

Дмитрий Дмитриевич присутствовал на репетиции заключительного концерта, в котором я дирижировал его «Праздничную увертюру». После репетиции он подсказал мне важнейший принцип, который на много лет явился для меня основополагающим. Он сказал: «Нужно сделать так, чтобы четверть во вступлении была равна такту в Presto ($\downarrow = \circ$). Я применял этот принцип во многих случаях в другой музыке, и убедился, что зачастую он цементирует разнородные части симфонии, сюиты и т. п. (Например, в Пятой симфонии Бетховена):



Готовясь к концерту, он попросил у меня разрешения позаниматься в моем кабинете. Я робко попросился посидеть рядом. Дмитрий Дмитриевич наизусть играл арию Катерины (которую в концерте должна была петь очень хорошая певица, Э.Андреева). А я сидел и отчетливо осознавал, что нахожусь рядом с гением.

Позднее, обсуждая с руководством программу концерта, все пришли к выводу, что она перегружена. Дмитрий Дмитриевич немедленно встал и предложил убрать из программы все свои произведения. Естественно, предложение не было принято.

Через несколько лет, в Уфе, я ставил оперу В.Успенского (который был аспирантом Шостаковича) «Война с саламандрами». Обстановка была чрезвычайно недоброжелательная: солисты вслух возмущались «ужасными» партиями, директор театра привез из Министерства Культуры РСФСР (от М.С.Кармановой) указание: «Если вы поставите эту оперу, я Вас сниму с работы!». Слухи дошли до обкома партии, и секретарь обкома по идеологии Тагиров собрал большое совещание на эту тему. И тут-то все: от последнего солиста и до директора театра стали хулить оперу и ругать меня. Я отбивался, как мог. Нужно отдать должное Тагирову — он внимательно всех выслушал и сказал: «Что ж, если и Москва против, — нужно ставить как можно лучше».

К этому времени подоспела поддержка. Дмитрий Дмитриевич попросил главу Башкирского Союза Композиторов З.Исмагилова поддержать театр. А я получил от него такое письмо:

Спектакль мы выпустили, он получился отличный, собрал много хороших отзывов в печати и с огромным успехом прошел в Ленинграде (мы гастролировали в большом зале оперной студии консерватории).

Больше общаться с Дмитрием Дмитриевичем мне не пришлось, но его музыка сопровождает меня и до сего дня. Недавно я сделал переложение «Прелюдии и фуги fis-moll» из «48 Прелюдий и Фуг» ор. 87 для струнного трио (скрипка, альт, виолончель), но исполнителей пока не нашлось.

Я с радостью вижу, как в последнее время выросло значение творчества Шостаковича. А сам Дмитрий Шостакович рядом с наиболее одаренными композиторами XX века Стравинским и Прокофьевым сверкает

непревзойденной философской глубиной своего творчества.

29 III 1978 г. Уфа
 Уважаемый Дмитрий Дмитриевич!
 Спасибо Вам за Ваше письмо.
 Что касается га. концерта, то, к сожалению,
 данную работу в Уфе исполнить не
 представляется возможным.
 Действительно — в Уфе нет ни одного
 ансамбля, способного исполнить подобную
 симфоническую работу. Поэтому и об этом
 не говорю.
 Я очень радуюсь тому, что Вы обратили
 внимание на «Войну с саламандрами». Это опера Я. С.
 Успенского и она, конечно, одним из самых
 интересных произведений современной музыки.
 Я очень надеюсь, что либо Вы или кто-то
 из композиторов Союза Композиторов РСФСР
 поставит в Уфе и по возможности
 с большим успехом эту работу.
 Спасибо, что сам не сразу ответил, в. к.
 Со здравьем и надеждой на дальнейшее творчество
 Ваше имя и творчество всегда
 уважаю.
 З. Исмагилов

Элмер Шёнбергер

ЕДИНСТВЕННЫЙ НАСТОЯЩИЙ?

Если мне не изменяет память, впервые мне пришлось печатно высказываться о Шостаковиче в 1974 году. Помню концерт, который рецензировал для «Де Фолкс-крант». Играл Роттердамский филармонический оркестр, дирижировал Юрий Аронвич; в программе, помимо нескольких забытых пьес, стояла Пятая Шостаковича. Если не ошибаюсь, это была первая его симфония, которую я услышал живьем; что до остальных четырнадц

цати, мои познания о них были крайне скудными. (Я рисковую в этом признаться, поскольку не так уж часто из рецензии можно вычитать, что рецензенту двадцать четыре, что он едва отучился в консерватории и что ему — пусть он и охоч до музыки — еще не слишком уютно в стандартном концертном репертуаре. Ну какой начинающий, а тем паче опытный критик признается, скажем, в том, что Третью Рахманинова или Пятую Прокофьева,

которые он только что разнес в пух и прах в тщательно подобранных выражениях, он впервые услышал на рецензируемом концерте?) В газетной вырезке я прочел, что Ароновичу временами удавалось «заставить забыть отвращение, которое казалось бы, должна вызывать такая музыка». Наверное, этот Аронович был гений; не могу вообразить, чтобы современный дирижер заставил меня полюбить такую симфонию, как Пятая. Но не это главное. Ведь если я чему и научился за прошедшие годы, так это любви к Шостаковичу. По крайней мере, к некоторой его части; мне по-прежнему нет дела до напыщенности в общем и соцреалистического ощущения жизни, в частности.

Могу только гадать, что из Шостаковича я знал в 1974 году, причем эти знания вряд ли могли быть более поверхностными. Думаю, Первый фортепианный концерт. В блокноте, где я регистрировал свою понемногу растущую магнитофонную коллекцию (грампластинка стоила столько же, сколько десять бобин), я нашел упоминания без даты, но довольно ранние: сюита из балета «Золотой век», Вторая симфония и фрагменты оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Камерная музыка Шостаковича тогда была для меня терра инкогнита. Прошло три года, прежде чем в 1977-м, через два года после его смерти, я обзавелся первой книгой о Шостаковиче.

Вряд ли ошибусь, если скажу, что в 1974-м про Шостаковича никто толком не слышал. С его музыкой были отчасти знакомы посетители концертов Амстердамского филармонического оркестра (его дирижер Антон Кершес рьяно пропагандировал Шостаковича), но явно не та молодежь, которая в конце шестидесятых шла в консерваторию, чтобы посвятить себя музыке, по тогдашним понятиям «актуальной» — то есть музыке, которая непрестанно воевала с призраками традиции и истории. (Слово «традиция» с тех пор утратило всякое содержание и употреблялось, в зависимости от настроения музыковеда, как положительное или отрицательное родовое имя для всех мало-мальски схожих музыкальных явлений.) Молодой Шостакович, еще не попавший под сталинский каток хулиган, громоздивший диссонанс на диссонансе, еще виделся исключением; но Шостаковича после «Носа» и «Леди Макбет» свежеепеченный поклонник Булеза и Берио вряд ли принял бы всерьез. Для нас это были просто последние судороги девятнадцатого века. Что будет, если сыграть Пятую симфонию задом наперед? — Та-та-та-ТАА, Пятая Бетховена. Вот так глупо мы шутили. Собственно говоря, вся тональная музыка была *passé*; если же вдуматься в простой факт, что пока Шостакович трудился над очередным струнным квинтетом соль мажор, Стравинский, старше его почти на двадцать пять лет, сочинял двенадцатитоновую музыку, можно было вообще потерять к нему всякий интерес.

С 1974 года многое изменилось — в мире, в музыке и, вне всякого сомнения, в том критике из «Де Фолксскрант». Амстердамского филармонического оркестра больше нет; нет больше и строгого водораздела между «можно» и «нельзя». Как оказалось, не все пути вели в Дармштадт и Донауэшинген. Была еще и такая музыка, которая не стремилась вывести непреложные законы из так называемых необратимых тенденций развития и указать новым поколениям единственно верный путь в будущее. Эта музыка предпочитала личность создателя «требованиям матери-

ала». И у этого создателя — будь он мечтатель или мыслитель, медиум или резонатор, фокусник или мифотворец — могли найтись причины, не обязательно музыкальные, чтобы не столько «обновлять», сколько писать автопортрет в ситуации, добровольно принятой либо навязанной извне (хотя бы политическим режимом). То есть делать то, что всегда делал художник.

Вопрос: формирует ли идеология новой музыки (а у каждого времени новая музыка своя) образ музыки «не слишком новой» и музыки старой? И если да, то в какой мере? Иными словами, в какой мере музыкальная история, звучащая в концертной практике, является продуктом «актуального», то есть анахронического взгляда? Бесспорно, сегодня музыка Шостаковича известна гораздо шире, чем двадцать-тридцать лет назад, и пользуется уважением в гораздо более широких кругах. Но вызвано ли это либерализацией композиторского мышления или все-таки в первую очередь является следствием исторических событий, в том числе и конкретных? Одним из конкретных событий оказалось посмертное издание «Свидетельства», мемуаров Шостаковича в записи Соломона Волкова; а общие события — крушение советской империи и конец «квазиидеологического мышления». Подлинность «Свидетельства» оспаривается, но все равно эта книга радикально изменила образ Шостаковича и дала Западу понятие о той культуре, в которой он существовал, потворствуя ей или борясь с нею.

Благодаря Волкову я заинтересовался фигурой Шостаковича и выяснил, что, в сущности, Шостаковичей два. Для понимания его музыки и творческого облика приходится разграничивать личность и гражданина: некоторые вещи записываются на счет композитора только в одном из этих двух качеств, другие черпают своеобразие — и силу и слабость — в конфликте между обоими. Только на таком фоне я могу согласиться с расхожим мнением, что Шостакович «после Волкова» звучит иначе, чем Шостакович «до Волкова». Благодаря Волкову наше восприятие заострилось на шостаковических парадоксах и обрело способность не просто вскрывать их, а назначать им — как проводникам музыкального значения — выразительную функцию. Что до меня, Волков *не научился* назначать музыке Шостаковича иные «содержания»: я слышу то, что слышу, а не то, что «обязан слышать». Положим, можно *до* 1979 года описывать некую симфонию как «ответ советского художника на обоснованную критику» (Шостакович в официальном сообщении о Пятой), а *после* 1979-го слышать в ней же, «будто кто-то бьет тебя палкой, приговаривая: радуйся, радуйся, — а ты, трясясь, уносишь ноги, приговаривая: надо радоваться, радоваться» (Шостакович в беседе с Волковым). Однако это значит пройти мимо сути. Назови сочинение «Моя родина» или «Дыра» — музыка останется той же самой. Читая у Волкова про Allegro Десятой как портрете Сталина, я в лучшем случае думаю: этот наш Иосиф хоть и малость неотесан, но явно с изюминкой, — и удивляюсь, как прекрасно четыре минуты побыть сталинистом...

Форма и содержание в музыке неразрывны. Говоря об одном, мы говорим и о другом. Признавая, что Шостакович одному ему ведомым образом открыл некую выразительную сферу, мы тем самым признаем, что он упорядочил тоны, тембры и длительности — и тоже одному ему ведомым образом. Его музыка кажется в равной степени знакомой и неслыханной (буквально!); однако неслыханное, одному ему присущее, как раз не подлежит подра-

жанию, поскольку не поддается абстрагированию. От Шостаковича не осталось ни метода, ни системы, так что на каждом его адепте лежит проклятие раздражительности — он обречен быть Шостаковичем без Шостаковича. У него можно получить очень полезный урок — но лишь до тех пор, пока верно задаешь вопросы. Мне потребовались многие годы, чтобы понять это.

...Последний раз Шостакович вступил в конфликт с властью в 1962 году, в связи с Тринадцатой симфонией. С тех пор русская интеллигенция рассматривала его как часть официальной системы, невзирая на его музыку, далекую от официоза. Пока я писал свою первую (судя по всему) рецензию о нем, он работал над своим пятнадцатым, и последним, струнным квартетом. Мне довелось услышать его только в восьмидесятые. Оказалось, совершенный шедевр: шесть *Adagio*, пять в одном темпе, а шестое еще медленнее, и все в ми-бемоль миноре — тональности Третьего квартета Чайковского с его исконно рус-

ским *Andante funebre e doloroso*. Этот струнный квартет — музыка сорванных масок. И, как в большинстве поздних вещей Шостаковича, это музыка под знаком смерти и упадка. В ней мало неопределенности и мало надежд. Холодно и пусто, скрип и скреб, хруст и скрежет. Это вовсе не пример формального обновления. Эта музыка не осваивает звуковые миры, не генерирует структуры, короче, не предлагает будущим поколениям композиторов никаких перспектив. Причем это последнее ее заботит меньше всего. Она делает нечто другое. Ведь внутри условностей, которыми она оперирует — частью вынужденно, частью добровольно, — она личностна от первой до последней ноты, гораздо более личностна, нежели тогдашняя средняя *Zukunftsmusik*. Она — именно эта музыка именно этого человека, музыкальное свидетельство не нашей действительности, о которой она нам рассказывает больше сухого исторического факта.

Пер. с нидерландского ИРИНЫ ЛЕСКОВСКОЙ

Из бесед

...с Беллой Давидович: «Я периодически обращаюсь к Прелюдиям Шостаковича. Особое воспоминание связано у меня со Вторым фортепианным концертом, который много лет назад я исполняла в Большом зале консерватории в присутствии автора. Я выступала с Госоркестром под управлением Константина Иванова — тогдашнего главного дирижера коллектива. Мне очень приятно вспомнить все хорошие слова, сказанные автором.

К сожалению, на репетициях он не присутствовал. Мы просили его, но он был занят, как мне кажется, на сессии Верховного совета и не смог прийти. Я спросила в артистической после концерта, есть ли у него какие-то пожелания? Он сказал: «Хотелось бы, если можно, Белла, чуть-чуть сдвинуть темп финала». Что я запомнила, и в дальнейшем, если мне приходилось играть этот концерт, я выполняла это указание.

...с Арнольдом Кацем: «Шостакович в моей творческой жизни занял важное место. Его музыка с самого начала была мне очень близка, в гораздо большей степени, чем Прокофьева. Свою дирижерскую карьеру я начал именно с его произведений: первая симфония, которой я продирижировал, была Десятая симфония Шостаковича. Я был вторым, после Кондрашина, кто сыграл в СССР Тринадцатую симфонию. Тогда на ее исполнение существовал негласный запрет. Я рискнул это сделать: тогда в Новосибирск приезжал хор Александра Юрлова, был на концерте и Дмитрий Дмитриевич. После исполнения, прошедшего с огромным успехом в зале оперного театра, кто-то из девятого ряда партера крикнул: «Спасибо Кацу и Юрлову за смелость». Все партийное руководство, сидевшее в правительственной ложе, встало и покинуло зал. На следующее утро я пришел в Филармонию, а там — заседание партбюро, как оказалось, по Тринадцатой симфонии. Секретарша меня пыталась не пропустить, но я, не обращая внимания, зашел в кабинет и сказал: «Думаете, я пришел писать заявление об уходе?»

Нет». И послал их... Была немая сцена, и несколько дней я ходил героем. Потом меня вызвали в Обком партии: разговор внешне был доброжелательный, но документы на почетное звание они тогда отозвали. А Новосибирск после концерта бурлил, университетская молодежь разделилась на два лагеря, доходило дело до драк и исключений. Вот такое было время».

...с Геннадием Рождественским: «Почему я выбрал для исполнения в цикле «Семеро их» именно Четвертую симфонию Шостаковича? Потому что иногда веришь в то, что она лучшая. Хотя утверждать этого, к счастью, нельзя. Я испытываю всегда одно и то же чувство после исполнения симфоний Шостаковича: та, которую играл сегодня, кажется лучшей. А потом, спустя какое-то время, опять возвращаюсь к Четвертой. Среди множества вершин она мне кажется, на данный момент, самой высокой».

В этой связи возникает вопрос: как ее исполнять? У меня есть три варианта. Или, соединяя ее с каким-нибудь фортепианным концертом Моцарта или Концерто гроссо Генделя — такая музыка довольно хорошо сочетается с Шостаковичем. Затем, были программы, где я вначале рассказывал о симфонии — вышла даже пластинка на «Мелодии» с моей преамбулой, где я говорю об истории создания первой части Четвертой симфонии, о работе с эскизами, играю на рояле примеры. Весь текст занимал час — то есть, целое отделение. Третий вариант — сыграть одну симфонию без всяких добавлений. Пожалуй, такое решение — наиболее верное, учитывая ту концентрацию внутреннего содержания, которое заключено в симфонии, ее масштаб — все-таки час с четвертью музыки. У меня вообще возникала такая парадоксальная мысль — по степени смысловой насыщенности в концерте можно исполнять только одно симфоническое произведение, ну, может быть, еще ставить Симфонию Веберна ор. 21 — она идет 4 минуты».

Публикация ЕВГЕНИИ КРИВИЦКОЙ