, Шостакович долго не мог раздобыть старые ноты: это удалось лишь 21 сентября, и он тотчас же поделился в письме: «...вчера мне удалось познакомиться с этим великолепным сочинением». Не откладывая, обработал Серенаду, сохранив исполнительский состав, названный Чеховым,— сопрано, контральто, скрипка; не изменил и слова (М. Марчелло в переводе А. А. Горчаковой) и внес лишь небольшие коррективы в мелодию.

Услышать обработку в живом исполнении довелось, будучи в больнице; для него сделали запись с участием певицы Г. А. Писаренко и скрипача О. М. Кагана³.

С конца шестидесятых годов инструментальное камерное творчество решительно выходит на первый план, отвечая тому уровню самоуглубления, которого достигает композитор в эту переломную пору. С симфоний акцент перемещается на квартеты, сонаты — их создается с 1968 по 1975 годы шесть, а если считать и Четырнадцатую симфонию камерным сочинением, что имеет жанровые основания, то преобладание камерности станет очевидным. Здесь Шостакович все более настойчиво и полно «исследует» собственную душу и открывает ее людям. Гибкая полифония говорит о его многосложных душевных движениях, о битвах, происходящих не вовне, а в самом человеке.

По свидетельству Цыганова, о твердом намерении сочинить двадцать четыре квартета Шостакович объявил ему сразу после Седьмого квартета, и произошло это так: «Во время репетиции я сказал: «Дмитрий Дмитриевич, фирма «Мелодия» попросила нас записать твой последний квартет». — «Как послед-

¹ Шостакович Д. Д. Самый близкий. Ссылка на сонатную форму повести «Черный монах» появилась у Шостаковича еще в 1943 г., в связи с размышлениями о музыке Чайковского. Шостакович сравнивал Шестую симфонию Чайковского и «Черного монаха» — сочинения, близкие хронологически и, как он считал, тематически, структурно. (Литература и искусство, 1943, 7 ноября)

² Чехов А. П. Черный монах, с. 294.

³ Концертная премьера обработки состоялась в 1983 г. в Киевской филармонии в исполнении Л. А. Шевченко (сопрано), Л. П. Филатовой (меццо-сопрано), М. Л. Безвержного (скрипка), С. М. Хентовой (фортепиано).

ний? — воскликнул Шостакович. — Вот когда напишу все квартеты, тогда и будет последний». — «Сколько же ты собираешься написать?» — Шостакович ответил: «Двадцать четыре. Разве ты не заметил, что тональности не повторяются? Я напишу все двадцать четыре квартета. Хочу, чтобы это был законченный цикл».

К цели шел методично. Ничто не останавливало, даже обновление состава Квартета имени Бетховена — верного творческого спутника; почти четверть века каждое новое камерное сочинение — квартеты, начиная со Второго, Квинтет, Трио — звучало в неизменном составе: Дмитрий Цыганов — первая скрипка, Василий Ширинский — вторая скрипка, Вадим Борисовский — альт, Сергей Ширинский — виолончель.

Первым из-за болезни был вынужден покинуть эстраду В. В. Борисовский; когда он приходил в зал уже не играть, а слушать, Шостакович говорил: «Тяжело его видеть в зале, а не на эстраде». После похорон В. П. Ширинского Шостакович на кладбище сказал Д. М. Цыганову: «Мне нужно с тобой поговорить. Когда ты сможешь?»

«Я пришел к Шостаковичу, — рассказывает Цыганов, — и услышал слова, которые он, видно, обдумал заранее: «Мы все уйдем. И я уйду, и ты уйдешь, но Квартет Бетховена должен существовать всегда. И через пятьдесят лет и через сто». За точность слов ручаюсь: я их запомнил. А еще он сказал, что мы уже не просто содружество артистов, а установление, вроде Художественного академического театра: «Я хочу, чтобы вы не складывали оружия, чтобы по-прежнему играли все мои новые квартеты».

Двенадцатый квартет композитор приурочил к шестидесятилетию Цыганова, о работе с которым он писал: «Долгие годы творческой и человеческой дружбы связывают меня с Дмитрием Михайловичем Цыгановым... Для меня говорить о Дмитрие Михайловиче — это значит вспоминать бесчисленное множество встреч и бесед с замечательным человеком, тонким музыкантом, одним из тех, кому я как композитор в огромной мере обязан постоянным вниманием к моей музыке. Нужно ли подтверждать это словами, если на протяжении стольких десятилетий премьеры моих квартетов, Фортепианного квинтета, Трио проходили с участием Дмитрия Михайловича и его товарищей «бетховенцев»¹.

Из Репина, куда поехал поработать, 11 марта 1968 года Шостакович писал юбиляру: «Дорогой Митя! Завтра день твоего рождения. Я сейчас только что кончил Квартет и прошу оказать мне честь — принять посвящение»². Возвратившись

¹ Д. Шостакович о времени и о себе, с. 340.

² Предоставлено Д. М. Цыгановым из личного архива.

в Москву 21 марта, композитор тотчас же позвонил Цыганову и сказал то, что говорил о своих сочинениях редко: «Знаешь, кажется, очень здорово получилось». Словечко «здорово» всегда означало у него высшую похвалу. Цыганов спросил: «Это камерное?» — «Нет, нет, — перебил Шостакович. — Это симфония, симфония...» 6 июня сообщил М. Шагинян из Жуковки: «Я сочинил новый Квартет (№ 12) и сейчас переживаю наиболее приятную с ним связь: почти каждый день Квартет имени Бетховена его разучивает и этим доставляет мне большую радость».

Вскоре после Второго съезда композиторов РСФСР, подчеркивая, что его участие в работе секретариата остается неизменным и что должна продолжаться введенная им практика «музыкальных секретариатов», целиком посвящавшихся прослушиванию и обсуждению новинок, Шостакович показал свой Двенадцатый квартет на первом заседании под председательством Свиридова 14 июня, в день отъезда на Рижское взморье.

Обсуждение прошло активно. «Советская культура» сочла возможным опубликовать, как было сказано в газете, «краткий экстракт высказанных замечаний», не содержащих никаких критических слов. В. Фере, Б. Чайковский, М. Вайнберг, Г. Свиридов говорили о «неизменном движении композитора вперед, его умении оставаться самим собой и быть каждый раз новым», о неисчерпаемости творческой мысли композитора, повороты которой «совершенно невозможно предугадать»¹.

Концертную премьеру ожидал с обычным нетерпением. З. А. Гаямовой наказывал купить, как всегда делал, двадцать билетов для учеников и друзей. В Москву из Репина возвратился 9 сентября и принял участие в четырех репетициях. 14 сентября в Малом зале Московской консерватории состоялась премьера, и тотчас же композитор откровенно поделился с Шагиняном: «Мой Двенадцатый квартет пока производит на меня сильное впечатление... Мне кажется, что если автору не нравятся свои сочинения, то они никому не смогут понравиться. Ни на кого не произведут никакого впечатления». Самооценке верил. 25 декабря фирмой «Мелодия» была завершена запись на пластинку, которую автор, присутствовавший в аппаратной студии, охарактеризовал так: «Запись моего Двенадцатого квартета получилась отличной. Исполнение квартета превосходное»².

Квартет поразил масштабом, новизной, глубиной, выделяясь даже в богатой череде предыдущих камерных опусов. Родственность Третьему, Пятому, Девятому квартетам заключалась в симфонической полноте, представлении четырех инструментов как оркестра.

¹ Музыканты о новом квартете Шостаковича — Сов. культура, 1968, 25 июня

² Факсимиле отзыва воспроизведено в приложении к журналу «Телевидение Радиовещание», 1976, № 9

Масштабная двухчастная структура необычна: первая часть как вступление, вторая — развитой цикл из четырех нераздельных картин. Эпическая кантилена виолончели — запев. Далее разворачивается цепь состояний: мягкая шутка (Скерцо), безграничная скорбь (Adagio). Adagio является центром формы с симметричными окаймлениями — дважды Moderato-Allegretto. Черты сонатности ощущаются не в виде привычных соотношений, а как принцип диалектических контрастов и внутренних связей «на расстоянии». Уже в одном из первых анализов Квартета, сразу после премьеры, В. П. Бобровский указал, что, возвращаясь к своей извечной теме борьбы со злом, Шостакович нашел новый ее ракурс. Ранее композитор «царству торжествующего зла противопоставлял гневный протест, как, например, в репризе главной партии первой части Восьмой симфонии. В других случаях эпизодам разрушения и гибели противопоставлялись... образы активного созидания (каденция и финал Первого скрипичного концерта), в Двенадцатом квартете зло предстает более скрытым»¹. От реальности автор уводит в бездны подсознательного, к резким сдвигам мысли.

Ощущение новизны давно испытанной Шостаковичем темы возникает вследствие заметного обновления выразительных средств. Как это уже не раз бывало, он после Тринадцатой симфонии, видимо, ощущал некоторую опасность движения только в жанрово-тематическую ширь. Продолжается эволюция ладоинтонационного стиля. В двенадцатитоновом ряду композитор усматривает одну из возможностей достижения новой ступени эмоциональной насыщенности. Двенадцатитоновые ряды звучат и в Двенадцатом квартете. О том, что произошло это не случайно, свидетельствует цепь высказываний Шостаковича, как раз последовавших за Вторым скрипичным концертом и сопутствовавших Двенадцатому квартету: композитор чувствовал необходимость пояснения собственной позиции. Она сводилась к нескольким положениям. Он отнюдь не отрицает правомерность использования разных систем организации музыкального материала, но четко оговаривает: «Если, скажем, композитор ставит себе задачу писать обязательно додекафонную музыку, то он искусственно ограничивает свои возможности, замысел. Использование же элементов этих сложных систем вполне оправданно, если оно диктуется мыслью сочинения». И приводит в пример классиков: «Вряд ли Бах, Лист, Моцарт и Бетховен, в произведениях которых сейчас находят элементы додекафонной техники, знали теорию, разработанную в двадцатых годах нашего века австрийским композитором Арнольдом Шёнбергом. Экзотические, неожиданные гармонии не были специально выдуманы

¹ Бобровский В. П. Победа человеческого духа. — Сов. музыка, 1968, № 9, с. 33

ими — они просто как бы выплеснулись естественно и просто, вызванные к жизни самой создаваемой ими музыкой...»¹ У Шостаковича нет сомнений, что «поиски новых выразительных средств нужны...». «Понимаете ли, — говорит он, — в какой-то степени мне в музыке кажется правомерной формула «цель оправдывает средства». Все ли средства? Все, если они передают цель»². Вместе с тем он опасается в новизне эмоциональной холодности потери самой природы музыки, превращения ее в сухую «систему». В этой связи в одной из статей он коснулся и вопроса об «авангардизме». Термин взял в кавычки, считая, что «сам по себе термин условен, весьма неточен; его узурпировала небольшая группа музыкантов, занявших определенные позиции в западном искусстве»³. В таком «авангардистском» направлении он решительно не приемлет «разрушительное начало по отношению к музыке», попытку «достичь нового качества в музыке лишь через отвержение исторически сложившихся норм и правил»⁴. По его убеждению, грубое заблуждение «авангардизма» заключается в том, «что искусство должно развиваться исключительно в плане эволюции формы, а не в процессе обогащения его новым жизненным содержанием. Так с ног на голову поставлен авангардистской эстетикой один из основных принципов реалистического искусства»⁵. Бесплодными кажутся споры о его будущем, размещение композиторов по ценности и рангам. Об этом он совершенно не задумывается и убежден: «Будет ли музыкальный язык усложняться или упрощаться — этого не определишь, как и не скажешь с определенностью, кого из нынешних наших молодых композиторов в будущем веке назовут классиками двадцатого века. Ясно же одно: музыка должна быть невероятно нужной и невероятно действенной, независимо от того, как эта нужность и действенность достигнута...»⁶

Когда позднее Шостаковичу пришлось отвечать на вопрос, нет ли противоречия между его высказываниями и собственной композиторской практикой, он вновь повторил, подчеркнул простую формулировку: «Нет ничего более ошибочного, чем подчинить свое творчество какой-либо одной «технике»... композитор вправе пользоваться любыми музыкальными средствами, если это вызывается творческой необходимостью»⁷.

Творец, создавший великие трагические полотна века, не при-

¹ Рассказывает Дмитрий Дмитриевич Шостакович: Приглашение к молодой музыке. «Когда я заговорил о серийности, — вспоминает Цыганов, — Шостакович ответил: «Это и у Моцарта встречается».

² Там же.

³ Шостакович Д. Д. Источник творчества — жизнь народа. — Правда, 1968, 14 мая.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Рассказывает Дмитрий Дмитриевич Шостакович: Приглашение к молодой музыке, с. 87.

⁷ Беседа с Р. Брауном. — Сов. музыка, 1974, № 9, с. 130.



С. Е. Евлушенко на премьере Тринадцатой симфонии 1962 г.



В Волгограде. 1966 г.

Премьера Сонаты для скрипки и фортепиано С Рихтер, Д Шоста-
кович, Д. Ойстрах. 1969 г.





С З Гаямовой. 1970 г.

И. Шостакович, Г Плизаров, Д. Шостакович.
Курган. 1970 г.





После премьеры Четырнадцатой симфонии 1969 г

„Любимый пасьянс“





В Репине 1971 г



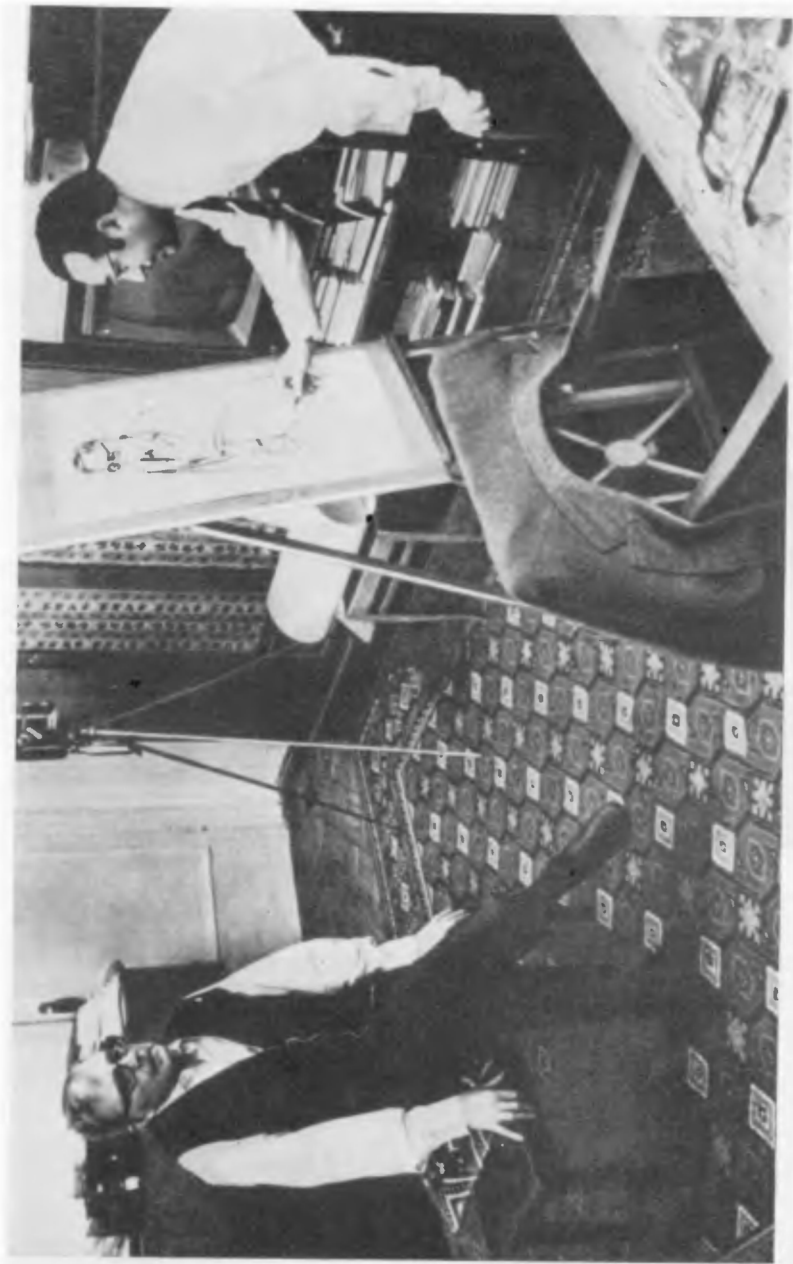
Концерт в клинике 1970 г

С Г. Рождественским. 1974 г.

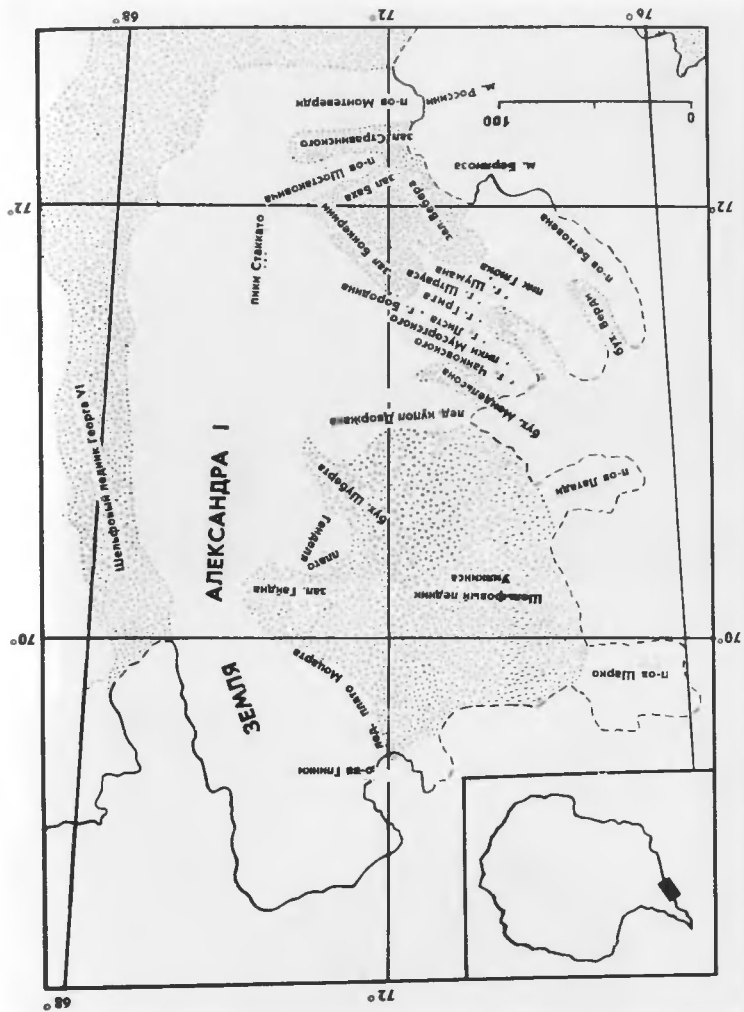




С Е Нестеренко. 1975 г.



Позирує художнику Т. Салахову 1973 г.



Карта Земли музыкантов в Антарктиде, где обозначен полуостров имени Шостаковича



На последнем концерте в Ленинграде Декабрь 1974 г.
14 августа 1975 года





14 августа 1975 года



Доска на здании Ленинградской филармонии
в память блокадного исполнения Седьмой симфонии



25 сентября 1976 года Ленинград
Первые чтения, посвященные Д. Шостаковичу

Первый концерт без Шостаковича Премьера Сонаты для альта и фортепиано. 1 октября 1975 г.





Почтовая марка, выпущенная к 70-летию Д. Шостаковича

Квартет имени Д. Шостаковича: А. Шишлов, С. Пищугин, А. Корчагин, А. Галковский. 1979 г.





Мемориальная доска в Москве на доме по ул Неждановой где Шостакович жил с 1962 по 1975 г

Теплоход «Дмитрий Шостакович»





емлет в «авангардизме» попытки «представить современный мир как хаос, как скопище зла и страха»¹, не принимает опасную односторонность эстетического взгляда и восклицает: «Жизнь, как бы она ни была сложна, а порой и трагична,—прекрасна! Истинное искусство призвано воспевать человека, добро, красоту. В этом высшее его предназначение»².

Столь существенные высказывания мастера, откровенность которых напоминала его выступления тридцатых годов, вытекали не только из его внутренней духовной и творческой эволюции. Их диктовало знание.

Семидесятые годы — время особенно чуткого, объективного его вслушивания в мировое движение композиторского искусства, в эволюцию музыкального языка. Измученный болезнью, весь в трудах и заботах об интерпретации своих сочинений, принимающий самые высокие почести, композитор, стиль которого изучается, сам со вниманием неопита слушает, вникает, знакомится с творчеством композиторов разных стран. Поразительна такая молодая жадная восприимчивость.

Ненасытной композиторской любознательностью объясняются в значительной мере его поздние путешествия. Не считая современных опер, прослушанных им в разных театрах в шестидесятые годы, когда он ездил на премьеры «Катерины Измайловой», Шостакович в семидесятые годы ознакомился в зарубежных театрах, по примерным подсчетам, еще с семнадцатью новыми оперными произведениями самых разных направлений, в том числе операми «Тавернер» Петера Максуэла Дэвиса («Ковент-Гарден»), «Иисус Христос — суперзвезда» Э. Л. Уэбера, «Карен Лоренц» Гюнтера Кохана, «Разбитый кувшин» Фрица Гейслера (Государственная опера, ГДР), «Скрипач на крыше» Дж. Бока (Комише опер, ГДР). В Дублине ездил к композитору Брайену Бойдлу, и тот знакомил его с современной ирландской музыкой. В Западном Берлине 31 мая 1972 года Шостакович побывал на концерте, в котором исполнялись «Гимны» Карлхейнца Штокхаузена. В Нью-Йорке Шостакович интересовался записями музыки на электронных синтезаторах — слушал пьесы Джона Кейджа, Джона Итена, Фердинанда Мортонна, Концерт Пьера Булеза. Где бы ни был, он обязательно слушал произведения молодых композиторов, делал подробные записи. В Венском обществе друзей музыки ему показали то, что считали реалистической музыкой, а он пометил: «Старомодный примитив... Веселенькая музыка, полная «жизнеутверждающего» начала... Много «жизнеутверждающего» мажора, много серости». О другом произведении более снисходительно: «Музыка несколько старомодная, со вкусом и изобрета-

¹ Шостакович Д. Д. Источник творчества — жизнь народа

² Там же.

тельностью». Не менее непримирим и к изыскам и изобретательству — одно из сочинений характеризует уничижительно: «Формой не владеет. Стиль модерн».

Для него прослушать — значило не только поместить музыку в запасники неистощимой памяти, но и проанализировать ее и тогда, «когда музыка оказывается холодной и не производит впечатления (понять, почему же так получилось? В чем причина неудачи?)», и тогда, «когда музыка настолько захватывает, что хочется узнать, как же она все-таки «сделана»¹. Этот ненасытный интерес к «сделанности», к ремеслу, технике, приему, не угасавший в нем с юности, позволял и в старости без предвзятости брать на вооружение то, что эмоционально захватывало. Возрастной холод не коснулся его чувств. Рассуждая о музыке, тут же оговаривал: «Все-таки я до сих пор воспринимаю ее очень эмоционально... Пожалуй, у меня такое же отношение и к поэзии и литературе»². Даже в его анализе, как он сам замечал, «больше душевного волнения, чем теоретических манипуляций»³. К ним относился не без настороженности: писал, что произведение, независимо от использованных в нем средств, должно на него подействовать, открыть что-то новое в мире и в нем. Это и определяло его оценку явлений современной музыки.

В феврале 1973 года в Берлине после премьеры «Катерины Измайлловой» Шостакович на вопрос журналиста: «Что необходимо композитору для развития в нем чувства будущего, которое делает искусство значительным?» — дал такой ответ: «...есть немало условий, определяющих творческий облик композитора... Безусловно, для композитора очень важно обладать верным чувством будущего, стремиться быть хотя бы немного впереди своего музыкального окружения, учитывать постоянное движение общественных сил, изменения художественного вкуса аудитории... Хотелось бы заметить, что чувство будущего, чувство нового рождается, естественно, из потребности говорить о новом по-новому, а не по велению моды. Нет ничего легче, чем объявить себя новатором, беря на вооружение новейшие технические приемы «авангардистской» музыки. Нет, не это я имел в виду, говоря о чувстве будущего. Это чувство не должно увести нас от национальной традиции, от современной действительности. Хорошо сказал Бертольт Брехт: «Самое великое искусство — искусство жить на земле». Это в полной мере относится и к нам, композиторам»⁴.

Значительное обновление музыкального языка, определившееся в Двенадцатом квартете, не было исчерпано. Поиск продолжался. 26 августа 1968 года, когда Двенадцатый квартет еще

¹ Рассказывает Дмитрий Дмитриевич Шостакович: Приглашение к молодой музыке, с. 87.

² Из письма к Б. Тищенко от 17 октября 1965 года.

³ Рассказывает Дмитрий Дмитриевич Шостакович, с. 87.

⁴ Цит. по записи в личном архиве Д. Д. Шостаковича.

репетировался, Шостакович, не ожидая его апробации, твердый в намеренном, приступил в Репине к сочинению Сонаты для скрипки и фортепиано, с энтузиазмом продолжил работу в Жуковке¹.

Направление камерной музыки оставалось прежним, менялось ее инструментальное решение: от образов, рождавшихся в звучании родственных струнных инструментов, композитор перешел к специфическим образам, которые звучали в дуэтом сочетании фортепиано со струнными, не появлявшемся в творчестве Шостаковича с далеких времен Виолончельной сонаты. Уже брезжила мысль о триаде инструментальных сонат — своего рода цикле наподобие квартетного. Не оставлял и надежды сам возвратиться на эстраду в качестве камерного пианиста с исполнением новой Сонаты. Предполагал преподнести ее Ойстраху к шестидесятилетию, в сентябре.

К юбилейной дате выступил с кратким приветствием, в котором писал: «Давиду Федоровичу Ойстраху — шестьдесят лет. Он встречает этот праздник в расцвете своего огромного таланта, своего несравненного мастерства.

Замечательное искусство Ойстраха давно завоевало мир. Нет уголка на земле, где бы ни восхищались его удивительной, неповторимой скрипкой. . . Меня поражает и восхищает его умение проникать во все детали авторского замысла и замечательно воплощать центральную идею произведения.

Ойстрах — это целая эпоха советского исполнительского искусства. Ойстрах — это гордость советской музыкальной культуры»².

В работе над Сонатой — подарком юбиляру — «аврала» не было. Три месяца — редкой длительности срок — Шостакович занимался «переводом» задуманного на нотный лист. Как только кончил, тотчас же позвал к себе на «Неждановку» М. С. Вайнберга, Б. А. Чайковского, и они сыграли Сонату: Вайнберг — партию рояля, Чайковский — партию скрипки, Шостакович сделал магнитофонную запись и переслал ее находившемуся в концертной поездке Ойстраху, чтобы облегчить ознакомление с новым сочинением, ускорить разучивание и в живом звучании передать свое исполнительское представление. В приложенном к магнито пленке письме говорилось, что «Вайнберг и Чайковский — люди в высшей степени талантливые, и. . . указания и замечания насчет характера, темпа и т. п. они выполняли

¹ С. М. Шагинян делится: «Когда я работаю, вернее, сочиняю, тогда мне живется лучше. Если я не сочиняю, то чувствую себя плохо. Чувствую себя таким тунейцем, зря жрущим хлеб. На солнце валить всякого рода невзгоды нельзя. И в периоды активного солнца и «пассивного» много делается и прекрасного и подлого».

² Шостакович Д. Д. Великому артисту современности — Сов. музыка, 1968, № 9, с. 63.

очень хорошо...». «Если у тебя будет время и возможность, то прокрути эту запись со скоростью 9... Очень хочется услышать твой неповторимый звук в моей Сонате»¹.

Возвратившись, Д. Ойстрах «прочитал» Сонату вместе с Г. Рождественским в качестве пианиста, 8 сентября 1969 года Соната была показана на заседании секретариата Союза композиторов РСФСР. «Аудитория, где происходило прослушивание,— сообщала пресса,— не могла вместить всех желающих услышать новое сочинение в великолепном исполнении Д. Ойстраха и композитора М. Вайнберга»². Д. Ойстрах сразу после показа высказался в беседе с корреспондентом журнала «Советская музыка»: «Вы, может быть, почувствовали в моем исполнении, как нравится мне эта Соната, моей душе, моему сердцу, всему моему существу... Соната внесла в мою жизнь что-то необычайно новое, ценное, глубокое, свежее»³. Сохранилась любительская запись исполнения Сонаты Ойстрахом и самим Шостаковичем на квартире автора: больной, почти не занимавшийся фортепианной игрой, он все-таки сохраняет техническую сноровку и, главное, передает целостный, «сквозной» охват музыки. Как и при исполнении прежних ансамблевых сочинений, Шостакович склонен к скупой педализации, сдержанности динамики.

К майским праздникам было подготовлено исполнение Сонаты Д. Ф. Ойстрахом и С. Т. Рихтером; премьера состоялась 3 мая. Следующими исполнителями стали И. Д. Ойстрах и Н. Н. Зерцалова.

Впечатления были настолько сильными, что не только с общей оценкой, но и с анализом решились выступить музыканты-исполнители: журнал «Советская музыка» опубликовал небольшую статью Д. Б. Шафрана — одну из наиболее профессиональных характеристик Сонаты для скрипки и фортепиано Шостаковича.

В связи с Сонатой Шафран отмечал «новое качество камерности», суть которого, по его определению, заключалась в сочетании философской мысли, осязаемого внутреннего подтекста, идейно-смысловой «нагрузки», требующей от исполнителей и слушателей прежде всего усиленной работы интеллекта.

Новое качество заключалось и в обобщающих афористически-точных формах воплощения замысла. «Отдельные пласты (лирико-философский, гротескный, драматически-трагедийный) не получают прямолинейного выражения. Пожалуй, даже можно сказать, что строжайший отбор музыкальных средств способствует в Сонате обращению образного конфликта «вовнутрь». Этим Шафран объяснил «потенциальное напряжение тем-обра-

¹ Цит. по кн.: Юзефович В. А. Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом, с. 232, 233.

² Новое сочинение Д. Шостаковича.— Сов. культура, 1969, 1 февр

³ Сов. музыка, 1969, № 10, с. 32.

зов в некоторых частях сочинения, в то время как внешне они сохраняют классическую пропорциональность, удивительную уравновешенность и ясность»¹. Трехчастное строение Сонаты отвечало ее философскому смыслу и представляло своеобразную спираль.

В первой части — *Andante*, мягком, прозрачном, вновь «заявляющихся» двенадцатитоновый ряд и отдельные интервалы-интонации, в частности сцепленные кварты. Инструменты сочетаются чаще всего по принципу эмоционального и регистрового контрастов: экспрессия скрипки и однокрасочный фортепианный тембр, высочайшие ноты скрипки и гулкие фортепианные басы (в репризе первой части). Мысль композитора нигде подолгу не задерживается, а движется многозначно. Как и в Двенадцатом квартете, двенадцатитоновость вместе с тем ориентирует слух подчас и на тональную определенность. Квартетовый ход, завершавший блоковский цикл, переходит в Сонату как образ скрытый и грозный, «музыка, простирающаяся «до горизонта», лабиринт философских раздумий»².

Музыка действенного, активного характера звучит в средней части — *Allegretto*. Здесь все движется вперед в неумолимом порыве, на единой волне, с переходами почти неощутимыми.

Финал не предлагает итоговой концепции. Общая контрастность предыдущих частей как бы повторяется в нем, словно отзвук большой драматической волны. Вновь появляется уже знакомая кварта — в скрипичной теме, рождающейся исподволь, это «генетический код» Сонаты. Тончайшие оттенки выразительности появляются в неспешных вариациях — один из примеров того, каких высот достигла лирика Шостаковича. Ойстрах выделял в форме финала — двойных вариациях — кульминацию: «две вариации для фортепиано соло, затем для скрипки соло, написанные с поразительным знанием всех возможностей инструментов»³. Уравнивая ансамблевые функции скрипки и фортепиано, Шостакович с тончайшим психологическим расчетом восприятия наэлектризовывает их энергией. В «поединке» с фортепиано скрипка часто поддерживает ритмический стержень, широко используются ее полифонические потенции, разнообразные штрихи, упругие и острые, с яркой атакой звука в скерцозно-гротескных образах, гибкая вибрация, спиккато и деташе в нижней части смычка, регистровые сопоставления. Неизменным остается стремление к незагроможденности фортепианной фактуры, рельефности фактурных формул, их макси-

¹ Шафран Д. Б. Жемчужина камерного репертуара. — Сов. музыка, 1969, № 9, с. 30.

² Там же

³ Ойстрах Д. Ф. Великий художник нашего времени, с. 29.

мальной смысловой насыщенности. С помощью полифонической вариантности композитор выявляет «взрывчатый» характер исходных тематических импульсов, создает большого размаха нагнетания, собирает энергию в кульминационных зонах. При этом граница, которая ставится экспрессии, только подчеркивает ее силу, многозначительность, широкий диапазон.

После исполнения Двенадцатого квартета и Сонаты не оставалось сомнений в том, что продолжена группа сочинений, ответивших «насушной потребности старого человека исповедаться до конца. Потребности ума, стремившегося осветить все внутри себя, и нравственного самосознания, подводящего итог, прежде чем покинуть жизнь»¹.

Исповедальность, раздумья о жизни, о преодолении страха смерти и сути бессмертия красной нитью проходят во всех последних квартетах. Здесь у Шостаковича, как и в квартетах, завершавших путь Бетховена, «все вместе: анализ и ни с чем не сравнимый синтез»². И все поднято на гигантскую высоту философского обобщения — завещание мудреца.

Последовательность квартетов и некоторые их особенности связаны с посвящениями. По словам Цыганова, «мысль Шостаковича была и такая: поскольку Одиннадцатый квартет он посвятил ушедшему члену коллектива, Двенадцатый — мне, то и дальше было бы справедливым посвятить по одному квартету каждому участнику первого состава».

В январе 1970 года отмечалось семидесятилетие Вадима Васильевича Борисовского, музыканта примечательной артистической биографии, образно называемого «председателем мирового союза альтистов». Шостакович любил бывать в его гостеприимном доме, в Куйбышевском проезде, рассматривать библиографические редкости и раритеты — все об альте. Здесь проходили некоторые репетиции «бетховенцев». «Дмитрий Дмитриевич, человек очень деликатный и обязательный, никогда не опаздывал, — вспоминает супруга В. В. Борисовского Александра Александровна. — Садился спиной к окну, чтобы видеть перед собой участников квартета, располагавшихся на старинном диване и стульях. Работали напряженно»³. В связи с юбилеем Шостакович писал: «Вадим Васильевич в течение долгого времени дарил меня своей дружбой и добрым отношением ко мне и к моей музыке. Для меня была и есть большая радость от общения с ним как с музыкантом огромного таланта и большого мастерства, так и с человеком большого сердца, громадной общей культуры и всесторонней образованности. Если бы мне пришлось отвечать на вопрос — что больше всего привле-

¹ Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. — Л.: Музыка, 1976, с. 62.

² Там же.

³ Цит. по ст.: Какурнина Д. Родной дом альтистов. — Веч. Москва, 1980, 23 янв.

кает меня в личности Борисовского? — я бы ответил: все»¹. Хотя мысль о музыкальном приношении возникла давно, к юбилею композитор не поспел и писал Борисовскому 4 сентября того же года из больницы в Кургане: «Прошу тебя принять мой запоздалый подарок. Это Тринадцатый квартет, который я тебе посвящаю. . . . Мою рукопись попрошу принять в знак любви и восхищения»².

Квартет одночастный, по форме и смыслу может быть назван поэмой. Ведущая роль альты несомненна, образное содержание его партии богато, не ограничено кантиленными мелодиями. Альт то и дело ведет диалог со струнным трио. Диалогичность, разделение слитного ансамбля становятся все более очевидными чертами квартетного творчества. В интонационном строе — вновь двенадцатитоновый ряд. Включаясь в ладовую систему Шостаковича, он приобретает специфическую шостаковичскую окрашенность. Серийная техника Шостаковича отступает от додекафонии, что сказывается и в сохранении тональных устоев, и в ощущении закулисной «режиссирующей тональности» (термин Ю. Н. Тюлина), и в том, что «развертывание музыки определяет не одно исследование двенадцати тонов, а группа интонационно родственных тем, получаемых посредством свободных вариантных преобразований исходной музыкальной мысли»³. Короче, «стиль Шостаковича, обогащаясь элементами новой композиционной техники, сохраняет свою индивидуальность»⁴.

Понимая необходимость объяснения новизны, Шостакович перед исполнением Тринадцатого квартета в Москве 20 декабря 1970 года сказал несколько вступительных слов. О премьере в Ленинграде пресса сообщала: «Квартет имел огромный успех и по требованию публики был исполнен дважды. Зал стоя приветствовал автора, народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии Д. Д. Шостаковича, присутствовавшего на концерте»⁵.

23 апреля 1973 года был закончен Четырнадцатый квартет, с посвящением С. П. Ширинскому, вместе с Д. М. Цыгановым продолжавшему исполнительскую работу.

Знакомство Шостаковича и Сергея Ширинского произошло в праздничное утро 7 ноября 1926 года, когда в Большом зале Ленинградской филармонии в концерте из произведений Глазунова под управлением автора Ширинский исполнил сольные партии в Испанской серенаде и Песне менестреля. Вскоре

¹ Цит. по кн.: Юзефович В. А. В. Борисовский — основатель советской альтовой школы. — М.: Сов. композитор, 1977, с. 3.

² Там же, с. 46.

³ Тараканов М. Е. Заметки о новом сочинении. — Сов. музыка, 1971, № 7, с. 36.

⁴ Там же.

⁵ Газета «Смена», 1970, 15 дек.

Шостакович горячо поздравлял друга, вышедшего победителем конкурса на лучшее исполнение Виолончельного концерта И. Гайдна, он бывал и на концертах Персифанса, в составе которого играл Ширинский. С годами их дружба укрепилась. В личном архиве виолончелиста сохранились издания двенадцати партитур Шостаковича с его надписями. Здесь же и подлинник Четырнадцатого квартета — шестьдесят три нотные страницы, торопливо исписанные черными и синими чернилами, с кляксами; исполнительские указания вписаны, видимо, позднее, уже после репетиций в Москве, синими чернилами, особенно много ремарок, корректирующих динамику. Это не дарственный, а явно начальный автограф, на котором автором сделана надпись: «Дорогому Сергею Петровичу Ширинскому от горячо любящего и бесконечно благодарного Д. Шостаковича. 30 июня 1973 года». Рукопись позволяет уточнить апрельскую дату завершения Квартета, хотя кое-какие дополнения автор вносил и позже, захватив рукопись в Копенгаген, куда ездил в мае. Последние штрихи были сделаны, по словам Шостаковича, буквально за несколько часов до отлета из Дании 2 июня¹.

В Квартете три части, вновь, как и в Скрипичном концерте, с простым темповым чередованием: подвижно — медленно — подвижно. Лучшая — средняя часть. Кабалевский после первого прослушивания указывал, что ее можно поставить «в ряд с наивысшими достижениями народно-песенного творчества», — эту «беспрельдно простую и вместе с тем напряженно развивающуюся мелодию, которую поют здесь сперва одинокая скрипка, потом виолончель, потом оба инструмента вместе, словно рассказывая о том, что такое подлинная человечность, подлинное благородство, подлинная красота»².

Музыка второй части вновь всплывает в финале, утверждая основное настроение Квартета: печаль и нежность, прощальный привет соратнику (в цитате из «Катерины Измайловой»: «Сергея, хороший мой!»).

Получив многие высокие награды за сочинения в разных жанрах, Шостакович за квартеты долгое время наград не получал. Четырнадцатый квартет был удостоен Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки. Шостакович говорил: «Для меня иметь медаль с именем Глинки — величайшая честь».

После обнаружения Четырнадцатого квартета не оставалось сомнений в том, что четыре посвященных «бетховенцам» сочинения объединяет не только подчеркнуто исповедальная нота. С каждым новым квартетом возрастает открытая связь оркестровки с посвящениями. В Двенадцатом квартете адресованность Цыганову отразилась на роли и специфике партии

¹ Материалы личного архива С. П. Ширинского предоставлены автору его дочерью Г. С. Ширинской.

² Кабалевский Д. Б. Гармония чувства и мысли, вдохновения и мастерства. — Сов культура, 1973, 13 ноября.

первой скрипки еще косвенно. «Скорее,— считает Цыганов,— как-то затронута сама сущность моей музыкальной натуры, мой вкус: Шостакович хвалил меня за траурный эпизод во второй части, за фрагмент с длительными *pizzicato* скрипки, где как будто сама смерть шагает. Есть в этом Квартете особенность: в начале долго играют три инструмента. Не случайно: у Шостаковича случайностей не бывает. Одиннадцатый квартет был рассчитан на В. Ширинского, а в Двенадцатом его уже не было, музыка показывала: осталось трое, входит четвертый».

В Тринадцатом квартете матовая звучность лидирующего альтя определяет основную тембровую краску произведения, в конце которого остается один альт, сопровождаемый ударами смычков по деке,— словно неостановимый ход времени.

В Четырнадцатом квартете главное действующее лицо — виолончель, ей отданы функции первого голоса, во второй части много дуэтов виолончели и первой скрипки, как бы показывающих, что из старого состава остались только эти исполнители, в партии виолончели зашифрована монограмма «Серега», о которой поначалу никто не догадывался¹.

Квартеты насыщаются необычными инструментальными приемами, этот жанр — поле для интересных проб. Заметно расширены границы, диапазон квартетной звуковысотности. Многократно используются предельно высокие регистры, длинные флажолеты в высоких регистрах («...пишет мастер, не только знающий природу струнных, но и сам словно бы инструменталист», — замечает Цыганов). Щедро рассыпаны такие приемы во всех партитурах: имитации ударных, *pizzicato* в высоких регистрах (Тринадцатый квартет); игра виолончели в диапазоне выше первой скрипки (Четырнадцатый квартет); игра скрипача неарпеджированными звучаниями по трем струнам так, что создается впечатление многоголосия (Пятнадцатый квартет). Исключительное становится нормативным: удары древком смычка по деке, постукивания по подгрифнику. Новые приемы часто как бы «подслушиваются» у исполнителей. Как вспоминает Цыганов, Шостакович «умел на ходу все замечать вокруг себя»: «Когда на наших репетициях кто-нибудь начинал разыгрываться, он сразу обращался в слух. Как-то Ф. С. Дружинин заиграл переложенное Золтаном Кодаем сочинение И. С. Баха с очень высоким регистром альтя, Шостакович попросил повторить — так появилось поразительное по смелости окончание Тринадцатого квартета, новая страница техники альтиста. У Шостаковича спросили, нельзя ли, чтобы вместо альтиста этот эпизод

¹ «На одной из репетиций Шостакович взял листочек и на нотной строчке написал: «Вот тут — Сережа», — вспоминает Цыганов — Этот листочек я получил на память. А Сергей Петрович Ширинский, к которому все относилось, на следующей репетиции попросил: «Вот бы и мне листочек». И Шостакович для него еще раз написал — это было трогательно».

играл второй скрипач, и он ответил категорически: «Нет, нет, это альтовое».

Последний, Пятнадцатый квартет, в отличие от большинства предыдущих (в том числе и Шестого квартета, по свидетельству Цыганова, сочиненного Шостаковичем к своему пятидесятилетию,— подарок себе), посвящения не имел. Автор считал его рубежным, переходным к последующим девяти сочинениям, которые должны были уже адресоваться новому составу — молодому Квартету имени Бетховена, если он достойно примет исполнительскую эстафету. Задумывая Шестнадцатый квартет, Шостакович говорил Цыганову о том, что на титульном листе появится посвящение новому составу как поддержка, ободрение, подтверждение верности композитора замечательному коллективу.

Как это было и с цветаевским циклом, толчком для Пятнадцатого квартета явился пример ученика: прослушав Третий квартет Б. А. Чайковского, в котором все части медленные, Шостакович сочинил шесть квартетных пьес в медленном темпе, исполняющихся без перерыва. Тридцать восемь минут одной медленной музыки! Тональность *es-moll* — тональность глубокой печали, появившаяся в таком качестве еще в ранней Прелюдии 1933 года. Музыка — средоточие проникновенных размышлений. Но покоя нет. Медленное течение усиливает напряжение трагического: достигается, по выражению Тищенко, «такая высота, где нет силы притяжения»¹. Меняются привычные ощущения времени и звукового пространства, законы восприятия, и создаются свои законы музыкальной формы и единства, свои системы соподчинений, разработки, развития музыкального материала.

Все наименования слитных частей Квартета — Элегия, Серенада, Интермеццо, Ноктюрн, Траурный марш, Эпилог — уже были в фортепианных «Афоризмах» почти полвека назад как маски, как игра. Но и в Квартете жанровая суть названий условна: в Серенаде — отчаяние и надежда, Траурный марш — менее всего шествие. . .

Исходный интонационный материал становится все более экономным. Из необходимых зерен, отобранных с абсолютно точным ощущением образного, эмоционального эффекта, рождается мелодия, кажущаяся беспредельной. Передаваясь от инструмента к инструменту, она сплетается в тончайшую вязь звуковых линий с плавными и резкими переходами — поток мелодической красоты, подтверждающий убеждение и принцип, обоснованный Шостаковичем в годы написания последних квартетов: «Настоящая музыка всегда красива. Только красота бывает разная. Увидеть ее надо, почувствовать, осмыслить»².

¹ Тищенко Б. И. Новый квартет. — Сов. культура, 1974, 19 ноября.

² Рассказывает Дмитрий Дмитриевич Шостакович: Приглашение к молодой музыке, с. 87.

Пятнадцатый квартет был закончен 17 мая 1974 года, дата значится на последней, пятьдесят третьей странице автографа партитуры, написанной, несмотря на болезнь, очень разборчиво, излюбленными зелеными чернилами, почти без помарок, неудобства при письме сделали нотный почерк размахистей¹.

Передавая партитуру Цыганову, Шостакович сказал: «Играть не могу. Смотри ее сам». Д. М. Цыганов вспоминает, что после выхода из больницы С. П. Ширинского, перенесшего инфаркт миокарда, решили репетировать осенью, и Шостакович волновался: «Когда же?» «Бетховенцы» помнили, как перед затягивавшейся из-за болезни Забавникова премьерой Четырнадцатого квартета Ойстрах предлагал сам исполнить партию второго скрипача.

Теперь думали о замене виолончелиста, но С. П. Ширинский приступил к репетициям и после одной из них скончался.

Шостакович отдал партитуру Квартету имени С. И. Танеева, успешно осуществившему 15 ноября 1974 года премьеру в Ленинграде, в Малом зале имени М. И. Глинки. «Впечатление от Квартета... было огромно. Весь зал стоя приветствовал композитора, присутствовавшего на премьере. Зал приветствовал исполнителей — Квартет имени Танеева (В. Ю. Овчарек, Г. Б. Луцкий, В. Е. Соловьев и И. И. Левинзон), сыгравший сочинение на таком высоком художественном уровне, с такой силой убедительности, что у всех осталось ощущение причастности к событию в истории музыки»².

Столичная премьера осталась за Квартетом имени Бетховена, в котором из старого состава был лишь Цыганов.

Так сложилось, что Первый и последний, Пятнадцатый, квартеты впервые оказались исполненными не только в Ленинграде, но и ленинградскими коллективами, а премьеры всех остальных осуществил Квартет имени Бетховена, выдающийся пропагандист камерной музыки Шостаковича.

¹ Автограф сохранился в личном архиве композитора. Автографы предыдущих трех квартетов подарены тем, кому эти квартеты посвящались.

² Тищенко Б. И. Новый квартет.

После этого исполнения ленинградский камерный коллектив оказался сопричастным к двум событиям, важным для распространения камерных сочинений Шостаковича. Творческое объединение «Экран» Центрального телевидения выпустило цветной телефильм «Пятнадцатый квартет», где «фактически на экране мы видим все время Квартет имени Танеева, исполняющий сочинение замечательного советского композитора» (Вартанов Ан. Пятнадцатый квартет Шостаковича.— Муз. жизнь, 1975, № 19, с. 10), «где строго, без цветовых и монтажных затей снимали музыку, снимали, как ее играет квартет» (Титова В. Встреча после прощания.— Сов. экран, 1975, № 21, с. 5). Критика оценила фильм как «кинематографический анализ партитуры, ее пластическое воплощение» (Вартанов Ан. Пятнадцатый квартет Шостаковича, с. 10). Фирма «Мелодия» выпустила комплект из восьми пластинок с записью всех квартетов Шостаковича в исполнении Квартета имени Танеева.

Ее исполнительская судьба оказалась счастливой. Квартеты Шостаковича стали основой современного репертуара многих советских и зарубежных профессиональных и любительских камерных содружеств: имени А. П. Бородина, Н. В. Лысенко, Б. Сметаны, Грузинской и Литовской ССР, Азербайджанской консерватории, под управлением Ж. Парренена (Франция), Долежала (Чехословакия), Г. Блоссом (США), квартета Фитц-вильям (Англия) и других.

Композитор охотно встречался с исполнителями, помогал советами, поддерживал выступлениями в печати. О квартете Грузии он писал:

«Мне приходилось неоднократно слушать выступления квартета... Он состоит из индивидуально очень сильных артистов. Все они обладают прекрасным звуком, отличной техникой, серьезной музыкальностью. Разучивая новое произведение, они глубоко раскрывают перед слушателями его содержание. Они обладают великолепным чувством ансамбля. Слушая их, невольно забываешь, что выступают четыре музыканта, а начинаешь думать, что это один инструмент. Квартет Грузинской ССР встал в ряды лучших советских квартетов... За сравнительно короткий срок квартет вырос в превосходный коллектив. Квартет уделяет много сил для пропаганды камерного творчества советских композиторов. Квартет непрерывно работает над расширением своего репертуара... Интересно отметить то обстоятельство, что с появлением в Грузии этого ансамбля грузинские композиторы стали активно работать в области камерной музыки.

Радостно быть свидетелем роста этого талантливого коллектива»¹.

С артистами Квартета имени Лысенко Шостакович встретился в Киеве, перед постановкой «Катерины Измайловой». На всю жизнь подробности встречи остались в памяти участника и «летописца» квартета Б. Д. Скворцова: «28 декабря 1974 года ровно в одиннадцать часов утра мы пришли в № 1006 семнадцатизатной гостиницы «Киев»... Несмотря на тихий стук в дверь, Шостакович услышал и сразу же открыл.— «Надо было сказать дежурной, чтобы позвонила мне по телефону, а то, наверно, долго стучали?» — ...Первыми его словами была благодарность: «Такой известный коллектив уделяет столь много внимания моему творчеству». Поинтересовался: получили ли партитуру Пятнадцатого квартета? «Пожалуйста, играйте все части в тех темпах, которые написаны в партитуре. Не ускоряйте ни-сколечко...» Мы рассказали о том, что цикл его квартетов играем в порядке очередности, лишь меняя места в концерте. «Очень правильно делаете, что играете цикл подряд от Первого к последнему. Я именно так его представляю». Когда мы сказали, что, кроме квартетных выступлений, ничем больше не занимаемся, он воскликнул: «Это достойно восхищения. Только прошу: держитесь и работайте дружно. Были замечательные коллективы — квартеты Глазунова, Большого театра, Вильома. Их уже нет... Я — сторонник своей теории: люди в квартет при-

¹ Цит. по автографу отзыва: ГЦММК, ф. 32, № 127.

ходят и уходят, а квартет должен быть вечным. В Венгрии, например, есть квартет, который существует второе столетие».

...На наше предложение сыграть цикл его квартетов в Москве, он ответил: «Лучше сыграйте пару моих квартетов и несколько украинских, с которыми Москва незнакома»¹.

Любопытными были обстоятельства знакомства с молодым английским квартетом Фитцвильям. Летом 1972 года, следуя на корабле «Балтика» в Англию, композитор получил телеграмму с приглашением посетить старинный город Йорк. Через некоторое время он поехал туда, осмотрел римскую крепость первого века нашей эры, готический собор тысячелетней давности, археологический музей и художественную галерею. А в местном университете услышал английскую премьеру своего Тринадцатого квартета. Встреча с советским композитором определила творческую судьбу молодых музыкантов-энтузиастов. Они выучили и сыграли первыми за рубежом все пятнадцать квартетов, записали весь цикл на грампластинки. Дважды побывав с концертами в Советском Союзе, квартет Фитцвильям неизменно включал в программы произведения Шостаковича.

ПРОЩАЛЬНЫЕ СИМФОНИИ

Январь и февраль 1969 года Шостакович провел в больнице. Ирину Антоновну на этот раз из-за карантина в палату не допускали. Общались с помощью писем, сохранивших примечательные штрихи истории создания Четырнадцатой симфонии, над которой работал в эти месяцы. Направляющим импульсом, как и в случае с Тринадцатой симфонией, было чтение. Чтобы скоротать томительное время, читал много стихов: из библиотеки Союза композиторов ему переправляли сборники Ш. Бодлера, Г. Аполлинера, исторические романы, в том числе роман «Кюхля» Ю. Н. Тынянова о лицейском соученике А. С. Пушкина декабристе Вильгельме Кюхельбекере. Друзья тоже старались обратить внимание композитора на поэзию, казавшуюся подходящей для музыки и не столь уж часто использовавшуюся, а иногда и вовсе еще не нашедшую музыкального воплощения. Сборничек стихов Рильке был куплен Ириной Антоновной для семейной библиотеки.

В больничной тишине, ничем не отвлекаемый, Шостакович отобрал для новой симфонии стихи Федерико Гарсиа Лорки,

¹ В вышедшей к двадцатипятилетию коллектива монографии отмечается, что творчество Шостаковича в «значительной степени повлияло на исполнительский стиль «лысенковцев». ... обогатило их исполнительскую культуру, художественное представление» (Боровик Н. К. Квартет имени Лысенко. — Киев: Музична Україна, 1976, с. 51—52). Этот вывод подтверждается рецензиями советских и зарубежных критиков, приводимыми в книге Н. Боро-вика.

Гийома Аполлинера, Райнера Марии Рильке, из «Кюхли» взял стихотворение молодого Кюхельбекера — обращение к другу А. А. Дельвигу, напоминавшее по настроению Сонет Шекспира № 66, когда-то вызвавший к жизни замечательный, исповедальный номер в Шести романах, соч. 62.

Бодлер не затронул воображения.

Ирине Антоновне с точностью указал страницы сборников, где помещены выбранные им стихи, последовательность и те изменения, которые внес. Каждый такой случай обсуждал с ней, например, по поводу стихов «Смерть поэта» Рильке писал, что вместо «так он лежал» придется ввести «поэт лежал» или «поэт был мертв»: «В тексте слово «поэт» не встречается, а оно необходимо». Остановились на ключевой фразе: «Поэт был мертв».

Отношение композитора к тексту активно: он не только повторяет слова, фразы, подчиняет членение музыкальной структуре, но, если нужно, в целях драматургии сокращает стихи Аполлинера («В тюрьме Санте»), Кюхельбекера. Выбор ясно говорил о том, что вкусы композитора определялись не стилистикой, а нравственной сутью стихов, содержащимися в них коренными проблемами. Его привлекла метафоричность, богатство образных ассоциаций, символика, близкая по многозначности музыке, — все то, что ранее побудило обратиться и к поэзии Блока. Диапазон отбора расширялся, объединялись стихи поэтов разных народов с более сложной, иногда внешне совсем далекой взаимосвязью. Тринадцатая симфония, блоковский цикл окончательно убедили, что музыка властна сама открывать людям внутреннее единство стихов. Весь предшествующий опыт в текстовой музыке привел его к убеждению, которое он позднее сформулировал так: «Меня упрекали, что может быть поэтическое разнотилье. . . Мне кажется, если у меня есть свой стиль и свое слово, мне удастся. . . подвести как-то к одному, что ли, стилю очень разных поэтов»¹. Четырнадцатая симфония продолжала эту линию в психологическом аспекте.

Наступала пора, когда важна была каждая минута жизни, и мысль все чаще обращалась к тому, что находилось за ее чертой.

О многом уже сказал музыкой Шостакович: создал летопись столетия, историческую и нравственную, запечатлел портрет человека двадцатого века с его радостями и муками. Теперь пришло время рассказать о завершении человеческого пути, о смерти как неотвратимой реальности.

Тема не была новой. Тайна смерти, отношение к ней человека волновали Моцарта, Берлиоза, Верди, созданные ими рекемиы восхищали Шостаковича. В 1963 году он специально привозил в Ленинград партитуру, и пластинку с записью Военного

¹ Из радионинтервью 15 июня 1973 года.

реквиема Бриттена, чтобы поиграть ученикам «с целью внимательного ознакомления»¹.

Прообразом Четырнадцатой симфонии Шостакович считал «Песни и пляски смерти» Мусоргского; еще в 1962 году, оркеструя этот цикл, задумывался о его продолжении: «Это великое произведение, я всегда перед ним преклонялся и преклоняюсь. И мне пришла мысль, что, пожалуй, некоторым «недостатком» его является... краткость,— во всем цикле всего четыре номера. А не набраться ли смелости и не попробовать ли продолжить его, подумалось мне. Но тогда я просто не знал, как к этой теме подступиться. Теперь я опять вернулся к ней после того, как прослушал снова целый ряд великих сочинений русской и зарубежной классики»².

Классические «реквиемные истоки», заново поразив его, как он признавался, «тем, с какой высокой мудростью и художественной силой решаются в них «вечные темы» любви, жизни, смерти», вызвали желание найти «в новой симфонии свой подход к ним»³. Смерть не возвышалась, как это происходило у Берлиоза. Четырнадцатую симфонию лишь условно можно было называть прощанием с жизнью, если считать прощанием не боль, стенания и сожаления, а неумное стремление отразить в музыке все, что задумал, оставить людям заповедь-завещание. Музыка не содержала ни тени покорности, усталости. По настойчивому утверждению Шостаковича, «новое в Симфонии — сама трактовка темы смерти... протест против смерти»⁴. В одиннадцати картинах для пения (сопрано и бас) и камерного оркестра (струнные и ударные) композитор как бы исследовал лики смерти — встречи с ней людей разных эпох, стран, возрастов. № 1 — «De profundis» — «сто горячо влюбленных сном вековым уснули» в знойной Андалузии, и там же (№ 2, «Малагенья») танцует смерть в таверне и «все уходит — и все не уйдет из таверны». Шесть стихотворений Аполлинера — вершины его поэзии — пели о белокурой колдунье из прирейнского края — Лорелее, к которой «шли мужчины толпой, от любви умирая». Эта оперного плана сцена, с формой, близкой сонатной, рисует страсть, ее неодолимость, как и в «Катерине Измайловой».

¹ Обращаясь к Тищенко с просьбой организовать прослушивание, он оговаривал: «...я очень хочу всех вас познакомить с этим, как мне кажется, почти великим произведением. Если... это будем делать в консерватории, то особенно не приглашайте слушателей, а то народу набьется видимо-невидимо, будет тесно, неудобно.

Реквием Вам и Вашим товарищам необходимо послушать. Необходимо Вам познакомиться с этим произведением замечательного композитора». (Из письма от 23 августа 1963 года.)

² Д. Шостакович о времени и о себе, с. 314.

³ Предисловие к премьере: Новая симфония Д. Шостаковича.— Правда, 1969, 25 апр

⁴ Из радиointервью 15 июня 1973 года.

Гийома Аполлинера, Райнера Марии Рильке, из «Кюхли» взял стихотворение молодого Кюхельбекера — обращение к другу А. А. Дельвигу, напоминавшее по настроению Сонет Шекспира № 66, когда-то вызвавший к жизни замечательный, исповедальный номер в Шести романах, соч. 62.

Бодлер не затронул воображения.

Ирине Антоновне с точностью указал страницы сборников, где помещены выбранные им стихи, последовательность и те изменения, которые внес. Каждый такой случай обсуждал с ней, например, по поводу стихов «Смерть поэта» Рильке писал, что вместо «так он лежал» придется ввести «поэт лежал» или «поэт был мертв»: «В тексте слово «поэт» не встречается, а оно необходимо». Остановились на ключевой фразе: «Поэт был мертв».

Отношение композитора к тексту активно: он не только повторяет слова, фразы, подчиняет членение музыкальной структуре, но, если нужно, в целях драматургии сокращает стихи Аполлинера («В тюрьме Санте»), Кюхельбекера. Выбор ясно говорил о том, что вкусы композитора определялись не стилистикой, а нравственной сутью стихов, содержащимися в них коренными проблемами. Его привлекла метафоричность, богатство образных ассоциаций, символика, близкая по многозначности музыке, — все то, что ранее побудило обратиться и к поэзии Блока. Диапазон отбора расширялся, объединялись стихи поэтов разных народов с более сложной, иногда внешне совсем далекой взаимосвязью. Тринадцатая симфония, блоковский цикл окончательно убедили, что музыка властна сама открывать людям внутреннее единство стихов. Весь предшествующий опыт в текстовой музыке привел его к убеждению, которое он позднее сформулировал так: «Меня упрекали, что может быть поэтическое разнотилье. . . Мне кажется, если у меня есть свой стиль и свое слово, мне удастся. . . подвести как-то к одному, что ли, стилю очень разных поэтов»¹. Четырнадцатая симфония продолжала эту линию в психологическом аспекте.

Наступала пора, когда важна была каждая минута жизни, и мысль все чаще обращалась к тому, что находилось за ее чертой.

О многом уже сказал музыкой Шостакович: создал летопись столетия, историческую и нравственную, запечатлел портрет человека двадцатого века с его радостями и муками. Теперь пришло время рассказать о завершении человеческого пути, о смерти как неотвратимой реальности.

Тема не была новой. Тайна смерти, отношение к ней человека волновали Моцарта, Берлиоза, Верди, созданные ими рекемиы восхищали Шостаковича. В 1963 году он специально привозил в Ленинград партитуру, и пластинку с записью Военного

¹ Из радионтервью 15 июня 1973 года.

реквиема Бриттена, чтобы поиграть ученикам «с целью внимательного ознакомления»¹.

Прообразом Четырнадцатой симфонии Шостакович считал «Песни и пляски смерти» Мусоргского; еще в 1962 году, оркеструя этот цикл, задумывался о его продолжении: «Это великое произведение, я всегда перед ним преклонялся и преклоняюсь. И мне пришла мысль, что, пожалуй, некоторым «недостатком» его является... краткость,— во всем цикле всего четыре номера. А не набраться ли смелости и не попробовать ли продолжить его, подумалось мне. Но тогда я просто не знал, как к этой теме подступиться. Теперь я опять вернулся к ней после того, как прослушал снова целый ряд великих сочинений русской и зарубежной классики»².

Классические «реквиемные истоки», заново поразив его, как он признавался, «тем, с какой высокой мудростью и художественной силой решаются в них «вечные темы» любви, жизни, смерти», вызвали желание найти «в новой симфонии свой подход к ним»³. Смерть не возвышалась, как это происходило у Берлиоза. Четырнадцатую симфонию лишь условно можно было называть прощанием с жизнью, если считать прощанием не боль, стенания и сожаления, а неумное стремление отразить в музыке все, что задумал, оставить людям заповедь-завещание. Музыка не содержала ни тени покорности, усталости. По настойчивому утверждению Шостаковича, «новое в Симфонии — сама трактовка темы смерти... протест против смерти»⁴. В одиннадцати картинах для пения (сопрано и бас) и камерного оркестра (струнные и ударные) композитор как бы исследовал лики смерти — встречи с ней людей разных эпох, стран, возрастов. № 1 — «De profundis» — «сто горячо влюбленных сном вековым уснули» в знойной Андалузии, и там же (№ 2, «Малагенья») танцует смерть в таверне и «все уходит — и все не уйдет из таверны». Шесть стихотворений Аполлинера — вершины его поэзии — пели о белокурой колдунье из прирейнского края — Лорелее, к которой «шли мужчины толпой, от любви умирая». Эта оперного плана сцена, с формой, близкой сонатной, рисует страсть, ее неодолимость, как и в «Катерине Измайловой».

¹ Обращаясь к Тищенко с просьбой организовать прослушивание, он оговаривал: «...я очень хочу всех вас познакомить с этим, как мне кажется, почти великим произведением. Если... это будем делать в консерватории, то особенно не приглашайте слушателей, а то народу набьется видимо-невидимо, будет тесно, неудобно.

Реквием Вам и Вашим товарищам необходимо послушать. Необходимо Вам познакомиться с этим произведением замечательного композитора». (Из письма от 23 августа 1963 года.)

² Д. Шостакович о времени и о себе, с. 314.

³ Предисловие к премьере: Новая симфония Д. Шостаковича.— Правда, 1969, 25 апр.

⁴ Из радиointервью 15 июня 1973 года.

Потеряв любимого, Лорелея бросается со скалы в Рейн. Три лилии, позолоту которых холодные ветры сдувают, плачут на могиле самоубийцы. Могильная тишина и черное небо. В траншее «умрет до наступления ночи мой маленький солдат, любовник и брат»: война отнимает возлюбленного. Женщина потеряла сердце и страшно хохочет, хохочет «над любовью, что скошена смертью». Самый большой — № 7, «В тюрьме Санте». Трагедия вечного одиночества. Рассказ узника, навек заточенного: «Ты видишь, сколько несчастных сердец под сводом тюремным бьется? Сорви же с меня терновый венец, не то он мне в мозг вопьется». Контрастом резким и необходимым вклинивается «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану». «Все иначе, не так, как у Репина», — подчеркивал Шостакович: смех желчный, издевательский, проклятья палачу.

После такого яростного «веселья» возникает элегия — жанр, которым не раз пользовался Шостакович вслед за М. И. Глинкой, Ж. Массне, С. В. Рахманиновым, А. С. Аренским. Элегия издавна отвечала его душевной мягкости и даже чувствительности — качествам, которые длительное время в его музыке не замечались и которые сам он притушевывал. В Четырнадцатой симфонии, как и в давних монологах на стихи Пушкина, элегия звучит открыто, с безграничной грустью обращения к другу: «О, Дельвиг, Дельвиг!» У В. К. Кюхельбекера стихотворение называлось «Поэты», оно было написано в 1820 году, когда А. С. Пушкина сослали за вольнодумство на юг. Обращаясь к Дельвигу, будущий декабрист Кюхельбекер обращался к Пушкину:

Бессмертие равно удел
И смелых вдохновенных дел,
И сладостного песнопенья!
Так не умрет и наш союз,
Свободный, радостный и гордый!
И в счастье и в несчастье твердый,
Союз любимцев вечных муз.

Плавная смысловая модуляция подводила к двум финальным стихотворениям Рильке — к теме смерти поэта, чье лицо «когда-то все о мире знало, но это знание угасало и возвращалось в равнодушие дня». В чем же итог?

Всевластна смерть —
Она на страже и в счастья час,
В миг высшей жизни
Она в нас страждет,
Ждет нас, и жаждет, и плачет.

Нет места самообольщениям. Человек должен помнить о смерти и, понимая ее неизбежность, ценить жизнь — такой мыслью заканчивал композитор Симфонию.

Ее музыкальный стиль теснейшим образом связался с предыдущими программными вокально-инструментальными сочинениями как их своеобразное продолжение и завершение, что

подчеркивал и автор, утверждавший, что у него нет ощущения того, что эта Симфония существенно отличается от других его произведений. Истоки музыкальной драматургии ясно усматриваются и в Тринадцатой симфонии, и даже в хронологически далеких «Катерине Измайловой», Четвертой, Седьмой симфониях, Трио, а непосредственным предшественником явился блоковский цикл. Однако в Четырнадцатой симфонии многие элементы стиля обостряются, получают специфические «акценты». С редкой многогранностью чередуются и сочетаются трагедийность, лирика, эпос, гротеск, театральность, публицистика. Как и в квартетах, многочастность не расчленяет форму, а наоборот, является способом сцепления материала — складывается новая цикличность, где каждая часть — элемент главного образа, главной мысли.

Разносторонний характер носит система соподчинений вокальной и оркестровой музыки. Нигде более не достигается Шостаковичем такая множественность функций скромного камерного состава. Голос берет на себя ведущую интонационную роль. Типы вокальной выразительности на редкость гибки и взаимодействуют между собой: монолог и диалог в «Лорелее», псалмодия в первом номере, песня-танец в «Малагенье». Трагический накал не снижает красоту пения¹. Заметно возрастает влияние вокала на инструментальную выразительность — процесс, ясно обнаружившийся в цикле на стихи Блока. Объединение вокального и инструментального пластов происходит и по контрасту («De profundis»), и по взаимодополнению, синтезу, дорисовке, с передачей друг другу главной мысли, с обменом функций, с прослойками, интермедиями-комментариями, иногда и картинной изобразительностью². Отраженный свет квартетов заметен в сокращении роли аккордово-гармонической фактуры, господстве полифонии, трактуемой весьма свободно, как, впрочем, и все другие средства выразительности.

В интонационном строе, по наблюдению В. П. Бобровского относящемся ко всей группе сочинений 1964—1970 годов, решительно, последовательно «уменьшается роль выпуклого, ярко

¹ А. Вознесенский услышал в этой музыке славянское начало и сослался на звучание слов «Три лилли» в своем стихотворении «Мелодия Кирилла и Мефодия»:

Есть лирика великая —
кириллица!
Как крик у Шостаковича — «три лилли!»

(Вознесенский Андрей. Витражных дел мастер. — М.: Сов. писатель, 1980, с. 96.)

² Особенно велика роль оркестра в на редкость богатой палитре ритмо-интонаций, отсюда — виртуознейшая разработка партий ударных инструментов — колокольные звоны, звуки челесты, дробь барабана, «хохот» ксилофона, жутко отмеривающие «ритмы смерти»

очерченного мелодического рельефа, внимание композитора устремляется в глубь процесса темообразования, создается богатая внутренняя жизнь внешне менее приметных тем, существо идейного содержания передается в модусе тончайших душевных движений. Они и определяют конечный интонационный итог.»¹ Соответственно продолжает возрастать значение мелких интонационных ячеек, роль темброинтонации, а также исполнительских выразительных средств: артикуляции, акцентировки, динамики, штрихов и т. д.

Как и в других шостаковичских сочинениях сюитного типа с целью драматургией, Четырнадцатая симфония допускает группировки материала по ряду признаков. Если принять за ориентир всегда неформальный у Шостаковича прием *attacca*, составитя нечто подобное четырехчастной форме со вступлением: Шостакович укрупняет разделы, объединяя этим приемом сперва по три номера (II, III, IV и V, VI, VII), затем по два (VIII, IX и X, XI). Композитор считал возможным и другой вариант четырехчастности: первая часть — «*De profundis*», «Малагенья», «Лорелея», «Самоубийца», вторая — «Начеку» и «Мадам, посмотрите!», третья — «В тюрьме Санте» и «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану», четвертая — «О, Дельвиг, Дельвиг!», «Смерть поэта», «Заключение».

По ладоинтонационному содержанию Симфония, исходя из последовательной логики стихов, в сущности, расчленяется на три части. Экспозиция образов — контрастные «*De profundis*» и «Малагенья» на стихи Лорки. «В них, — заметила очень верно Сабинина, — ясно обозначена поляризация средств, сохраняемых далее за сквозной и контрсквозной линиями: на одной стороне — диатоника и особые виды пониженного минора, медленный темп, господство мягких, плавно ниспадающих малотерцовых оборотов («*De profundis*»); на другой стороне — мертвенный хроматический *C-dur*, на базе которого возникают атональные созвучия, быстрый темп, стихия стаккатирующего ритма, господство восходящих квартовых и тритоновых оборотов, образующих двенадцатитоновый ряд («Малагенья»)»². Двенадцатитоновая техника здесь уже последовательный органический прием выразительности, в особенности в тех случаях, когда рисуются образы застывшие, потусторонние, как в «Малагенья»; или воинственно-злые, марионеточные — «Начеку» (рефрен ксилофона — шаги маленького солдата, обреченного на смерть); или мучительная отрешенность (фугато «В тюрьме Санте»).

Материал организует прежде всего начальная элегическая тема «*De profundis*» — зерно, «прорастающее» в разных частях и обрамляющее произведение, повторяясь в «Смерти поэта». Третий — восьмой номера содержат разработку темы, ее серд-

¹ Бобровский В. П. О некоторых чертах стиля Шостаковича..., с. 179

² Сабинина М. Д. Шостакович-симфонист, с. 405

цевину, сгусток, возникают сложнейшие переплетения исходных попевок: слух отмечает ходы «Малагеньи» в фрагменте «Лорелея перед судьей», интонации первого и третьего номеров в лирике четвертого номера и квартовые ходы «Малагеньи» в мелодике «Начеку», интонации «Лорелей» в «Мадам, посмотрите!» и «В тюрьме Санте», экспрессивные ступенчатые подъемы из четвертого номера переходят в десятый.

И вместе с тем в сквозной драматургии происходит непрерывное интонационное обновление, следующее за каждым изгибом слова, и используется богатейший стилистический арсенал от додекафонии до стилизации в духе упомянутых элегий прошлого века.

Хотя финалом Шостакович сделал два небольших стихотворения Рильке о чувствах поэта, но в действительности ощущение эпилога возникает уже в поэтическом обращении к Дельвигу: эта прекрасная элегия повторяет настроения, характерные для концовок многих сочинений Шостаковича. Уходят смятение, чересчур яркий свет. Наступает возвышенный покой. Шостакович сам отдавал стихотворению В. Кюхельбекера предпочтение и подтверждал его центральное место в цикле: «Я думаю, правильное впечатление получается, если это стихотворение считать центром. Оно о бессмертии человеческого духа, красоте человеческой мысли и дружбы. В немногих словах это выражено с удивительной силой»¹. Именно стилистическая обособленность и сделала элегию вступлением финала, в центре которого — скорбный хорал, плач о поэте. Лаконичное заключение концентрирует выразительную силу тематизма многих элементов предыдущих частей. В жуткой вибрации нарастающего звучания терпких аккордов и в резком обрыве — незавершенность финала с его трагической мыслью: «Всевластна смерть».

Выношенность замысла Симфонии обусловила стремительность работы над ней. 13 января 1969 года Шостакович определился в больницу, а к 21 января уже было готово шестнадцать листов черногого эскиза, собственно, вся Симфония. К 16 февраля приготовил клавир². Запись партитуры заняла две недели.

Четырнадцатая симфония была закончена 2 марта 1969 года, в апреле автор дал ей предварительное разъяснение в беседе с корреспондентом газеты «Правда»: ощущал необычность и смелость созданного, опасность ложных, односторонних толкований, упреков в пессимизме. Приводил слова Николая

¹ Из радиointервью 15 июня 1973 года.

² Этот автограф, хранящийся в семейном архиве, содержит существенные темповые коррективы, например, в заключении метрономическое указание

Островского из романа «Как закалялась сталь» о победе над смертью: «Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое и чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества». И продолжал: «Мне хотелось, чтобы слушатель, размышляя над моей новой Симфонией, которую я посвятил английскому композитору Бенджамину Бриттену, подумал об этом. И о том, что обязывает его жить честно, плодотворно, во славу своего народа, Отечества, во славу самых лучших прогрессивных идей, которые двигают вперед наше социалистическое общество. Такая была у меня мысль, когда я работал над новым произведением»¹.

Разучивание началось в конце апреля. Шостакович присутствовал на репетициях и новой Симфонии, и Скрипичной сонаты. В конце мая Герберт Караян дирижировал в Большом зале Московской консерватории Десятой симфонией, по-своему раскрыв красоту партитуры, — это было для Шостаковича большой радостью. Работа, премьеры приободрили его. Из Иркутска находившаяся в гастрольной поездке Холодилина прислала открытки с видами Байкала, и Шостакович загорелся желанием побывать в Сибири, в местах предков, где жил дед Болеслав Петрович Шостакович.

С 11 июня он проводил время в Малом зале Московской консерватории на репетициях Четырнадцатой симфонии.

Как и перед премьерой Тринадцатой, интерес к новой Симфонии был огромен: композитор ставил эстетические проблемы, волновавшие все советское искусство, затрагивавшие коренные позиции его творцов. На открытом прослушивании 21 июня зал был переполнен. По просьбе автора проводилась пробная запись: считал, что, поскольку первый раз писал Симфонию для камерного оркестра и солистов, «запись в будущем поможет исправить дефекты, которые будут заметны».

Перед исполнением Шостакович решился сказать вступительное слово. Это слово записали на магнитофонную пленку. Суть его сводилась к ранее высказанному: неизбежность смерти должна заставлять людей жить благороднее, честнее, мужественно бороться за жизнь.

«Вероятно, вас заинтересует, почему же я вдруг решил так много внимания уделить вот такому жестокому и ужасному явлению, как смерть, — говорил Шостакович с эстрады Малого зала Московской консерватории, обращаясь к слушателям. — Не потому, что мне уже много лет, и не потому, что вокруг меня, так сказать, выражаясь языком артиллериста, падают снаряды, и я теряю своих друзей, близких... Я отчасти пытаюсь полемизировать с великими классиками, которые затрагивали тему смерти в своем творчестве... Вот вспомним смерть Бориса Годунова: когда Годунов, значит, помер, то наступает какое-то просветление. Вспомним «Отелло» Верди;

¹ Предисловие к премьере: Новая симфония Д. Шостаковича.

когда вся трагедия кончается и гибнут Дездемона и Отелло, тоже звучит прекрасное успокоение. Вспомним «Анду». Когда наступает трагическая гибель героев, это смягчается светлой музыкой. Все это, как мне кажется, происходит от разного рода религиозных учений, которые внушали, что жизнь, так сказать, может быть плоха, но когда ты умрешь, то все будет хорошо и тебя там ждет полное успокоение»¹.

Таким образом, вопрос об оптимистическом финале автором снимался: не только музыкой, но и рассказом о Симфонии он обнажал ее трагизм, стонческую личную ноту содержащегося в ней признания неизбежности небытия.

1 июля Шостаковичи улетели в Ереван и двадцать дней провели в Дилижане: после переживаний и волнений нужен был отдых, отвлечение в кругу добрых друзей, у великого и мудрого Мартироса Сарьяна, задумавшего рисовать композитора.

28 июля, в изнуряюще жаркий день, Шостаковичи и Холодилины, заняв четырехместное купе в поезде «Москва — Улан-Батор», отправились в Сибирь. В Иркутск приехали 1 августа, оттуда добрались до поселка Листвянка. Устроились в санатории «Байкал». Из Иркутска приехал Сергей Владимирович Шостакович, видный историк, автор книги о А. С. Грибоедове — произошло знакомство двоюродных братьев. С. В. Шостакович рассказал о том, что могила Болеслава Шостаковича не сохранилась: на месте старого кладбища разбили парк. 21 августа бывали на пике Черского, когда-то исследовавшемся Болеславом Шостаковичем.

Музыканты Бурятской АССР просили приехать к ним. 23 августа из Иркутска вместе с бурятским композитором Ж. А. Батуевым Шостакович вылетел в Улан-Удэ. Он не чувствовал себя здесь туристом, дополняющим отдых экзотическими впечатлениями: встретился с композиторами Б. Б. Ямпилковым, Д. Д. Аюшеевым, С. С. Манжигеевым, А. А. Андреевым, часа три слушал их музыку и разбирал ее, оценивал. Композиторы сохранили запись выступления Шостаковича после прослушивания — еще один красноречивый документ его верного понимания значения национальных культур, внимательности к каждому творческому шагу, его сложившейся с годами и опытом способности к живому, теплomu человеческому общению и меткой наблюдательности².

¹ Цит. по магнитофонной записи выступления Д. Д. Шостаковича.

² «Я считал, что знаю довольно много бурятской музыки, но вот познакомился с неизвестными мне сочинениями. Говорить трудно не только потому, что трудно с первого раза анализировать и критиковать. Должен сказать, я истосковался по музыке: в отпуске, к сожалению, был лишен музыкальных впечатлений и сегодня слушал музыку как изголодавшийся любитель, с настроением, эмоцией, а не рационально-критическим подходом.

Оратория Ямпилова «Гудящие сосны». Интересен замысел. Семь частей контрастируют между собой и вместе с тем развиваются цельно. В музыке много лирики, это очень национальное произведение, что особенно ценно в творчестве советского композитора. Очень интересны оперные аррии Аюше-

В каждом случае Шостакович старается высказать не только конкретное суждение, но и общие мысли, приобретающие в его устах особую весомость. Разобрав и одоббив новые песни, он сетует: «Жаль, что смог познакомиться с немногими песнями. Ведь песня — важная часть в строительстве советской музыкальной культуры, замечательный агитатор, откликающийся на актуальные современные события... Но иногда композиторы небрежно относятся к песне, пишут их во имя моды — поскорей бы. Теряют вкус и строгость к себе»¹. Всегдашнее внимание к возможным источникам интонационного обновления музыки сказалось в интересе к народным и культовым бурятским мелодиям. По просьбе Шостаковича с ними его знакомили в Иволгинском дацане в исполнении на народных инструментах. С Хамбо-ламой увлеченно беседовал об истории местных напевов.

24 августа улан-удэнцы провожали Шостаковича торжественным концертом. Из Москвы приехали певцы, струнный квартет филармонии. Пели романсы на стихи Долматовского, Испанские песни, играли Третий квартет. Сотни людей подходили к композитору, чтобы пожать ему руку, услышать его слово; со сцены прочитали Указ о присвоении ему звания народного артиста Бурятской АССР, и он отвечал: «Мне очень хочется работать больше и лучше, и я уверяю вас, что приложу для этого все усилия...»².

Отдохнувший и полный впечатлений, ненадолго возвратился Шостакович в Москву. 29 сентября в Ленинграде, в зале Академической капеллы, состоялась премьера Четырнадцатой симфонии. Автор был очень доволен, считая, что для такого камерного произведения зал капеллы наиболее удобен: «Это великолепный средний зал. Он больше Малого и меньше Большого. И звучит там удивительно прекрасно»³.

Московские премьеры прошли 5 и 6 октября. 4 декабря Симфония прозвучала в Свердловске под управлением А. Г. Фрида-

ева. Я узнал, что он сейчас заканчивает третью оперу и будет оперная трилогия о дружбе бурятского и русского народов. Большая, серьезная, важная тема. Пожелаем, чтобы бурятские мастера театра хорошо, интересно поставили эти оперы.

Композиторов Ямпилова и Аюшеева объединяет один источник вдохновения — бурятская народная музыка. И черпают они из нее не как элементарные «обработчики»: народное преломляют в своих индивидуальностях. Симпатичный танец «Хантарма» Аюшеева для скрипки и фортепиано. Как это важно — чувствовать инструмент, его душу, его возможности, писать для скрипки — так уж именно для скрипки! Отличный услышал романс Манжигеева «К тебе, мой друг» и не понял название «пьеса для струнного квартета». Почему «пьеса», а не серенада, прелюдия или, допустим, ноктюрн? Сейчас композиторы иногда дают неопределенные названия, может быть, по молодости». (Цит. по магнитозаписи в фондах Комитета по телевидению и радиовещанию Совета Министров Бурятской АССР.)

¹ По той же записи.

² По той же записи.

³ Письмо к М. Шагинян от 5 декабря 1969 года. 50 писем Д. Д. Шостаковича, с. 147.

лендера. Вслед за уральской премьерой Четырнадцатую симфонию исполнили: Киевский и Грузинский камерные оркестры, ансамбль солистов Одесского симфонического оркестра, Запорожский симфонический оркестр.

Шостакович узнавал о множестве исполнений из газетных сообщений и писем друзей: самому пришлось в очередной раз надолго отправиться в больницу. Лечение существенных сдвигов не давало.

Как-то в газете прочитал о судьбе известного спортсмена В. Н. Брумеля, перенесшего тяжелейшую травму и возвращенного в спорт курганским врачом-ортопедом Г. А. Илизаровым. Решил обратиться в курганскую клинику. Но как? Вызвался помочь Долматовский, и в январе 1970 года в Репине Козинцев встретил радостного Шостаковича. «Вы знаете,— сказал мне один из самых знаменитых людей нашего времени,— ведь к нему (Илизарову.— С. Х.) теперь со всей страны обращаются. Но я, знаете, к счастью, нашел протекцию: Долматовский устроил меня к нему»¹.

24 февраля 1970 года Шостаковичи вылетели в Курган. С большими надеждами. Оттуда не без юмора писал Молостовой, с которой подружился во время киевской постановки «Катерины Измайловой»:

«По прибытии в Курган мы с Ириной Антоновной пошли гулять по городу. И первое, что увидели,— это был анонс о гастролях в Кургане Киевского эстрадного представления «Киевские скворцы» — постановка И. А. Молостовой. Я думал, что Вы приехали с этими «скворцами». Но Вы не приехали. Очень я об этом жалел. Но, с другой стороны, и радовался, что по приезду в Курган первое, что я прочитал, это была Ваша фамилия. Я счел это хорошей приметой.

В Кургане я буду лечиться у доктора Илизарова (а не Елизарова) по крайней мере до 15 апреля».

Осмотр врача обнаружил запущенность двенадцатилетнего процесса болезни. Курс Илизарова оставался последней надеждой, и Шостаковичи решили жить здесь столько, сколько требуется для намеченного лечения. Устроились основательно в палате на четвертом этаже клиники, получившей тогда название филиала Ленинградского института травматологии и ортопедии. В палате у стены были сделаны приспособления для гимнастических упражнений. На электрической плитке в прихожей Ирина Антоновна готовила еду, дополнявшую больничный рацион. Купили разные мелочи, чуть-чуть скрашивавшие строгость больничной обстановки.

Оболезни Илизаров разговоров не вел. Обещаниями не утешал. Курс лечения был напряженным. Шостакович сообщал:

«Много физкультуры, массажа... Кроме того, раз в три дня мне делают укол. Потом я принимаю порошки. С большим трудом, с очень большим

¹ Козинцев Г. М. Из рабочих тетрадей, с. 110

трудом, но все же влезаю в больничный автобус. Это тоже мой экзерсис... Я даже стал играть на рояле. Причем играю не только медленно и тихо, но даже быстро и громко. Например, Четвертый, Пятый и некоторые другие этюды Шопена».

Непривычные нагрузки утомляли. Арнштаму жаловался: «Я очень устаю от лечения, которое начинается в 7 часов, а заканчивается в 21 час». Режим, установленный Илизаровым, включал также длительные прогулки по живописным окрестностям. На автобусе по прямым улицам, спланированным еще ссыльными декабристами, Шостакович выезжал к реке Тобол, на границу между тайгой и степью, к берегу озера. Побывал в Смоленской слободе, где когда-то жил Вильгельм Кюхельбекер — Кюхля, стихи которого он ввел в Четырнадцатую симфонию. От процедур отдыхал, играя с маленьким мальчиком Сережей, тоже лечившимся у Илизарова. Мальчик непринужденно появлялся в палате и предлагал: «Дмитрий Дмитриевич, давайте играть в мяч!» — «А что же, сыграем».

И вдвоем принимались за свой футбол.

Письма из Кургана показывают, насколько был измучен Шостакович немощью, как переживал ее; радость от сдвигов в лечении выражал бурно, непосредственно, но тут же с опаской сдерживал себя. Сперва сообщал осторожно: «Не сглазить бы, но некоторое улучшение уже чувствую» (1 марта). «У меня дела идут хорошо... Левая рука налаживается очень хорошо. Правая хуже. Во всяком случае, Г. А. Илизаров доволен ходом лечения» (12 марта). «Я чувствую себя все лучше и лучше. Надеюсь вернуться в Москву совсем здоровым» (15 апреля).

17 апреля сообщал одному из учеников:

«Сегодня прошло уже пятьдесят дней, как я лечусь у Г. А. Илизарова... Мое лечение идет хорошо. У меня уже имеются большие достижения. Я гораздо лучше хожу, играю на рояле, преодолеваю препятствия и т. п. Физически я стал сильнее. Великий врач Г. А. Илизаров уделяет мне много внимания и дает слово, что выйду я отсюда (из больницы) совершенно здоровым, с сильными руками и ногами».

Обнадеженный, согласился продолжить лечение еще на месяц, хотя и сетовал: «...очень скучаю без своих детей, внуков, без своих друзей».

Чтобы скрасить его больничную жизнь, в конце апреля в Курган приехали оркестр Свердловской филармонии, дирижеры М. И. Паверман, А. Г. Фридлендер и солисты. Провели музыкальный фестиваль, в программу которого вошли Двенадцатая симфония, Второй виолончельный концерт. Здоровье и лечебный режим не позволяли Шостаковичу покидать клинику ежевечерне, но после концертов он радужно принимал у себя музыкантов; разговорам не было конца.

Не прекращалась деловая жизнь. Из Горького приезжала делегация просить согласия для очередной баллотировки Шостаковича в депутаты Верховного Совета СССР. Разбирался в заявлениях, жалобах избирателей, в каждом случае инструк-

тируя Гаямову, где и как нужно похлопотать в Москве. В связи со столетнем со дня рождения Бетховена занялся юбилейной статьей.

Каждый больничный день (с шести утра) начинался сочинением музыки и упражнениями за фортепиано. Первое курганское пребывание частично посвятил оформлению шекспировского фильма Козинцева «Король Лир». Мысль об этой работе возникла еще в 1968 году, причем тогда Шостакович предполагал: «Вероятно, это будет первый эскиз для моего сочинения о Лире. ...«Король Лир», конечно, очень меня волнует»¹. Вместе с тем Шостакович колебался, браться ли ему за эту работу, не был уверен, что обостряющаяся болезнь позволит ездить на записи. Козинцев уговаривал: «Снимать начнем в конце года. Мне, естественно, хочется, чтобы Вы согласились. Пишу о некоторых облегчающих обстоятельствах: музыки в фильме будет меньше, нежели в «Гамлете»². И пояснял: «Место и характер музыки — иные, нежели были у нас в «Гамлете»³. Исключалась стилизация.

В конце концов, Шостакович признался: «...любовь к Шекспиру, кино и моему другу Григорию Козинцеву победили»⁴. По свидетельству А. В. Романова, тогдашнего председателя Государственного комитета кинематографии, состав участников фильма был определен уже к первому февраля 1968 года, и тогда же официально «принял приглашение участвовать в создании фильма и композитор Д. Шостакович, давний соратник Григория Михайловича»⁵. Съемки начались 16 января 1969 года.

Новая киноработа продвигалась в Кургане медленно. Закончив ее, Шостакович сокрушался: «Это был долгий и кропотливый труд. По междугороднему телефону вели часовые беседы с Козинцевым, почтой я получал от него все материалы. Дописывать музыку пришлось все же в Ленинграде»⁶ (в Репине, где Шостакович провел июнь и июль 1970 года).

Как и Козинцев, Шостакович не хотел сходства с «Гамлетом», а другие варианты воспринимались в «Ленфильме» не без критики. Козинцев записывал по ходу монтажа: «Музыка Шостаковича — мое больное место. По которому ох как бьют»⁷. Размышлял: «И только преодолев, вытеснив все это — натуральное, естественно жизненное,— она, все заглушив, слышится во

¹ Письмо к М. Шагинян от 3 декабря 1968 года.

² Козинцев Г. М. Пространство трагедии, с. 55.

³ Там же.

⁴ Долгополов Мих. Будни и праздники музыки.— Известия, 1970, 8 дек.

⁵ Романов А. В. Немеркнувший экран.— М.: Сов. Россия, 1976, с. 95.

⁶ Долгополов Мих. Будни и праздники музыки.

⁷ Козинцев Г. М. Записи из рабочих тетрадей. Цит. по кн.: Козинцев Г. М. Собр. соч. в 5-ти т.— Л.: Искусство, 1984, т. 4, с. 525.

всю мощь, когда король появляется на краю башни, и музыка становится уже не оркестром, а молвой легенды»¹. В личном архиве композитора ныне находятся многие из семидесяти номеров с его пометками: рог вожака нищих, выезд королевского обоза, бубенчики шута, дудочка шута, охотничьи рога, зов смерти, ход времени, голос правды, плач, буря,— партитура сохранила все детали музыкального замысла.

В «Лире» шел по пути известной автономии музыки от зрительного ряда, когда она «бесстрашно вторгается в ход событий, вдруг заставляя нас осмыслить их с новой, неожиданной стороны»². Таким был кульминационный эпизод фильма — трагический реквием: «Люди гибнут в братоубийственной бойне, народ разорен, страдает, и, кто бы ни победил, это горе не искупить ничем»³. Как пояснял Козинцев, музыка передавала голос автора, сам поэтический строй шекспировского мышления и «говорила языком современного искусства, каким хотелось бы говорить о современном мире. ...Что-то с самого начала слышащееся в воздухе, гул приближающихся катастроф, сгущение электричества в атмосфере... Зов жизни — древний, как сама жизнь, как дудочка шута, тихий печальный напев. Впервые он звучит издали, в прологе, когда на экране идут к королевскому замку нищие, оборванцы, странники... И в финале он слышится снова — одинокий, скорбный, деревенский мотив... Музыка создает трагическую среду событий»⁴.

Летом Шостакович участвовал в записи музыки, в зале Ленинградской студии на Крюковом канале, дом 12. Несмотря на изнуряющую жару, он приезжал из Репина и заходя появлялся на набережной, наблюдая, как «у распахнутых дверей студии документальных фильмов сновали автобусы, грузовики, легковые машины, таскали какие-то доски, ящики, футляры с инструментами — все было суматошно, деловито, полно забавных несообразностей»⁵. Потом медленно, со многими остановками на лестнице проходил в зал, некогда служивший известному петербургскому кафешантану, — с деревянными панелями, остатками купеческой роскоши. Здесь, как всегда не поспевая, проверяли специальное устройство для колокольного звона, расставляли пульта. Шостаковичу нравилась эта атмосфера киноработы, ставшая за много лет привычной; она заставляла забывать о немоги. С годами его участие в записи становилось скорее мобилизующим, нежели контролирующим.

«Он делал совсем мало замечаний, лишь несколько раз подходил к дирижеру Далгату, и они о чем-то тихо переговаривались. Когда сыграли

¹ Козинцев Г. М. Записи по фильму «Король Лир». — Собр. соч., т. 4, с. 323.

² Романов А. В. Немеркнувший экран, с. 96

³ Там же.

⁴ Там же, с. 129.

⁵ Зоркая Н. А. Шостакович на «Ленфильме». Цит. по кн.: Экран, 1980—1981. — М.: Искусство, 1983, с. 127.

«Первое появление замка Лира», номер, который начинают фагот и пиццикато струнных, попросил, чтобы звук тамтама не был «комковатым», и сказал: «Надо пианиссимо, чтобы было таинственно». И после каждого дубля говорил: «Сыграли хорошо», — или: «Если записалось хорошо — то хорошо». Лишь однажды разошелся с другими и настоял на своем. Это было уже в самом конце дня, когда жара стала нестерпимой и все очень устали. Записывали «Обед у Гонерильи» — один из немногих номеров «сюжетной» музыки (в кадре играют музыканты) — две флейты, арфа и кларнет. Со всем молоденькая, милая арфистка никак не могла сыграть до конца свое технически трудное соло. Ее, как говорится, «заклинило». Каждый раз начинали один за другим флейтисты, вступала она и, доходя до рокового места, в отчаянии бросала инструмент. Далгат предложил перенести запись этого номера: «Видите — здесь заскок, шок». И другие думали также. Но Шостакович настаивал на продолжении, пока бедняжка арфистка не вытянула наконец свой пассаж куда-то в высокий узкий верх своей арфы. И в этом маленьком эпизоде тоже сказался дух интеллигентности, солидарности, царивший в зале: никто не раздражался, никто не повысил голос, хотя истекало последнее время смены. А Шостакович, видимо, очень хотел, чтобы арфистка сыграла. Вот и все. Но было здесь само его присутствие и его волнение»¹.

В конце лета перед выходом фильма на экраны Шостакович не упускал его обсуждений, помогал Козинцеву; с замечанием, что в сцене бури «много меди. . . медные заглушают шумы, исчезает ощущение ветра», спорить не стал, пообещал: «. . . подумаем, что здесь можно было бы сделать»², оркестровку не изменил.

На премьеру пойти не смог: 25 августа снова отправился в Курган на второй этап лечения. Настроение было хорошим. Передвигался увереннее. Пальцы рук стали подвижней; летом в Репине автору этой книги говорил, что намерен возвратиться к концертным выступлениям, и охотно присаживался в кабинете к роялю, иллюстрируя игрой мысли о музыке. Радовался тому, что успех лечения помогал самому врачу-новатору: «У него дела сейчас идут хорошо. . . У него будут созданы все условия для нормальной работы, для подготовки кадров и помощи иностранным медикам»³. М. Шагинян сообщал: «Вероятно, скоро ко мне полностью вернутся силы и работоспособность. . . Много у меня замыслов».

Возвратился в Москву после второго этапа лечения 27 октября: торопился к делам. Ноябрь и декабрь прошли под знаком двух премьер — цикла «Верность» в Таллине, где провел неделю, и Тринадцатого квартета в Москве и Ленинграде. Композитора уведомили о решении издать собрание его сочинений. Холодильнику предложил стать ответственным редактором. Вдвоем составили план, определили содержание отдельных томов.

В мыслях складывалась Пятнадцатая симфония. Шостакович еще никому и ничего не говорил о ней, но был полон музы-

¹ Зоркая Н. А. Шостакович на «Ленфильме», с. 127.

² Романов А. В. Немеркнувший экран, с. 99

³ Цит. по кн.: Дарненко П. С. Люди моей биографии, с. 262.

кой, слышал ее, и потому в начале 1971 года все другое, что делал, было лишь фоном: ходил на концерты, в гости, читал, но жил своей, особой жизнью, занятый очередным опусом.

Предполагал, что этот опус станет подарком самому себе к шестидесятипятилетию. Поначалу в воображении складывалось нечто моцартиански непосредственное и детски веселое. Начиная партитуру, даже сказал Тищенко: «Я хочу написать веселенькую симфонию».

По черновикам — их восемнадцать листов — видно, что «остов» Пятнадцатой симфонии был записан 2 апреля 1971 года (в это время Шостакович находился в больнице). В симфонический черновик неожиданно вклинилось вокальное — по контрасту, как случалось уже не раз и прежде, когда капризное вдохновение перебивало симфонический поток. В эскизах Пятнадцатой симфонии появился романс о Марине Цветаевой на стихи Евтушенко:

Помнишь, гераневая Елабуга,
Ту, городскую, что вечность назад
Долго курила, курила, как плакала,
Твой разъедающий самосад.
Бога просила молитвенно, ранено,
Чтобы ей дали белье постирать.
Вы мне позвольте, Марина Ивановна,
Там, где вы жили, чуть постоять.
Бабка открыла калитку зыбучую —
Пытка под старость, не знаю за что,
Ходют и ходют — ну прямо замучили,
Дом бы продать, да не купит никто.
Помню — была она строгая, крупная,
Не подходила ей стирка белья,
Не управлялась она с самопрлками.
Я их крутила Веревку — не я.
Помнишь, гераневая Елабуга...

Четыре нотные страницы — достаточно четкий и полный эскиз: вокальная партия, аккомпанемент. Бас ведет скорбный рассказ неторопливо, смены метра выразительно группируют фразы в гибкой декламации:

12.

Помнишь, ге - ра - не - ва - я Е - ла - бу - га,
ту, го - род - ску - ю, что . веч - ность на - зад
дол - го ку - ри - ла, ку - ри - ла, как пла -
ка - ла, твой разъ - е - да - ю - щий са - мо - сад.

Судьба поэта — вот тема романса, предвосхитившего близкий по времени вокальный цикл на стихи М. И. Цветаевой

с той же темой. Не только поэзия, но и личность Цветаевой, ее подвижническая бескомпромиссная жизнь волнуют Шостаковича. Романс не был закончен, никогда не исполнялся, и никому о нем, даже поэту — автору стихов, композитор не сообщал.

Апрель проводил в Жуковке, информируя друзей: «После продолжения очередного курса лечения я вернулся из больницы домой полный заразительного оптимизма».

С 3 июня вновь двадцать четыре дня находился в Кургане. Вновь радостно сообщал о том, что очередное «пребывание в Кургане... пошло на пользу»: «...уже довольно прилично хожу. Хожу по лестницам». Весь июнь интенсивно работал над партитурой Пятнадцатой симфонии, как сам говорил, «до слез». М. Шагинян писал:

«Слезы текли из глаз не потому, что симфония печальная, а потому, что сильно уставали глаза. Я даже показался окулисту, который порекомендовал мне сделать в работе небольшой перерыв. Этот перерыв достался мне очень трудно. Когда работается, то отрываться от работы мучительно»¹.

В последствии он рассказывал:

«Пятнадцатая симфония мне как-то очень ясна была, как она должна получиться, что ли, мне это было довольно ясно. Я очень много над ней работал, и, как ни странно, я ее писал в больнице, потом вышел из больницы — писал на даче, понимаете, но оторваться от этого совершенно не мог. Это одно из тех произведений, которое просто очень меня захватило, и... может быть, одно из немногих моих сочинений, которое мне показалось ясным от первой до последней ноты, понадобилось только время, чтобы это записать»².

27 июня встречавшему его из Кургана Холодилину сообщил о новом произведении, как об уже созданном. Закончил стошепистраничную партитуру в Репине 29 июля 1971 года, приписав после состава оркестра примечание: «Указано минимальное количество инструментов. Если инструментов будет больше, то это, конечно, будет лучше». Кое-где, главным образом в медленных темпах, не без колебаний исправил метрономические указания: в цифрах 64, 75, 80. Вечером того же дня уехал в Москву. Там Симфонию сыграли на двух фортепиано Б. А. Чайковский и М. С. Вайнберг, с энтузиазмом и гордостью выполнявшие миссию первых исполнителей новинок Шостаковича.

Забравшись в Жуковку, почувствовал: «...после окончания Симфонии, над которой я работал денно и нощно, сейчас везде какая-то пустота»³.

17 сентября Шостаковича отвезли в больницу с диагнозом: второй инфаркт миокарда.

¹ Письмо к М. Шагинян от 19 июня 1971 года.

² Из радиointервью 15 июня 1973 года.

³ Письмо к М. Шагинян от 26 августа 1971 года.

Ровно два месяца находился на осторожном, щадящем лечебном режиме. Все, чего достиг Илизаров, пропало. Более того: слабость сердца исключала дальнейшие активные двигательные упражнения. Лечение в Кургане становилось бесцельным.

«Снаряды» падали рядом: 3 ноября случился инфаркт у Холодильникова, 5 ноября он скончался. Тамара Петровна Холодильникова и Ирина Антоновна утаивали газеты, чтобы печальная весть не дошла до Шостаковича. 13 ноября он подписал на память издание партитуры Четырнадцатой симфонии: «Дорогой» — и переправил: «Дорогим Холодильниковым» 17 ноября в санатории «Барвиха» ему передали материалы по собранию сочинений без всяких следов участия Холодильникова. Обеспокоенный, он просмотрел в санаторной библиотеке подшивку газет и обнаружил некролог.

В канун Нового года писал Молоствовой: «Берегите здоровье. Я свое потерял. Со мной случился в сентябре инфаркт. Сейчас я очень слаб. Руки и ноги очень мне плохо служат. У меня мало надежд на восстановление сил Поэтому я грущу».

Репетиции Пятнадцатой симфонии начались сразу после нового, 1972 года. Композитор принимал в них деятельное участие. Он испытывал необходимость разъяснять музыку, хотя ее общая концепция не была столь острой, новой, как в двух предыдущих симфониях. Новым был скорее сам факт возвращения к «чистой», бестекстовой симфонической музыке после длительного перерыва. Обозревая предшествующие вокально-симфонические творения, исследователи утверждали, что «симфония в ее чистом виде, как инструментальная драма, перестала удовлетворять композитора»¹. Но меньше чем через два года после Четырнадцатой появилась классически совершенно «чистая» симфоническая форма.

Шостакович вновь доказывал власть чистого симфонизма. Предыдущее симфоническое повествование на тему о ликах смерти, казалось, подводило итоги. Но не смертью хотел Шостакович ставить точку. Не словами прощания.

«Веселенькой» симфонии тоже не получилось.

Он представлял ее рассказом-«конспектом» о всей человеческой жизни. Не горячей драмой борьбы и конфликтов, а рассказом-воспоминанием старого человека сложной судьбы. «Первая часть — детство. Игрушечный магазин, множество безделушек, полная безоблачность...» В конце пути человек возвращается к началу, к истокам жизни как величайшему счастью. Детство олицетворяет верность, правду, любовь. «Я отношусь к музыке, как в детстве», — сказал он после сочинения Симфонии. Сочиняя, использовал метод коллажей. С него

¹ Сабина М. Д. Заметки о Четырнадцатой симфонии. — Сов. музыка, 1970, № 9, с. 22.

начинал, цитируя в детской своей фортепианной пьеске песенку «Во саду ли, в огороде». Сколько их потом появилось, самых разных цитат, отголосков! В Одиннадцатой симфонии они имели программную определенность: революционные мелодии. В Пятнадцатой стал «играть» неожиданностями. Почему здесь Россини? Что побудило возродить именно эту популярную мелодию? Догадок высказано немало. Вероятней всего, это голос из детства, запавшие в душу первые музыкальные впечатления. Может быть, это даже не осознанный автором выбор, а мгновенная вспышка памяти.

Важно, что в каждом новом сочинении Шостакович включает коллажи в свой стиливой словарь как все более органический элемент. Контуры чужих мотивов не меняются, но собственная музыка естественно окружает их соответствующим тембровым, ритмическим «антуражем».

С неисчерпаемой фантазией ведет композитор причудливый хоровод тем (с цитатой из «Вильгельма Телля» Д. Россини). Начало Симфонии выдерживается «в духе *Concerto grosso*. Солируют флейта, фагот, кларнет, скрипка, ударные. Легкая игра фантазии рождает все новые и новые музыкальные ассоциации»¹. По словам Шостаковича, «следующие части Симфонии — это жизнь, ее бури и радости, страдания и находки. Жизнь, прожитая от начала и до конца...»². В ней много трагического, и вторая часть — *Adagio* — воспринимается обобщением прежней трагической медленной музыки шостаковичских симфоний. Горестные жалобы изливаются в монологах, диалогах разных инструментов оркестра. По меткому определению Ю. С. Корева, *Adagio* — «безмолвие мемориала»³. Воспоминание и размышление о недавнем прошлом. Трижды появляются фантастические аккорды как голоса иного мира. Завершается часть совсем мрачно: призраки за пределами реальности — мостик к следующей части — причудливому скерцо с обычными у Шостаковича гротесковыми элементами. Как и большинство его скерцо, оно невелико (три минуты звучания), проходит стремительно. Излагая вторую и третью части без перерыва, Шостакович подтверждает характерное для его поздних сочинений смыкание контрастных картин, достижение единства противоположностей.

В отличие от других симфоний, где часто в центре концепции оказывались либо первая, либо средняя медленная части,

¹ Тищенко Б. И. Пятнадцатая симфония Шостаковича. — Ленинградская правда, 1972, 7 мая.

² Цит. по аннотации Г. В. Григорьевой к альбому пластинок: Шостакович Д. Д. Восьмая — Пятнадцатая симфонии. — М.: Мелодия, 1978, с. 6.

³ Корев Ю. С. О Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича. — Сов. музыка, 1972, № 9, с. 12.

здесь главное место занял финал — *Adagio, Allegretto*. Это не оптимистический итог, подобный финалу Пятой, и не конфликтно-трагедийная картина типа финала Восьмой. Содержание финала многообразно, контрастно, неоднозначно. Вначале звучит мотив из «Кольца Нибелунга» Р. Вагнера. Это как бы знак примирения Шостаковича с композитором, к личности которого он не питал симпатии, примирения через музыку. В трагической ретроспективе гасится запал отрицания. Шостакович берет из музыки Вагнера «тему судьбы» — возвышенно-траурную — и проводит ее контрастом к нежным, печальным мелодиям удивительной красоты, к интонации глинкавского романса «Не искушай». Еще и еще раз прием коллажа, как в квартетах¹, обретает смысл многозначительный, даже новаторский, он рождает глубокие ассоциации. Многие проходят в финале перед мысленным взором. Появляется пассакалья с трансформацией темы из Седьмой симфонии — обращение к знаменательной странице прошлого. Последнее изложение вагнеровской темы с валторнами *con sordine* воспринимается многозначительным завершением. Круг замкнут.

Заканчивают Симфонию ударные. Это кода финала. Ударные выдвинуты во всей оркестровой ткани (при парном составе, с тремя флейтами и тремя трубами), достаточно классической и вместе с тем по трактовке оркестра характерной не только для этого отдельного сочинения, но и для всего позднего периода творчества². Очевидна устойчивая склонность к экономии средств, в первую очередь медных. Предпочтение отдается чистым тембрам. Неизменно пристрастие к солирующим голосам. Все большие отрезки формы строятся на монологах или дуэтах инструментов: такова побочная партия экспозиции финала с дуэтами гобоя и флейты, гобоя и кларнета. Ударные словно отмеряют ход времени и человеческой жизни.

С Пятнадцатой симфонией слушатели познакомились впервые 8 января 1972 года в Большом зале Московской консерватории в исполнении симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения. Восхищение было безоговорочным. Один из зачинателей советского симфонизма Л. К. Книппер записал после премьеры: «Страшно быть композитором, когда рядом... живет и пишет Шостакович... Счастье быть его современником, слушать его музыку и думать о «небе в алмазах»³. Откликов появилось много, единодушно восторженных и близких по образному толкованию. Пресса зафиксировала некоторые вехи первых исполнений в разных городах и странах. 1972 год — Саратов, дирижер Г. П. Проваторов; Одесса, дири-

¹ Например, начальные аккорды из Чаконь Баха в Пятнадцатом квартете.

² См.: Макаров Е. П. Мастерство оркестровой драматургии. — В кн.: Музыка России. — М.: Сов. композитор, 1976.

³ Книппер Л. К. Поднять будни до высот Шекспира. — Сов. музыка, 1978, № 12, с. 98.

жер Р. В. Матсов; Петрозаводск, дирижер Ф. И. Глушенко; Чехословакия, Япония, ГДР. В июне в Западном Берлине в присутствии Шостаковича Симфонию сыграл Государственный симфонический оркестр СССР, дирижировал Е. Ф. Светланов. К этому времени новое произведение вошло также в репертуар Г. Н. Рождественского, в книге которого о дирижерской аппликатуре содержатся наблюдения по поводу трактовки первой, второй и четвертой частей, одобренные автором¹.

Бестекстовая «чистота» Симфонии, видимо, определила интерес к ней Мравинского. С 24 апреля по 9 мая Шостакович жил в Репине, что позволило ему посещать все репетиции Мравинского. Почти десятилетие не встречались они в общей работе, и теперь, «...сыграв... Пятнадцатую симфонию, Мравинский вновь доказал, что он остается непревзойденным истолкователем симфонических творений великого композитора»².

В 1973 году состоялись премьеры в Новосибирске, Риге, Рязани, Запорожье, Омске, повторные исполнения в Москве, в дни III съезда композиторов РСФСР (наряду с премьерой Четырнадцатого квартета). С характеристикой Симфонии в печати выступали Т. Н. Хренников, К. А. Караев, Е. Ф. Светланов, Б. И. Тищенко, А. А. Николаев, Ю. С. Корев, М. М. Сокольский, И. И. Мартынов.

Одновременно распространялась и Четырнадцатая симфония — не только в СССР, но и за рубежом. В Париже, в театре Елисейских полей, ее сыграл оркестр французского радио и телевидения под управлением Жака Мартинона, пели сопрано Ле Брис и бас из Милана Б. Кармели. Талантливый негритянский певец Симон Эстес участвовал в американской записи Симфонии на пластинку. Был случай, когда после исполнения в Римской музыкальной академии «Святая Цецилия» Симфонию пытались представить «апофеозом безнадежности и скорби», свидетельствующим якобы об изоляции Шостаковича на родине. Отповедь дала газета «Советская культура»³. В сентябре 1973 года популярный фестиваль «Варшавская осень», снискавший международный авторитет, открылся Четырнадцатой симфонией Д. Д. Шостаковича и Первой симфонией К. Пендерецкого — произведениями, в значительной степени определяющими характерные черты музыки второй половины XX века.

¹ Рождественский Г. Н. Дирижерская аппликатура, с. 9.

² Фомин В. С. Оркестром дирижирует Мравинский. — Л.: Музыка, 1976, с. 94.

³ Гончаров В. Импровизация синьора Челли. — Сов. культура, 1974, 16 апр.

В 1972 году творческое воображение Шостаковича дремало. Это был редкий в его жизни почти «пустой» год; жаловался: «Вот уже год, как я не сочинил ни одной ноты. Трудно найти этому объяснение. Может быть, борьба за свое здоровье». И иронизировал, вспоминая любимого Чехова: «Я уже год как не курю, не пью. В «Черном монахе» Чехова магистр Коврин говорил, что заботы о его здоровье лишили его радости творчества, что если бы Магомет, Шекспир пили бы только молоко и ели рисовую кашку, то от них не осталось бы и следа»¹.

Участились зарубежные путешествия. Отношение к ним было двойственным. При всей своей непоседливости, которую Шостакович шутливо называл резвостью, он считал себя домо-седом, признаваясь: «В гостях хорошо, дома лучше. В абсолютной правдивости этого народного афоризма я убедился на собственной шкуре». Но в дорогу звало все то же упрямое и страстное желание убедить всех и самого себя, что активен, может передвигаться. Торопился увидеть и узнать новое в мире, а главное, обрести во впечатлениях — музыкальных и немusикальных — творческие импульсы. После 1970 года, проведенного между Москвой, Курганом и Репином, и «тихого» 1971 года, половина которого прошла в больницах и санаториях «Барвиха», следующие два года были заполнены дальними маршрутами: 1972, май — июнь, — в ФРГ и ГДР; 30 июня отплыл на теплоходе «Балтика» в Ирландию и Англию.

Помощника капитана «Балтики» Е. Куницына предупредили, что Шостакович болен, и поручили «сделать все возможное, чтобы морское путешествие было ему полезным»². Но пассажир оказался неприветливым. Попросил лишь починить радиоприемник: в Рейкьявике проходил матч на первенство мира по шахматам и Шостакович каждый день слушал комментарии, расставлял фигуры, безуспешно пытаясь «просчитать» варианты.

В Лондоне чиновник иммиграционной службы, суховатый и педантичный, заполняя въездную карточку, не стал задавать вопросы, в графе профессия просто записал: «великий композитор».

В ноябре — на этот раз для сокращения времени самолетом — снова отправился в Лондон, где слушал «Хованщину» в своей оркестровке, поставленную в театре «Ковент-Гарден». Вновь, как и в других зарубежных постановках «Катерины

¹ Вот изложение этой мысли в повести «Черный монах»: «Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и доктора не лечили их от экстаза и вдохновения! — сказал Коврин. — Если бы Магомет принимал от нервов бромистый калий, работал только два часа в сутки и пил молоко, то после этого замечательного человека осталось бы так же мало, как после его собаки». (Чехов А. П. Полн. собр. соч., т. 8, с. 288).

² Куницын Е. Наш скромный пассажир. — Нева, 1982, № 11, с. 180.

Измайловой», возник вопрос, на каком языке петь. Шостакович считал: «Опера должна исполняться на том языке, на котором ее слушают. Если опера ставится в Берлине, нужно ее петь по-немецки, если опера ставится в Лондоне, ее нужно петь по-английски, в Париже — по-французски. Но есть и другая точка зрения». И пояснял: «...в Лондоне «Хованщину» Мусоргского в моей оркестровой редакции пели по-русски. Хорошо пели, но все-таки в «Хованщине» язык-то русский не совсем современный, да еще чуть-чуть с английским акцентом — это уж не то».

Часть февраля 1973 года Шостакович провел в Берлине, май — в Дании. В июне прилетел в Париж, на автомашине доехал до Гавра, чтобы оттуда на теплоходе «Михаил Лермонтов» отправиться в США.

Во время рейса смотрел концерт корабельной художественной самодеятельности, похвалил балетмейстера Владимира Бобылева, исполнительницу русских песен фельдшера Раису Судакову, посоветовав: «Пойте без микрофона». Хор спел «Песню о встречном». Композитор согласился встретиться с экипажем. На нижней палубе собралось больше двухсот человек, и Шостакович рассказал о поездке в Данию, о недавних сочинениях. На вопрос, почему у него так мало опер, ответил: «Мой учитель Штейнберг привил мне вкус к симфонизму, и я сосредоточил свои усилия на симфониях».

Стояли погожие дни. Голубизна неба, тихие волны, таявшие и исчезающие за горизонтом, ненавязчивая предупредительность экипажа — все помогало набираться сил. В эту неделю он совсем не сочинял. Но шла другая работа: отдыхая, человек заглядывал в самого себя.

Обратный путь из США в Саутгемптон Шостакович проделал на океанском лайнере «Куин Элизабет».

Поездки были богаты впечатлениями; волновали исполнения собственных произведений — не только «Катерины Измайловой», но и симфоний, скрипичных и виолончельных концертов, квартетов.

Мир воздавал композитору высшие почести: он являлся почетным членом Шведской королевской музыкальной академии, почетным доктором Оксфордского университета, почетным профессором Мексиканской консерватории, членом Академии искусств Германской Демократической Республики, Английской королевской музыкальной академии, Американской академии наук, лауреатом финской премии имени Я. Сибелиуса, командором французского Ордена искусств и литературы... Фамилия Шостаковича появилась в краю мужественных первооткрывателей — в Антарктиде, на Земле Александра I, названной так еще знаменитым русским путешественником Ф. Ф. Беллинсгаузеном. Этот край ледяной пустыни, симфония

снега и льда, в которую вплетаются суровая музыка волн, свист пурги, стал «краем музыкантов»: именами самых великих из них называли горные пики, заливы, полуострова, ледники. В честь Шостаковича здесь наименовали полуостров, расположенный в южной части Земли Александра I; его расположение — 72 градуса 11 минут южной широты, 71 градус 20 минут западной долготы, длина примерно пятьдесят, ширина пятнадцать километров. Этот могучий природный памятник — ледниковая возвышенность, постепенно переходящая в ровную заснеженную поверхность шельфовых ледников, — с юга соседствует с ледником Игоря Стравинского, с севера — с огромным шельфовым ледником И. С. Баха.

Летом 1972 года в Дублине Шостаковичу первому из композиторов России, торжественно вручили диплом почетного доктора музыки Тринити-колледжа, и его ректор в речи по этому случаю говорил, что в Ирландии Шостакович — самый популярный композитор, чья музыка «дает представление о надеждах и мужестве его народа»¹. Летом следующего года в Нью-Йорке он получил медаль Линкольн-центра, в Эванстоне, близ Чикаго, — диплом доктора изящных искусств Северо-западного университета США². В дипломе говорилось:

«Дмитрий Дмитриевич Шостакович — обладатель одной из самых выдающихся репутаций в музыке двадцатого века, в совершенстве владеющий широким диапазоном музыкальных форм, иногда спорных, но всегда пробуждающих мысль. Своими многочисленными и разнообразными работами он прославил не только свою родную землю, столь богатую музыкальными традициями, но и весь мир современной музыки».

Церемонии сопровождалась высказываниями, интервью, поддерживающими не только слова благодарности: композитор не уклонялся от ответов на самые острые вопросы современного музыкального творчества, с большей, чем прежде, откровенностью говорил о себе, о семье, о том, как пишет музыку. Выступая по американскому телевидению, коснулся и своего места в музыке XX века:

«Если какой-то след останется там, в XX веке, от моей музыки, то я буду, конечно, счастлив. Я никогда не думал о том, что моя музыка играет какую-то очень большую и особую роль в XX веке; я об этом не думал и, вероятно, не буду думать. Я только что ряду моих коллег по музыке вот здесь, в Чикаго, сказал, что я люблю все свои сочинения. Но действительно, разве можно писать какое-нибудь сочинение, не любя его. Но тем не менее я очень хорошо вижу недостатки и стараюсь в следующих произведениях их избежать. А роль моя в XX веке, в сороковых ли там годах, пятидесятых, я не знаю какая. Если моя музыка на кого-то производит впечатление, мне это радостно».

¹ Цит. по стенографической записи церемонии в Тринити-колледже, хранящейся в личном архиве Д. Д. Шостаковича.

² «В Чикаго, — рассказывал Шостакович, — было жарко... Во время церемонии... меня еще облачили в черную мантию. Прием был сердечный. Собралось много народа... Под конец все мы совершили шествие под мою Праздничную увертюру».

Человек, воспринимавший жизнь прежде всего слухом, с острой наблюдательностью отмечал все, что видел, охотно рассказывал о разных многочисленных встречах, интересных общениях, впечатлениях, обобщал, сопоставлял, обращался к параллелям, ассоциациям.

Возвращаясь домой, он отдыхал в Репине, Жуковке, Пярну. Больница тоже стала необходимостью, к длительным, по два-три месяца, обследованиям, к процедурам привык, притерпелся. Собирался в Кунцево быстро, даже дорога была что называется «обхоженной» — между Москвой и Жуковкой. Ехали на автомашине, управляемой Ириной Антоновной. По дороге, чтобы отвлечься, отмечал, сколько новых домов, молодых посадок появилось с прошлого раза, где и что изменилось в облике улиц. Как-то поинтересовался прошлым Кунцева, где когда-то жили Гоголь, Есенин, Багрицкий, бывал Маяковский. Живописное Кунцево интенсивно застраивалось, особенно у реки Сетунь, где иногда Шостакович просил чуть задержаться, чтобы передохнуть перед очередным томительным пребыванием в больнице.

Там не отрывался от работы, записывал нотный текст, сидя за больничным столиком. В перерывах, покидая палату, нотные страницы аккуратно складывал стопкой в тумбочку. Хотя врачи и ограничивали число телефонных разговоров, все же аппарат, установленный в палате, почти не умолкал. В самой кунцевской больнице всегда находились лечившиеся знакомые, друзья: Д. Ойстрах (после инфаркта), А. Хачатурян, Л. Зыкина... Жена привозила в палату магнитофонную аппаратуру. Слушал фуги Баха, восхищаясь, словно новичок: «Божественная музыка!»

Иногда и в больнице проявлялась его резвость и даже шаловливость. Так, получив разрешение передвигаться по палате на коляске, он отправился на другой этаж больницы навестить кинорежиссера Михаила Ромма. Об этом визите жена Ромма актриса Е. Кузьмина (когда-то снимавшаяся в фильме «Новый Вавилон», музыку к которому сочинил Шостакович) вспоминала:

«Я рассматривала Шостаковича, и на меня пахло далекой юностью. Он почти не изменился. Только немного отяжелел, да на лице — признаки возраста, немного больше появилось уверенности в себе. А хохолок на голове торчал, как в молодости, хотя в нем уже поблескивала седина и он стал гораздо прозрачнее. Он так же дергал свои пуговицы... И манера разговаривать осталась та же...»

Ромм уговаривал Дмитрия Дмитриевича побыть у него подольше, Шостакович отбивался: «Понимаете, Михаил Ильич, наступило такое время, когда вся наша больница полна наших сверстников. Пока меня не перехватили врачи, надо всех объехать. Я ведь здоровее всех, а главное, на колесах. К вам я ближе всех, и все наши свидания и разговоры впереди. Кстати, мне привезут мою записанную симфонию, и я хочу вам ее подарить...»

В это время в палату вошла дежурная сестра. Шостакович заволновался: «Вот сейчас она сообщит, где я, и за мной начнут охоту... Да... Вот так... Я вас приветствую и бегу, то есть еду дальше»¹.

День возвращения домой отмечался праздничным обедом, с друзьями, приглашавшимися заблаговременно. Дня за четыре Арнштам обычно получал такого рода записки:

16 мая я выхожу из больницы и жажду тебя повидать. Поэтому прошу тебя позвонить ко мне домой примерно в 12.30 16 мая. Мы тогда договоримся, как тебя привезти к нам на дачу, где в 14 часов или несколько позднее начнется обед в честь моего выхода из больницы»².

С нескрываемой радостью принимал он вести о звучании его симфоний в разных городах страны. Таких вестей становилось все больше и больше.

Тридцатилетие блокадного исполнения Седьмой симфонии ознаменовалось 9 августа 1972 года памятным концертом в Ленинграде под названием «Подвиг оркестра». Дирижировал В. Н. Бычков, ветеран Великой Отечественной войны. Ему вручили на этот вечер палочку К. И. Элиасберга. Трое из первых ленинградских исполнителей играли в оркестре — И. Ясенявский, А. Сафонов и А. Зацарный. Полиграфисты типографии № 2 отпечатали точную копию сохранившейся программы концерта 1942 года. Слушатели блокадного исполнения откликнулись на призыв спустя тридцать лет побывать на юбилейном концерте. Приглашение получила и воспитатель общежития Ленинградского химико-технологического техникума, ветеран 189-й стрелковой дивизии Ленинградского фронта Марта Тимофеева Сердюкова. Тридцать лет назад командование дивизии направило тех, кто отличился в боях, слушать Симфонию, и ополченка М. Т. Сердюкова с группой бойцов прошла 9 августа 1942 года пешком весь путь от Пулковских высот до Большого зала филармонии.

Михаил Пирогов, которому не удалось из-за нехватки света запечатлеть на пленку ленинградскую премьеру, теперь снимал ее тридцатилетний юбилей. Среди слушателей вновь с букетиком цветов находилась Любовь Шнитникова-Жакова. Для нее это был не концерт, а еще одна встреча с симфонией своей судьбы, со своим музыкальным «талисманом»: эта музыка всю войну помогала сохранять любовь к солдату-фронтовику Льву Жакову, дожидаться его возвращения, справиться с послеблокадной тяжелой болезнью. Все преодолела семья Жаковых, вырастила четверых детей. Лев Жаков стал крупным ученым-биологом. Любовь Вадимовна мечтала свидеться в Ленинграде с Шостаковичем, но из-за болезни он не смог приехать. Читали его телеграмму:

«Сегодня, как и тридцать лет назад, я всем сердцем с вами. Этот день живет в моей памяти, и я навсегда сохранил чувство глубочайшей благо-

¹ Кузьмина Е. А. О том, что помню. Книга вторая. — М.: Искусство, 1979, с. 219—220.

² ЦГАЛИ. Архив Л. О. Арнштама. Сдаточная опись № 73.

дарности к вам, восхищение вашей преданностью искусству, вашим артистическим и гражданским подвигом... Вместе с вами я чту память тех участников и очевидцев этого концерта, которые не дожили до сегодняшнего дня. А тем, кто собрался сегодня здесь, чтобы отметить эту дату, я шлю сердечный привет...»

В 1972 году отмечалось тридцатилетие той осени, когда Симфонию сыграли в Ереване, Баку, Фрунзе, Свердловске. Ашраф Гасанов вновь дирижировал в Баку, и Шостакович, помня его дебют, прислал дирижеру письмо с сердечной благодарностью.

К Седьмой симфонии продолжали обращаться, решая многие проблемы музыкального творчества. Арам Хачатурян, в частности, ссылаясь на нее, аргументируя понимание национального в музыке: «Такое мог создать только русский, вернее, советский человек. В Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича нет народных мелодий, интонаций, но в ней настроения, переживания людей, черты советского человека... перед которым фашизм оказался бессильным»¹.

В октябре 1972 года четыре дня в Баку Шостакович посвящал дням литературы и искусства РСФСР в Азербайджане. Его тесной творческой общности с композиторами этой республики когда-то положило начало обучение в его классе Московской консерватории Кара Караева и Джевдета Гаджиева. О них со скромной гордостью писал:

«Я не столь самонадеян, чтобы пользоваться выражением «мой ученик», говоря, к примеру, о таком большом советском композиторе, как Кара Караев. Но я всегда буду гордиться тем, что этот замечательный музыкант, так же как другой выдающийся представитель азербайджанского симфонизма — Джевдет Гаджиев, занимался в Московской консерватории по классу композиции, руководить которым было доверено мне...»²

Когда на сцене Бакинского театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова поставили балет «Семь красавиц» на музыку Караева, Шостакович откликнулся обширной статьей в «Правде»:

«Самое сильное в новом балете — его музыка... Следуя лучшим традициям русской балетной классики, и более всего традициям Чайковского, композитор создал значительное реалистическое произведение. Музыка «Семи красавиц» — подлинно симфоническая музыка, обладающая масштабностью, широким дыханием. Почти весь балет воспринимается как цельное непрерывно развивающееся и нарастающее музыкальное действие... Для характеристики героев, для каждой сценической ситуации композитор находит острые, своеобразные, запоминающиеся музыкальные образы»³.

Под свежим впечатлением от второго балета Караева — «Тропою грома», который Шостакович смотрел в постановке Ле-

¹ Хачатурян А. И. С мыслями о слушателе. — Сов. культура, 1973, 1 янв.

² Цит. по кн.: Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. — М.: Сов. композитор, 1978, с. 62.

³ Там же, с. 60. 61.

нинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова, он писал: «...вся музыка от начала и до конца прекрасна... появилось выдающееся произведение»¹. Кара Караев сообщал сценаристу балета Юрию Слонимскому: «...захвалил меня так, что я начал сам в себя верить»². Одобрительно отзывался учитель и о киномузыке, которую Караев тогда интенсивно писал.

В пятидесятые — шестидесятые годы непосредственные воспитанники Шостаковича, занявшись педагогикой, сами передавали последующим поколениям композиторов его традиции. Шостакович радовался широкому признанию балета «Легенда о любви», музыку которого создал Ариф Меликов, в 1958 году закончивший Азербайджанскую консерваторию по классу Караева³. Знаком прочной творческой общности Шостакович воспринимал высказывания азербайджанских учеников. «Главным моим учителем был и остается Дмитрий Дмитриевич Шостакович, с которым связана вся моя творческая жизнь. Из ученика я превратился теперь в его младшего товарища»⁴, — говорил после авторского концерта в Ленинграде Караев. Рассказывая о своей Шестой Симфонии, Д. И. Гаджиев подчеркивал: «Ярчайшим примером для меня всегда служит симфоническое творчество моего педагога и наставника Д. Д. Шостаковича»⁵.

В программе концертов дней литературы и искусства РСФСР в Азербайджане была Пятнадцатая симфония, имевшая большой успех. Через бакинскую городскую газету «Вышка» Шостакович передавал впечатление от теплого приема, который оказали его «детищу» азербайджанские слушатели. Он выступал как общественный деятель, отмечающий в каждом событии его художественную и идейную значимость, рассматривал дни литературы и искусства РСФСР «как совместный с азербайджанскими друзьями творческий рапорт великому празднику советского народа — пятидесятилетию образования Союза ССР», высказывал убеждение, что «встречи, которые происходят сейчас в прекрасном крае, явятся новым звеном в укреплении дружбы народов Советской России с талантливым и трудолюбивым азербайджанским народом»⁶.

¹ Цит. по книге: Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания, с. 56.

² Там же, с. 436.

³ Посмотрев этот балет, Шостакович выделил дирижера Н. З. Ниязи: «Он достиг подлинного единства с оркестром и добился небывалого звучания каждого инструмента и всего коллектива в целом. Мы слушали настоящее «форте», настоящее «пиано», отдельные группы сливались в единый ансамбль. Мне очень хотелось бы подчеркнуть, что дирижер во время спектакля был подлинным руководителем не только для оркестра, но и для сцены, что к сожалению, бывает не часто». (Цит. по ст.: Керимов И., Пейзель М. Трудолюбие, вдохновение, ум.— Сов. культура, 1977, 8 июля).

⁴ Сердобольский О. М. Музыка Кара Караева на берегах Невы.— Бакинск. рабочий, 1975, 15 февр.

⁵ Цит. по ст.: Гимн современнику.— Бакинск. рабочий, 1977, 11 марта.

⁶ Д. Шостакович о времени и о себе, с. 334.

Отмечая роль Шостаковича в развитии азербайджанской музыки, Президиум Верховного Совета республики удостоил его звания народного артиста Азербайджанской ССР. «Присвоение мне почетного звания народного артиста Азербайджанской ССР для меня является огромной радостью»¹, — отвечал Шостакович.

Несмотря на болезнь, композитор сохранял неизменный уровень общественной активности. Дважды в качестве делегата с решающим голосом участвовал в работе съездов КПСС, по-прежнему занимался депутатской деятельностью, принимал участие в обсуждении важных законопроектов в комиссиях Верховного Совета СССР, руководил обществом «СССР — Австрия», занимался организационной подготовкой очередных конкурсов имени П. И. Чайковского. Во все большем количестве поступали к Шостаковичу письма — из разных стран и городов, от писателей, музыкантов, кинорежиссеров, от тех, кто искал поддержки, помощи, сочувствия². Б. Н. Полевой писал об исполнении Тринадцатой симфонии, М. С. Шагинян критиковала статью Ю. А. Кремлева, Б. Бриттен сообщал об исполнении музыки Шостаковича в Англии, В. Николовский прислал македонские песни, считая, что они могут заинтересовать советских композиторов. Просили сочинить музыку к различным юбилеям, в частности генеральный секретарь ООН У Тан — к торжествам этой организации. Кинорежиссеры В. де Сика, Б. Миллер, Ф. Россиф уведомляли об использовании его музыки в фильмах, У. Шумен восторженно поздравлял с очередной премьерой, Э. де Филиппо описывал премьеру оперы «Нос» во Флоренции, П. Тортелье приглашал войти во французское Бетховенское общество и сочинить произведение на тему Бетховена, Г. Шурца интересовался историей создания Восьмого квартета. Были дела к Шостаковичу у Европейского общества культуры, Международного комитета жертв Освенцима, у дирижеров П. Ардженто, Л. Бернштейна, И. Маркевича, Ю. Орманди, М. Сарджента, у композиторов Алана Буша, Вацлава Добиаши, музыковедов Б. Борри, Д. Гейберга, изучавших его творчество.

Все чаще обращались к нему с просьбами написать воспоминания об ушедших друзьях, коллегах, добрых знакомых: готовилось множество мемуарных сборников. Соглашался не всегда. Вдове Н. К. Черкасова прислал отказ, мотивируя его так: «Я очень любил его, и потому мне особенно трудно о нем писать. Вообще я писать не умею и глубоко убежден в том, что

¹ Цит. по кн.: Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания, с. 59.

² Одному из адресатов, просившему улучшить жилищные условия старого заслуженного музыканта, Шостакович отвечал: «...я обязательно приеду и буду разбиваться в лепешку, чтобы . . . была квартира» (ГЦММК, ф. 329, № 596).

нельзя делать то, к чему нет способностей. Получаются мало-выразительные слова, ничем не могущие передать мои чувства»¹. Не написал и о Л. В. Николаеве. Составителям сборника о Л. Н. Оборине передал несколько страниц, повествующих о совместном участии в конкурсе имени Ф. Шопена, о том, как в старости играл Оборин его сочинения двадцатых годов, — так «свободно, будто лишь вчера заглядывал в ноты»².

Перед каждым днем рождения Шостаковича почтальоны заполняли целые сумки поздравлениями: их были тысячи... И еще больше — писем к депутату: из города Горького, с 1974 года из Чувашии, так как в тот год от этой автономной республики был избран в Совет Национальностей Верховного Совета СССР. Он любил эти письма — голоса и вестники кипучей жизни. Когда и как он успевал отвечать всем, во многих случаях собственноручно, несмотря на болезнь руки? Ответив, личные послания, доверительные обращения, связанные с болями, нуждами, горестями, творческими неудачами, уничтожал. Оставлял только касавшееся дел общественных, депутатских, письма из учреждений, организаций и копии своих ходатайств — то, что могло потребоваться в будущем в качестве документов, свидетельств: значение и вескость своего слова понимал.

«Снаряды» продолжали разрываться рядом. Потери скрывать от Шостаковича не удавалось. Болезнь сердца сразила старшую сестру Марию — оборвалась прочная родственная привязанность. В мае 1973 года скончался Козинцев. Шостакович узнал об этом, будучи в поездке в США. Незадолго до смерти у Козинцева всплыла в памяти опера «Нос», которой восхищался в молодости, возник замысел сценария «Петербургские повести» по Гоголю. Были сделаны наброски, заготовки, эскизы, косвенно относящиеся к теме, дополняющие ее разными оттенками мысли. Подобно тому как Шостакович, определял «Нос» в виде театральной симфонии, имея в виду особую связь темпа сценического действия с музыкальным движением, так и Козинцев определял свой новый фильм «симфонией, где присутствуют основные темы, стихи гоголевской образности: совершенная натуральность и фантазмагория, комедийное и трагическое...»³. Предисловие к сценарию Козинцев завершал словами: «Фильм должен ставиться в тесном сотрудничестве с Дмитрием Шостаковичем, автором будущей партитуры для него»⁴. Фильм, можно сказать, от замысла представлялся общим по самой сути, идее, атмосфере, ибо

¹ Цит. по кн: Черкасова Н. Н. Рядом с Черкасовым. — Л.: Лениздат, 1978, с. 199.

² Шостакович Д. Д. Лев Оборин. — В кн: Л. Н. Оборин. Статьи. Воспоминания. — М.: Музыка, 1977, с. 110

³ Козинцев Г. М. Сценарий «Петербургские повести». — Искусство кино, 1973, № 10, с. 162.

⁴ Там же.

с каждой новой работой Козинцев все глубже ощущал то, что когда-то высказал композитору: «Для меня очень важно, что много лет мы трудимся вместе. Я уже много лет поражаюсь: услышав Вашу музыку, я слышу свой замысел — самое в нем для меня дорогое»¹. В рабочие тетради, посвященные «гоголиаде», было записано Козинцевым обобщение-параллель: «Суть русского искусства (линия Гоголь — Достоевский — Мейерхольд — Шостакович) в том, что сгущение быта дает взрыв, катастрофу»²; четырех великих художников объединял как предвестников обновления искусства.

В марте — апреле в Репине состоялось несколько встреч, обсудили музыку и договорились с осени, по возвращении композитора из зарубежной поездки, начать.

Потрясенный известием о кончине Козинцева, Шостакович с горестной откровенностью признался: «Что я буду сейчас в кино дальше делать, я пока не знаю... Это для меня ужасный удар... ужасный удар».

Утешение, как всегда, искал и находил в творчестве. Приближаясь к своему семидесятилетию, настойчиво восклицал: «Я буду, буду работать. Без этого жизнь не в сладость». Признавался: «Вообще-то дел много». Замышляя кинооперу он повторял то, о чем говорил еще в тридцатые годы: «Я давно мечтаю о создании кинооперы. Этот жанр открывает перед композитором неограниченные возможности... Здесь мы не связаны никакими сценическими условностями. Мобильность кинематографа мне чрезвычайно близка, и я не оставляю этой мысли». Вспоминал он и довоенные малеготовские просьбы об оркестровке оперетт И. Штрауса и объявлял, что оркеструет некоторые номера «Летучей мыши» и отредактирует ее.

К тридцатилетию Победы Шостакович сообщил: «Работаю над новым симфоническим произведением, посвященным исторической дате нашей Победы... Такое чувство, что не было трех минувших десятилетий, а все происходило только вчера... Хотелось бы, чтобы это произведение впервые прозвучало в Ленинграде»³.

И. А. Шостакович записывала посещения Шостаковичем драматических спектаклей. Это был уже не просто интерес любителя, нечто большее, чем отдых, — внимательное постижение современной драматургии. Когда-то, сочинив музыку к спектаклю «Король Лир» в постановке Г. Козинцева в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького, он опубликовал соображения о роли и месте музыки — органиче-

¹ Козинцев Г. М. Письма. — Искусство кино, 1980, № 4, с. 108.

² Козинцев Г. М. Время и совесть: Из рабочих тетрадей. — М.: ВТО, 1981, с. 239.

³ Дмитрий Шостакович: «Посвящаю Победе». — Веч. Ленинград, 1974, 15 ноября.

ского элемента спектакля. Театральные Москва и Ленинград шестидесятых — семидесятых годов показывали, как далеко вперед ушло дело, которому в молодости отдал немалую дань. Вновь драматический театр, опережая оперный, становился полем для новаторов-режиссеров, отвечавших спектаклями на злободневные проблемы современности, раздвигавших жанровые границы. Здесь были свой ритм, динамика, оригинальность драматической формы, чувство правды и ощущение зрителя. Как когда-то притягивали Шостаковича ТРАМ, Мейерхольд, Акимов, так и теперь он активно вслушивался и всматривался в то новое, что давала драматическая сцена. Многие оценивали критически. После спектакля по пьесе «Мольер» М. Булгакова пишет из Ленинграда: «Смотрели в Большом драматическом театре «Мольер» Булгакова. Пьеса дрянная, постановка плохая. Очень было жаль, что так получилось»¹. Судьба творческого наследия Булгакова, с которым когда-то собирался сотрудничать, волновала, давнишний спектакль «Дни Турбиных» в МХАТе помнил.

Очень нравились Шостаковичу в Театре на Малой Бронной чеховские «Три сестры», в Театре на Таганке — «А зори здесь тихие», «Десять дней, которые потрясли мир», в Театре сатиры — «Теркин на том свете». В Щукинское училище отправился, чтобы познакомиться со студенческой постановкой пьесы «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта.

Признавая в композиторе истинного ценителя театра, режиссеры приглашают его на генеральные репетиции, первые показы своих работ: Б. Ливанов — на инсценировку «Братьев Карамазовых» в МХАТе, И. Ильинский — на спектакль «Лес» в Малом театре. Возобновляется давнишнее знакомство с Ю. Завадским, обращение которого к Достоевскому в спектакле «Петербургские сновидения» становится поводом для бесед с режиссером о воплощении прозы Достоевского в театре.

Вместе с Ю. Завадским, И. Ильинским, И. Эренбургом, С. Подольским Шостакович вошел в комиссию по наследию Мейерхольда. Работал активно: писал ходатайства в различные инстанции, настаивал на том, чтобы режиссерские разработки Мейерхольда — не только «Пиковой дамы», но и других спектаклей — были восстановлены.

Вспоминая о посещении вскоре после войны спектаклей Вальтера Фельзенштейна в Берлине и восхищаясь этим оперным режиссером, Шостакович во время гастролей Комише опер в Москве побывал на всех спектаклях театра и встретился с режиссером. Постановки Фельзенштейна были для него образцом реалистических режиссерских решений в музыкальном театре. Ходил он и на спектакли, включавшие его музыку из разных произведений. Шостакович не только допускал

¹ Письмо Л. О. Арнштаму от 7 апреля 1973 года. ЦГАЛИ. Архив Л. О. Арнштама. Сдаточная опись № 73.

трансформации, но даже радовался, с удивлением открывая в собственных созданиях нечто дотоле ему неизвестное. Так было в спектакле «Жизнь Галилея» Театра на Таганке, в ряде спектаклей режиссера Анатолия Эфроса. С режиссером Л. Варпаховским Шостакович познакомился у Мейерхольтда, а спустя сорок лет в Малом театре слушал свою музыку в спектакле «Оптимистическая трагедия», поставленном Варпаховским, и выяснилось, что режиссер сделал соло литавр из финала Первой симфонии заставкой многих спектаклей, таких, как «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Глеб Космачев», «Шестое июля» М. Шатрова.

Кроме квартетов, главной линией творчества в это время была вокальная музыка, вокальные циклы. Он не называл их ни романсами, ни песнями, а просто «Шесть стихотворений Марины Цветаевой», «Четыре стихотворения капитана Лебядкина», подчеркивал приоритет слова. Собственно, начало поздним вокальным циклам положили стихи Блока, убежденно писавшего, что великие произведения искусства вырабатываются историей лишь из произведений исповедального характера. Композитор высказывал близкую мысль: «Мне кажется, что всякое музыкальное произведение является формой личного выражения его автора... Если произведение не выражает личной точки зрения композитора... оно не может, по-моему, даже появиться на свет».

В двух циклах семидесятых годов — на стихи Цветаевой и Микеланджело — исповедальная автобиографическая нота чрезвычайно сильна. Отобранные стихи словно сочинялись для Шостаковича и о нем, о его мыслях, переживаниях, стремлениях. Возникает ощущение, что эти стихи написал бы он сам, если бы был поэтом. Очевиден подтекст: общность судеб поэтов, служащих истине.

К стихам Марины Цветаевой направил пример Тищенко, в 1970 году сочинившего песни на слова поэтессы. Шостаковича эта музыка взволновала. Чтобы познакомиться с ней подробнее, попросил Тищенко: «Перепишите Ваши песни на слова Цветаевой и подарите их мне. Пока они выйдут из печати, пройдет время, а я их очень полюбил и хочу их иметь у себя, чтобы иногда их играть». Тихим летом 1973 года вечерами в Жуковке читал стихи Цветаевой. Познакомился с ее сестрой Анастасией Ивановной, подарившей композитору свои воспоминания.

Как-то по телевидению он услышал выступление ленинградской певицы, солистки Театра имени С. М. Кирова Ирины Богачевой и решил написать цикл для низкого женского голоса, таким представлял голос самой Цветаевой — густой, крупный,

окутанный «горечью самосада», который «курила, курила, как плакала».

31 июля, приехав в Пярну, где все дышало уютом и спокойствием, Шостакович принялся записывать сложившееся в сознании вокальное произведение. Истосковавшись по нотной бумаге и перу, сочинял лихорадочно, сразу начисто, писал синими чернилами, справа лежала линейка с карандашом для тактовых черт. Писал так, чтобы по рукописи можно было работать исполнителям. 1 августа записал «Мои стихи», 2-го — «Откуда такая нежность?», 3-го — «Диалог Гамлета с совестью», 6-го — даже два номера: «Поэт и царь» и «Нет, бил барабан», на следующий день, 7 августа 1973 года, вокальный цикл «Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контрально и фортепиано», соч. 143, был закончен.

Шесть стихотворений сгруппировались так:

Заря творчества. «Мои стихи» — образ юной Цветаевой.

Любовь. «Откуда такая нежность?». «Диалог Гамлета с совестью».

Гонители поэзии. «Поэт и царь». «Нет, бил барабан».

Победа творчества. «Анне Ахматовой».

В такой структуре «тема судьбы поэта раскрывается широко и в разных аспектах: и как тема личной судьбы «лирической героини» цикла, с трагическим переплетением любви и долга, любви и смерти, и как более обобщенная тема судьбы художника в окружающем мире, тема, персонифицированная в образе Пушкина»¹.

От блоковского цикла прошло шесть лет, и видно, что лаконизм вокальных выразительных средств углубляется. Пластическая красота пения достигается в цветаевском цикле приемами еще более скупыми и строгими. Первая фраза, интонационное зерно, — двенадцатитоновый ряд, удивительной выразительности мелодия у фортепиано и у голоса. Этим началом композитор заявляет необычность музыкального строя цикла. В нем мало привычной кантилены, подчеркнуто обострены и часто зыбки декламационные «блоки», речитативы подчас переходят в говор, предельно изменчиво фортепианное сопровождение, расширены границы интервалики и ритмической свободы. Допуская, как и прежде (например, в романсе «День радости» на стихи Е. Долматовского), неудобные для певцов сочетания согласных, он сохраняет крайнюю чувствительность к логике движения фразы, ритму стихотворной основы. Занятый «не поисками новых звучаний, а поисками нового смысла»², композитор вместе с тем открывает для вокальной музыки ряд новаторских приемов, раздвигает ее интонационно-

¹ Васнна - Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово, части 2, 3, с. 325.

² Тищенко Б. Н. Размышления о 142-м и 143-м опусах. — Сов. музыка, 1974, № 9 с. 43.

выразительные границы и возможности. Воздействие в цикле идет по нарастающей линии к центру — «пушкинским» стихотворениям. Это последняя встреча Шостаковича с Пушкиным, его личность, издавна занимавшей композитора. Цветаева всю жизнь изучала, постигала Пушкина, и ее стихи позволили Шостаковичу создать два завершающих «пушкинских аккорда». Их тема — гибель поэта, виновник гибели — венценосный убийца. В музыке негодование, обличение, горестные стоны: шаги зловещих терций, взлеты шестнадцатых, гротескные ритмы... И снова двенадцатиступенная мелодическая цепь — символ вечности, обращение к Анне Ахматовой — гимн, ода, с патетической кульминацией на квартовом возгласе: «Анна Ахматова!» Имя-символ Шостакович делает заключением, соединяя два трагических примера бескомпромиссной преданности правде творчества. Этот дифирамб, по верному наблюдению Васиной-Гроссман, «шире своего названия», обращен «к самой Поэзии, так же как заключение блоковского цикла обращено к самой Музыке»¹.

Закончив цикл, композитор позволил себе недельку отдыха: перечитывал Чехова. 15 августа, прослушав по радио концерт из произведений Ю. А. Фалика, отправил ему письмо: «...концерт мне очень понравился... Ясность и сердечность всей музыки захватывает и заставляет всего отдаваться слушанию»². Из Пяну несколько раз безуспешно пытался дозвониться до И. П. Богачевой. И тогда уже из Москвы, перед тем как определиться на очередной двухмесячный курс лечения в больницу, он написал в Ленинград письмо, характерное для его отношения к исполнительской судьбе своих сочинений, к их интерпретаторам:

«Многоуважаемая Ирина Петровна! Решаюсь тревожить Вас по очень важному для меня делу. Я сочинил Сюиту на стихи Марины Цветаевой. Мне очень хочется познакомить Вас с этимopusом, и, конечно, мечтаю о том, чтобы Вы отнеслись к Сюите снисходительно, и тогда я буду просить Вас спеть ее... С нетерпением буду ждать Вашего ответа. Когда будет Вам удобно, я приеду в Ленинград, чтобы познакомить Вас с этим новым сочинением. Шлю Вам самые лучшие пожелания. Дмитрий Шостакович. Мой адрес: ...Зовут меня Дмитрий Дмитриевич»³.

Вскоре в Ленинград прибыл тщательно переписанный экземпляр, и певица вместе с пианисткой С. Б. Вакман приступила к разучиванию. Автор торопился, волновался, порывался приехать в Ленинград поработать с исполнителями. Богачева отвечала: «Стараемся, Дмитрий Дмитриевич, учим быстро. Сами приедем».

¹ Васиная-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово, части 2, 3, с. 326

² Личный архив Ю. А. Фалика

³ Письмо от 11 сентября 1973 года. Личный архив И. П. Богачевой.

21 октября пришли на улицу Неждановой. Трудно сказать, кто волновался больше — автор или исполнители. Попросил спеть целиком, без перерывов. И, услышав эту свою музыку, заплакал, печально и счастливо. Потом повеселел, и стали работать сообща. Замечаний было мало, но предстояло решить два существенных вопроса, возникших у певицы. «Я боялась, что потеряю контральтовый колорит, и хотела петь на полтона выше, сказала: «Я ведь не контральто». Он ответил: «Мне нравится низкий регистр. У Вас звучит хорошо».

Другой вопрос касался расположения номеров. Певице казалось, что лучшим финалом может стать первый номер — «Мои стихи» — и крайние номера целесообразно поменять местами. Композитор задумался, прикинул и оставил свою последовательность. Авторские коррективы появились в темпах: предложенное исполнителями он безоговорочно еписал в ноты. На титульном листе рабочего нотного экземпляра добавил собственноручную запись: «Дорогой Ирине Петровне Богачевой — от горячо благодарного за великолепное исполнение этого опуса. Дмитрий Шостакович. 22 октября 1973 года».

В начале ноября предстоял сольный концерт Богачевой в Большом зале Ленинградской филармонии, и она решила предварительно проверить исполнение цикла в этом концерте. Его ни в коем случае не считали премьерой, поскольку автор находился в больнице. На концерте сделали магнитофонную запись, которую прослушал Шостакович, что позволило ему передать исполнителям некоторые дополнительные пожелания. Из больницы рвался на премьеру, нервничал. 21 ноября обратился к главному режиссеру Театра имени С. М. Кирова Р. И. Тихомирову с письмом:

«Хочу просить Вас передать Ирине Петровне Богачевой мою горячую благодарность за великолепное исполнение моей Сюиты на стихи Марины Цветаевой... Ирина Петровна Богачева приезжала в Москву и занималась со мной. Должен сказать, что общение с ней принесло мне огромную творческую радость. О таком прекрасном исполнении я мог только мечтать. Прекрасный голос во всех регистрах, огромная выразительность, музыкальная культура — все это делает Ирину Петровну Богачеву одной из самых лучших певиц, которых мне приходилось слышать и с которыми мне приходилось разучивать мои сочинения. 23 декабря сего года в Москве намечен концерт из моих сочинений. Я прошу Вас устроить дела в театре так, чтобы Богачева могла в этот день приехать в Москву. Извините за просьбу, но поймите, что это для меня необходимо. В Москве таких певиц нет»¹.

27 декабря 1973 года было праздничным днем музыкальной Москвы. Многие знали, что в этот день Шостаковича выпишут из больницы, что он приедет в Малый зал консерватории. Приедет заранее, так как быстро подняться по лестнице было уже не под силу и приходилось взбираться по ступенькам медленно, осторожно, прибегая к помощи сопровождающих.

¹ Цит. по подлиннику, хранящемуся в архиве И. П. Богачевой.

Перед концертом Богачева и Вакман в кабинете на улице Неждановой еще раз показали цикл автору, уточнили кое-какие детали, услышали его одобряющие слова.

После премьеры Шагинян вновь, как и после блоковского цикла, писала в «Известиях» об особой целостности опуса:

«...впечатление цикличности, целостности — начала, середины и конца — захватывает и побеждает слушателя, как законченный цикл. И вот что замечательно: когда вы до концерта перечитываете эти стихи, приведенные в программе, вы удивляетесь: почему их взял Д. Шостакович? Что в них общего? Где тут связь? Но вот гений музыки опускает смычок на струны, заставляет зазвучать голос, рассыпает первую горсть звуков по клавишам фортепиано — и вы заворожены, захвачены, потрясены углубленной трактовкой поэтического слова, магией музыки, и стихотворение впервые раскрывает перед вами полноту своего смысла, связь вдруг протягивается от каждого к другому, — и все обретает цельность»¹.

Писательница отмечала возникновение новых жанров, создаваемых «в форме, которую называют по привычке симфонией, и в форме «песенной сюиты» или серии песен... Это создание новой формы музыкальной драматургии — целиком дело творчества Шостаковича, оно еще требует глубокого специального исследования и признания»².

9 января 1974 года в Репине Шостакович сделал переложение цветаевского цикла для контральто и камерного оркестра. В партитуру на основе опыта первых исполнений внес темповое изменение в номере «Мои стихи». Принял в это время за правило фиксировать темпы лишь после того, как сочинение несколько раз прозвучало в концертах, об этом говорил и Цыганову в ответ на просьбы об уточнениях в квартетах.

В том году поездка в Киев на возобновление «Катерины Измайловой» была единственным дальним маршрутом Шостаковича. Передвигаться становилось все труднее. Убеждение в том, что медицина способна разобраться в недуге, выяснить его корни, причины, исцелить или хотя бы существенно помочь, исчезло. С болезнью «освоился», научился «отстраняться» от нее.

Значительную часть времени он проводил теперь в санатории «Барвиха», терпеливо делал все, что предписывали, выслушивал ободряющие советы и старался не уходить от работы. Активность, творческая и интеллектуальная, где бы ни находился и как бы себя ни чувствовал, была инстинктивным способом самолечения. Не медицина вела больного, а он сам, вопреки неутешительным прогнозам о продолжительности жизни при такой болезни (колебавшейся по наблюдениям, зафиксированным в медицинских исследованиях, в пределах нескольких лет), противопоставлял ей невиданную мощь творческого предназначения, не выполнив которое не мог, не хотел уйти из

¹ Шагинян М. С. О Шостаковиче. — М.: Музыка, 1979, с. 44.

² Там же.

жизни. Изумление вызывала неиссякавшая продуктивность, его способность записывать музыку, хотя не мог надеть пальто, застегнуть пуговицы. Друзья подсчитали, что, истопленно работа, Шостакович за семнадцать лет, охваченных болезнью, написал девять из пятнадцати квартетов, четыре из пятнадцати симфоний, несколько циклов романсов, музыку к четырем кинофильмам, два виолончельных и Второй скрипичный концерты, поэму «Казнь Степана Разина». Если считать началом систематического творчества 1919 год, то за тридцать девять лет сравнительного здоровья он создал сто пять опусов, а после 1958 года — сорок, то есть общая интенсивность творчества не снижалась, а, учитывая объемность сочинений, повышалась. Героический, непреклонный характер сказывался в такой борьбе с недугом.

С радостью и благодарностью Шостакович откликнулся на предложение участвовать в подготовке оперы «Нос» на сцене Камерного музыкального театра под руководством режиссера Б. А. Покровского и дирижера Г. Н. Рождественского. В театре, расположенном в подвальном помещении, как вспоминал Б. А. Покровский,

«Ему было мучительно трудно опускаться по лестницам, а еще того пуще подниматься после репетиции вверх. Естественно, что восторженные артисты предложили нести Дмитрия Дмитриевича по лестнице на руках (это так просто!). Но столь же естественно и просто от этого отказался Дмитрий Дмитриевич. Его вполне устроила запасная лестница во двор, и никто не видел, как двигался по ней наш дорогой гость. Никто не видел, не помогал, не соболезновал, не фиксировал внимания на проклятой болезни. Пустяк? Нет, он оградил себя от оскорбительной жалости. И мы помним, как он вдруг появлялся среди нас, чтобы разделять с нами наш труд»¹.

Репетиции запечатлели на киноленту — получилась психологическая киноновелла о восприятии и переживании музыки ее создателем, приоткрывшая завесы процесса общего творчества.

Продолжал писать статьи. Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» вселило надежды на подъем этой области искусствознания, и Шостакович опубликовал статью, содержащую замечания и конкретные предложения, в известной мере перекликавшиеся с тем, о чем он говорил еще в тридцатые годы.

З. А. Гаямову, внезапно скончавшуюся от болезни сердца, заменила в качестве секретаря Рита Эммануиловна Корн — вдова писателя Владимира Киршона, пьесы которого «Город ветров», «Хлеб» и «Чудесный сплав» были популярны в тридцатые годы.

Опытный литератор и организатор, Корн взялась за ведение дел Шостаковича охотно, но заменить Гаямову не смогла:

¹ Покровский Б. А. Его жизнь — в музыке. — Сов культура, 1981, 25 сент.

трудно было композитору в старости привыкать к переменам, да и Ирина Антоновна полностью вошла в его дела.

Чтобы не замыкаться в одной и той же привычной обстановке, Шостакович в 1974 году делил время между Жуковкой и Репином. В Ленинграде на Московском вокзале его обычно встречали с деревянным настилом, чтобы мог выйти из вагона. Такой же удобный настил соорудили в Репинском Доме творчества перед входом в столовую и в двадцатый коттедж. Дача в Жуковке была отремонтирована, устроен лифт на второй этаж. Таким образом, он мог и работать и отдыхать на свежем воздухе, спускаясь вниз без посторонней помощи.

В Жуковке Шостакович после долгих колебаний, несмотря на болезнь, согласился позировать художнику Таиру Салахову.

«Много, много лет,— рассказывал Т. Салахов,— я подходил к портрету Шостаковича-человека. Не скрою: холст дался мне нелегко... Помню особенно четко, как прозвучал давно желанный звонок и негромкий голос великого музыканта пригласил меня приехать в Жуковку... Мы сидели, беседовали. Он много говорил о произведениях искусства, о музыке. Я слушал, слушал внимательно, пристально вглядываясь в его черты... К процессу работы над портретом он отнесся очень серьезно... Он надел свой любимый зеленый жилет и сел напротив, прямо смотря на меня. Поза нашла не сразу, она была трудная, сидеть нужно было без стенки, и выдержать часами такое положение не так легко... Но он сидел. Терпеливо... Он забыл, что я пишу его, и пальцы его неслышно скользили... Мне порою казалось, что передо мною звучит, да, звучит немая музыка, мощная, подобная колокольному набату. Я трепетно ощущал борьбу этого человека с физическим недугом... возможно, с возрастом»¹.

По словам Салахова, он сделал много набросков: «отдельно глаза, отдельно руки... для того чтобы иметь материал для работы в мастерской... И сделал акварельный портрет композитора, который стал основой большой работы»². Портрет кисти Салахова — последний среди прижизненных художественных изображений Шостаковича. Первым был портрет Шостаковича-ребенка с нотами Шопена в руках, написанный Б. М. Кустодиевым в 1919 году. С тех пор многих художников увлекала задача через внешне поразительно изменчивый и тонкий облик музыканта постичь и раскрыть его душу. Двадцать шесть портретов насчитали мы в этой своеобразной живописной галерее. Помимо уже упомянутых работ Б. Кустодиева, И. Серебряного, С. Гершова, И. Слонима, Т. Салахова, туда входят произведения И. Глазунова, О. Ломакина, И. Балдиной, Д. Боровского, В. Думаняна, Н. Соколова, Ю. Белова, Г. Неменовой, Г. Ингер, А. Черницкого, М. Сарьяна. Надежда Леже, французская художница русского происхождения, вдова Фернана Леже, создала мозаичный портрет Шостаковича.

¹ Долгополов И. В. Таир Салахов.— Огонек, 1978, № 49, с. 9.

² Петров Г. Солнечная кисть.— Неделя, 1982, № 21.

Он позировал в юности Кустодиеву, в военную пору в Куйбышеве — скульптору Слониму, в Репине — Гершову, в Ереване — Сарьяну, в Москве — Салахову. Выстроенные хронологически, изображения Шостаковича тоже своего рода его красноречивая биография, свидетельство движения его духовной жизни.

В Жуковке Шостаковичу нравилось, но все же при первой возможности он отправлялся в Репино.

Однажды по дороге с Московского вокзала в Репино Шостакович попросил Ирину Антоновну, управлявшую автомашиной, повернуть на улицу Марата, а потом в Дмитровский переулок. И, привыкшая угадывать настроение мужа, Ирина Антоновна медленно поехала, так, чтобы он мог увидеть места своего детства, юности, свой любимый Ленинград. Остановились на улице Марата у дома № 9, где сочинял Первую симфонию. Выйдя из машины, Шостакович лишь несколько шагов мог сделать по направлению к низкой входной двери.

— Не торопись, Митя,— заботливо предупредила Ирина Антоновна.

— Я только посмотрю,— коротко ответил Шостакович, и оба замолчали.

В Репине летом 1974 года Шостакович был занят Сюитой на стихи Микеланджело Буонарроти. Жизнь жанра вокальной сюиты в его творчестве продолжалась и сопровождала квартетам: после Четырнадцатого квартета — цветаевский цикл, после Пятнадцатого — Сюита на слова Микеланджело.

Поводом явилось пятистолетие со дня рождения великого скульптора. Приехавшие из Италии после концертных выступлений советские музыканты рассказывали о торжествах на его родине.

— Вот бы написать! — загорелся Шостакович.

У Арнштама нашлась красочно изданная в 1964 году книга «Микеланджело», которую Шостакович по обыкновению не только прочитал, но и тщательно изучил.

«Я вновь и вновь обращался к его образу, смотрел его работы, читал стихи; меня поражала многогранность его таланта, передо мной вставал не только ученый, не только художник, но и поэт. И хотя сам Микеланджело относился к своему поэтическому творчеству более чем скромно, меня потрясла красота его стихов, глубина его мыслей, простота и гениальность всего того, что сделал этот один из величайших сынов человечества»¹.

В стихах Микеланджело Шостакович ощутил близкое себе воплощение страстной мысли, титаническую силу, вознесшуюся над миром. Отсвет пламенной, порывистой и трагически великой души, общность стоицизма, раздумий о призвании художника и смысле искусства утешали и вдохновляли не выпускать из рук, по выражению Микеланджело, «божий молот», в котором «всем живой урок». Шостакович создавал автопортрет с той беспо-

¹ Д. Шостакович о времени и о себе, с. 358.

щадной искренностью, которую дало ощущение близости жизненного финала.

В процессе работы возникло затруднение. На музыку плохо укладывались стихи:

Я Мантии страшусь, как Мавр — Медузы,
Но если бедность славой бог одел,
Какие ж нам готовит узы
Под знаменем иным удел?

Композитор обратился к поэту Андрею Вознесенскому с просьбой несколько поправить перевод. Своеобразная поэзия Вознесенского признавалась Шостаковичем и интересовала его. Андрей Вознесенский довольно подробно рассказал о встрече:

«Мы не были знакомы до той поры. Позвонив, он попросил приехать к нему и подумать о совместной работе. Речь шла о переводе сонетов Микеланджело, самого скульптурного из поэтов. Я приехал в сосенные пенаты. Когда он отвернулся к окну, я увидел измученный его профиль. Он, видимо, только что постригся. Короткая стрижка сняла весь висок и почти весь затылок. Слегка выходящая внизу когтистая челка держала голову, вонзалась в лоб, как темная птичья лапа — невидимая мучительная птица судьбы и вдохновения.

Он старым свистящим шепотом сообщил мне свою идею. Волнуясь, он мелко скреб ногтями низ щеки, будто играл на щипковом инструменте. Той же мелкой дрожью дергался нагретый барвихинский воздух за стеклами террасы... Входила жена его Ирина Антоновна, похожая на строгую гимназистку. Потом он играл — клавиатура утапливалась его пятерней, как белые буквы «ш» с просвечивающимися черными бемолями, — он был паническим пианистом!.. Потом встречи длились и в Барвихе, и в Москве, и над бытовыми беседами, чаепитиями, дачными собаками стало возникать уже то неуловимое понимание, что возникает не сразу и не всегда, но предшествует созданию»¹.

Захваченный личностью Шостаковича, Вознесенский записывает меткие наблюдения о его облике, характере, о сути его творческого духа, к которому старается приобщиться: «Две буквы «о» в его фамилии, как оправа очков, лишь прикрывают его сущность. Он не был круглым. В нем была квадратура гармонии. Она не вписывалась в овальные вопросительные уши. Линия лица его уже начала оплывать, но все равно сквозь него проступали треугольники и квадраты скул, носа, щек... Шостакович — эстакада, достоевская скорпись духа. Если права теория о неземном происхождении жизни, то он был ключом трепетного света, неведь почему залетевшего в наш быт, — его даже воздух ранил».

Писать музыку на стихи Микеланджело не терпелось. Пока Вознесенский работал, Шостакович пользовался старым переводом А. М. Эфроса, надеясь на то, что затем приспособит к музыке новые стихи. Вознесенский принес их на улицу Неждановой. И, по его словам, Шостакович «созвал к себе домой Хачатуряна, Щедрина, ну почти весь секретариат, и заставил меня им прочесть. Сам нервно, по-кошачьи жался». Общая работа не получалась. Новый текст оказался настолько своеобраз-

Вознесенский А. А. О. — Новый мир, 1982, № 11, с. 123, 124. Последующие высказывания поэта заимствованы из того же источника.

ным по ритму и словообразованиям, что его следовало считать скорее не переводом, а транскрипцией сонетов. Уже сочиненную музыку нужно было «ломать», менять, а этого Шостакович не делал, доверяя творческому порыву. Чувствовал неловкость перед поэтом, не знал, как сказать ему о том, что воспользоваться его переводом не может, — ночи не спал.

В конце концов написал Вознесенскому пространное объяснительное письмо, к которому приложил ноты с попытками приспособить музыку к новому переводу. В нотах Вознесенский обнаружил «кардиограммным почерком» написанные ужаснувшие слова — «кончину чую»; видимо, невозможность пересилить себя Шостакович воспринимал как непоправимую слабость.

Вознесенский опубликовал свой вариант в журнале «Иностранная литература». У Шостаковича в цикле остался старый перевод А. М. Эфроса, названного композитором одним из лучших знатоков итальянского языка.

Наименования использованным восьми сонетами и трем стихам Микеланджело композитор дал сам. Поначалу в рукописи были указаны перед каждым номером только поэт, а на титульном листе цикла переводчик и посвящение: Ирине Антоновне Шостакович. Потом композитор имя Микеланджело Буонарроти всюду, кроме титульного листа, зачеркнул и вписал названия, подобрав их не сразу: по почерку и оттенкам чернил видно, что заголовки «Разлука», «Данте» появились не одновременно, а слово «Гнев» заменило тщательно уничтоженное другое слово.

Емкие, меткие названия выстроили стихи в такой последовательности: «Истина», «Утро», «Любовь», «Разлука», «Гнев», «Данте», «Изгнаннику», «Творчество», «Ночь», «Смерть», «Бессмертие». Здесь не было далеких, необычных сопоставлений, характерных для блоковского цикла или Тринадцатой симфонии, стиливых переходов из эпохи в эпоху, как в Четырнадцатой. Композитор возвращался к однородности поэтического материала. Потому даже диалог между Микеланджело и флорентийским гуманистом Строцци, свободно введенный в «Ночь», не превращал музыку в разноплановую. Сущность «роли» не нарушалась. Все заключалось в монологической оправе. Голос композитора полностью сливается с голосом поэта. Можно утверждать, что от полифонии, множественности голосов в предыдущих вокальных циклах Шостакович приходит к монологической цельности — ощущается одна личность, одно сознание, единый внутренний мир. Познание основывается на глубочайшем сердечном проникновении — так рождается невиданная цельность Сюиты, завершающей длительную и непростую эволюцию Шостаковича, автора камерно-вокальных произведений. В ней решительно главенствует лирика. Безграничная искренность, постоянно свойственная Шостаковичу, захватывает теперь возвышенной страстью, земной и вместе с тем очищающей. «Перед заходом солнца» музыка с невиданной высоты говорит

о величайших чувствах, дарованных природой: любви, верности, братстве. «Утро», «Любовь», «Разлука» носят характер восторженных символов. С трепетным целомудрием исследуется в них каждый миг любовного чувства. Сколько нежности перед вечной разлукой в мелодии на слова: «Дерзну ль, сокровище мое, существовать без вас, себе на муку!» Такая «интимная» красота — новое в творчестве Шостаковича. Только отдаленные «японские» романсы могут быть в некоторой степени аналогией. Но там иной масштаб, стиль, иная манера выражения.

Еще в 1940 году Б. Бриттен написал музыку к семи сонетам Микеланджело. Знал ли Шостакович этот интересный опыт? Знал ли о том, что при жизни Микеланджело композитор Тромбончино положил на музыку сонет «Дерзну ль, сокровище мое, существовать без вас...»? Сравнение показывает не сходство, а разительное отличие с предшественниками, начиная с отбора, последовательности, группировки стихов.

Драматургия цикла содержит четкий план, подобный плану цветаевского цикла, но более масштабный, с подробной детализацией каждой темы и своего рода прологом и эпилогом как обобщениями. Вступление — «Истина». Хоть «есть к земным заслугам безраличье на небесах», художник-творец, не ожидая награды, остается «не эхом для палат, а лезвием суда и гирей гнева». Это стержень цикла, его декларация и его строительный материал, «заявленный» уже фортепианным вступлением, темой-тезисом. Фактура насыщена, динамика подвижна, ритм строг.

Первый триптих — о любви: «Утро», «Любовь», «Разлука». Мечта о личном счастье. Образ женщины, окутанный светлым чувством. Любовь — утешение и поддержка. Любовь с неизбежностью близкой разлуки, когда и «смерть уж недалекая» не может «мое служенье изгнать из вашей памяти».

Второй триптих: «Гнев», «Данте», «Изгнаннику». Судьба поэта, которому «низость мстит от века». Здесь обличение и ярость. Действие. Борьба контрастных сил. Музыка заострена: унисоны октав, *fff*, неумолимость возвращающейся темы вступления. Голосу отвечает фортепиано краткими всплесками на слабых долях такта: воля словно иссякает и вновь обретает силу в сопротивлении злу. В номере, смело названном композитором «Данте», — образ гения и толпы. Здесь ощутимо влияние Мусоргского (вплоть до сходства с Элегией из цикла «Без солнца»). Заключение триптиха сердечно, проникновенно. Начало номера «Изгнаннику» — строгая монодия с дальнейшими короткими репликами рояля.

Смысл жизни — в творчестве, в счастье творчества, что «миру прелесть сообщает... когда вокруг позор и преступленье». Мир внутренний и внешний — «Творчество», «Ночь» — образ забвенья и боли («мне сладко спать, а пуще — камнем быть»).

Шостакович, в общем-то провозглашавший стихийную природу творчества, не любивший поверять гармонию алгеброй, в новом цикле художественными средствами пытается осмыслить сам процесс созидания, тайну гения Микеланджело, устремленного «к высям поднебесным». Накаленность музыки словно бы передает саму накаленность труда скульптора. Строчки объясняет аллегорию «Ночи»: «...перед тобою — ангела создание. Она из камня, но в ней есть дыханье. Лишь разбуди, она заговорит». С поразительной рельефностью объединяются элементы словесного, зримого, музыкально-слухового ощущений, поразительны красота диалога фортепиано и голоса, гибкость речитатива. Некоторые исследователи закономерно связывают четыре номера — «Данте», «Изгнаннику», «Творчество», «Ночь» — как воплощение одной темы: творчество и судьба художника.

Эпилог — «Смерть», «Бессмертие». В музыке неумолимость рока выражена той экспрессивной интонацией, варианты которой появлялись в картинах смерти в «Катерине Измайловой», в цикле «Из еврейской народной поэзии»: нисходящие, скованные ходы. Круг жизни замкнулся. Но есть бессмертие. Оно не в гимническом всепрощении, нет, — в возвращении к вечной чистоте, надежде, в осознании ценности жизни. В начале финального номера возникает романтический образ быстротекущего существования: мечты, поиски, странствия. Моторное движение как бы растворяется, мелодия устремлена вверх. Вспоминается Шуберт, его сердечность. Бессмертна природа. Бессмертны красота и благородство. Это звучало в Пятнадцатой симфонии. Этим увенчал вокальную сюиту.

Каждый ее микроцикл спаян, резких, глубоких сопоставлений нет, преобладает одна образная сфера, но разработка необычайно богата. Возникает новый сплав поэзии и музыки, слова и его звуковысотной интерпретации.

Цикл наиболее полно и последовательно отражает характерную для современной вокальной музыки тенденцию выхода за грани камерности, тенденцию, проявившуюся у Стравинского, Орфа, Бриттена, а Шостаковичем продолженную. Утверждается крупномасштабность вокальной формы, ее сонатно-конфликтная драматургия. Продолжается сближение с оперой, с одной стороны, симфонией — с другой. Симфонизация вокального жанра заключается не только в размахе формы и значительности тематики, но и в самом методе интонационной разработки, усложнении связей и соподчинений. Выдержан принцип сквозного интонационного развития, «прорастания» тематизма из одного номера в другой. Интонационно объединены «микроциклы». Из «строительного материала» темы вступления — почти что серии — вырастает дальнейшая мелодика, в основе которой — два интервальных комплекса: секундово-терцовый, непосредственно связанный с речевой характерной экспрессией, и кварто-квинтовый, выражающий то уравновешенную ясность, то,

наоборот, жесткость, зло. Непрерывное тематическое развертывание отражает все изгибы слова, мысли, их изменчивую динамику, и вместе с тем сохраняется ощущение строгости, величественности, общей направляющей идеи — то, что называется сверхзадачей. Ее осознанное единство в позднем творчестве подчеркнуто цепью многообразных «арок», протянутых от предыдущих сочинений: в начале третьего номера возникают фиоритуры, как и в романсе «Мы были вместе» из блоковского цикла, тональность «Утра» Des-dur аналогична тональности «О, Дельвиг, Дельвиг!» из Четырнадцатой симфонии и «Мы были вместе» (та же сфера лирики); в девятом номере, «Ночь», — цитата из Ноктюрна Пятнадцатого квартета; в десятом номере, «Смерть», слышится почти точная аналогия эпизоду «Смерть поэта» из Четырнадцатой симфонии.

Многозначительны две мелодические «арки» внутри Сюиты: в № 10 («Смерть») — тема «Истины»; в «Бессмертие» введен мотив, сочиненный Шостаковичем в самом начале пути, — колокольчиковый звон из детства, рождение жизни, бесконечной, беспредельной, вечной.

Богатству декламации служит многообразное использование метроритмической палитры, причем особо выразительную силу приобретает не только метрическая гибкость, органическая неквадратность (№ 4, «Разлука»), но и строгое сохранение метрической сетки на протяжении длительных фрагментов музыки, господство мерных длительностей (в № 1, «Истина», — ♩ и ♪),

пульсация восьмых с маршевой чеканностью ритма в № 5 («Гнев»).

В Сюите нет в привычном понимании аккомпанемента. Не случайно на премьерах поздних вокальных циклов Шостакович просил поднимать крышку рояля так, как это делается при сольных выступлениях пианистов. «Так же, как нормальное положение шлагбаума — поднятое, так и нормальное положение крышки рояля — открытое»¹, — сказал как-то композитор и добавил, что когда он выступал как пианист с исполнением Виолончельной сонаты, то всегда открывал крышку рояля. Звучание фортепиано часто эмоционально сгущено, с предельным интонационным напряжением, с ритмически подчеркнутыми «возгласами», репликами, с колючими диссонирующими аккордами. Диалог в № 10 («Ночь») происходит между голосом и фортепиано; в инструменте — гибкий речитатив, а в конце — эффект удаления от скульптуры: ее контуры проступают словно сквозь пелену времени. Еще в одном случае, по словам самого композитора, он передал фортепиано прямой изобразительный эф-

¹ Нестеренко Е. Е. Счастье творческого общения. — Муз. кадры, 1979, 30 сент.

фekt: удары резца Микеланджело — они слышны в акцентированных аккордах ff и затем в фортепианном заключении (огонь творчества, охвативший художника!).

Как и в цветаевском цикле, фортепианного звучания Шостаковичу было мало в Сюите. Подразумевались оркестровые масштабы, краски, мощности. В поздних вокальных циклах он изначально слышал пение с оркестром, но записывал их в виде клавира потому, что «очень спешил зафиксировать свои произведения»¹, опасался, что не успеет, болезнь не позволит.

5 ноября 1974 года, еще до премьеры, он сделал вариант Сюиты для баса и симфонического оркестра. Тот факт, что к этому времени в его портфеле находилась и заново написанная оркестровка давнишних романсов на стихи У. Ралая, Р. Бернса и В. Шекспира, свидетельствовал, что все свои вокальные циклы композитор «переводил» в оркестр. Процесс слияния камерного и симфонического жанров в его творчестве продолжался. Всюду сохранялась и углублялась психология симфониста.

Сюиту Шостакович предназначал для исполнения Нестеренко. Дебютант, восемь лет назад вышедший на эстраду Малого зала Ленинградской филармонии, чтобы спеть «Крокодильский цикл» и «Предисловие к полному собранию моих сочинений...», вырос в прославленного артиста, солиста Большого театра, руководителя вокальной кафедры Московской консерватории. Он пел главные басовые партии во многих операх на многих сценах мира, но важнейшей целью была пропаганда музыки Шостаковича, общение с композитором, содействовавшим формированию не просто певца — личности в искусстве. Шагинян писала о Нестеренко: «По-настоящему глубоко я услышала его по Четырнадцатой симфонии Шостаковича... в интерпретации была какая-то особая убедительность... чувствовались не только текст... чувствовалась подача музыки Шостаковича в той первозданной красоте, в какой она рождалась...»²

По воспоминаниям Нестеренко, Шостакович известил его о новом вокальном сочинении в конце августа 1974 года. «Вскоре мною были получены ноты Сюиты для баса и фортепиано (соч. 145), написанной на стихи великого итальянца»³. Разучивали в сжатые сроки. Композитор очень спешил услышать Сюиту в живом звучании, как вспоминает певец, «хотя бы отдельные ее части»; певец и пианистка Е. Рыбчевская показали их Шостаковичу в конце октября. Потом он и пианист Е. Шендерович «исполняли это произведение дома у композитора. Дмитрий Дмитриевич делал очень мало замечаний, благодарил за предоставленную ему возможность услышать свое детище»⁴.

¹ Нестеренко Е. Е. Цит. статья.

² Шагинян М. С. Петь надо по-своему. — Сов. культура, 1979, 18 дек.

³ Нестеренко Е. Е. Цит. статья.

⁴ Там же.

24 октября 1974 года пришла горестная весть: в Амстердаме во время гастролей скончался Д. Ф. Ойстрах. Шостакович послал телеграмму его семье, и, как когда-то после кончины И. И. Соллертинского, боль и память отразились в записях, ставших основой для статьи-портрета скрипача, в которой поведал, что значил он для композитора.

Наступило время, когда потери воспринимались как неизбежность.

Премьера цикла на стихи Микеланджело состоялась 23 декабря 1974 года в Малом зале Ленинградской филармонии. В тот вечер люди, собравшиеся в зале, видели Шостаковича в последний раз. «Трудно с чем-нибудь сравнить интерес ленинградской публики к этому сочинению, тот энтузиазм, с которым ленинградцы приветствовали великого композитора»¹.

Вскоре Нестеренко спел и переложение Сюиты на стихи Микеланджело для баса и симфонического оркестра².

Андрей Вознесенский воспринял «извинительное письмо» не только нотой «бережности и деликатности; за ней предчувствовалось другое»: по свидетельству поэта, Шостакович задумал и рассказал ему «замысел нового своего произведения, которое в уме уже написал, на темы семи стихотворений, среди которых были «Плач по двум нерожденным поэмам», «Порнография духа» и др.». Шостакович все-таки хотел воплотить в музыке этот современный поэтический стиль, найти ему адекватное музыкальное выражение и приобщиться таким образом не только к поэзии М. Цветаевой, Е. Евтушенко. Что это была за музыка? Как отвечала она парадоксальной образности стихов Вознесенского? Сам поэт лишь указал уже после смерти Шостаковича, что «записать он эту музыку не успел... Дыра этой ненаписанной вещи слилась с дырами других не написанных им вещей и влилась в безмолвную бездну небытия, что нас окружает».

1 и 2 апреля 1975 года в Большом зале Ленинградской филармонии Е. Нестеренко с оркестром под управлением Ю. Кочнева впервые спел сделанную Шостаковичем оркестровку «Песни о блохе» Мусоргского — номер, который тридцать пять лет назад Шостакович включил в фильм «Приключения Корзинкиной».

В мае было готово еще одно вокальное произведение, по теме, характеру являвшееся контрастом по отношению к предыдущим. Только что, вдохновленный стихами Цветаевой и Микеланджело, он писал о нравственной высоте человека. Теперь изобличал его чудовищную уродливость. И это разобла-

¹ Нестеренко Е. Е. Цит. статья.

² Тогда же вслед за вокальным циклом Шостаковича Г. А. Канчели пишет Четвертую симфонию «Памяти Микеланджело» — тоже размышление о судьбе гения, с горячим сочувствием его страданиям, с той же верой в силу красоты.

чение дурного в человеке тоже исходило из потребности сердца, всегда бунтовавшего против морального убожества.

Высоко оценивая Достоевского, Шостакович лишь единожды, в молодости, использовал небольшой фрагмент из «Братьев Карамазовых» — для песни Ивана, слуги Ковалева, в опере «Нос». Между тем Достоевский был ему близок своей психологической полифоничностью, во многом и авторской позицией, вбирающей все сложности мира. Так же как подходил он к Чехову, так думал и о звучании Достоевского в музыке. И сделал первый, начальный шаг, выбрав сатирическую гиперболу. Перечитывая в «Барвихе» роман «Бесы» Достоевского, обратил внимание на эпизодический, но важный в драматургии персонаж — капитана Игната Лебядкина. Это карикатура, образ шута, которому всегда хочется «обидеть, как-нибудь нагадить, показать свою власть»¹. Поэзия Лебядкина, которую он сам, как говорилось в романе, «уважал и ценил безмерно», — пародия на поэзию, философия негодяя. Шостакович помечает в «Бесах» четыре стихотворения — четыре «сценки со значением» — и группирует их в такой последовательности:

№ 1 — «Любовь капитана Лебядкина»: о том, как «любви пылающей граната лопнула в груди Игната». Сюда же вошло и послание к совершенству девицы Тушиной;

№ 2 — «Таракан»: Лебядкин-баснописец;

№ 3 — «Бал в пользу гувернанток»: Лебядкин-обличитель;

№ 4 — «Светлая личность» — пародия на «нигилизм».

Во всех номерах музыка со своим, дополняющим текст смыслом. Она его усложняет скрытой полемикой и собственной, особо активной образностью. Композитор присутствует незримо, оттеняя сатирическую мысль писателя и вызывая ответную реакцию слушателей, их суждения. Музыка словно сама корчится от смеха, вопрошает, отвечает, возражает, восклицает. «Композитор использует острейшие гротескно-пародийные средства: таковы, например, алогичные нервные выкрики в конце фраз, захлебывающееся, торопливо-обрывистое повторение слов («аристократи... аристократи... аристократический ребенок») или, скажем, возникающая (в пылу любовных мечтаний Лебядкина) цитата из арии Гремина, которая мгновенно переходит в пошленький канканный мотив, и многое другое»².

Из пародийного рассказа вырастает сатира-гипербола. Смешное становится страшным. Шостакович понимал это, сознательно так действовал. Услышав свое сатирическое творение на единственной репетиции накануне премьеры, он заразительно смеялся, представлял живого Лебядкина, по Достоевскому — «с багровым, несколько опухшим и обрюзгшим лицом, со вздрагивающим при каждом движении головы щеками, с маленькими,

¹ Достоевский Ф. М. Бесы.— Собр. соч. в 10-ти т. М.: ГИХЛ, 1957. т. 7, с. 189.

² Якубов М. А. Из аннотации к грампластинкам: Шостакович. Вокальное творчество.— Л.: Мелодия, 1978, с. 7.

кровяными, иногда довольно хитрыми глазками, в усах, в бакенбардах»¹. Но после репетиции, задумавшись, сказал: «Здесь, кажется, мне удалось ухватить «достоевщину». Лебядкин, конечно, шут гороховый, но иногда от него становится страшно...»² И ту же мысль настойчиво повторил в письме к Тищенко, рассказывая о новой работе: «Капитан Лебядкин в большой степени шут гороховый, но, как мне кажется, фигура злоеющая».

Премьера «Четырех стихотворений капитана Лебядкина» состоялась 10 мая 1975 года в Москве, откликов в прессе она имела мало. То был последний концерт, на котором Шостакович слушал свою музыку.

ЭПИЛОГ

В конце 1973 года при очередном всестороннем медицинском обследовании у Шостаковича обнаружили раковую опухоль в левом легком. 27 декабря академик Н. Н. Блохин подтвердил диагноз. Стали лечить радиоактивными «пушками». Процесс удалось затормозить.

О новой беде никому не говорил. Иногда состояние настолько улучшалось, что появлялась вера в чудо. И действительно, онкологи находили, что опухоль уменьшается, успокаивали. Все чаще появлялась на «Неждановке» лечащий врач Галина Сергеевна Котова, давала наставления.

Стали тревожить боли в печени. Однажды не удержался от жалобы: «У меня так вчера печень болела, что я кусал себе пальцы» — и, чтобы не огорчать близких, добавил: «Да я смерти не боюсь, нет. Я боюсь мук, болей».

Весной 1975 года стали поступать многочисленные приглашения на празднование тридцатилетия Победы в Великой Отечественной войне: повсюду на торжествах хотели видеть автора Седьмой симфонии.

9 мая Симфония была исполнена в Большом зале Ленинградской филармонии; за дирижерским пультом стоял К. И. Элиасберг, но никто из блокадных исполнителей играть уже не мог.

18 мая оркестр Московской филармонии завершил Седьмой симфонией фестиваль «Московские звезды», а затем исполнил ее в Чехословакии, на фестивале «Пражская весна»; под влиянием этого концерта включил ее в свой репертуар оркестр Островской филармонии имени Л. Яначека. Во Франции выпустили пластинку с записью Седьмой симфонии. Все чаще обращались к ней дирижеры-дебютанты, изучая интерпретации первых исполнителей.

¹ Достоевский Ф. М. Бесы, с. 181.

² Цит. по ст.: Нестеренко Е. Е. Счастье творческого общения.

Той весной заметно увеличилось число исполнений и других произведений Шостаковича — не только в Советском Союзе, но и за рубежом. 2 и 3 марта в Эдмонтоне и Кливленде прозвучала Первая симфония, 6 и 8-го в Кливленде — Четырнадцатая, 11-го в Лондоне, 13-го в Хельсинки — опера «Нос», в Берне и Бергене — Первая симфония, в Осло — Четырнадцатая, 14-го и 15-го в Филадельфии — Праздничная увертюра, 15-го и 16-го в Детройте — опера «Нос», 18-го в Милане — Первая симфония, в Ливерпуле — Пятая, 19-го в Хельсинки — Праздничная увертюра, Шестая симфония, Второй скрипичный концерт, 21-го в Любляне, 2 и 3 апреля в Базеле — Пятая симфония, 8-го и 11-го в Лондоне — Десятая симфония, 10-го и 11-го в Утрехте, 13-го в Стокгольме — Пятая симфония...

18 мая оркестр Ленинградской филармонии во главе с Е. А. Мравинским вылетел в Японию, чтобы сыграть там Пятую симфонию, а оркестр под управлением Ю. Х. Темирканова готовил Шестую симфонию и Праздничную увертюру для исполнения в городах ФРГ и Венгрии.

К лету 1975 года выступления с программами из сочинений Шостаковича двух оркестров Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского, А. Янсонса, А. Гаука, Ю. Темирканова, Г. Рождественского, А. Дмитриева прошли в девяноста шести городах мира — от самых крупных (Токио, Нью-Йорк, Лондон) до провинциальных (Эймс, Арвик, Стара-Загора). Первое место по популярности занимала Пятая симфония (ее сыграли в двадцати шести городах), но и Шестая, Девятая, Двенадцатая, Пятнадцатая вызывали интерес. Это радовало композитора, побуждая, несмотря на угрожающее состояние здоровья, работать и работать.

Задумал Сонату для альта и фортепиано. Толчком явились прослушанные сонаты для альта М. С. Вайнберга, Г. С. Фрида. Оба, консультируясь с Ф. С. Дружининым, для которого предназначались сонаты, использовали немало свежих сольных возможностей инструмента. Его своеобразный матовый мягкий тембр звучал в воображении Шостаковича, вызывая цепь прекрасных мелодий. Возникали разные идеи. Как всегда, увлекало стремление сделать то, за что прежде не брался, испытать себя в той области, где музыкальная литература не была богата. Замысел возвращал к объявленному в молодости, после «Леди Макбет Мценского уезда», масштабному плану концертных сочинений; свое сонатное творчество полагал недостаточным, хотел в этом жанре воплотить давнишний, устойчивый интерес к сольным возможностям оркестровых инструментов, считавшихся неконцертными.

На альте остановился и потому, что многие тембровые находки уже испытал в симфониях, квартетах (не только «альтовом» Тринадцатом). Унисон альтов, *marcatissimo*, великолепно звучал в начале третьей части Восьмой симфонии: картина темных сил. В третьей части Одиннадцатой симфонии именно аль-

гам композитор поручил скорбную, суровую мелодию песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой», причем часть эпизода альты звучали попеременно со скрипками. В Пятой, Седьмой симфониях альтисты тоже находили благодатный для себя материал — в драматургически узловых эпизодах с эффектами альтовой регистровки. В партитуре Седьмой композитор определил желаемое количество альтов до шестнадцати, при обычном составе альтовой группы в двенадцать-четыренадцать исполнителей.

В мае Шостакович попросил в день его рождения, в сентябре, исполнить Четырнадцатую симфонию с участием Е. Е. Нестеренко. Договариваясь о традиционном авторском концерте, которым должен был открыться сезон 1975/76 года в Ленинградском Малом зале имени Глинки, предложил программу из трех сонат в хронологической последовательности: Виолончельной — 1934 год, Скрипичной — 1968 год, Альтовой — 1975 год.

Последнюю он намеревался писать в Репине.

Тот май многие музыканты проводили в Репине, влекомые возможностью сосредоточенной работы.

Присутствие больного Шостаковича накладывало печать на всю репинскую жизнь. Он уже нигде не появлялся. Трижды в день Ирина Антоновна приходила за едой в столовую, ожидала, пока официантки наполняли судки, и уходила, иногда перекидываясь с кем-либо двумя-тремя словами.

Изредка показывалась вдаль бордовая «Волга» — на дорожке к Приморскому шоссе. Как в малеровской «Песне о земле», «тихо ждало часа своего сердца», шостаковичское сердце, и все ощущали тень, омрачавшую ясную и солнечную весну 1975 года.

17 мая было особенно знойно, совсем по-летнему. Шостакович вышел на лужайку из двадцатого коттеджа и медленно прогуливался возле автомашины. В волосах появилась заметная седина. Солнце будто не касалось лица, остававшегося, как всегда, бледным.

И все-таки он не походил на старика, не стал ни тяжеловесным, ни дородным, несмотря на гнетущую малоподвижность, оставался порывистым; сохранявшаяся детскость, наивность, простодушие придавали его облику неповторимую трогательность.

Не заговаривая о болезни, он посетовал на жару. С молодости не терпел жары, предпочитая дождь и прохладу. Солнце, которому все радовались, мучило; словно оправдываясь, стал говорить, что такая весна иссушает землю. Потом сокрушенно заметил, нервно подергиваясь: «Вот видите, сколько писем. Горы писем. Наверное, меня считают невежливым человеком, а я не могу ответить. Учусь писать левой рукой. Как Шебакин. Знаете, он «Укрощение строптивой» и два квартета писал левой

рукой. А у меня не получается. Нужно диктовать. У меня диктовать не получается. Привык писать сам. Не получается диктовать...»

— Чем же вас лечат? Массажками?

— Да, и массажками. И еще...

Умолк — о лечении не рассуждал. Вскочил судорожно, заторопился, вспомнив, что должен кому-то звонить. Вышла Ирина Антоновна:

— Митя, зачем так быстро?

На столе лежала рукопись книги «Превращаемость простых канонов строгого письма», написанной композитором Н. А. Тимофеевым, которому в далекие двадцатые годы играл оперу «Нос», с которым вместе переживал «битвы» за Восьмую симфонию после ее премьеры.

28 мая Шостаковичи уезжали из Репина. Погода резко переменилась: поздний грязный снег покрыл цветочные клумбы, дорожки. К Шостаковичу заходили прощаться. Всем он говорил, что возвратится через два месяца, к первому августа, как было определено курсом лечения.

Двадцатый коттедж был снова подготовлен к концу июля. Шостаковича ждали.

А он летом был одержим Альтовой сонатой.

Тональность избрал до мажор, как в Седьмой симфонии, Первом, «весеннем» квартете.

В Альтовой сонате до мажор призвал для прощания, без трагической непримиримости, с надеждой. Две части Сонаты, написанные за десять дней июня в Жуковке, назвал Новелла и Скерцо. Новелла начинается квинтами *pizzicato* у альты соло; возникают ассоциации с началом Скрипичного концерта А. Берга, творчество которого продолжал отличать и любить. Эти спокойные, размеренные квинты создают настроение созерцания. Но уже следующая мелодия — цитата из «Казни Степана Разина» («Стенька, Стенька, ты как ветка, потерявшая листву») — вносит элемент драматический. Появляются интонации, напоминающие и Пятую симфонию Шостаковича, и Пятую симфонию Бетховена. Человек торопится жить, творить; может быть, поэтому были перенесены во вторую часть — Скерцо — большие куски из оперы «Игроки» (имея испрошенный у Установской автограф, Шостакович с удовольствием восстановил давнюю музыку). Вновь оказался ему нужным гоголевский юмор как необходимая опора: использовал почти всю увертюру, диалог Алексея и Гаврюшки, эпизод «Люблю походную жизнь...». Все просто в музыке: одноголосие, «качающийся» аккомпанемент, политональные наслоения, и по контрасту Шостакович использует тему из ранней Сюиты для двух фортепиано, посвященной памяти отца.

Как вспоминает Ф. С. Дружинин, на этой стадии работы возникали технологические вопросы. Дважды композитор звонил в Москву Дружинину, советуясь с ним о фактуре, техниче-

ских приемах, волновался, не утомит ли слушателей частое *pizzicato*, узнавал, где будет находиться альтист в июле.

4 июля Шостакович почувствовал себя настолько плохо, что пожаловался Дружинину и предупредил его, что вновь — в который раз — предстояло отправиться в больницу.

Преодолевая себя, сел за стол. И свершилось чудо, неподвластное никаким логическим объяснениям: Адажио — двадцать одну страницу — записал за два дня, подталкивая непослушную кисть правой руки левой. Боли не чувствовал. Болезнь вновь отступила перед самозабвенной работой. Он мог сказать о себе словами Томаса Манна: «Человек не умирает, пока не согласится на это». Все силы измученного, страдавшего человека сплывались в жажде творческого выражения.

Какими совершенными ни были первые две части, они оказались лишь прелюдиями к третьей — узловой. Характерное безграничной свободой самовыражения, сочинение не нуждалось в привычных пропорциях и закономерностях: финал выбрал основную эмоциональную нагрузку. Шостакович писал бессмертную песню, в которой как бы слилось типичное для душевных красок его поздних сочинений. Многие здесь перекликалось с возвышенной поэзией Сюнты на стихи Микеланджело Буонарроти. Многие напоминало Пятнадцатый квартет — уникальную поэму, средоточие проникновенных размышлений. На вершине творчества мастер выбирал мелодии широкого дыхания, трогательные темы, без резкости. Огромным чувством насыщался не только нижний регистр альты, но и верхний; инструментальная интонация становилась речевой. Как лейтмотив Адажио Альтовой сонаты ввел интонацию Лунной сонаты Бетховена — квинтэссенцию скорби. Она то уходила, то возникала, объединяя мелодический поток, полный трагизма и величия. Такой пунктирный ритм на фоне триолей уже появлялся прежде — в первой части Шестой симфонии — и тоже выражал печаль. Возрождалась и ритмическая формула марша, сочиненного в детстве под влиянием траурных маршей революции; еще раз, как и в цикле на стихи Микеланджело, Шостакович возвращался к своим творческим истокам, утверждая единство пути. Человек не жаловался. Не было в музыке негодования, сопротивления, разочарования — только преклонение перед жизнью, знание своей судьбы и понимание ее значения, — судьбы человека, сохранившего стойкость, цельность. Музыка преодолела, побеждала отчаяние.

Мастер монументальных полотен, запечатлевших коренные явления эпохи, он достигал в Адажио вершин лирической непосредственности. Облик Бетховена, столь близкого Шостаковичу-борцу, возникал рядом, как знак общности в бессмертии, братства в сходной судьбе. Обоих болезнь, покушаясь на творчество, на связь с людьми и жизнью, вела к отчаянью, застав-

ляла думать о смерти и ощущать ее как неотвратимую реальность. И оба выковали невиданное мужество и вышли в музыке к неземным высотам. Ничем лучше не мог бы завершить композитор свой долгий путь, как такой песней чистого сердца.

Последний раз победив судьбу, схватив ее, по выражению Бетховена, «за глотку», Шостакович был доволен собой, и можно себе представить, с каким вздохом облегчения и удовлетворения поднял 6 июля телефонную трубку, чтобы сообщить Дружинину просто: «Ну вот, Федя, поднатужился и кончил Сонату». На столе кабинета в Жуковке лежал автограф — шестьдесят четыре страницы, исписанные зелеными чернилами, с неровными тактовыми чертами, не всегда разборчивыми исполнительскими ремарками: от быстрого темпа записи сильно дрожала рука, перо не раз срывалось. С усилием, но четко выведена на последнем листке дата — 5 июля 1975 года.

И сразу пружина воли разжалась.

Приехали врачи для процедур, анализов. Во время уколов лоб покрывался испариной. Голос стал тише и глубже. Ирина Антоновна повезла Сонату в Москву для переписки: дело оставалось делом. Прослушал Виолончельную сонату Хачатуряна, коротко заметив: «Иногда кажется, что квартет играет». Не забывал быть внимательным: телеграммой поздравил с шестидесятилетием композитора А. С. Лемана. Посмотрел фильм «На всю оставшуюся жизнь» с музыкой Баснера. О лечении не говорил, лишь один раз обронил после рентгена: «Это утомительно».

9 июля пришлось все-таки отправиться в клинику, перейти на больничный режим, думалось, ненадолго, недели на две. «Больше мне там делать нечего», — уверял Шостакович.

Несмотря на страдания, занимался корректурой Сонаты, с обычной тщательностью, все, что требовалось исправить, выписал красными чернилами и в конце обозначил дату — 19 июля.

Ирина Антоновна отвезла Сонату для печатания на ротатипе. Вечерами читали воспоминания Ариадны Эфрон, дочери Марины Цветаевой. 22 июля ответил на письмо секретаря Курганского областного комитета КПСС П. А. Матвеева.

Шло интенсивное медицинское обследование. Рентген показал активный процесс в легких, искривление пищевода; печень была уплотнена и увеличена. Намечали консультации зарубежных вакцинологов.

А из Тарусы звонил Дружинин, не предполагая, насколько серьезно положение Шостаковича: просил ноты Сонаты.

Старый друг Арнштам навестил в больнице 27 июля, играя в спокойствие, но взволнованный настолько, что даже плохо слышал, Шостакович шутил: «Вот и Лелька постарел — не только я». Узнав телефон больничной палаты, позвонил Вайнберг. Шостакович, отстраняя вопросы о болезни, деловито

спросил, что он сочиняет, и, услышав рассказ о законченной опере «Поздравляем» по комедии Шолом-Алейхема, предупредил друга: «Когда выйду, надеюсь, сыграете».

1 августа Шостакович выписался из больницы. К работе. Но никакие усилия воли уже не помогали. Неожиданный приступ удушья заставил предположить инфаркт, и 4 августа больного снова увезли в Кунцево, поместив на этот раз в палату интенсивного наблюдения. Все же, просмотрев экземпляр Сонаты, Шостакович поручил Ирине Антоновне передать произведение Дружинину, и 5 августа тот держал в руках серую папку с нотами, вечером приступил к разучиванию.

Еще одно сделал композитор — отправил в печать письмо-обращение к музыкантам мира в связи с Первым Международным днем музыки. Он писал:

«Многие говорят теперь, что сложность современного искусства объясняется тем, что оно перевооружается, но вправе ли мы закрыть искусство на «капитальный ремонт», лишив людей — пусть на время — верного спутника в жизни? Видимо, нет. Поэтому, продолжая и даже интенсифицируя наши творческие поиски, мы никогда не должны забывать о главном: искусство должно служить народу! Экспериментируя в разных областях, осуществляя поиск новых выразительных средств, мы должны помнить о главной магистрали развития искусства, о его исторической преемственности. Наводя мосты в будущее, мы не должны сжигать мосты, связывающие современную культуру с ее бессмертным прошлым...»

Письмо заключалось словами, обращенными к человечеству:

«Пусть же множатся ряды поклонников, деятелей, друзей музыки! Пусть несет она человечеству счастье, обогащает его духовную жизнь, помогая людям легче переносить горе, полнее и активнее ощущать радости жизни на нашей земле»¹

Дни 6 и 7 августа прошли тревожно. В пятницу, 8-го, состояние Шостаковича заметно улучшилось. Инфаркт не подтвердился. Больному разрешили подниматься и даже посмотреть по телевидению футбольный матч. Появилась надежда.

Это был, однако, последний подъем: нарастали явления раковой интоксикации, сердечно-легочной недостаточности. Угасал, не мучаясь. Развязку встречал спокойно. Быть может, потому, что в глубине души мог быть доволен собой. «Великий маг Просперо... достиг высшего могущества» — так записал незадолго до своего конца Козинцев, обращаясь к «Буре» Шекспира. «Просперо снял свой волшебный плащ и отпустил на волю Ариэля...»

Из всех писателей в последние дни захотел услышать Чехова. 9 августа после завтрака Ирина Антоновна читала мужу

¹ Шостакович Д. Д. Навстречу Международному дню музыки. — Сов. музыка, 1975, № 8, с. 3.

рассказ «Гусев» — одну из вершин чеховской прозы, полной сострадания к человеку:

«Наверху глубокое небо, ясные звезды, покой и тишина — точь-в-точь как дома в деревне, внизу же — темнота и беспорядок. Неизвестно, для чего шумят высокие волны. На какую волну ни посмотришь, всякая старается подняться выше всех, и давит, и гонит другую; на нее с шумом, отсвечивая своей белой гривой, налетает третья, такая же свирепая и безобразная.

У моря нет ни смысла, ни жалости <...>

— Где мы теперь? — спрашивает Гусев.

— Не знаю. Должно, в океане.

— Не видать земли...

<...>

— А помирать страшно?

— Страшно. Мне хозяйство жалко. Брат у меня дома, знаешь, не степенный: пьяница, бабу зря бьет, родителей не почитает. Без меня все пропадет, и отец со старухой, гляди, по миру пойдут. Одначе, брат, ноги у меня не стоят, да душно тут... Пойдем спать»¹.

В 17 часов Шостакович отослал Ирину Антонову в город, по делам: словно предчувствовал приближающееся неминуемое и даже в последний, страшный миг не хотел доставлять страдание. В 17 часов 45 минут началось удушье.

Жизнь уходила. Как от Чехова: незаметно, тихо. В 18 часов 30 минут наступил конец. 9 августа 1975 года, в субботу.

Тотчас разнеслась эта весть, от человека к человеку, и многие музыканты стали собираться в Москву, чтобы попрощаться с Шостаковичем.

12 августа был опубликован некролог со словами, обобщавшими историческое значение гения советской музыки.

Общее замечалось в зарубежных некрологах: всюду в эти дни, подытоживая путь композитора, писали о нем как о сыне русской революции и великом гражданине.

Потоком шли письма в семью композитора, в журналы, газеты от людей, спутником которых стала музыка Шостаковича, — дорогие свидетельства того, что музыка его действительно приобрела всенародную популярность.

Из американского городка близ Сан-Франциско, одолжив, где только можно было, деньги на поездку, отправилась в Москву медицинская сестра и виолончелистка-любительница Анна Иованович. И в ее жизни музыка Шостаковича была утешительницей. Посвятив себя трудной медицинской работе — облегчению участи душевнобольных, Анна вечерами изучала сочинения Шостаковича и русский язык, язык Шостаковича. Сына своего она назвала Дмитрием, дочь Катериной — по имени героини оперы «Катерина Измайлова»².

¹ Чехов А. П. Гусев. — Полн. собр. соч. и писем. — М.: ГИХЛ, 1947, т. 7, с. 309, 310.

² Возвратившись в Сан-Франциско, Анна Иованович организовала там силами любителей музыки первые в США концерты памяти Шостаковича.

...Время как будто текло медленнее в дни прощания, чтобы еще раз повсюду могли неторопливо сказать себе люди, что Шостакович для них значил.

Первоначально намеченная дата погребения — среда, 13 августа, — была перенесена на четверг, 14-е: отпускное время не позволяло раньше организовать церемонию, не успевали приехать зарубежные делегации.

Было много странных и необходимых дел: съездить в больницу за вещами и справками, купить черный галстук, сшить маленькую наволочку, набрать двадцать две подушечки для наград. Скульптор снял посмертную маску. Решили, что из музыки будет звучать на панихиде и должно ли звучать Четырнадцатой симфонии как реквиему.

С девяти утра на улице Герцена установилась очередь для прощания. В Большом зале Московской консерватории у эстрады приготовили постамент, обтянутый черным, поставили портрет Шостаковича.

Все, кто стоял вокруг гроба, пока еще не заполнился зал, всматривались в лицо, стараясь запечатлеть последний раз физический облик того, кто силой творческого гения и бесконечного сопереживания стал бессмертным, равным Бетховену.

Рыданий не было. Внешние знаки горя казались даже неуместными: прощались с гением, и горе возвышалось глубиной чувств.

В час дня двинулись люди по проходу зала мимо двух шеренг солдат и возле гроба сворачивали налево, к выходу. Многие несли цветы и клали их у постамента. Пожилая женщина в черном по старинному обычаю низко поклонилась Шостаковичу, поцеловала его и села в стороне, закрыв глаза. Сменялся почетный караул: Галина Уланова, Ираклий Андроников, Борис Хайкин, Евгений Долматовский, Сергей Михалков...

Т. Н. Хренников открыл панихиду.

Говорили музыковед В. Ф. Кухарский, рабочий ленинградского завода «Большевик», Герой Социалистического Труда Б. В. Тугеев, композиторы Р. К. Щедрин, Г. В. Свиридов, президент Союза композиторов и музыковедов ГДР Э. Мейер, вице-президент общества «Австрия — СССР» Ф. Тренклер. Говорили о величии гения, об уроках его жизни. Никогда и нигде еще так много и возвышенно не говорилось о Шостаковиче-человеке, о выстраданной им любви к человечеству. «Думая, как кратко и наиболее емко охарактеризовать его человеческий облик, я выбираю два слова: долг и совесть... Сколько доброго за свою жизнь он совершил, скольким людям помог в трудную минуту, сколько людей обязаны ему поддержкой, дружеским советом, напутствием!» (Р. К. Щедрин)¹.

¹ Цит. по записи речи на панихиде.

В 14 часов 15 минут зазвучала Седьмая, Ленинградская симфония, и те, кто находился в зале, устремились к подъезду консерватории, где военный оркестр встречал Шостаковича музыкой из кинофильма «Овод».

«Зеленой улицей» мчались автобусы по Большой Пироговской улице и минут через пятнадцать остановились у ворот Новодевичьего кладбища. Гуськом двигались люди к небольшой площадке для последнего прощания. На трибуну, увитую цветами и черным шелком, поднялся сперва О. В. Тактакишвили, потом А. П. Петров. Он сказал о том, что думали в тот день ленинградцы:

— Шостакович принадлежит всему миру. Но сердце его принадлежит Ленинграду.

Ленинград — город Пушкина, Гоголя, Достоевского.

Теперь он будет называться и городом Шостаковича...

В Международный день музыки, 1 октября 1975 года, концертный сезон в Ленинграде открылся премьерой Альтовой сонаты. Она прозвучала в Зале имени Глинки, где год назад Шостакович был последний раз на премьере Пятнадцатого квартета.

Программу выдержали в точности, как договорились с Шостаковичем. Скрипач Б. Л. Гутников произнес слово о композиторе.

На премьеру приехали родственники Шостаковича, жена, московские друзья, ученики.

Когда отзвучала Соната и весь зал встал, Дружинин высоко поднял над головой ноты.

На следующий день в том же зале звучала вокальная Сюита на слова Микеланджело, Пятнадцатый квартет.

Эти программы повторили в Москве.

В Большом зале Ленинградской филармонии Мравинский дирижировал Пятой симфонией.

Незабываемой была атмосфера первых авторских, без Шостаковича, концертов. Взоры невольно обращались к открытой ложе, где он обычно находился и откуда торопливо выходил на эстраду в ответ на аплодисменты, неловко, без улыбки кланяясь, пожимая руки исполнителям: картина не горделивого успеха, а благодарности за внимание к музыке. В переполненном Зале имени Глинки на концертах памяти Шостаковича два кресла оставались свободными — в седьмом ряду, где он с женой обычно слушал музыку; на этих креслах лежали цветы; было решено как дань памяти оставлять и впредь при исполнении его музыки эти кресла свободными.

Естественным в эти дни было стремление вновь и вновь осмыслить историческое значение Шостаковича: выступали сами творцы музыки, ее интерпретаторы. Говорили о «гармоничной связи дарования Шостаковича и его человеческого об-

лика»¹. В. Н. Салманов открывал цикл концертов в Ленинградском Доме композиторов такими словами: «Когда слушаешь музыку Шостаковича, даже не зная этого человека, через его музыку познаешь этот сложный характер, эту выдающуюся, грандиозную личность»². Той осенью — последней в ее героической трагической жизни — Ольга Берггольц обещала: «Я буду писать о людях, с которыми встречалась: великими по имени и просто по душе». Книга, названная «Великие поэты века», включала Анну Ахматову, Бориса Пастернака, Александра Твардовского, Дмитрия Шостаковича; общую мысль книги Берггольц поясняла так: «Люди думают, что молятся разным богам, а они молятся одному»³ (речь шла о «боге» добра). В своей квартире на Черной речке над кроватью Берггольц повесила портрет Шостаковича, признаваясь: «Бетховена я люблю, но Шостакович мне гораздо ближе»⁴.

Действительность становилась историей, и свидетели ее понимали, что о пережитом будут рассказывать детям, внукам, как о счастье общения с гением, без музыки которого уже не мыслилось существование человечества.

Вскоре было опубликовано постановление Советского правительства об увековечении памяти Дмитрия Дмитриевича Шостаковича — издании собрания сочинений, стипендиях его имени в Московской и Ленинградской консерваториях. Ленинградской филармонии присвоили имя Шостаковича. Филармоническому абонементу для трудящихся Кировского завода дали седьмой номер — в память о Седьмой симфонии, сочинявшейся в дни, когда вблизи завода проходила передовая линия обороны города и здесь в окопах 19 октября 1941 года занимали позиции солдаты-музыканты, вскоре сыгравшие Седьмую симфонию в Большом зале филармонии⁵.

В Выборгском районе Ленинграда, на месте бывшей рабочей окраины, откуда пришел в искусство образ большевика Максима, и в украинском городе Кривой Рог появились улицы

¹ Салманов В. Н. Из выступления на открытии концертного сезона в Ленинградском Доме композиторов. — Цит. по кн.: В. Н. Салманов. Материалы. Исследования. Воспоминания. — Л.: Сов. композитор, 1982, с. 30.

² Там же.

³ Берггольц М. Ф. Прошлое — нет. — В кн.: Вспоминая Ольгу Берггольц. Л.: Лениздат, 1979, с. 575.

⁴ Банк Наталья. «Запоминай все это!» — В кн.: Вспоминая Ольгу Берггольц, с. 206, 207.

⁵ Драматурги И. Гарачев и П. Хотяновский посвятили блокадной премьере Седьмой симфонии пьесе «День победы среди войны», поставленную во многих театрах страны. Эта пьеса — «...гимн мужеству. Немногословный, героический, патетический, трагический и оптимистический. Без сентиментального умиления... А главное — поучительный, способный объединить на все время действия сцену и зал» (Поюровский Б. Никто не забыт, ничто не забыто. — Сов. культура, 1985, 6 апр.).

Шостаковича. 23 сентября 1977 года в Москве, на улице Неждановой, где он жил, и в Дилижане, где отдыхал, установили мемориальные доски¹.

Из Карелии привезли мрамор для памятника на Новодевичьем кладбище, вычеканили скромную надпись без титулов и званий: фамилия, имя, отчество, даты жизни и нотная монограмма: d-es-c-h — Дмитрий Шостакович. Небольшое надгробье не закрывает землю с неяркими полевыми цветами, какие только и признавал Шостакович. Узор низкой ограды повторяет узор ограды у Смольного — штаба революции.

Подвиг Шостаковича запечатлен навечно в зале мемориала Победы, на площади Победы в Ленинграде. В подземном музее мемориала зажжены в гильзах артиллерийских снарядов девятьсот светильников — по числу дней и ночей блокадной эпопеи. На бронзовом фризе начертаны названия мест ожесточенных сражений. По периметру зала установлены боевые знамена. Золотом на мраморе записаны имена самых отважных защитников Ленинграда. На стене созданное художниками С. Репиным, Н. Фоминым и И. Ураловым огромное мозаичное панно, воспринимающееся застывшей музыкой: вдохновенное лицо работающего Шостаковича на фоне силуэтов блокадного города — Исаакиевский собор, изуродованная снарядом решетка набережной, разрушенный дом... Исполнение в блокаду сочиненной тогда Седьмой симфонии увековечено мемориальной доской на здании Ленинградской филармонии — единственный в мире памятник музыкальному произведению и его исполнению в одном концерте. А в Новороссийске под звуки «Новороссийских курантов» открыли целый мемориальный комплекс «Героям гражданской войны и Великой Отечественной войны 1941—1945 годов».

Судостроители польского города Гданьска спустили на воду теплоход «Дмитрий Шостакович» — головное судно новой серии советских кораблей. Четыреста музыкантов совершили первый рейс по Черному морю на этом теплоходе. Во время следующего рейса по Средиземному морю высоко над теплоходом пролетел орбитальный космический аппарат, и космонавты передали на землю: «Видим из космоса ясную точку — «Дмитрий Шостакович».

Образ композитора и его творчество нашли отражение в филателии. Распространились почтовые карточки с кадрами из кинофильмов «Возвращение Максима», «Великий гражданин», «Падение Берлина», «Молодая гвардия». Были выпущены две марки — советская и чешская.

¹ В тот же день в Дилижане была открыта памятная доска М. Сарьяну, и журнал писал: «Мемориальные доски, посвященные двум выдающимся мастерам, расположенные рядом, на одном коттедже, символизируют дружбу двух народов — русского и армянского» (Джагацпаян К. А. Памяти двух художников — Сов. музыка, 1977, № 2, с. 135).

Появляются музеи Шостаковича, причем характерно, что зачастую организуют их дети, юношество. Учащиеся 235-й средней школы Ленинграда посвятили Седьмой симфонии отдельный экспозиционный зал в своем музее «Музы не молчали»: собрано почти все, что относится к истории этого сочинения, его блокадной премьере, многие другие ценные материалы, рукописи; школьники заботятся о музыкантах-ветеранах — творческих соратниках Шостаковича.

С 1976 года в Ленинграде в канун дня рождения Шостаковича проводятся ставшие традиционными Шостаковичские чтения. Их цель — изучение всех аспектов его деятельности. Ни одна крупница музыки не должна пропасть, ни один факт жизни композитора не должен быть утрачен.

На первых чтениях, приуроченных к семидесятилетию Шостаковича, во вступительном докладе, порученном автору этой книги, шла речь о состоянии и задачах специальной области музыковедения — шостаковичеведения, о направлении, содержании, характере исследований, о роли этой области в развитии музыкальной науки. Цикл докладов охватывал также темы: гуманизм личности и творчества Шостаковича, его духовная сущность, особенности контрастной драматургии Шостаковича, суперцикл симфоний, слово и музыка в вокальном творчестве, специфика инструментовки оперы «Нос», последние камерно-инструментальные сочинения. Докладчиками выступали ученики Д. Д. Шостаковича — Г. Г. Белов, В. Д. Биберган, Б. И. Тищенко, музыковеды М. Г. Бялик, В. А. Гуревич, Л. Г. Данько, Л. Н. Раабен, А. Н. Сохор, Э. А. Фрадкина. «Шостакович как человек и учитель» — так называли свои воспоминания А. А. Ашкенази, В. Е. Баснер, В. А. Успенский, И. Б. Финкельштейн. В Москве подобная юбилейная конференция включала сообщения Э. А. Абасовой, Л. В. Данилевича, В. В. Задерацкого, Л. А. Мазеля, А. Н. Сохора, С. М. Хентовой и других исследователей: к шостаковичеведению приобщались многие музыковеды.

С 1978 года систематический ленинградский цикл чтений продолжился в Консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Учебное заведение, где Шостакович обучался и преподавал, к которому питал неизменную привязанность, где ведущую группу педагогов теоретико-композиторского факультета составляют шостаковичские ученики, последователи, коллеги, выдвинулось как один из центров шостаковичеведения. Чтения складываются из трех основных разделов: научно-исследовательского, исполнительского и мемуарного. Первый раздел открывали старшие современники и коллеги Шостаковича — Г. Г. Тигранов, А. Н. Дмитриев, М. К. Михайлов, узловые проблемы шостаковичеведения определяли доклады и сообщения В. А. Чернушенко, Е. А. Ручьевской, О. П. Коловского, А. Г. Юсфина, М. А. Дунаевского, Т. А. Ворониной, И. М. Вызго.

О связях Шостаковича с советской поэзией, живописью говорили Е. А. Долматовский, В. Б. Азаров, С. М. Гершов. Стихи Н. П. Бажана, Е. А. Евтушенко, посвященные Шостаковичу, читал артист Большого драматического театра имени М. Горького В. М. Ивченко.

Отражая продолжающееся интенсивное, углубленное развитие теоретико-аналитического шостаковичеведения, чтения вместе с тем показали и роль в борьбе за правдивое понимание Шостаковича историко-документальных работ, подтверждающих истину, ясно сформулированную писателем К. М. Симоновым: «Когда возникают недоброжелательные или легкомысленные попытки извратить подлинное представление о тех или иных сложных страницах в истории нашей культуры, документы всегда оказываются на стороне объективной истины»¹.

Привлеченные к участию в чтениях музыканты-исполнители И. П. Богачева, Б. Л. Гутников, Ю. М. Крамаров, Б. М. Лушин, Н. П. Охотников, Н. В. Романовский, не только демонстрируя свои интерпретации, но и разъясняя их, развивают таким образом науку об исполнительстве. Именно на чтениях впервые прозвучали Первое трио (исполнители Б. И. Тищенко, М. Х. Гантварг, А. П. Никитин), романсы на стихи М. Ю. Лермонтова (И. П. Богачева), романс «Были поцелуи», «Мадригал», «Песня Розиты», песня «Выручи меня», шостаковичские обработки классических и советских романсов и песен для голоса, скрипки и виолончели (Н. П. Зазнобина, Л. А. Шевченко, Л. П. Филатова, А. В. Морозов, Р. А. Деревягин, М. Л. Безверхний, О. П. Столпнер), фортепианная транскрипция музыки к пушкинской «Сказке о попе и о работнике его Балде», симфоническая сюита из той же музыки, составленная В. В. Кожиным и исполненная под его управлением оркестром Ленинградского академического Малого театра оперы и балета. Для сохранения исполнительских традиций многое дают сообщения на чтениях участников первых постановок опер, балетов, симфонических премьер — Т. М. Вечесловой, Н. Л. Вельтер, Н. М. Дудинской, К. М. Сергеева, П. К. Орехова, И. А. Мусина, П. А. Гусева.

Свою лепту в познание феномена Шостаковича вносит кино, которому он сам отдал так много сил. Четыре фильма, выпущенных с 1977 по 1982 год: «Воспоминание о Шостаковиче» (режиссер Б. М. Гольденбланк), «Композитор Шостакович» (режиссер Ю. Н. Белянкин), «Шостакович-композитор и время» (режиссер Б. М. Гольденбланк), «Дмитрий Шостакович: Альтовая соната» (режиссеры С. Д. Аранович и А. С. Сокуров), — попытки кинобиографии, раскрытия психологии творца средствами кинодокументалистики.

¹ Симонов К. М. Ввиду заслуг перед советским изобразительным искусством. — Наука и жизнь, 1975, № 12, с. 127.

В мае 1975 года на вопрос автора этой книги о сочинениях еще неизвестных Шостакович уверенно ответил, что таких у него, собственно, нет, что все им написанное раньше или позже звучало, получало признание. Это касалось законченных опусов. Но оставалось незавершенное, главным образом, времен молодости, военных лет, забытые ранние произведения, некоторые эскизы — следы жарких творческих порывов. Все это разыскали, восстановили, отредактировали, обнародовали Г. Н. Рождественский, Л. Л. Солин, Б. И. Тищенко, Б. Я. Тилес и другие близкие Шостаковичу музыканты. В Большом театре по новому либретто в хореографии Ю. Н. Григоровича поставили балет «Золотой век», в перспективе — постановки и других шостаковичских балетов.

Всегда изначально представляя свою музыку в определенной тембровой окраске, Шостакович, следуя практике великих мастеров восемнадцатого века, допускал и ее тембровые трансформации, одобрял переложения фортепианных прелюдий для скрипки, Восьмого квартета — в камерную симфонию. Потому с такой смелостью обращаются к многочисленным переложениям инструменталисты-концертанты, раскрывая новые тембровые потенции известных сочинений, обогащая их графику, способствуя таким образом их распространению.

Д. Шафран сделал виолончельную транскрипцию Альтовой сонаты — и так, что вторую часть виолончелисты — участники Шестого Международного конкурса имени П. И. Чайковского — играли в качестве обязательной пьесы. «Соната Шостаковича явилась одной из кульминаций всей моей творческой жизни»¹, — писал Д. Шафран после этой работы. Московский камерный оркестр под управлением В. Третьякова воспроизвел в камерном составе девять фортепианных прелюдий, оркестрованных Л. Полеесом; для оркестра «Виртуозы Москвы» шесть прелюдий переложил В. Полторацкий.

В прошлом посмертное забвение не минуло судьбы гениев: творчество Баха ждало возрождения почти столетие. Если говорить о Шостаковиче, «дискуссии вокруг его произведений были так же естественны для своего времени, как и многочисленные знаки признания... При жизни композитора в момент рождения новых его произведений нам, естественно, прежде всего бросались в глаза черты новизны, актуальности, современности в непосредственном, прямом значении этого слова»². Ныне мы слышим в них дыхание вечности и стиль, язык воспринимаем нормативной классикой. Сопоставления в концерт-

¹ Шафран Д. Б. Непрестанный поиск. — Сов. музыка, 1980, № 12, с. 14.

² Мравинский Е. А. Завещано векам. — Правда, 1981, 25 сент.

ных программах: Моцарт — Шостакович, Бетховен — Шостакович, Чайковский — Шостакович, еще лет тридцать назад казавшиеся смелыми, сейчас привычны. «Взгляд на музыку Шостаковича как на художественное откровение классического композитора (а не злободневное создание современника) — одно из проявлений нового, сегодняшнего подхода к ней... Естественное для многих из нас стремление снова и снова погрузиться в мир музыки Шостаковича, в мир воспоминаний о композиторе, которого мы знали, приводит к новому видению его творчества в целом... С каждым новым исполнением произведений Шостаковича — хорошо известных, многократно исполнявшихся — возникает все более реальное, все яснее осознаваемое ощущение неисчерпанности этой музыки и, может быть, неисчерпаемости»¹.

По-прежнему помогая осмыслению недавнего социального, общественного, эмоционального опыта человечества, она облегчает решение возникающих новых трудных проблем, служит во все более острых конфликтах необходимой, надежной опорой; отсюда возрастающая массовость ее распространения, совершенствование форм ее пропаганды, приобщение к ней новых исполнительских поколений и, наконец, новые черты и особенности интерпретации.

Фестивали и концертные циклы, являвшиеся при жизни Шостаковича исключительными событиями, теперь стали типичными, как показатель стремления охватить, осмыслить его творчество и интерпретаторские концепции полно, всесторонне, как фактор углубляющегося взаимодействия музыки Шостаковича с социально-общественной действительностью века. Формы фестивалей и циклов многообразны, музыка Шостаковича продолжает стимулировать совершенствование концертной практики.

Финляндия. Триста километров к северу от Хельсинки. Поселок Кухмо. Небольшая сельская церковь, где исполнители играют в повседневной одежде, почти не выделяясь среди публики — крестьян, служащих, учащихся. В течение нескольких недель в Кухмо прозвучало шестнадцать сочинений Шостаковича, в том числе восемь квартетов, прелюдии, Второе трио.

Германская Демократическая Республика. Лейпциг. В Зале конгрессов, где 7 ноября 1946 года исполнялась Восьмая симфония Шостаковича, спустя тридцать лет Курт Мазур провел цикл из всех симфоний Бетховена и Шостаковича.

Кубинское радио осуществило исполнение всех симфоний и квартетов: пресса назвала цикл школой нравственного воспитания.

В чехословацком курортном городе Теплице, где когда-то бывал Бетховен, каждую осень играли только бетховенскую музыку. Но вот 30 июня 1983 года в Теплице открыли празд-

¹ Мравинский Е. А. Завещано векам.

ник, посвященный Шостаковичу, — в том месяце, когда он жил в Теплице.

Голландия. Амстердам. В зале «Концертгебау» цикл из пятнадцати квартетов, сыгранный по приглашению радиотелевизионной компании «Фора» советским Квartetом имени Шостаковича, вышел за грань концертных встреч. Слушатели включились в процесс серьезного изучения, с этой целью музыковед Тео Мюллер задолго до начала исполнения цикла опубликовал в газете «Хандельсблад» подробную статью о квартетах, с нотными примерами. Такая публикация в одной из наиболее распространенных газет страны говорила о масштабе интереса к той области творчества Шостаковича, которая еще совсем недавно привлекала внимание узкого круга слушателей. Очевидным становился новый уровень восприятия камерной музыки.

Рейн — поэтичная река Генриха Гейне и его знаменитой «Лорелеи», по-своему, в стихотворной транскрипции Гийома Аполлинера, ожившей в Четырнадцатой симфонии Шостаковича. На Рейне — в Дуйсбурге, центре рабочего Рура, — фестивалю музыки Шостаковича отвели концертный сезон, представив в исполнении выдающихся оркестров и солистов СССР, ФРГ и других стран сто восемнадцать его сочинений.

Семидесятипятилетие композитора ознаменовалось в Москве фестивалем, открывшимся Седьмой симфонией и Праздничной увертюрой в исполнении Академического симфонического оркестра Московской филармонии под управлением Дмитрия Китаенко. Александр Лазарев дирижировал Восьмой симфонией и Первым скрипичным концертом (солист О. Каган), Владимир Федосеев — Пятой симфонией и Первым фортепианным концертом (солист Е. Малинин). В Театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялось 125-е представление оперы «Катерина Измайлова». На выставке в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина впервые экспонировалась партитура оперы «Нос» с дарственной надписью Б. Асафьеву. Вершиной фестиваля явилось новое прочтение Четвертой симфонии Геннадием Рождественским с оркестром Большого театра: «это была именно премьера, рождение заново»¹. А Кшиштоф Пендерецкий декларировал творческую близость Шостаковичу тем, что после того, как во многих странах дирижировал Пятой, Шестой, Восьмой симфониями, Сюнтоу на стихи Микеланджело (с солистом Борисом Кармели), на московском фестивале представил интерпретацию Четырнадцатой симфонии.

В Киеве год восьмидесятилетия Шостаковича Квartet имени Лысенко начал циклом из всех квартетов.

¹ Леман А. С. Симфонические ретроспективы. — Сов. музыка, 1982, № 6, с. 58.

Воспринимаемая как классика музыка Шостаковича входит в репертуар всех исполнительских поколений. Выдвигаются в качестве интерпретаторов дирижеры Д. Китаенко, В. Чернушенко, М. Янсонс, В. Федосеев, А. Дмитриев, А. Лазарев, П. Коган, В. Синайский, Э. Чивжель, скрипачи В. Третьяков, В. Спиваков, О. Каган, певцы Н. Охотников, М. Йыгева, Г. Ципола, Е. Устинова, Л. Шевченко, пианисты В. Постникова, А. Любимов, В. Берзон, альтист Ю. Башмет — ученик В. Борисовского и Ф. Дружинина, первый альтист, целиком посвятивший себя сольным выступлениям и часто играющий Альтовую сонату Шостаковича с С. Рихтером. Эта Соната побуждает заняться игрой на альте чешского скрипача Йозефа Сука — правнука А. Дворжака. В Грузии ее исполнением смело дебютируют на концертной эстраде альтист А. Гошбедашвили и пианистка С. Сехниашвили.

Музыка Шостаковича способствует художественному росту симфонических оркестров — процессу, проходившему в шестидесятые годы при активном организаторском участии композитора. Наряду с оркестрами Новосибирска, Горького, Свердловска, Минска, имеющими, как ленинградские и московские, богатый и одобренный автором опыт интерпретации, с программами из произведений Шостаковича постоянно успешно выступают оркестры Петрозаводска, Кисловодска, Воронежа, Омска, Ярославля, Иркутска, Куйбышева, Душанбе, Алма-Аты, Барнаула, Грозного.

Нарастающий интерес к камерному творчеству Шостаковича, к его квартетам, с их психологической углубленностью, стимулирует появление новых и эволюцию обогащенных устойчивыми традициями квартетных коллективов.

Квартет имени Бетховена, обновив состав, уступил лидерство Квартету имени Бородина (М. Копельман, А. Абраменков, Д. Шебалин, В. Берлинский), который выступает с исполнением всех шостаковичских квартетов; огромный успех имел такой цикл в лондонском «Голдсмитхолле», в Олдсборо — на организованном Б. Бриттеном фестивале.

В Финляндии выдвинулся Квартет имени Сибелиуса (Е. Кантол, С. Тукийнен, А. Норас, В. Косонен); лучшей финской пластинкой была признана запись этими ансамблистами Четырнадцатого квартета Шостаковича. Английский квартет «Фитцвильям», игру которого слушал Шостакович, неоднократно гастролит в СССР, проверяя на родине композитора свои интерпретации; запись этими ансамблистами всех квартетов Шостаковича отмечена первой премией английского журнала «Граммофон». Чешский Квартет имени Долежала, известный английский квартет «Эолин», концертирующий более полувека, квинтет болгарской Коллегии камерной музыки, минский, тульский камерные оркестры — таков далеко не полный перечень ансамблей (наряду с ранее названными), изучающих и постоянно исполняющих сочинения Шостаковича.

В феврале 1979 года Совет Министров РСФСР постановил: «Принять предложение Московского облисполкома и Министерства культуры РСФСР о присвоении имени Д. Д. Шостаковича струнному квартету Московской областной филармонии и впредь именовать его— Квартет имени Д. Д. Шостаковича». Эту честь квартет завоевал к тому времени тринадцатилетней деятельностью, отличиями, полученными на конкурсах в Мюнхене, Будапеште. Сформированный в классе профессора Р. Р. Давидяна, квартет занимался и под руководством Сергея Петровича Ширинского, который «сыграл значительную роль в формировании творческого облика молодого исполнительского коллектива; это коснулось осмысления формы произведений, взаимосвязей частей, звуковой наполненности, выявления главного в фактуре. Именно школа «бетховенцев», так тесно связанных с Д. Д. Шостаковичем, явилась отправным пунктом в творческих поисках коллектива»¹. Первой его записью осенью 1971 года стал Пятый квартет Шостаковича; об этом композитору сообщили телеграммой в больницу, где он тогда находился. А в августе 1976 года после зарубежных гастролей, в программу которых входили Пятый и Пятнадцатый квартеты, в канун семидесятилетия Шостаковича ансамблисты приехали в Жуковку, чтобы, с согласия семьи Шостаковича, поиграть в его кабинете. «Здесь, полные душевного трепета, мы сыграли Пятый квартет. Это был словно разговор с Шостаковичем, у которого мы просили согласия принять его имя»². С этих пор квартет в составе Андрея Шишлова (первая скрипка), Сергея Пищугина (вторая скрипка), Александра Галковского (альт), Александра Корчагина (виолончель) почти в каждом концерте играет квартеты Шостаковича, совершенствуя трактовки, участвует в исполнительских семинарах, записывает все пятнадцать квартетов на пластинки: эта запись — четвертая, после записей «бетховенцев», «бородинцев», «тансеевцев».

Новые черты интерпретации появляются и у музыкантов, которые при жизни Шостаковича стояли у истоков исполнительской традиции. Так, Е. А. Мравинский, продолжая дирижировать Пятой симфонией, оставляет от «былых трагедийных интонаций и экспрессивных взрывов не так уж много»³. Ощутимо «более обобщенное, более конструктивное и менее конкретно-непосредственное восприятие, не обязательно связанное с когда-то объявленной автором темой становления личности»⁴.

¹ Корчагин А. Записки о нашем квартете. Рукопись.

² Там же.

³ Гинзбург Л. М. На пути к теории.— В кн.: Гинзбург Лео. Избранное.— М.: Сов. композитор, 1981, с. 276.

⁴ Там же.

Е. Ф. Светланов привносит в свои интерпретации свойственные ему динамизацию музыки, экспрессию, напряжение, «предпочтение темпов несколько более подвижных, чем привычные, и вместе с тем необыкновенно яркую передачу сердечности, душевного тепла — черты, которые можно без труда проследить в светлановских интерпретациях произведений самых разных композиторов»¹.

Приметы обновления трактовок особенно заметны при повторениях Седьмой симфонии, которая под управлением Ю. Х. Темирканова звучит в Ленинградской филармонии, в Италии, США. К сорокалетию Победы в Великой Отечественной войне она исполняется под управлением Г. Н. Рождественского, И. Б. Гусмана, осетинского дирижера Павла Ядыха, участника боев у Киева, Будапешта и Вены. В Москве ею дирижирует Д. Г. Китаенко, в Голландии и Франции — М. А. Янсонс. И Темирканов и Рождественский динамизируют форму первой части, кажущаяся простота словно входит в противоречие с грандиозным развитием. Воздействие «исполнительской драматургии» достигается в значительной мере благодаря контрасту между «пасторальностью» темы и ее жесткими, острыми трансформациями.

К открытой экспрессии, импровизационности, масштабности, захватывающих в интерпретациях Е. Светланова, Г. Караяна², стремятся и многие солисты-инструменталисты (вслед за Л. Коганом, в последние годы своей жизни игравшим Первый скрипичный концерт с крайне смелым *rubato* в каденции). В. Третьяков усиливает черты симфонизма Второго скрипичного концерта, делает его центром *Adagio*, что и воспринимается «тем новым, что внес Третьяков в традиции исполнения Концерта... Расположение точки наивысшего напряжения *Adagio* существенно укрупнило форму Концерта, придало ему большую масштабность»³.

Проблема масштабности, импровизационности, симфонизации выдвигается и перед квартетными ансамблями. Обобщая итоги фестиваля струнных квартетов в Вильнюсе, где в течение двух недель прозвучали все квартеты Шостаковича, Ю. Дваринас писал: «В целом в исполнении квартетов Д. Шостаковича стали заметными две тенденции. Одна из них проявилась в стремлении подчеркнуть непрерывность развития музыки, обобщенность высказывания, то есть в своеобразной симфонизации жанра»⁴. Эта тенденция преобладает в игре квартетов

¹ Юзефович В. А. Отмечая семидесятилетие Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.— Сов. музыка, 1977, № 1, с. 95.

² Г. Караян предпринимает вторую запись Десятой симфонии на пластинку с использованием цифровой звукозаписывающей техники.

³ Чугаев А. Г. Отмечая семидесятилетие Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.— Сов. музыка, 1977, № 2, с. 52.

⁴ Дваринас Ю. Отмечая семидесятилетие Дмитрия Дмитриевича Шостаковича.— Сов. музыка, 1977, № 1, с. 97.

имени Бородина, имени Глинки, квартета Сочинской филармонии: камерный стиль образного мышления входит в различные соотношения с симфоничностью.

Для второй тенденции «характерны большое внимание к завершенности деталей, преобладание умеренной динамики и тембровой красочности»¹. Такой более интимный камерный стиль демонстрируют Литовский квартет (предпочитая из всех квартетов Четвертый и Девятый), Квартет имени Лысенко в обновленном составе (А. Баженов, Б. Крыса, Ю. Холодов, В. Гайдук).

В целом взгляд на музыку Шостаковича как на классику предопределяет стиль интерпретации.

Издавна памяти выдающихся музыкантов посвящаются новые сочинения, и Шостакович тоже с яростным вдохновением и болью отдавал дань этой традиции: в Трио памяти И. И. Соллертинского, в Фортепианной сонате памяти Л. Н. Николаева, в сочинениях, где обозначены дорогие ему имена отца — Д. Б. Шостаковича, жены — Н. В. Шостакович. Свое юношеское произведение — Тему с вариациями для оркестра — он посвятил памяти консерваторского профессора Н. А. Соколова. На первой странице рукописи Восьмого квартета рукой автора записано: «Памяти жертв фашизма и войны». Великим памятником общественного значения стала Двенадцатая симфония, посвященная памяти Владимира Ильича Ленина.

Как самого Шостаковича испытания всегда призывали к творчеству, так и прощание с ним вызвало невиданную композиторскую активность. Никогда еще в истории музыки не возникало такой общей массовой потребности композиторов откликнуться на смерть великого художника своим творчеством. Если ранее, при его жизни, уже с тридцатых годов музыкальные подношения ему от Ю. А. Шапорина, В. Я. Шебалина, Г. Н. Попова, Н. В. Богословского, М. А. Кацнельсона, позднее от Б. И. Тищенко, В. Е. Баснера, А. Ф. Мурова, Р. Н. Котляревского, К. А. Караева, Н. И. Пейко, О. А. Евлахова, В. Н. Салманова, Р. С. Бунина, Ю. А. Фалика и других композиторов были знаками восхищения, благодарности, то в дни прощания и вслед за ними мощный творческий поток стал отчетом, смотром, как-то сразу осветившим силу и многосторонность влияния гения. Появилось множество сочинений с мыслью о Шостаковиче, о его творческом кредо. Среди них симфонии (В. С. Бибика, Р. С. Бунина, М. С. Вайнберга, Р. К. Габичвадзе, М. И. Носырева, Б. И. Тищенко, А. В. Шаверзашвили), пьесы для симфонического оркестра («Грустная музыка» Р. Х. Лаула, Поэма М. Махмудова, Адажио

¹ Дварионас Ю. Цит. статья.

Т. Г. Смирновой, «Эпитафия» Я. М. Фрейдлина), струнные квартеты (А. А. Бабаджания, С. Я. Вольфензона, Р. Д. Кажилоти, О. Ф. Кива, А. Л. Локшина, А. А. Николаева, В. Я. Пороцкого, Ю. А. Фалика, С. Ф. Цинцадзе, А. М. Шендерова), сонаты (для флейты и фортепиано Г. И. Банщикова, для скрипки соло Г. О. Корчмара, для фортепиано А. М. Лобковского, А. П. Юкечева, для скрипки, виолончели, фортепиано и ударных Е. И. Подгайца, для альта и фортепиано З. М. Ткач), кантата «Солнце и камни» Л. А. Пригожина, хоры «Вечерние часы» В. Н. Салманова, Концерт для фортепиано с оркестром В. А. Сапожникова, вокально-инструментальные циклы (Л. М. Абелиовича, Е. Еркяняна, Ю. А. Левитина, Д. Ф. Салиман-Владимирова, Ш. Р. Чалаева). Многообразны инструментальные составы разного рода пьес: Поэма-диалог для голоса, виолончели, валторны, фортепиано, электрогитары И. Барданашвили, Двадцать четыре прелюдии для скрипки соло Ю. А. Левитина, фортепианные Каприччио и Эпитафия Л. А. Пригожина, Хорал и fuga Г. А. Вавилова, Полифоническая сюита для баяна В. А. Симонова, Музыка для флейты, виолончели и фортепиано Р. С. Саркисяна, Прелюдия для скрипки и магнитофонной записи А. Г. Шнитке. Есть и джазовое сочинение — «Посвящение Дмитрию Шостаковичу» В. Аграновского и А. Ростокского¹.

Первыми в этом потоке были сочинения, появившиеся осенью—зимой 1975 года и передававшие атмосферу первых месяцев без Шостаковича. Кантату «Солнце и камни» на стихотворения югославской поэтессы М. Алечкович Пригожин построил как реквием. Трагический колорит преобладает в Двадцати четырех прелюдиях старейшего ученика Шостаковича Левитина, блестяще сыгранных Гутниковым в Ленинградском Малом зале имени Глинки на концерте, посвященном семидесятилетию Шостаковича. «Эпитафией» назвал свое сочинение одесский композитор Фрейдлин; оно исполнялось в городах Украины и на смотре творчества композиторской молодежи в Москве. В Свердловске Фридлендер, осуществивший в качестве дирижера уральские премьеры Пятой, Шестой, Восьмой, Десятой, Четырнадцатой симфоний Шостаковича, сочинил Поэму памяти Шостаковича, прозвучавшую в декабре 1976 года под управлением дирижера В. В. Кожина и в апреле 1977 года — на композиторском пленуме в Свердловске. Музыка памяти Шостаковича — просто обозначил армянский композитор Рубен Саркисян три пьесы для флейты, виолончели и фортепиано, премьеры которых состоялась в Ереване.

К сборнику, приуроченному к семидесятилетию Шостаковича, приложили серию музыкальных приношений — небольших

¹ Одним из творческих откликов в зарубежной музыке явилась Четвертая симфония для струнных и ударных, названная «Реквием памяти великого композитора», финского композитора Эйнара Энглунда.

пьесок на тему d-es-c-h; их сочинили К. Караев, М. Скорик, Б. Тищенко, А. Эшпай, Д. Лесюр, К. Таласио, Р. Стивенсон и другие — тринадцать композиторов разных стран.

Композиторы Германской Демократической Республики не забывали приезд Шостаковича в Дрезден для работы над музыкой к фильму о спасении картин Дрезденской галереи. В прекрасном Гобеленном зале этой галереи был организован необычный концерт, в программу которого вошли сочинения на монограммы двух композиторов — Ганса Эйслера и Дмитрия Шостаковича. Для такого случая из Ленинграда — побратима Дрездена — приехал Тищенко и сыграл четыре пьесы: свою, Баншикова, Корчмара и Пригожина. Материал пьесы Тищенко вскоре вошел в его Пятую симфонию, а Каприччио и «Эпитафия» Пригожина обрели самостоятельную концертную жизнь.

Время придает обозначению «Посвящено Шостаковичу» смысл все более глубокий, масштабный. Художественная широта сказывается в стилистическом разнообразии, экспериментальном характере некоторых сочинений, применении необычных составов, сонорных эффектов. Композиторы ряда национальных республик (Абелиович, Махмудов, Чалаев) обновляют, обогащают воплощение фольклорных интонационных источников. Поиски новых качеств камерности, характерные для позднего Шостаковича, чутко воспринял Шнитке в Прелюдии для скрипки и магнитофонной записи (или двух скрипок). В этом произведении «лучшие свойства камерного стиля Шнитке — чистый лиризм, открытая экспрессия... тонко переплетаются с «аллюзионной драматургией»¹, эмоциональный строй возрождает то, что Шнитке считает особенно важным в музыке Шостаковича: «Напряженность и личностную ноту он сохранил для молодого поколения. Когда его не стало, я ощутил последние сочинения, Пятнадцатый квартет словно созданными где-то вне реального мира»².

Стиль многих произведений разных композиторов как бы сливается со стилем Шостаковича; передаются живые мысли того, кто уже принадлежит вечности, запечатлевается его портрет, используются цитаты из его музыки, излюбленный им метод коллажа. В Пятой симфонии Тищенко это разветвленная система интонационных ассоциаций. Саркисян использует музыку одного из эпизодов Четырнадцатой симфонии, у Левитина в «Эпитафии» — прямые цитаты из первой части Десятой, второй части Девятой, четвертой части Восьмой симфоний, причем в том же инструментальном колорите

¹ Савенко В Звучит советская музыка.— Сов. музыка, 1976, № 11.
с 53

² Из записи беседы А Г Шнитке с автором книги.

(но изложенном квартетно). Кива обращается к теме из «Катерины Измайловой», разрабатывая ее во всех частях квартета, Пригожин, Носырев, Фрейдлин, Цинцадзе, Шнитке вводят в музыкальную ткань своих сочинений монограмму d-es-c-h как импульс драматического развертывания. В Прелюдии Шнитке, Квартете Цинцадзе монограмма «прорастает» из целеустремленного интонационного развития, становится его символическим итогом,—отсюда удивительная конкретность, захватывающая реальность ощущения величественного, непреодолимого»¹.

Потребность общения с творческим опытом Шостаковича такова, что сочинения, посвященные его памяти, продолжают возникать и в восьмидесятые годы — результат последовательного движения и сохраняющейся роли шостаковичских принципов. При этом заметен особый композиторский интерес, с одной стороны, к исканиям раннего периода творчества, с другой — к завершающим сочинениям. Так, А. Н. Холминов, занявшись камерной музыкой, в струнном квартете неожиданно возродил нечто от горячей полемичности, от стиля прикладной музыки молодого Шостаковича. Кантата Б. А. Чайковского «Знаки зодиака» на стихи Н. Заболоцкого перекликается с Четырнадцатой симфонией: размышления о вечности природы, о смерти. С. Цинцадзе в одной из прелюдий для виолончели и фортепиано не только использует тему ля-бемоль-мажорной прелюдии из цикла прелюдий и фуг Шостаковича, но, что важнее, продолжает «исследовать» образный, эмоциональный смысл тихих, замирающих код — печальных и умиротворенных послесловий к драме.

К посвященным Шостаковичу Двадцати четырем прелюдиям для скрипки соло Ю. А. Левитин в восьмидесятые годы прибавил четырехчастный цикл «Эпитафии» для сопрано, кларнета и струнного квартета на стихи Анны Ахматовой: ее стихотворение «Музыка» с посвящением Д. Д. Ш. составило основу второй части цикла, а финал Левитин назвал, как и Шостакович в Четырнадцатой симфонии, «Смерть поэта». А. Л. Локшин Квинтетом, посвященным памяти Шостаковича, подвел итог своему предшествующему творчеству. Потому ввел в Квинтет цитаты не из Шостаковича, а из собственных Первой симфонии, кантаты «Мать скорбящая», используя в их развитии шостаковичское понимание вариационности.

Трудный путь Шостаковича был счастливым: его музыка стала частью духовного мира человечества.

Покидая жизнь, Дмитрий Дмитриевич восклицал: «Я живу сейчас и буду жить сто лет!»

Гений выполнил свой завет: «Предназначение музыки — дарить людям счастье».

¹ Копылова Т. Многообразие прочтений — Сов музыка, 1976, № 1, с. 49.

ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1941, 22 июня — В Малом зале имени А. К. Глазунова Ленинградской консерватории, во время государственного экзамена фортепианного факультета Шостакович узнает о нападении гитлеровской Германии на Советский Союз.

23, 24 июня — Продолжаются государственные экзамены под председательством Д. Шостаковича. Ознакомление с новыми сочинениями Н. Мяковского. Переезд семьи на дачу в поселок Вырицу.

Работает на строительстве оборонительных сооружений в районе больницы имени Фореля. Дежурит на посту № 5 в составе пожарной команды Ленинградской консерватории. Сочиняет песню «Клятва Наркому».

12—14 июля — Инструментует двадцать семь романсов и песен для фронтовых концертных бригад.

Пробьют о зачислении в дивизию народного ополчения Петроградского района. Сочинение песни «Идут бесстрашные полки».

15 июля — Приступает к сочинению Седьмой симфонии.

22 июля — Выступает на заседании правления Ленинградской композиторской организации о важности сатиры в музыке. Выпуск на экраны кинокомедии «Приключения Корзинкиной» с музыкой Д. Шостаковича («Ленфильм», режиссер К. Минц).

август — Руководит музыкальной частью Театра народного ополчения. Живет на казарменном положении в здании Ленинградского Дворца культуры имени Первой пятилетки (улица Декабристов, дом 34). Рецензирует новые песни ленинградских композиторов. Встречается с М. Зощенко и рассказывает ему о своей работе над Седьмой симфонией.

16 августа — Отказ от эвакуации из Ленинграда. Избран председателем правления Ленинградской композиторской организации.

29 августа — Завершение полного эскиза первой части Седьмой симфонии.

1 сентября — В сборнике «Песни Краснознаменной Балтики» опубликована песня «Клятва Наркому».

3 сентября — Завершена партитура первой части Седьмой симфонии.

14 сентября — В концерте в Большом зале Ленинградской филармонии играет Прелюдию.

17 сентября — Выступление Д. Шостаковича по радио с призывом отдавать все силы в борьбе с захватчиками. Завершение второй части Седьмой симфонии. Вечером играет обе части коллегам-композиторам.

23 сентября — Письмо В. Шебалину о работе над Седьмой симфонией. Обращение в Музыкальный фонд СССР с просьбой об оказании помощи семьям композиторов. Играет Седьмую симфонию писателю Н. Тихонову.

25 сентября — Отмечает свое тридцатипятилетие (в кругу семьи и друзей, на Большой Пушкинской улице).

29 сентября — Завершение третьей части Седьмой симфонии.

30 сентября — Распоряжение об эвакуации Д. Шостаковича с семьей.

1 октября — На военно-транспортном самолете вылетает из Ленинграда. В Москве с семьей поселяется в гостинице «Москва».

12 октября — Выступление в Центральном Доме работников искусств (о жизни ленинградцев в блокадном городе). Знакомит с тремя частями Седьмой симфонии А. Хачатуряна, Е. Петрова, К. Уманского.

15 октября — Эвакуация из Москвы.

22 октября — Приезд в город Куйбышев.

Пианистические выступления по радио. Аранжировки для арфы Польки М. Балакирева.

ноябрь — Поселяется на улице Фрунзе, дом 140, квартира 13. Обра-

щается в Куйбышевский горвоенкомат с просьбой об отправке на фронт; медицинская комиссия признает Д. Шостаковича к военной службе негодным. Концертные выступления в госпиталях, по радио. Избирается председателем правления Куйбышевской композиторской организации.

декабрь — Работа над финалом Седьмой симфонии. Переселяется в дом 146 по улице Фрунзе

27 декабря — Завершение Седьмой симфонии.

1942, февраль (до 11 февраля) — Репетиции Седьмой симфонии оркестром Большого театра.

12 февраля — Первая общеоркестровая репетиция Седьмой симфонии
февраль — Встречи с художником Н. Соколовым. Хлопоты об эвакуации матери из Ленинграда. Пишет краткое пояснение к Седьмой симфонии. Присутствует на репетициях Седьмой симфонии. Исполняет на фортепиано Седьмую симфонию на заседании Комитета по Государственным премиям в области литературы и искусства.

5 марта — Куйбышев. Зал Дворца культуры имени В. В. Куйбышева. Премьера Седьмой симфонии Оркестр Большого театра, дирижер С. Самосуд. Вступительное слово Д. Шостаковича.

6 марта — Отправка фотонегативов Седьмой симфонии за рубеж.

11 марта — Переезд на квартиру по Вилоновской улице, дом 2-а, квартира 2

20 марта — В Куйбышев приезжают из блокадного Ленинграда С. Шостакович со старшей дочерью и внуком Шостакович вылетает в Москву на премьеру Седьмой симфонии.

29 марта — В Колонном зале Дома Союзов объединенный оркестр Большого театра и Всесоюзного радио под управлением С. Самосуда исполняет Седьмую симфонию.

30 марта — Присутствует на повторном исполнении Седьмой симфонии в ВОКСе слушает запись Шестой симфонии в исполнении оркестра под управлением Л. Стоковского

5 апреля — Присутствует на исполнении Седьмой симфонии в Москве.

6 апреля — Готовит к изданию партитуру Седьмой симфонии. По Московскому радио вместе с квинтетом имени Л. Бетховена исполняет Квинтет. Присутствует на исполнении Седьмой симфонии.

7 апреля — Передает партитуру Седьмой симфонии Музыкальному издательству.

10 апреля — Участвует в заседании пленума Организационного комитета Союза советских композиторов.

11 апреля — Публикуется Постановление Совета Народных Комиссаров СССР о присуждении Д. Шостаковичу Государственной премии первой степени за Седьмую симфонию.

17 апреля — Москва. На репетиции Двадцать второй симфонии Н. Яковлевского (оркестр Всесоюзного радио, дирижер Н. Голованов).

18 апреля — На радиопремьере той же симфонии

май — Работа над оперой «Игроки». Москва. Присутствует на прослушивании оперы «Война и мир» С. Прокофьева.

4 мая — Письмо С. Прокофьеву об опере «Война и мир».

7 мая — Написан романс «Сыну» на слова У. Ралея. Письмо О. Евлахову с просьбой выслать клавишную партитуру оперы «Скрипка Ротшильда» В. Флешмана

17 мая — Куйбышев. На спектакле Большого театра «Иван Сусанин».

июнь — Продолжает работу над оперой «Игроки».

22 июня — Премьера Седьмой симфонии в Ташкенте. Оркестр Ленинградской консерватории Дирижер И. Мусин

22 июня — Премьера Седьмой симфонии в Лондоне. Дирижер Г. Вуд.

2 июля — Летчик В. Литвинов доставляет в осажденный Ленинград партитуру Седьмой симфонии.

3 июля — Приезд Д. Шостаковича в Новосибирск

3, 10, 12, 14 июля — Присутствует на репетициях Седьмой симфонии (оркестр Ленинградской филармонии)

- 9 июля — Новосибирск. Присутствует на исполнении Седьмой симфонии Оркестр Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского.
- 11 июля — Новосибирск. Участвует в авторском концерте. В программе: Квинтет (Квартет имени А. К. Глазунова и автор), Четыре романса на стихи А. С. Пушкина (В. Арканов и автор).
- 11, 13, 15 — Новосибирск. Присутствует на исполнении Седьмой симфонии.
- 11, 12, 14 июля — Ереван. Исполнение Седьмой симфонии. Объединенный оркестр оперного театра и филармонии. Дирижер М. Тавризян.
- 19 июля — Нью-Йорк. Исполнение Седьмой симфонии. Дирижер А. Тосканини.
- 26 июля — Газета «Вашингтон пост» публикует стихотворное послание К. Сэндберга «Вручите письмо Дмитрию Шостаковичу».
- Д. Шостакович обращается с просьбой разрешить возвращение в Ленинград. Живет с семьей в Серноводске. Замысел Струнного квартета и Симфонической поэмы к двадцатипятилетию Великой Октябрьской социалистической революции.
- 9 августа — Ленинград. Исполнение Седьмой симфонии в Большом зале Ленинградской филармонии оркестром Радиокомитета под управлением К. Элиасберга. Из Серноводска посылает К. Элиасбергу поздравительную телеграмму в связи с исполнением Седьмой симфонии в блокадном Ленинграде.
- 10 августа — Подписана в печать партитура Седьмой симфонии.
- 12 августа — Ленинград. Исполнение Седьмой симфонии в Доме Военно-Морского Флота оркестром под управлением К. Элиасберга.
- 13, 15, 16, 20 августа — Ленинград. Большой зал филармонии. Исполнение Седьмой симфонии.
- 14 августа — Ленокс (США). Исполнение Седьмой симфонии под управлением С. Кусевицкого.
- 1 сентября — Отъезд в Москву на три недели.
- 5, 13 сентября — Вместе с Квartetом имени Бетховена исполняет Квинтет в Малом зале Московской консерватории.
- 14 сентября — Присутствует в Большом зале Московской консерватории на исполнении Седьмой симфонии оркестром Всесоюзного радио. Дирижер К. Иванов.
- 19 сентября — Посылает партитуру Седьмой симфонии в подарок Б. Шоу.
- Куйбышев. Медицинской комиссией горвоенкомата поставлен на военный учет по категории административно-хозяйственной. Москва. В Центральном музее музыкальной культуры создается фонд Шостаковича (фонд 32), куда поступает рукопись Седьмой симфонии.
- 25 сентября — Фестиваль музыки Шостаковича в Сан-Франциско. В связи с тридцатилетием получает поздравительные телеграммы от Чарли Чаплина, Л. Стоковского, А. Тосканини, П. Робсона.
- 15 октября — Москва. Сочинение романса «В полях под снегом и дождем».
- 16 октября — Москва. Сочинение романса «Макферсон перед казнью».
- 17 октября — Москва. Сочинение романса «Дженни».
- 19 октября — Письмо Б. Яворскому о его работе, посвященной А. Н. Скрябину.
- 20 октября — Возвращение в Куйбышев. Выход в свет первого издания партитуры Седьмой симфонии. Пишет сюиту «Родной Ленинград».
- 24 октября — Записывает начисто «Сонет 66» на слова В. Шекспира.
- 25 октября — Записывает начисто песню «Королевский поход» на английский народный текст в переводе С. Маршака.
- 2 ноября — Исполнение Седьмой симфонии в Саратове. Дирижер Г. Столяров.
- 4 ноября — Куйбышев. Премьера трех романсов на стихи Р. Бернса

в исполнении А. Батурина.

7 ноября — Москва. Первое исполнение сюиты «Родной Ленинград» в спектакле «Отчизна», поставленном Ансамблем песни и пляски НКВД.

8 ноября — Куйбышев. На премьере оперы «Вильгельм Телль» Россини в Большом театре.

9, 10 ноября — Репетирует со скрипачом И. Жуком Скрипичный концерт В. Шебалина.

29 ноября — Москва. Выступает с речью на антифашистском митинге работников литературы и искусства.

12 декабря — Белебей. Слушает исполнение первой части Седьмой симфонии в переводе для духового оркестра. Дирижер И. Петров.

17, 18 декабря — Уфа. Большой зал Совета Народных Комиссаров Башкирской АССР. Авторские вечера Шостаковича. В программе — Квинтет (Квартет Большого театра и автор), Первая фортепианная соната.

27 декабря — В Письме В. Шебалину сообщает о прекращении работы над оперой «Игроки». Присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

1943, январь — Работает консультантом Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР.

18 февраля — Завершена первая часть Второй сонаты.

26 февраля — Принимает предложение Ленинградского Малого оперного театра оркестровать оперетту «Синяя Борода» Ж. Оффенбаха.

3 марта — В Куйбышеве завершает вторую часть Второй фортепианной сонаты. Отъезд в Москву.

17 марта — В санатории Архангельское вблизи Москвы завершает Вторую фортепианную сонату.

18 марта — Закончил оркестровку Шести романсов, соч. 62. В Большом зале Московской консерватории присутствует на исполнении Седьмой симфонии Государственным оркестром СССР под управлением Н. Рахлина. Поселяется на улице Кирова, дом 21, квартира 48.

13 апреля — В Большом зале Московской консерватории на исполнении Седьмой симфонии под управлением Н. Рахлина.

23 апреля — В ВОКС слушает запись исполнения Седьмой симфонии под управлением А. Тосканини и посылает ему благодарственную телеграмму.

26 апреля — Играет композиторам-ленинградцам отрывки из оперы «Игроки». Слушает фортепианный цикл «Ленинградский блокнот» О. Евлахова.

Награжден медалью «За оборону Ленинграда». Участвует в работе ВОКСа в качестве заместителя председателя музыкальной секции.

1 мая — Играет Вторую фортепианную сонату в Совинформбюро. Знакомит В. Богданова-Березовского с этой сонатой.

11 мая — Газета «Вечерняя Москва» сообщает о работе Д. Шостаковича над партитурой оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского и дальнейших творческих планах.

14 мая — В творческой комиссии Оргкомитета Союза композиторов СССР выступает на обсуждении песен Ю. Кочурова и Скрипичного концерта В. Богданова-Березовского.

20 мая — Участвует в совещании Совинформбюро.

2, 12 июня — Встречается с проректором Ленинградской консерватории А. Островским и высказывает пожелание возвратиться на педагогическую работу в Ленинградскую консерваторию.

6 июня — Малый зал Московской консерватории. Авторский вечер Д. Шостаковича: Вторая соната (автор) и Шесть романсов, соч. 62 (Е. Флакс и автор).

7 июня — Приступает к педагогической работе в Московской консерватории.

10 июня — Встречается с К. Элиасбергом, приехавшим из Ленинграда. Посылает письмо О. Берггольц.

20, 21 июня — В Большом зале Московской консерватории на репетициях Седьмой симфонии под управлением Б. Хайкина.

22 июня — В Большом зале Московской консерватории на исполнении Седьмой симфонии. Дирижер Б. Хайкин

2 июля — Приступает к сочинению Восьмой симфонии.

июль — Участвует в конкурсе на написание Государственного гимна СССР.

3 августа — Москва. Заканчивает первую часть Восьмой симфонии.

18 августа — Иваново. Дом творчества и отдыха композиторов. Заканчивает вторую часть Восьмой симфонии.

25 августа — Заканчивает третью часть Восьмой симфонии.

9 сентября — Москва. Завершение Восьмой симфонии.

15 октября — В Большом зале Московской консерватории на исполнении Пятой симфонии Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением А. Мелик-Пашаева.

30 октября — Торжественное вручение в Мехико К. Уманским партитуры Седьмой симфонии Карлосу Чавесу.

Встречи с Е. Мравинским в связи с исполнением Восьмой симфонии. На репетициях Восьмой симфонии. Вписывает в партитуру посвящение Восьмой симфонии Е. Мравинскому.

3, 4, 10, 19 ноября — Москва. Присутствует в Большом зале консерватории на первых исполнениях Восьмой симфонии Государственным симфоническим оркестром СССР под управлением Е. Мравинского.

14 ноября — Присутствует в Большом зале Московской консерватории на заседании, посвященном пятидесятилетию со дня смерти П. И. Чайковского.

9 декабря — Беседа с В. Богдановым-Березовским о работе Ленинградской композиторской организации.

11 декабря — Избран почетным членом Американского института искусства и литературы.

1944, 5 января — Письмо Г. Молнару о месте камерной музыки в творчестве.

16 января — В Малом зале Московской консерватории на концерте, посвященном двадцатилетию Квартета имени Бетховена.

Издана песня «Черное море играет волной» на стихи С. Алымова и Н. Верховского.

5 февраля — Закончил доработку и оркестровку оперы В. Флейшмана «Скрипка Ротшильда».

11 февраля — Смерть И. Соллертинского. Первое исполнение Симфонии В. Шебалина, посвященной Д. Шостаковичу.

15 февраля — Начал сочинять Трио, посвященное памяти И. Соллертинского.

28 марта — 7 апреля — На заседаниях пленума Организационного комитета Союза советских композиторов. Выступает с докладом «Творческие итоги 1943 года».

1 апреля — Газета «Литература и искусство» публикует материалы пленума Оргкомитета Союза советских композиторов с изложением доклада Д. Шостаковича.

2 апреля — Нью-Йорк. Симфонический оркестр Нью-Йоркской филармонии под управлением А. Родзинского исполняет Восьмую симфонию.

21, 22 апреля — Премьера Восьмой симфонии в Бостоне (США). Дирижер С. Кусевицкий.

26 апреля — Премьера Восьмой симфонии в Мексике. Дирижер К. Чавес.

20 мая — Москва. Концертный зал имени П. И. Чайковского. В программе: Первый фортепианный концерт. Исполнители: Государственный симфонический оркестр СССР под управлением А. Орлова, солист — автор. М. Максакова поет английские и американские народные песни в обработке Д. Шостаковича.

28 мая — Д. Шостаковичу вручен адрес от Симфонического оркестра города Мехико. В Информационном бюллетене Союза советских компо-

зителей публикует воспоминания о И. Соллертинском.

июнь — Завершил сочинение музыки к кинофильму «Зоя» (режиссер Л. Арнштам).

13 июля — Радиопремьера Восьмой симфонии в Лондоне. Дирижер Г. Вуд.

3 августа — Иваново. В Доме творчества и отдыха композиторов заканчивает вторую часть Трио.

13 августа — Заканчивает Трио.

2 сентября — Иваново. Завершение эскизов Второго квартета.

5 сентября — Завершение первой части Второго квартета.

6 сентября — Завершение второй части Второго квартета. Письмо В. Шеллину о намерении посвятить ему этот квартет.

15 сентября — Завершение третьей части Второго квартета.

20 сентября — Окончил сочинение Второго квартета.

октябрь — Приезжает в Ленинград и поселяется в квартире I дома 26/28 по Кировскому проспекту. Выступает в концертах с певцом Е. Флаксом, исполняющим романсы на стихи английских поэтов, играет Вторую сонату, присутствует в Ленинградской филармонии на репетициях и концертах оркестра под управлением Е. Мравинского.

11 ноября — На исполнении Седьмой симфонии оркестром под управлением Е. Мравинского в Большом зале Ленинградской филармонии.

14 ноября — Ленинград. Большой зал филармонии. Авторский концерт. Первое исполнение Второго трио (исполнители: Д. Цыганов — скрипка, С. Ширинский — виолончель, автор — фортепиано) и Второго квартета (исполнитель — квартет имени Бетховена).

22 ноября — Выпуск кинофильма «Зоя» с музыкой Д. Шостаковича («Союздетфильм», режиссер Л. Арнштам).

28 ноября — Москва. Малый зал консерватории. Авторский концерт. Программа: Второе трио, Второй квартет, Квинтет. Исполнители: автор, Д. Цыганов, С. Ширинский, В. Борисовский, В. Ширинский.

6 декабря — В Ленинграде на исполнении Восьмой симфонии (дирижер Е. Мравинский). Сочинение Сюиты, хореографической шутки «Футбол» и Вальса для спектакля «Русская река», поставленного Ансамблем песни и пляски НКВД.

1945. Награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне».

6 мая — Москва. Концертный зал имени П. И. Чайковского. На исполнении М. Рейзенем двух английских народных песен в обработке Д. Шостаковича.

26 июня — Пишет эскизы Скрипичной сонаты.

26 июля — Пишет эскизы первой части Девятой симфонии.

2—5 августа — Иваново. Сочинение первой части Девятой симфонии.

5—12 августа — Сочинение второй части Девятой симфонии.

12—21 августа — Сочинение третьей части Девятой симфонии.

30 августа — Завершение Девятой симфонии.

4 сентября — Исполнение фортепианного переложения Девятой симфонии в Московской филармонии.

10 сентября — Москва. Д. Шостакович и С. Рихтер играют Девятую симфонию в Комитете по делам искусств при Совнаркоме СССР.

3 ноября — На премьере Девятой симфонии в Большом зале Ленинградской филармонии. Дирижер Е. Мравинский.

20 ноября — Москва. Большой зал Московской консерватории. На исполнении Девятой симфонии Госоркестром СССР под управлением Е. Мравинского.

21 ноября — На премьере балета С. Прокофьева «Золушка» в Большом театре.

29 ноября — «Правда» публикует рецензию Д. Шостаковича на постановку балета «Золушка».

5—16, 25—27 декабря — Москва. Д. Шостакович возглавляет жюри (по разделу инструменталистов) Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей.

- 1946, 26 января — Приступает к сочинению Третьего квартета
- 8 марта — Эскизы трех частей, клавир и партитура первой части Третьего квартета.
- 7 апреля — Ленинград. Исполнение Восьмой симфонии. Дирижер Е. Мравинский.
- 27, 30 апреля — Москва. Участвует в совещании по вопросам музыкальной критики и выступает в прениях.
- 10 мая — Пишет статью о Г. Малере.
- июль — В жюри смотра молодых дирижеров.
- 2 августа — Поселок Комарово вблизи Ленинграда. Завершает Третий квартет.
- 5 августа — За участие в смотре молодых дирижеров Д. Шостаковичу объявлена благодарность Комитета по делам искусств при Совнарком СССР.
- 2 декабря — Москва. Выступает с речью на заседании Художественного совета Комитета по делам искусств при Совнарком СССР.
- 9 декабря — Ленинград. Присутствует на похоронах М. Штейнберга и выступает на панихиде с прощальным словом.
- 16 декабря — Москва. Малый зал консерватории. Премьера Третьего квартета (исполнитель — Квартет имени Бетховена).
- 21, 22 декабря — Берлин. Исполнение Седьмой симфонии (дирижер С. Челибидак).
- 1947, 12 января — Избран членом правления Ленинградской композиторской организации.
- 1 февраля — Вновь зачислен профессором Ленинградской консерватории.
- 6 февраля — Избран председателем правления Ленинградской композиторской организации.
- 9 февраля — Ленинград. Избран депутатом Верховного Совета РСФСР. Переезд в квартиру на Можайское шоссе (ныне Кутузовский проспект).
- 25 апреля — Эскизы музыки к первой серии фильма «Молодая гвардия».
- 18 мая — Встреча с З. Кодан в Московском Доме композиторов. Присутствует на концерте из произведений З. Кодан.
- май — июнь. Прага. Выступает в авторских концертах (Квинтет, Второе трио, Вторая фортепианная соната). На Международном съезде композиторов и музыковедов рассказывает о советской культуре. Запись Второго трио на пластинку (исполнители: Д. Шостакович, Д. Ойстрах, М. Садло).
- 20, 21 мая — Исполнение Восьмой симфонии на фестивале «Пражская весна» под управлением Е. Мравинского.
- 30 мая — В день девятилетия дочери Галины сочиняет детскую фортепианную пьесу «День рождения».
- 21—25 июля — Комарово. Эскизы Скрипичного концерта.
- 31 августа — С М. Вайнбергом и Р. Буниным проигрывает посвященный Д. Шостаковичу Второй струнный квартет К. Караева. Пишет автору письмо об этом квартете. Работает над Скрипичным концертом.
- сентябрь — Занятия со студентами в Ленинградской консерватории.
- 10 октября — Ленинград. Участвует в авторском концерте в Конференц-зале Академии наук СССР.
- 8 ноября — Ленинград. На исполнении Седьмой симфонии оркестром под управлением Е. Мравинского.
- 12 ноября — Москва. Закончил первую часть Скрипичного концерта.
- 20 ноября — Ленинград. Присутствует на исполнении Восьмой симфонии оркестром под управлением Е. Мравинского.
- 6 декабря — Москва. Закончил вторую часть Скрипичного концерта.
- 7 декабря — Ленинград. На исполнении Пятой симфонии оркестром под управлением Е. Мравинского.
- 16 декабря — Выпуск фильма «Пирогов» с музыкой Д. Шостаковича.
- 28 декабря — в Ленинградском Театре оперы и балета имени С. М. Ки-

рова присутствует на спектакле «Дуэнья» С. Прокофьева.

1948, 19 января — Закончил третью часть Скрипичного концерта.

19—22 марта — Занимается с учениками в Ленинградской консерватории.

24 марта — Заканчивает Скрипичный концерт.

апрель — Москва. Принимает участие в работе Первого Всесоюзного съезда композиторов и совещания деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б).

1 августа — Начало работы над циклом «Из еврейской народной поэзии».

сентябрь — Пишет музыку к фильму «Молодая гвардия».

11 октября — Выпуск первой серии фильма «Молодая гвардия» с музыкой Д. Шостаковича (киностудия имени М. Горького, режиссер С. Герасимов).

24 октября — Завершение цикла «Из еврейской народной поэзии».

25 октября — Выпуск второй серии фильма «Молодая гвардия» с музыкой Д. Шостаковича.

1949, 1 января — Выпуск фильма «Мичурин» с музыкой Д. Шостаковича («Мосфильм», режиссер А. Довженко).

7 марта — Верховный суд США отказывает в иске Д. Шостаковича, Н. Мясковского, С. Прокофьева, А. Хачатуряна о запрещении использования их музыки в кинофильме «Железный занавес».

16 марта — Выпуск фильма «Встреча на Эльбе» с музыкой Д. Шостаковича («Мосфильм», режиссер Г. Александров).

20 марта — В составе делегации деятелей советской науки и культуры выезжает в США.

25—28 марта — Нью-Йорк. Участвует в работе Конгресса в защиту мира. На митинге сторонников мира в Медисон сквер-гардене играет Скерцо из Пятой симфонии.

4 мая — Москва. Закончил первую часть Четвертого квартета.

1 июня — Закончил вторую часть Четвертого квартета.

июль — август — Сочинение оратории «Песнь о лесах».

28 августа — Закончил третью часть Четвертого квартета.

3 сентября — 2 октября — Сочи. Работает над Четвертым квартетом. вторая половина октября — Ереван. Знакомится с работой композиторского факультета консерватории.

15 ноября — Ленинград. На премьере оратории «Песнь о лесах». Исполнители: оркестр Ленинградской филармонии, Ленинградская академическая капелла под управлением Г. Дмитриевского, хор мальчиков Хорового училища, солисты — И. Тятов, В. Ивановский. Дирижер Е. Мравинский.

27 декабря — Завершен Четвертый квартет.

1950, 5, 15 января — Ленинград. Малый зал имени М. И. Глинки. Квинтет (автор и Квартет имени Бетховена).

21 января — Выпуск фильма «Падение Берлина» с музыкой Д. Шостаковича («Мосфильм», режиссер М. Чиаурели).

7 марта — Выступает с речью на заседании, посвященном встрече с делегатами Всемирного конгресса сторонников мира.

май — Обрабатывает для фортепиано семь номеров из своих балетов, под общим названием «Танцы кукол».

10 июня — Москва. Колонный зал Дома союзов. Премьера составленной Л. Атовмьяном Сюиты из музыки к кинофильму «Падение Берлина». Оркестр и хор Всесоюзного радио. Дирижер А. Гаук, хормейстер И. Кувыкин.

15 июня — 15 сентября — На даче в Комарове (с перерывами). Поездка в ГДР во главе делегации на концерты в связи с двухсотлетием со дня смерти И.-С. Баха. Встреча с Г. Эйслером. Участвует в исполнении Концерта Баха для трех клавиров.

24—25 июня — Комарово. Сочинение двух романсов на стихи М. Лермонтова — «Баллада» («Над морем красавица-дева сидит») и «Утро на Кавказе».

16 октября — Москва. Участвует в работе Второй Всесоюзной конференции сторонников мира.

октябрь — ноябрь — Работает над сочинением цикла Двадцать четыре прелюдии и фуги, соч. 87.

10 октября — Прелюдия С. 11 октября — Фуга С. 12 октября — Прелюдия а. 13 октября — Фуга а. 14 октября — Прелюдия G. 16 октября — Фуга G. 22 октября — Прелюдия е. 27 октября — Прелюдия е. 29 октября — Прелюдия D. 1 ноября — Фуга D. 2 ноября — Прелюдия h. 9 ноября — Фуга h. 10 ноября — Прелюдия A. 11 ноября — Фуга A. 26 ноября — Прелюдия fis. 27 ноября — Фуга fis. 30 ноября — Прелюдия E.

ноябрь — Варшава. Участвует в работе Второго Всемирного конгресса сторонников мира.

декабрь — В Рузе вблизи Москвы продолжает работу над циклом Двадцать четыре прелюдии и фуги.

21 декабря — Удостоен Государственной премии первой степени за ораторию «Песнь о лесах».

1951, 8 января — Сочиняет фугу Des.

февраль — Работает над сочинением Двадцати четырех прелюдий и фуг. 18 февраля — Избран депутатом Верховного Совета РСФСР.

25 февраля — Завершение Двадцати четырех прелюдий и фуг.

апрель — Прибалтика, Белоруссия. Концертная поездка вместе с Квartetом имени Бетховена.

16 мая — Москва. На заседании симфонической секции Союза композиторов обсуждаются Двадцать четыре прелюдии и фуги, исполненные автором.

лето — Сочиняет Четыре песни на слова Е. Долматовского.

10 октября — Москва. Большой зал консерватории. На премьере Десяти поэм, соч. 88 (Государственный хор русской песни и хор мальчиков под управлением А. Свешникова).

18 ноября — Ленинград. Малый зал имени М. И. Глинки. В авторском концерте Д. Шостакович исполняет Четыре прелюдии и фуги из цикла соч. 87 и фортепианную партию во Втором трио (скрипка — Д. Цыганов, виолончель — С. Ширинский).

24 ноября — В Ленинградском Малом театре оперы и балета присутствует на премьере балета К. Караева «Семь красавиц».

1952, 1 января — Москва. Сочиняет Пятый квартет.

23 января — Москва. Малый зал консерватории. На вечере памяти Б. Яворского играет Прелюдию и фугу ре минор и фортепианную партию Квинтета (с Квartetом имени Бетховена).

6 февраля — Москва. В Союзе композиторов участвует в обсуждении новых произведений.

1—12 марта — Авторские концерты в Баку, Тбилиси, Ереване. Играет шесть прелюдий и фуг и фортепианную партию Второго трио и Квинтета (с квартетом имени Комитаса).

март — апрель — Участвует в бетховенских торжествах в Берлине, Лейпциге, Дрездене.

24 апреля — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. Авторский вечер. Трио, Соната для виолончели и фортепиано, Четыре прелюдии и фуги (исполнители: автор, Д. Ойстрах, С. Кнушевицкий).

3 мая — Москва. Малый зал консерватории. Повторение программы предыдущего концерта. Выпуск фильма «Незабываемый 1919-й» с музыкой Д. Шостаковича («Мосфильм», режиссер М. Чнаурели).

май — Оркеструет фрагменты оперы «Хованщина» для Ленинградского Театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

1 июля — 20 августа — Живет на даче в Комарове. Сочинение кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет».

- 13 июля — Ленинград Театр оперы и балета имени С. М. Кирова Новая постановка «Хованщины» с фрагментами в инструментовке Д. Шостаковича. Дирижер Б. Хайкин.
- 29 сентября — Завершил сочинение кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет».
- 5 октября — Начало сочинения Четырех монологов для голоса (баса) и фортепиано на стихи А. Пушкина, соч. 91. Написан «Отрывок» («В еврейской хижине лампада в одном углу бледна стоит»)
- 6 октября — «Что в имени тебе моем»
- 7 октября — «Во глубине сибирских руд»
- 8 октября — «Прощание» («В последний раз твой образ милый державу мысленно ласкать...»)
- 1 ноября — Окончание Пятого квартета
- 6 ноября — Москва. Большой зал консерватории. Премьера кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» (Государственный симфонический оркестр СССР, Государственный хор русской песни и хор мальчиков Хорового училища. Дирижер К. Иванов).
- 16—25 ноября — Тбилиси Участвует в работе пленума Союза композиторов Грузинской ССР.
- начало декабря — В Баку на премьере балета К. Караева «Семь красавиц». Слушает другие произведения Караева.
- 21 декабря — Удостоен Государственной премии второй степени за Десять хоровых поэм на стихи революционных поэтов конца XIX — начала XX столетия.
- 23, 28 декабря — Ленинград Малый зал имени М. И. Глинки Премьера Двадцати четырех прелюдий и фуг, соч. 87, в исполнении Т. Николаевой.
- декабрь — Вена. Участвует в работе Конгресса сторонников мира.
- 1953, 25 января — Ленинград В Малом зале имени М. И. Глинки играет Пять прелюдий и фуг. Виолончельную сонату (с С. Кнушевицким), Второе трио (с Д. Ойстрахом и С. Кнушевицким).
- 31 января — 12 февраля — Участвует в дискуссии пленума правления Союза композиторов СССР и выступает с речью
- 7 марта — Центральный Дом композиторов Произносит прощальное слово на панихиде С. Прокофьева.
- 18 апреля — Москва. Большой зал консерватории. На исполнении Седьмой симфонии оркестром Всесоюзного радио под управлением Е. Мравинского.
- 19 апреля — Письмо художественному руководителю и главному дирижеру оркестра Всесоюзного радио Н. Голованову с благодарностью за исполнение этим оркестром Седьмой симфонии «Советская музыка» (№ 4) печатает заметку Д. Шостаковича «За творческую дружбу с исполнителями» и изложение его выступления на творческой дискуссии Шестого пленума Союза композиторов СССР.
- вторая половина апреля — 14 мая — В Кисловодске на лечении и отдыхе.
- июнь — Вена. Участвует в работе генерального собрания общества «Австрия — СССР».
- 4 июня — Выпуск фильма «Белинский» с музыкой Д. Шостаковича («Мосфильм», режиссер Г. Козинцев).
- 22 июня — 5 сентября (с перерывами) — Живет на даче в Комарове.
- 5 августа — Окончание первой части Десятой симфонии
- 27 августа — Закончивает вторую часть Десятой симфонии.
- 28 августа — Сочиняет песню «Птица мира».
- 29 сентября — Москва. Центральный Дом композиторов. Прослушивание и обсуждение Пятого квартета.
- 8 октября — Москва. Закончил третью часть Десятой симфонии.
- 25 октября — Завершена Десятая симфония.
- 13 ноября — Москва Малый зал консерватории Премьера Пятого квартета (Квартет имени Бетховена).
- 3 декабря — Премьера Четвертого квартета (Квартет имени Бетховена).

- 17 декабря — Ленинград. Большой зал филармонии. Премьера Десятой симфонии. Дирижер Е. Мравинский.
- 23 декабря — Ленинград. Малый зал имени Глинки. Прелюдии и фуги, Квинтет (исполнители: автор и Квартет имени Бетховена).
- 28 декабря — Москва. Большой зал консерватории. Десятая симфония. Дирижер Е. Мравинский
- 1954, 20 января — Москва. Малый зал консерватории. Премьера Концертино для двух фортепиано.
- 24 февраля — 2 марта Ленинград, Дом композиторов. Участвует в со-
вещании композиторов Средней Азии и Казахстана.
- 27 марта — Д. Шостаковичу присвоено звание народного артиста СССР.
- 29 марта — 5 апреля — Москва. Участвует в дискуссии о советском сим-
фонизме.
- 27, 28 апреля — Участвует в обсуждении работы журнала «Советская
музыка».
- 1 июня — Москва, Большой театр. Открывает торжественное заседание,
посвященное 150-летию со дня рождения М. И. Глинки.
- 20—22 июня — Смоленск. На праздновании юбилея М. И. Глинки. Про-
износит речи у памятника М. И. Глинке и на торжественном заседании
в Драматическом театре. Пишет музыку к фильму «Единство». Знаком-
ство с Б. Брехтом.
- 3 июля — 1 сентября — Живет на даче в Комарове. Сочиняет Пять ро-
мансов на стихи Е. Долматовского
- 4 сентября — Москва, Октябрьский зал Дома союзов. Д. Шостаковичу
вручается Международная премия мира.
- 6 ноября — Москва, Большой театр. Премьера Праздничной увертюры.
Дирижер А. Мелик-Пашаев.
- 10 ноября — Выпуск фильма «Единство» («Песня великих рек») — ки-
ностудия «ДЕФА» — ГДР, режиссер И. Ивенс.
- 27 ноября — Москва, Большой зал консерватории. Авторский вечер:
Праздничная увертюра, Десятая симфония, Первый фортепианный кон-
церт (исполнители: оркестр Московской филармонии, автор, дирижер
С. Самосуд).
- 28 ноября — Москва, Дом ученых. Повторение программы предыдущего
концерта.
- 4 декабря — В Ереване умерла Н. Шостакович, жена Д. Шостаковича.
- 9 декабря — Избран почетным членом Шведской королевской музыкаль-
ной академии.
- 27 декабря — Москва, Большой зал консерватории. На концерте орке-
стра Ленинградской филармонии: Десятая симфония. Дирижер Е. Мра-
винский
- 1955, 15 января — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. Премьера
цикла «Из еврейской народной поэзии» (З. Долуханова, Н. Дорлиак,
А. Масленников, автор).
- 20 января — Москва, Малый зал консерватории. Повторение того же
концерта.
- 19 марта — Ленинград, Малый театр оперы и балета. Д. Шостакович
показывает по клавиру оперу «Катерина Измайлова».
- 6, 7, 10 апреля — Минск, Рига. В авторских концертах исполняет Че-
тыре прелюдии и фуги, партию фортепиано в Виолончельной сонате и
цикле «Из еврейской народной поэзии».
- 12 апреля — Выпуск фильма «Овод» с музыкой Д. Шостаковича («Лен-
фильм», режиссер А. Файнцшмер).
- 4, 5 июня — Киев. Работает с Б. Гмырей над исполнением Пяти роман-
сов на слова Е. Долматовского.
- 7—16 июня — в Ленинграде, в связи с болезнью матери.
- 8—14 октября — Концерты в Свердловске.
- 21, 22 октября — Горький. Авторские концерты: цикл «Из еврейской на-

родной поэзии» (Н. Дорлиак, Т. Янко, А. Масленников, автор), Квинтет (автор и Квартет имени Бетховена), Первый квартет (Квартет имени Бетховена).

29, 30 октября — Ленинград, Большой зал филармонии. Премьера Первого скрипичного концерта (солист Д. Ойстрах, дирижер Е. Мравинский). «Советская музыка» (№ 10) публикует «Беседу с молодыми композиторами».

начало ноября — В Вене на торжествах по случаю открытия восстановленного здания Государственной оперы.

2 ноября — В «Известиях» опубликована статья Д. Шостаковича «Фильм-опера «Борис Годунов».

9 ноября — В Ленинграде умерла С. Шостакович, мать Д. Шостаковича.

12 ноября — Похороны С. Шостакович на Волковском кладбище в Ленинграде.

14 декабря — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. Авторский вечер: Четыре прелюдии и фуги, цикл «Из еврейской народной поэзии» (исполнители: автор, З. Долуханова, Н. Дорлиак, А. Масленников), Квинтет (автор и Квартет имени Бетховена).

1956, 12 января — Избран почетным членом итальянской академии «Святая Цецилия».

4, 5 февраля — Москва, Большой зал консерватории. Первый скрипичный концерт (исполнители: Д. Ойстрах, Госоркестр СССР, дирижер Е. Мравинский).

12 февраля — Москва, Малый зал консерватории. Авторский концерт Трио (исполнители: автор, Д. Ойстрах, С. Кнушевицкий), Три прелюдии и фуги (С. Рихтер), Второй квартет (Квартет имени Бетховена). *март* — Москва, Большой театр. Участвует в прослушивании и обсуждении оперы «Мать» Т. Хренникова.

27 марта — 3 апреля — Баку. На Первом съезде композиторов Азербайджанской ССР. Знакомится с работой К. Караева над балетом «Тропою грома».

9 апреля — 4 мая — В Рузе, в Доме творчества и отдыха композиторов

29 апреля — Выпуск фильма «Первый эшелон» с музыкой Д. Шостаковича («Мосфильм», режиссер М. Калатозов).

16 мая — Киев. На премьере Пяти романсов на слова Е. Долматовского (исполнители: Б. Гмыря и Л. Острин — фортепиано).

17—23 мая — На фестивале «Пražская весна».

29 мая — Ленинград, Большой зал филармонии. Авторский вечер: Первый фортепианный концерт (солист — автор), Пятая симфония, Праздничная увертюра.

14 июня — Москва, Большой зал консерватории. Пять романсов на слова Е. Долматовского (исполнители: Б. Гмыря и Л. Острин).

июнь — Возглавляет жюри конкурса композиторов на Всемирном фестивале молодежи в Москве.

17 июня — Статья в «Правде» «О некоторых насущных вопросах музыкального творчества».

июль — Женитьба на М. Кайновой.

2 июля — Наброски Шестого квартета.

июль — 20 августа — На даче в Комарове. Сочинение Испанских песен, соч. 100.

7—19 августа — Сочинение Шестого квартета.

август — Москва. Председательствует в Организационном комитете Международного Музыкального конкурса имени П. И. Чайковского.

25 августа — Выпуск фильма «Простые люди» с музыкой Д. Шостаковича («Ленфильм», режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг).

25 сентября — Москва. Чествование Д. Шостаковича в связи с его пятидесятилетием. Награжден орденом Ленина. Биографические заметки «Думы о пройденном пути» («Советская музыка», № 9).

6, 7 октября — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. Премьера Шестого квартета (исполнитель: Квартет имени Бетховена), Три прелюдии и фуги (автор), Квинтет (автор и Квартет имени Бетховена),

цикл «Из еврейской народной поэзии» (автор, Н. Дорлиак, Т. Антипова, А. Масленников).

9 октября — «Литературная газета» публикует статью «Новое о Маяковском»

16 октября — Ленинград, Дом композиторов. Вечер, посвященный пятидесятилетию Д. Шостаковича. Три прелюдии и фуги (автор), Пятый, Шестой квартеты (Квартет имени Бетховена).

17 октября — Ленинград, Большой зал филармонии. Концерт, посвященный пятидесятилетию Д. Шостаковича: Пятая и Шестая симфонии, Праздничная увертюра. Дирижер Е. Мравинский.

23 октября — Москва, Малый зал консерватории. Премьера Шестого квартета (Квартет имени Бетховена).

31 октября — Ленинград, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. На премьере балета К. Караева «Тропой грома». Пишет Караеву о своем впечатлении.

ноябрь — На даче в Болшеве.

26 ноября — Москва, Всесоюзный Дом композиторов. Встреча со слушателями. Играет свои фортепианные произведения.

2 декабря — Ленинград, Большой зал филармонии. На исполнении Восьмой симфонии.

20 декабря — «Советская культура» публикует статью «Мастерство и ремесло». Вступительная статья к книге И. Соллертинского «Музыкально-критические этюды».

1957, январь — апрель — Москва. Участвует в решении вопросов наследия С. Прокофьева.

5 февраля — Окончание Второго фортепианного концерта.

24 февраля — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. Квнтет (автор и Квартет имени Бетховена).

28 марта — 5 апреля — Участвует в работе Второго Всесоюзного съезда композиторов. Пленумом правления Союза композиторов СССР избран секретарем правления.

22 апреля — Поздравительная телеграмма М. Мендельсон-Прокофьевой в связи с присуждением Ленинской премии С. Прокофьеву. Прослушивание и обсуждение Второго фортепианного концерта в Министерстве культуры СССР.

10 мая — Москва, Большой зал консерватории. Премьера Второго фортепианного концерта.

15—23 мая — На фестивале «Пражская весна».

15 июня — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. Четыре прелюдии и фуги (автор), Соната для виолончели и фортепиано (автор и С. Кнушевицкий), цикл «Из еврейской народной поэзии» (З. Долуханова, Н. Дорлиак, М. Довенман, автор).

июнь — июль — На даче в Комарове. Работает над Одиннадцатой симфонией.

4 августа — Окончание Одиннадцатой симфонии.

10 сентября — Статья «По пути, указанному партией» в «Советской культуре».

17 сентября — Ленинград. Д. Шостакович и М. Меерович играют Одиннадцатую симфонию в Доме композиторов. Обсуждение симфонии.

25 сентября — Москва. Д. Шостакович и М. Меерович играют Одиннадцатую симфонию во Всесоюзном Доме композиторов.

5 октября — Свердловск. На Пленуме Уральского отделения Союза композиторов.

6 октября — Свердловск. Авторский концерт: Пятая симфония, Праздничная увертюра, Первая балетная сюита, Второй фортепианный концерт (солист — автор). Дирижеры А. Фридлендер, М. Паверман

11 октября — Воронеж, Зал Дома офицеров. Авторский концерт: Прелюдии и фуги (автор), Квнтет (автор и Квартет имени Бетховена).

Пять романсов на слова Е. Долматовского (Б. Дейнека и автор).

12 октября — Тамбов, Драматический театр имени А. В. Луначарского. Программа предыдущего концерта.

30 октября — Москва, Большой зал консерватории. Премьера Одиннадцатой симфонии (Госоркестр СССР, дирижер Н. Рахлин).

3 ноября — Ленинград, Большой зал филармонии. Премьера Одиннадцатой симфонии. Дирижер Е. Мравинский.

16 ноября — Москва, Малый зал консерватории. Трио (автор, Д. Ойстрах, С. Кнушевицкий).

24 ноября — Москва, Большой зал консерватории. Премьера Двух обработок русских народных песен, соч. 104 (Государственный академический русский хор СССР, дирижер А. Свешников).

27 ноября — 2 декабря — В Репинском Доме творчества и отдыха композиторов.

17, 18 декабря — Львов. Авторские концерты: Одиннадцатая симфония, Второй фортепианный концерт (солист — автор, дирижер А. Стасевич), Праздничная увертюра.

18 декабря — Во Львовской консерватории слушает Квартет М. Скорика. Беседа с коллективом Львовской консерватории.

22, 23 декабря — Кишинев. Повторение предыдущих концертов во Львове.

26, 27 декабря — Одесса. Повторение тех же концертов. Встреча с коллективом Одесской консерватории.

1958, январь — Председательствует в жюри Всесоюзного конкурса на лучшую детскую песню. София Второй фортепианный концерт (солист — автор, дирижер К. Илнев).

11 февраля — Москва, Большой Кремлевский дворец. Произносит речь на встрече представителей советской интеллигенции с руководителями партии и правительства.

16 марта — Закончил оркестровку первого акта оперы «Хованщина».

18 марта — Москва, Большой зал консерватории. Открывает Международный музыкальный конкурс имени П. И. Чайковского.

14 апреля — Вручает награды лауреатам Первого Международного конкурса имени П. И. Чайковского.

22 апреля — Удостоен Ленинской премии за Одиннадцатую симфонию.

4, 5 мая — Горький. Одиннадцатая симфония, Праздничная увертюра, Второй фортепианный концерт (оркестр Горьковской филармонии, автор, дирижер И. Гусман).

12 мая — Президент академии «Святая Цецилия» вручает Д. Шостаковичу диплом и знак почетного члена академии

14 мая — Москва. Встреча с педагогами и учащимися Музыкальной школы № 23, с юными композиторами — учениками В. Брумберга

28 мая — Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца»

20—30 мая — Париж. Торжественная церемония провозглашения Д. Шостаковича командором французского ордена искусств и литературы. Дворец Шайо. Одиннадцатая симфония. Первый и Второй фортепианные концерты (солист — автор, дирижер А. Клюнтанс). Прелюдии и фуги (автор)

6—16 июня — Переписка с руководителями театра «Ла Скала» о постановке оперы «Катерина Измайлова».

11 июня — Выступает с речью на собрании композиторов и музыковедов в связи с Постановлением ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца».

25 июня — Избран членом Английской королевской музыкальной академии, почетным доктором Оксфордского университета.

июль — 15 августа — В Репинском Доме творчества и отдыха композиторов.

1 августа — Окончание редактирования и оркестровки четырех актов оперы «Хованщина».

- сентябрь — ноябрь — Работа над опереттой «Москва, Черемушки».
- 23 сентября — Отправляет Г. Столярову первую часть партитуры «Москва, Черемушки».
- 8 октября — Приезд в Хельсинки.
- 9 октября — На торжестве в Хельсинкском университете Д. Шостаковичу вручена Международная премия имени Я. Сибеллуса.
- 10 октября — Поездка в Айнолу, возложение венка на могилу Я. Сибеллуса Пресс-конференция Д. Шостаковича.
- 26 ноября — Москва, Всесоюзный Дом композиторов Встреча со слушателями. Издание брошюры Д. Шостаковича «Знать и любить музыку. Беседа с молодежью».
- 1959, 20 января — Москва, Театр оперетты. На общественном просмотре музыкальной комедии «Москва, Черемушки».
- 24 января — Москва, Театр оперетты. На премьере музкомедии «Москва, Черемушки».
- 7 марта — Москва, Большой театр. На спектакле «Каменный цветок» С. Прокофьева
- 5 апреля — Уволен с должности консультанта Большого театра по сокращению штатов.
- 26 апреля — Закончил редакцию и оркестровку оперы «Хованщина».
- 23 мая — Выпуск фильма «Хованщина» — экранизации оперы М. Мусоргского в редакции и оркестровке Д. Шостаковича («Мосфильм», режиссер В. Строева).
- май — Участвует в работе жюри Международного конкурса радиовещания «За мир и дружбу» (Прага).
- 18—24 июля — На даче в Комарове. Закончил Первый виолончельный концерт.
- август — Разрыв брака с М. Кайновой.
- сентябрь — Варшава. На фестивале «Варшавская осень». Удостоен серебряной медали Всемирного Совета Мира.
- 21 сентября — Москва, Всесоюзный Дом композиторов. Прослушивание Первого виолончельного концерта.
- 5 октября — Ленинград, Клуб Педагогического института имени А. И. Герцена. Встреча со студентами.
- 9 октября — Москва, Большой зал консерватории. Премьера Первого виолончельного концерта.
- 4 ноября — Ленинград, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Постановка оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского в инструментовке Д. Шостаковича.
- 8—25 ноября — Пребывание в США в составе делегации деятелей советской музыки. Встречи с американскими композиторами. Выступления на пресс-конференциях. Избран членом Академии наук США. Присвоено звание почетного профессора Мексиканской консерватории.
- третья декада ноября — 11 декабря — В Репинском Доме творчества и отдыха композиторов. Издание цикла фортепианных прелюдий В. Богданова-Березовского с прелюдией, посвященной памяти С. Шостакович — матери Д. Шостаковича. Выпуск книги А. Чэйсинса и В. Стайлз «Легенда о Вэне Клайберне» с предисловием Д. Шостаковича. Вступительная статья к сборнику избранных статей А. С. Рабиновича.
- 1960, 28 января — Статья в «Литературной газете» о Чехове — «Самый близкий».
- февраль — В больнице, лечение рук.
- 4—8 апреля — Москва. Первый учредительный съезд Союза композиторов РСФСР.
- 9 апреля — Москва. Первый пленум правления Союза композиторов РСФСР избирает Д. Шостаковича первым секретарем правления Союза композиторов РСФСР.
- 15 мая — Ленинград. Малый зал имени М. И. Глинки. На премьере

Седьмого квартета.

18 июня — Окончание сочинения вокального цикла «Сатиры».

20 июня — Москва. Всесоюзный Дом композиторов Концертное исполнение оперы «Скрипка Ротшильда» В. Флейшмана.

июль — август — ГДР. Дрезден, Гориш. Сочинение музыки к фильму «Пять дней — пять ночей».

14 июля — Гориш. Окончание Восьмого квартета.

14 сентября — Москва. На собрании объединенной партийной организации московских композиторов принят кандидатом в члены КПСС.

15 сентября — Извещает Новороссийский горком КПСС о сочинении «Новороссийских курантов».

17 сентября — Москва, Малый зал консерватории. На премьере Седьмого квартета

27 сентября — Новороссийск. На площади Героев начала действовать установка, воспроизводящая исполнение «Новороссийских курантов» Д. Шостаковича.

осень — Англия, Бельгия, Франция, Италия, Швейцария, Австрия. Участвует в концертной поездке Симфонического оркестра Ленинградской филармонии. Избран членом Бельгийской королевской академии наук.

2 октября — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. Премьера Восьмого квартета (исполнитель: Квартет имени Бетховена).

9 октября — Москва, Малый зал консерватории. Премьера Восьмого квартета.

14—16 октября — Ленинград. Руководит работой выездного заседания секретариата правления Союза композиторов РСФСР, на котором с докладом «О перспективном плане работы Ленинградской композиторской организации» выступает В. Соловьев-Седой.

22 октября — 27 декабря — Москва. В больнице.

29 октября — В первом выпуске радиожурнала «Музыкальная жизнь Российской Федерации», в разделе «Трибуна композитора» выступает с рассказом о работе над Двенадцатой симфонией

24 ноября — Ленинград, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Опера «Хованщина» в редакции и оркестровке Д. Шостаковича.

декабрь — Участвует в смотре музыки композиторов РСФСР. Избран вице-президентом музыкальной секции Союза обществ дружбы с зарубежными странами.

1961, 21 января — 9 февраля — Москва. В больнице.

22 февраля — Москва, Малый зал консерватории. Премьера цикла «Сатиры».

19—23 марта — Новороссийск. Посещает места боев в годы Великой Отечественной войны, цементный завод «Октябрь», музыкальную школу, совхоз «Малая земля», слушает запись «Новороссийских курантов».

26 марта — Ленинград. Участвует в смотре творчества ленинградских композиторов.

апрель — Новосибирск. Участвует в работе Четвертого пленума правления Сибирской композиторской организации.

14 апреля — Ленинград, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Премьера балета «Ленинградская симфония» (первоначальное название «Седьмая симфония»).

9—16 мая — Москва. Руководит работой Второго пленума правления Союза композиторов РСФСР, выступает с докладом. В концертах пленума исполняются Одиннадцатая симфония и Восьмой квартет

28 мая — 13 июня — Лечение в Цхалтубо Грузинской ССР.

12 августа — Окончание сочинения Двенадцатой симфонии.

8 сентября — Москва. Секретариат Союза композиторов РСФСР слушает в фортепианном переложении Двенадцатую симфонию. Играют М. Вайнберг и Б. Чайковский.

14 сентября — Москва, Всесоюзный Дом композиторов. Открытое собрание партийной организации московских композиторов единогласно принимает Д. Шостаковича в члены КПСС.

25 сентября — Ленинград, Большой зал филармонии. На премьере Две-

надцатой симфонии (дирижер Е. Мравинский).

октябрь — Будапешт. На фестивале имени Ф. Листа и Б. Бартока.

14 октября — Москва, Дворец культуры Метростроя. Премьера Двенадцатой симфонии (дирижер К. Иванов).

17—31 октября — Москва. Присутствует в качестве гостя на XXII съезде КПСС.

23 ноября — Выпуск фильма «Пять дней — пять ночей» с музыкой Д. Шостаковича («Мосфильм», режиссер Л. Ариштам).

декабрь — Возобновляет педагогическую работу в Ленинградской консерватории.

2—10 декабря — Свердловск. Участвует в работе пленума Уральской композиторской организации.

10 декабря — Свердловск. На исполнении Десятой симфонии (дирижер М. Паверман).

декабрь — Берлин. Участвует во встрече композиторов социалистических стран. Присутствует на исполнении Двенадцатой симфонии.

30 декабря — Москва, Большой зал консерватории. На премьере Четвертой симфонии.

1962, 16—18 января — Москва. Пленум правления Союза композиторов РСФСР, выступает с докладом.

2 февраля — Москва, Малый зал консерватории. На исполнении Шестого квартета (Квартет Большого театра) и Второй фортепианной сонаты (М. Юдина).

29 февраля — Ленинград, Большой зал филармонии. На исполнении Четвертой симфонии. Инструментует для хора с оркестром хоры «На десятой версте», «Улица волнуется» А. Давиденко.

9 марта — Ленинград, Большой зал филармонии. Встреча с избирателями в связи с выдвижением кандидатуры Д. Шостаковича в Верховный Совет СССР.

18 марта — Избран депутатом Совета национальностей Верховного Совета СССР по Ленинградскому городскому избирательному округу.

26 марта — 3 апреля — Москва. Третий Всесоюзный съезд композиторов: Д. Шостакович выступает в прениях по докладу Т. Хренникова.

27 марта — Москва. Завершил клавир «Бабьего яра» (из Тринадцатой симфонии).

1 апреля — Москва. Выступает с речью на открытии Второго Международного конкурса имени П. И. Чайковского.

2 апреля — В Министерстве культуры РСФСР подписывает договор на создание второй редакции оперы «Катерина Измайлова».

12 апреля — Новосибирск. На спектакле «Борис Годунов» в инструментовке Д. Шостаковича. Выступление на заседании Художественного совета Новосибирского оперного театра при обсуждении постановки оперы «Борис Годунов».

21 апреля — Завершает партитуру «Бабьего яра». Переезд на квартиру по улице Неждановой.

9—13 июня — Горький. Первый фестиваль современной музыки. Четвертая симфония. Виолончельный концерт. Камерные ансамбли. Присутствует автор.

июль — Пишет партитуру Тринадцатой симфонии. *5 июля* — «Юмор».

9 июля — «В магазине». *16 июля* — «Страхи». *20 июля* — «Карьера».

31 июля — Инструментует «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского.

26 июля — 13 августа — В Солотче, близ Рязани.

3 сентября — Эдинбург. Пресс-конференция Д. Шостаковича.

15 октября — Москва. Выступает в Союзе композиторов СССР с рассказом об Эдинбургском фестивале.

ноябрь — Женитьба на И. Супинской.

- 12 ноября — Горький. Дирижирует Праздничной увертюрой и Виолончельным концертом В этой же программе — премьера цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского в инструментовке Д. Шостаковича.
- 13—18 ноября — Москва. Руководит работой пленума Союза композиторов РСФСР. Выступает с речью.
- Присутствует на репетициях оперы «Катерина Измайлова» в Театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.
- декабрь — Москва. Участвует в работе Всесоюзного совещания по идеологическим вопросам
- 18, 20 декабря — Москва, Большой зал консерватории. Премьера Тринадцатой симфонии.
- 22 декабря — Москва, Театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. На генеральной репетиции новой редакции «Катерины Измайловой».
- 26 декабря — Там же. Первое представление «Катерины Измайловой» во второй редакции (Вместо другого спектакля).
- 30 декабря — Выход фильма «Черемушки» — музыкальной комедии Д. Шостаковича «Ленфильм», режиссер Г. Раппапорт).
- В книге «Ленинградская консерватория в воспоминаниях» опубликованы «Страницы воспоминаний» Д. Шостаковича.
- 1963, 8 января — Москва, Театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Премьера «Катерины Измайловой» (новая редакция).
- 9 января — Записывает чистовой автограф второй редакции второго акта «Катерины Измайловой».
- 31 января — Записывает чистовой автограф второй редакции третьего акта «Катерины Измайловой».
- 10, 11 февраля — На исполнении Тринадцатой симфонии.
- 1—9 апреля — Кишинев. Участвует в концертах советской музыки. Встречи с трудящимися Молдавской ССР.
- 11—30 апреля — Москва. В больнице.
- май — Ростов-на-Дону. Встречи и выступления в концертах.
- 20 мая — Первый экзамен аспирантов Д. Шостаковича в Ленинградской консерватории.
- 1—10 июня — Киргизия. Участвует в Декаде русской и советской музыки, в программе которой Двенадцатая симфония, Праздничная увертюра и другие сочинения Д. Шостаковича. Знакомство с киргизским фольклором.
- 22 июня — 1 июля — В Киеве, в связи с постановкой «Катерины Измайловой», в Ленинграде.
- 1—18 июля — Армения, Дилижан. В Доме творчества и отдыха композиторов.
- август — Оркестровка Виолончельного концерта Р. Шумана.
- 7 сентября — В Ленинградской консерватории, на занятиях с аспирантами играет и поясняет Военный реквием Б. Бриттена.
- 18 сентября — Пишет предисловие к книге И. Гусина «Орест Евлахов».
- 5 октября — Москва, Большой зал консерватории. Исполнение Виолончельного концерта Р. Шумана в инструментовке Д. Шостаковича.
- 17, 18 октября — Москва. Участвует в работе Объединенного пленума правлений Союзов композиторов СССР, РСФСР и Московской композиторской организации. Выступает на этом пленуме с докладом.
- 31 октября — 8 ноября — Рига. На репетициях «Катерины Измайловой» в Латвийском театре оперы и балета.
- 2 ноября — Фрунзе, Театр оперы и балета. Премьера Увертюры на русские и киргизские народные темы.
- 9—19 ноября — Лондон, театр «Ковент-гарден». На репетициях «Катерины Измайловой».
- 10 ноября — Москва, Большой зал консерватории. Премьера Увертюры на русские и киргизские народные темы (Госоркестр СССР, дирижер К. Иванов).
- 23 ноября — Рига, Латвийский театр оперы и балета. Присутствует на рижской премьере «Катерины Измайловой».

26 ноября — 2 декабря — Лондон. На репетициях «Катерины Измайловой».

2, 4 декабря — Лондон, театр «Ковент-гарден». На премьере «Катерины Измайловой».

Избран почетным членом Интернационального музыкального совета ЮНЕСКО. Лондонский королевский балет показал балет «Симфония» на музыку Первой симфонии Д. Шостаковича.

1964, 4—7 января — В Югославии.

7 января — В Загреб, на югославской премьере «Катерины Измайловой».

27 января — Ленинград, Большой зал филармонии. Присутствует на концерте, посвященном двадцатилетию освобождения Ленинграда от блокады: Седьмая симфония в исполнении оркестра филармонии под управлением К. Элиасберга.

январь — начало февраля — Репино, Ленинград. Занимается с аспирантами консерватории. На записи музыки к фильму «Гамлет» в студии «Ленфильм».

15—24 февраля — Горький. На фестивале «Современная музыка». Сорок три концерта с программами из произведений Д. Шостаковича.

17 февраля — Горький. Концерт из произведений учеников Д. Шостаковича.

19 февраля — Горький. Премьера оркестровой редакции цикла «Из сврейской народной поэзии». Выступает на пресс-конференции.

23 февраля — Горький. Исполняет с Квartetом имени Бородина Интермеццо из Квинтета.

24 февраля — Москва, Большой зал консерватории. Премьера оркестровки хоров А. Давиденко «На десятой всрете», «Улица волнуется» (Государственный симфонический оркестр кинематографии, Республиканская русская хоровая капелла. Дирижер А. Юрлов).

25—27 февраля — Москва. Участвует в работе Объединенного пленума правления Союза композиторов РСФСР и Всероссийского хорового общества.

21 марта — Москва, Большой театр. Открывает торжественный вечер, посвященный 125-летию со дня рождения М. Мусоргского

Ташкент. Участвует в фестивале «Ташкентская весна». Встречи с рабочими «Ташсельмаша», текстильного комбината, участниками музыкальной самодеятельности, композиторами Узбекистана. Поездка в Самарканд.

19 апреля — Выпуск фильма «Гамлет» с музыкой Д. Шостаковича («Ленфильм», режиссер Г. Козинцев).

7—13 мая — Ростов-на-Дону. На фестивале «Донская весна». Руководит работой выездного заседания секретариата Союза композиторов РСФСР. Выступает на химическом заводе имени Октябрьской революции, фабрике клавишных инструментов.

7 мая — Встреча с М. Шолоховым.

вторая половина мая — Баку. Участвует в декаде русской культуры.

28 мая — Москва. Завершает сочинение Девятого квартета.

11—29 июля — Дилижан. Дом творчества и отдыха композиторов.

20 июля — Завершает Десятый квартет.

29 июля — Ереван. В гостях у М. Сарьяна. Позирует М. Сарьяну для портрета.

7 августа — 7 сентября — Венгрия. Отдых на озере Балатон. Работа над поэмой «Казнь Степана Разина».

сентябрь — Алма-Ата. Участвует в декаде русской культуры.

14 сентября — Завершает сочинение поэмы «Казнь Степана Разина».

24 сентября — Ленинград, Концертный зал. Присутствует на авторском концерте.

26 сентября — 1 октября — Уфа. Выездное заседание секретариата Союза композиторов РСФСР, неделя башкирской музыки. Встречи во Дворце культуры имени С. Орджоникидзе, Уфимском училище искусств. Д. Шо-

ставовичу присвоено звание народного артиста Башкирской АССР.

20 ноября — Москва, Малый зал консерватории. Премьера Девятого и Десятого квартетов (Квартет имени Бетховена).

21, 22 ноября — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. Повторение той же программы.

20—27 декабря — Москва. Участвует в работе Объединенного пленума правлений Союза композиторов СССР и РСФСР и Художественного совета Министерства культуры СССР.

28 декабря — Москва, Большой зал консерватории. Премьера поэмы «Казнь Степана Разина».

1965, 5 января — На исполнении поэмы «Казнь Степана Разина».

6—26 января — В больнице.

3—13 февраля — Вена. На репетициях «Катерины Измайловой». Визит к министру иностранных дел Австрии. Беседа с дирижером Я. Крумбольтцем. На симфоническом концерте (Пятая симфония Малера).

12 февраля — Присутствует на венской премьере «Катерины Измайловой».

17 февраля — Казань, Татарский театр оперы и балета. На премьере «Катерины Измайловой».

3—6, 17—23 марта — Киев. На репетициях «Катерины Измайловой».

30 марта — Русе. На болгарской премьере «Катерины Измайловой». Избран почетным гражданином города Русе.

14—19 апреля — Ленинград. На концерте из произведений своих учеников — аспирантов Ленинградской консерватории.

17 апреля — Ленинград, Малый театр оперы и балета. На премьере «Катерины Измайловой».

7 мая — Москва. На вечере, посвященном 125-летию со дня рождения П. И. Чайковского выступает с речью «Слово о П. И. Чайковском».

17 мая — Знакомится с Третьей симфонией К. Караева и пишет автору письмо об этой симфонии.

27—30 мая — Ереван. Участвует в декаде русской музыки. Произносит речь на открытии декады и аккомпанирует певцу А. Беседину, исполняющему «Песню о мире».

28, 29 мая — Ереван, зал Политехнического института. На исполнении Девятого и Десятого квартетов.

31 июля — 15 августа — Беловежская пуша. Работает над сценарием фильма-оперы «Катерина Измайлова». Посещение Брестской крепости.

4 сентября — Завершил Пять романсов для голоса и фортепиано, на тексты из журнала «Крокодил».

12—15 сентября — В Киеве, на записи музыки «Катерины Измайловой» для кинофильма.

18 сентября — Ленинград, Концертный зал. На исполнении Десятой симфонии.

19, 20 сентября — Москва, Большой зал консерватории. На исполнении Четвертой и Тринадцатой симфоний.

2 октября — Москва, Большой зал консерватории. На концерте из вокальных сочинений Б. Бриттена на слова А. Пушкина.

6 октября — Москва, Большой зал консерватории. На исполнении Третьей симфонии Госоркестром СССР под управлением Е. Светланова.

13—15 октября — Ленинград. Аспирантские экзамены класса Д. Шостаковича в консерватории.

3—6 ноября — Йошкар-Ола. Участвует в проверке работы Марийской композиторской организации, выступает с речью на пленуме композиторов, посещает Музыкально-художественную школу-интернат.

11 ноября — Москва. Встреча Д. Шостаковича с главами дипломатических представительств, аккредитованных в СССР, организованная Протокольным отделом Министерства иностранных дел СССР. Избран почетным членом Сербской академии искусств.

15—22 декабря — В Будапеште. На репетициях «Катерины Измайловой». Пресс-конференция в Министерстве культуры Венгерской Народной Республики.

20 декабря — Встречи с венгерскими музыкантами и журналистами.

- 21 декабря — Будапештская премьера «Катерины Измайловой». Интервью на телевидении.
- 23—25 декабря — В Горьком. На репетициях и исполнении Тринадцатой симфонии. Дирижер И. Гусман.
- 1966, 8 января — В газете «Вечерняя Москва» сообщается, что Д. Шостакович закончил первый акт оперы «Тихий Дон».
- 12—14 января — В Киеве, в связи с записью музыки к кинофильму «Катерина Измайлова».
- 16—20 января — Новосибирск. Принимает участие в юбилейных торжествах Симфонического оркестра Новосибирской филармонии. Присутствует на исполнении Тринадцатой симфонии и поэмы «Казнь Степана Разина» (дирижер А. Кац). Встречи с композиторами Сибири, педагогами и студентами консерватории.
- 30 января — Завершен Одиннадцатый квартет.
- 3—4 февраля — Ленинград. Занятия с аспирантами.
- 9, 11 февраля — Ленинград, Большой зал филармонии. На ленинградской премьере поэмы «Казнь Степана Разина».
- 17 февраля — Москва, Большой зал консерватории. Присутствует на исполнении Тринадцатой симфонии (дирижер И. Гусман).
- 2 марта — Пишет «Предисловие к полному собранию моих сочинений и размышление по поводу этого предисловия».
- 29 марта — 8 апреля — Москва. XXII съезд КПСС. Д. Шостакович — делегат съезда.
- 18 апреля — Москва, Всесоюзный Дом композиторов. Открывает торжественный вечер, посвященный 74-летию С. Прокофьева.
- 20 апреля — 14 мая — Ореанда (Крым). В санатории. Сочиняет Второй виолончельный концерт (окончен 27 апреля).
- 19—24 мая — Волгоград. Участвует в фестивале советской музыки.
- 28, 29 мая — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. Авторские вечера с участием Д. Шостаковича как аккомпаниатора. Программа: Предисловие к полному собранию моих сочинений и размышление по поводу этого предисловия, Пять романсов на тексты из журнала «Крокодил», Сатиры на слова Саши Черного, Сонет № 66 на слова В. Шекспира, Первый квартет. Премьера Одиннадцатого квартета.
- 30 мая — У Шостаковича установлен инфаркт миокарда.
- 30 мая — 5 августа — Ленинград. В больнице.
- 6 июня — Москва, Малый зал консерватории. Премьера Одиннадцатого квартета.
- 12 июня — Избран депутатом Совета Национальностей Верховного Совета СССР от Горьковского избирательного округа.
- 21—29 июня — Ленинград. Фестиваль «Белые ночи», посвященный музыке Д. Шостаковича.
- 5—30 августа — Находится на отдыхе и лечении в поселке Мельничный Ручей вблизи Ленинграда.
- 26 августа — Награжден золотой медалью Английского королевского филармонического общества.
- 6 сентября — Ленинград. Д. Шостакович в студии «Ленфильм» на просмотре фильма «Катерина Измайлова».
- 8 сентября — Удостоен звания почетного профессора Ленинградской консерватории.
- 23 сентября — Ленинград. Художественный совет «Ленфильма» принял фильм «Катерина Измайлова» (режиссер М. Шапиро, дирижер К. Симеонов, композитор и сценарист Д. Шостакович).
- 24 сентября — Д. Шостакович удостоен звания Героя Социалистического Труда.
- 25 сентября — Москва, Большой зал консерватории. Премьера Второго виолончельного концерта Чествование композитора в связи с его шестидесятилетием.

- 5 октября — Москва, Кремль. В зале заседаний Президиума Верховного Совета СССР Д. Шостаковичу вручены орден Ленина и золотая медаль «Серп и Молот».
- декабрь — Москва. В больнице.
- 1967, 3 февраля — Окончание сочинения цикла романсов на стихи А. Блока.
- 4 февраля — Москва, Малый зал консерватории. На авторском вечере Г. Свиридова.
- 13 февраля — Москва, Большой зал консерватории. На исполнении Тринадцатой симфонии (дирижер Е. Светланов).
- 15 марта — Москва. В посольстве Австрии Д. Шостаковичу вручен орден — Большой почетный серебряный знак — за заслуги перед Австрийской республикой.
- 3 апреля — В кинотеатре «Россия» на премьере фильма «Дмитрий Шостакович».
- 5 мая — Письмом в Горьковскую филармонию сообщает о намерении участвовать в исполнении цикла на стихи А. Блока и о предстоящем завершении Второго скрипичного концерта.
- 6—19 мая — Репино. В Доме творчества и отдыха композиторов.
- 18 мая — Окончание Второго скрипичного концерта.
- 25 июля — Д. Шостакович в зале студии «Мосфильм» смотрит кинофильм «Октябрь», озвученный его музыкой.
- 3—21 августа — Живет в гостинице заповедника «Беловежская пуща».
- 10 августа — Завершил симфоническую поэму «Октябрь», соч. 131.
- 6 сентября — 12 октября, 18 октября — 7 ноября — Москва. В больнице.
- 25 сентября — Ленинград, Большой зал филармонии. Премьера симфонической поэмы «Октябрь» (Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения).
- 26 сентября — Москва, Большой зал консерватории. Премьера Второго скрипичного концерта (солист Д. Ойстрах).
- сентябрь — Сочинение музыки к фильму «Софья Перовская».
- 24 октября — Москва, Большой зал консерватории. Премьера Траурно-триумфальной прелюдии памяти героев Сталинградской битвы.
- 28 октября — Москва, Малый зал консерватории. Премьера цикла на стихи А. Блока.
- 12 ноября — Москва, Большой зал консерватории. Исполняется Второй виолончельный концерт.
- 13 ноября — 29 декабря — Москва. В больнице. Выпуск фильма «Софья Перовская» с музыкой Д. Шостаковича («Мосфильм», режиссер Л. Арнштам).
- 1968, 1 января — 18 февраля — В Москве.
- 12 января — На просмотре фильма «Софья Перовская».
- 2—5 марта — Ленинград. Последние занятия с учениками в Ленинградской консерватории.
- 11 марта — Репино. Заканчивает сочинение Двенадцатого квартета.
- март — Выпуск восстановленного фильма «Волочаевские дни» с музыкой Д. Шостаковича.
- 1 апреля — Москва, Большой зал консерватории. На исполнении Тринадцатой симфонии и Второго скрипичного концерта (солист Д. Ойстрах).
- 13 апреля — Москва. На заседании Одиннадцатого пленума правления Союза композиторов РСФСР.
- 14 мая — Открывает Второй съезд композиторов РСФСР. Статья в «Правде» «Источник творчества — жизнь народа».
- 27—30 мая — Горький, депутатский прием.
- май — Д. Шостаковичу вручен диплом Французской академии имени Шарля Кро за запись на пластинки оперы «Катерина Измайлова».
- 14 июня — Москва. На заседании секретариата Союза композиторов РСФСР исполняется и обсуждается Двенадцатый квартет.
- 15 июня — 4 июля — Рижское взморье, Юрмала.
- 15 июля — Избран членом-корреспондентом Баварской академии изящных искусств.
- 2—12 августа — В Репине.

- 10 августа — Сестрорецк. Д. Шостакович посещает могилу М. Зощенко в десятую годовщину его смерти.
- 13—16 августа — На теплоходе «Тарас Шевченко» направляется в Кижы, Петрозаводск, на Валаам.
- 26 августа — Репино. Начало сочинения Сонаты для скрипки и фортепиано.
- 14 сентября — Москва, Малый зал консерватории. Премьера Двенадцатого квартета. Дарит Д. Цыганову автограф квартета.
- 20 сентября — На авторском концерте во Всесоюзном Доме композиторов.
- 23 октября — Завершение Сонаты для скрипки и фортепиано.
- 5 ноября — Постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР за поэму «Казнь Степана Разина» для баса, хора и оркестра Д. Шостаковичу присуждена Государственная премия СССР.
- 22 ноября — Москва. На заседании секретариата правления Союза композиторов РСФСР участвует в прослушивании и обсуждении оперы «Пассажирка» М. Вайнберга.
- 16 декабря — Москва. Открывает Четвертый Всесоюзный съезд композиторов. На пленуме Союза композиторов СССР избран секретарем правления.
- 1969, 8 января — Секретариат правления Союза композиторов РСФСР слушает Сонату для скрипки и фортепиано в исполнении Д. Ойстраха и М. Вайнберга. Присутствует автор.
- 13 января — 22 февраля — Москва. В больнице.
- 19 января — Посылает приветствие участникам постановки оперы «Нос» в Берлине (ГДР).
- 21 января — Записывает эскизы Четырнадцатой симфонии.
- 16 февраля — Окончание клавира Четырнадцатой симфонии.
- 2 марта — Окончание партитуры Четырнадцатой симфонии.
- 2, 4 мая — Большой зал консерватории. На премьере Сонаты для скрипки и фортепиано (Д. Ойстрах, С. Рихтер).
- 15 мая — Закончил инструментовку Виолончельного концерта Б. Тищенко.
- 29 мая — Москва, Большой зал консерватории. Десятая симфония (дирижер Г. Караян). Присутствует автор.
- 11, 16 июня — Малый зал консерватории. На репетициях Четырнадцатой симфонии.
- 21 июня — Малый зал консерватории. Четырнадцатая симфония. Д. Шостакович произносит вступительное слово.
- 1—20 июля — Дилижан. Дом творчества и отдыха композиторов.
- 1—23 августа — На Байкале, в санатории «Байкал».
- 10 августа — Начало сочинения Тринадцатого квартета.
- 23—25 августа — Улан-Удэ. Встречается с бурятскими композиторами, слушает народную музыку, участвует в авторском вечере. Д. Шостаковичу присвоено звание народного артиста Бурятской АССР.
- 23 сентября — Ленинград. На премьере Сонаты для скрипки и фортепиано (Д. Ойстрах, С. Рихтер).
- 29 сентября, 1 октября — Ленинград, Академическая капелла. На премьере Четырнадцатой симфонии.
- 5 октября — Москва, Большой зал консерватории. На репетиции Четырнадцатой симфонии.
- 5, 6 октября — Большой зал консерватории. На исполнении Четырнадцатой симфонии.
- ноябрь — Высказывает намерение написать оперу по роману «Преступление и наказание» Ф. Достоевского.
- 23 декабря — Москва, Большой зал консерватории. На исполнении Четырнадцатой симфонии.
- 1970, январь — Москва. Выступает с речью на Всесоюзном семинаре му-

зыкальных редакторов радиовещания и телевидения.

24 февраля — Москва. Д. Шостаковичу вручена «Памятная медаль Моцарта», которой он награжден правлением общества Моцарта в Вене.

25 февраля — 9 июня — Курган, Вторая городская больница. Лечение у Г. Илизарова. Пишет цикл «Верность».

июнь — Избран депутатом Совета Национальностей Верховного Совета СССР по Горьковскому избирательному округу.

17—27 июля — Репино. Сочиняет музыку к кинофильму «Король Лир».

28 июля — 6 августа — Москва. С А. Холодилиным обсуждает план издания собрания своих сочинений.

10 августа — Окончание Тринадцатого квартета

27 августа — 27 октября — Курган. На лечении.

10 ноября — Москва, Колонный зал Дома Союзов. На вечере, посвященном Дню советской милиции, впервые прозвучал «Марш советской милиции» Д. Шостаковича. Марш отмечен первой премией Всесоюзного конкурса на лучшее литературно-художественное и музыкальное произведение о работниках органов внутренних дел.

29 ноября — 6 декабря — В Таллине. Премьера цикла «Верность». Д. Шостакович в гостях у хора Педагогического института.

7—11 декабря — Москва, на репетициях Тринадцатого квартета.

11 декабря — Всесоюзный Дом композиторов. Присутствует на прослушивании и обсуждении Тринадцатого квартета.

12—13 декабря — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. На репетициях Тринадцатого квартета.

13 декабря — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. Премьера Тринадцатого квартета. Избран почетным членом общества композиторов Финляндии.

1971, 4 февраля — Выпуск фильма «Король Лир» с музыкой Д. Шостаковича («Ленфильм», режиссер Г. Козинцев).

9 февраля — Москва. На расширенном заседании президиума Советского комитета защиты мира Д. Шостаковичу вручена золотая медаль «Борцу за мир».

25 февраля — Москва, Большой зал консерватории. На премьере цикла «Верность» (дирижер Г. Эрнесакс).

30 марта — 9 апреля — Москва, XXIV съезд КПСС. Д. Шостакович — делегат съезда.

2 апреля — Записывает эскизы Пятнадцатой симфонии.

1—29 июля — В Репине работает над Пятнадцатой симфонией.

25 июля — Беседа с музыковедом В. Гуревичем о редакции и оркестровке опер «Борис Годунов» и «Хованщина».

29 июля — Репино. Окончание Пятнадцатой симфонии.

август — Избран председателем юбилейной комиссии по празднованию столетия со дня рождения А. Н. Скрябина.

17 сентября — У Д. Шостаковича установлен второй инфаркт миокарда.

17 сентября — 17 ноября — Москва. В больнице.

25 сентября — Награжден орденом Октябрьской революции.

18 ноября — 26 декабря — В подмосковном санатории «Барвиха».

1972, 8 января — Москва, Большой зал консерватории. На премьере Пятнадцатой симфонии.

27 января — Москва, Большой зал консерватории. На концерте Симфонического оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского: Шестая симфония Д. Шостаковича и «Аполлон Мусагет» И. Стравинского

14 февраля — Москва, Театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Возобновление оперы «Катерина Измайлова».

30 марта — Москва, Большой зал консерватории. На вечере, посвященном пятидесятилетию Московской филармонии.

5 мая — Ленинград, Большой зал филармонии. На исполнении Пятнадцатой симфонии оркестром под управлением Е. Мравинского

12—14 июня — В ГДР, Западном Берлине, ФРГ.

15 мая — Д. Шостаковичу вручен орден ГДР.

- 16—30 мая — Отдых в Горише, вблизи Дрездена.
- 1 июня — В Западном Берлине, на исполнении Пятнадцатой симфонии Госоркестром СССР под управлением Е. Светланова.
- 29 июня — На репетиции оперы «Нос» в Московском музыкальном камерном театре.
- 30 июня — Из Ленинграда отправляется в путешествие на корабле «Балтика».
- 5 июля — Прибытие в Лондон. Отлет в Дублин. На концерте в Дублинском соборе Ирландский камерный оркестр исполняет Камерную симфонию Д. Шостаковича.
- 6 июля — Встреча с ирландскими музыкантами Торжественная церемония вручения Д. Шостаковичу диплома почетного доктора музыки Тринити-колледжа. Концерт в честь Д. Шостаковича.
- 7 июля — На приеме у президента Ирландской республики И. Де Валера.
- 11 июля — Лондон. Прием у премьер-министра Англии Э. Хита.
- 13—15 июля — Поездка в Олдсборо к Б. Бриттену.
- 16 июля — Отплытие на «Балтике».
- 18 июля — Копенгаген. Выступает на пресс-конференции в связи с постановкой в местном оперном театре «Катерины Измайловой». Вечером — на концерте С. Рихтера.
- 2—5 октября — Баку. Участвует в декаде литературы и искусства РСФСР. Удостоен почетного звания народного артиста Азербайджанской ССР.
- 7 октября — 5 ноября — В санатории «Барвиха».
- 6—11 ноября — В Москве. Беседы с главным режиссером Госоперы ГДР Э. Фишером о постановке в этом театре «Катерины Измайловой». Выступает с речью на пленуме творческих союзов.
- 13 ноября — Лондон, Театр «Ковент-гарден». На тринадцатом спектакле оперы «Хованщина» в редакции и оркестровке Д. Шостаковича.
- 15 ноября — На приеме в обществе «Англия — СССР».
- 17—18 ноября — Поездка в город Йорк. Занятия с Фитцвильямквартетом. Английская премьера Тринадцатого квартета.
- 19—20 ноября — На репетициях Пятнадцатой симфонии. Встреча с Аланом Бушем.
- 20 ноября — Лондон, Роял-фестивалхолл. На исполнении Пятнадцатой симфонии и Первого скрипичного концерта.
- 25 ноября — Лондон. На записи Первого скрипичного концерта Д. Ойстрахом.
- 3 декабря — 7 февраля 1973 года — Москва. В больнице. Награжден болгарским орденом Кирилла и Мефодия первого класса. В сборнике материалов о Б. Яворском опубликована вступительная статья Д. Шостаковича.
- 1973, 18—27 февраля — В ГДР.
- 18 февраля — Берлин. На спектакле оперы «Нос» в Госопере ГДР.
- 19, 21, 22 февраля — Берлин, Госопера. На репетициях «Катерины Измайловой».
- 23 февраля — Берлин. На приеме в Министерстве культуры ГДР. Вечером на концерте Симфонического оркестра под управлением Г. Рождественского: Г. Канчели — Вторая симфония, Д. Шостакович — Второй виолончельный концерт (солист М. Хомицер).
- 24 февраля — На премьере «Катерины Измайловой» в Госопере ГДР.
- 25 февраля — Берлин. Пресс-конференция в связи с премьерой «Катерины Измайловой».
- 23 марта — 11 апреля — В Репине сочиняет Четырнадцатый квартет.
- 23 апреля — Окончание Четырнадцатого квартета.
- 6—13 мая — Копенгаген, Датский оперный театр. На репетициях «Катерины Измайловой».

- 14, 15, 19 мая — Копенгаген. Датская премьера «Катерины Измайловой» (дирижер К. Корда).
- 15—25 мая — Отдыхает в пансионате возле Копенгагена.
- 26 мая — Копенгаген. После спектакля «Катерина Измайлова» Д. Шостаковичу вручается премия фонда Зоннинга.
- 27 мая — На встрече в обществе «Дания — СССР».
- 28, 29 мая — Копенгаген. На репетициях Пятнадцатой симфонии Встреча с датскими композиторами.
- 30 мая — Посещает консерваторию в Копенгагене.
- 1 июня — Копенгаген. На исполнении Пятнадцатой симфонии
- 3—11 июня — На теплоходе «Михаил Лермонтов» плывет в Нью-Йорк. Встреча с командой теплохода. Присутствует на концерте корабельной самостоятельности.
- 11 июня — Прибытие в Нью-Йорк. Вечером на спектакле «Анда» в Метрополитен-опера. В антракте оркестр приветствует Д. Шостаковича исполнением фрагмента из Пятой симфонии.
- 12 июня — Нью-Йорк. На концерте из произведений П. Булеза.
- 13 июня — Встреча с американскими композиторами. Интервью с музыковедом Р. Брауном. Слушает в звукозаписи музыку современных американских композиторов.
- 16 июня — Эванстон. Торжественная церемония присуждения Д. Шостаковичу почетной степени доктора изящных искусств Нордвестернского университета.
- 17 июня — Отъезд в Вашингтон. Двухдневное медицинское обследование в Национальном госпитале.
- 19 июня — Нью-Йорк. Награждение медалью Линкольн-центра.
- 31 июля — 30 августа — Пярну (Эстония).
- 1—7 августа — Работа над циклом на стихи М. Цветаевой.
- 20 сентября — Д. Шостаковичу вручается почетная грамота и медаль Советского фонда мира.
- 27 сентября — 27 ноября — Москва. В больнице (с перерывами).
- 12, 13 ноября — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. На премьере Четырнадцатого квартета.
- 14 ноября — Москва. На Третьем съезде композиторов РСФСР.
- 6—27 декабря — Москва. В больнице.
- 27 декабря — Москва, Малый зал консерватории. На премьере цикла «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (И. Богачева, С. Вакман) и Четырнадцатого квартета (Квартет имени Бетховена).
- 1974, 9 января — Оркестровка «Шести стихотворений Марины Цветаевой», соч. 143а.
- 2 апреля — Открывает Пятый Всесоюзный съезд композиторов.
- 17 мая — Окончание сочинения Пятнадцатого квартета.
- июнь — Избран депутатом Совета Национальностей Верховного Совета СССР по Ядринскому избирательному округу Чувашской АССР.
- 27 июня — Ленинградское телевидение передает видеозапись беседы с Д. Шостаковичем о балете «Ярославна» Б. Тищенко.
- 31 июля — Завершает Сюиту на стихи Микеланджело Буонарроти, для баса и фортепиано
- 18 октября — Москва. На репетиции Пятнадцатого квартета Квartetом имени Бетховена. Кончина С. Ширинского.
- 25 октября — Ленинград, Дом композиторов. Первое исполнение Пятнадцатого квартета (Квartet имени Танеева).
- ноябрь — Удостоен Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки за Четырнадцатый струнный квартет и хоровой цикл «Верность».
- 5 ноября — Заканчивает переложение Сюиты на стихи Микеланджело для баса и симфонического оркестра, соч. 145а.
- 12 ноября — На премьере оперы «Нос» в Московском музыкальном камерном театре.
- 15 ноября — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. На премьере Пятнадцатого квартета (Квartet имени Танеева).
- 23 декабря — Ленинград, Малый зал имени М. И. Глинки. На премьере

Сюиты на стихи Микеланджело Буонарроти (Е. Нестеренко, Е. Шендерович).

27 декабря — Киев На генеральной репетиции оперы «Катерина Измайлова».

28 декабря — Беседа с артистами Квартета имени Лысенко. Вечером — на киевской премьере «Катерины Измайловой».

1975, 11 января — Москва, Малый зал консерватории. На премьере Пятнадцатого квартета (Квартет имени Бетховена).

31 января — Москва, Малый зал консерватории. Премьера Сюиты на стихи Микеланджело Буонарроти.

15—19 марта — Ленинград, Малый театр оперы и балета. На репетициях и премьере оперы «Мадонна и солдат» М. Вайнберга. Пишет отзыв об этой опере.

25, 27 марта — Москва. Присутствует на грамзаписи Сюиты на стихи Микеланджело.

1, 2 апреля — Ленинград, Большой зал филармонии. Первое исполнение «Песни о блохе» М. Мусоргского в оркестровке Д. Шостаковича (Е. Нестеренко, дирижер Ю. Кочнев).

1—28 апреля — В санатории «Барвиха». Встречи с Ч. Айтматовым.

6 апреля — Завершение «Четырех стихотворений капитана Лебядкина», на слова Ф. Достоевского.

7 мая — В Большом театре слушает оперу «А зори здесь тихие» К. Молчанова.

10 мая — Москва, Малый зал консерватории. На премьере «Четырех стихотворений капитана Лебядкина» (Е. Нестеренко и Е. Шендерович).

11—29 мая — В Репине.

июнь — июль — В Жуковке.

5 июля — Завершение Сонаты для альта и фортепиано, соч. 147.

Статья «Музыка и время» в журнале «Коммунист» (№ 7).

9 июля — 1 августа — Москва. В больнице.

1 августа — Из больницы возвращается на дачу в Жуковку.

4 августа — Увезен в больницу в Кунцево.

9 августа — Слушает чтение II. Шостакович рассказа «Гусев» А. Чехова. Беседа с Я. Флиером.

18 часов 30 минут — Смерть Д. Шостаковича.

14 августа — Москва, Большой зал консерватории. Панихида. Прощание с Д. Шостаковичем. Похороны Д. Шостаковича на Новодевичьем кладбище. В 15 часов 25 минут гроб опускается в могилу.

Содержание

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. СЕДЬМАЯ СИМФОНΙΑ	5
Памятник народному подвигу	7
Незавершенная опера	66
Легендарный путь	76
ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ВОСЬМАЯ СИМФОНΙΑ И ЕЕ СПУТНИКИ	123
Контрасты и переключения	125
Война и судьбы человечества	156
Накануне Победы	174
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ПЕРВЫЕ ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ	205
Девятая симфония	207
Живая часть бытия	221
«В Ленинграде я бываю постоянно»	228
Искусство песенного мелодизма	236
В традициях Баха	268
Десятая симфония	281
ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ. ИСТОРИЯ, РАССКАЗАННАЯ МУЗЫКОЙ	305
Испытание мужества	307
Одиннадцатая симфония	323
Власть театра	338
Посвящения В. И. Ленину	360
ЧАСТЬ ПЯТАЯ. МИРУ И ВРЕМЕНИ	377
Секретарь Союза композиторов	379
Три фестиваля	402
Симфонии о нравственном долге	416
Возвращение «Катерины Измайловой»	436
Старость побороть	462
ЧАСТЬ ШЕСТАЯ. БЕССТРАШНАЯ ИСКРЕННОСТЬ	501
Обогащая камерный жанр	505
Прощальные симфонии	525
Перед заходом солнца	546
ЭПИЛОГ	573
Хронограф жизни и творчества	597

СОФЬЯ МИХАЙЛОВНА ХЕНТОВА

ШОСТАКОВИЧ

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ТОМ 2

Редактор М. А. Дунаевский. Художник И. Н. Кошаровский. Технический редактор Т. И. Киш. Корректор С. В. Петрова. ИБ № 2062. Сдано в набор 20.12.85. Подписано к печати 03.06.86. Формат 60х90/16. Бум. тип. № 1. Литерат. гарнит. Высокая печать. Печ. л. 39+2 л. вкл. Усл. п. л. 39+2 л. вкл. Уч.-изд. л. 44,6+1,6 л. вкл. Усл. кр.-отт. 82,50. Тираж 20 000 экз. Заказ № 10. Цена 3 р. 70 к. Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор», 190000, Ленинград, ул. Герцена, 45.

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгения Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.

18 мая 1975
 Директор
 Советского композитора!
 Борис Петрович
 Директор
 Советского композитора!
 Борис Петрович
 Директор
 Советского композитора!
 Борис Петрович

ДИРЕКТОРУ И ГЛАВНОМУ РЕДАКТОРУ Л.О. ИЗД-ВА
 "СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР"
 КРАВЧЕНКО Б.П.

Благодарю с работой музыковед С.М.Хентовой - второй книгой
 "Молодые годы Шостаковича", сообщаю о согласии на публикацию
 этой книги.
 Д.Шостакович
 28 мая 1975 (Д.Шостаковичу)

18 мая 1964 Москва

Дорогой Борис Михайлович!
 Вернее Вам известно за Вашу книгу.
 Я ее давно прочел и очень ей
 был рад.

С уважением
 Д.Шостакович

Я очень Вам благодарен за статью.
 О Вас было много и раньше и, к сожалению,
 в том, что это довольно редкое
 явление за последние годы и, к сожалению,
 в нашей литературе.

С уважением
 Д.Шостакович

17.11.1966
Меламе Рубин

Дорогая

Светла Михайловна!

Вот же ты знаешь, как
мне интересно в Сосновом
здесь очень торжественно и красиво
а ты все умеешь и знаешь
сказать как ты рада
за всех людей, за каждого
слова и в форме повествования
Расскажи я попробую
и написать тебе.
Ты же всегда находишь
в жизни. А когда
будешь готова, я буду
в тебе. С любовью

Всегда твой
Ран Шостакович

Народный артист Союза ССР

Дмитрий Дмитриевич
ШОСТАКОВИЧ

/ продолжение /

Существенно, что автор избегает отвлеченного
беспредметного теоретизирования, выдвигает наблю-
дения, которые могут быть применены в практиче-
ской деятельности педагогов, концертирующих арти-
стов, композиторов. Высокой оценки заслуживает
вклад автора в методику обучения игре на форте-
пиано. Фактически данные, изложенные во Введении
и трех главах, помогут усилить фундамент науки
о музыкально-исполнительском искусстве.

Эпоха, описанная С.М.Хентовой, прошла на мо-
их глазах. Позволю себе сказать, что я являлся до
некоторой степени участником пианистической жиз-
ни, начиная с двадцатых годов. Фортепианная игра
дала мне немало для сочинения музыки. Хорошо, что
написан первый фундаментальный труд о недавнем
отрезке истории фортепианной культуры.

Исследование С.М.Хентовой свидетельствует
о крупном научном масштабе автора, содержит
новые выводы для развития науки о музыкальном
исполнительстве, имеет не только теоретическое,
но и первостепенное прикладное значение.

ДИРЕКТОРУ ИЗДАТЕЛЬСТВА "СОВЕТСКАЯ РОССИЯ"

Согласен на издание книги музыковеда С.М.Хентовой "РАССКАЗЫ
О ШОСТАКОВИЧЕ".

Шостакович

(Д.Д.ШОСТАКОВИЧ)

Профессор

Шостакович

Печень Д.Д.Шостаковича 30.11.66 54/118