

Свиридов знал и высоко ценил цикл “Из еврейской поэзии” Шостаковича. Познакомившись с ним в том же 1948 году, Свиридов начинает писать поэму “Моя Родина” (“Страна отцов”). Избрав слово великого армянского поэта, создавая эпические картины природы и портреты людей Армении, передавая их чувства, их страдания и волю к свободе, он думал о судьбе своего родного народа. И только в конце того же 1955 года, когда Шостакович решил публично исполнить свой цикл “Из еврейской народной поэзии”, Свиридов приступил к своему первому большому произведению на русскую тему – к “Поэме памяти Сергея Есенина”.

К этому времени в общественной мысли в СССР постепенно, исподволь вновь вызревал “русский вопрос”, робко подымалось русское самосознание.

Свиридов не написал ни одного крупного сочинения, посвящённого войне 1941–1945 годов. У него было сложное отношение к ней. Он считал, что эта война была инспирирована извне, что нас с немцами столкнули лбами другие народы, которые в конечном итоге выиграли эту войну, воспользовались результатами нашей победы. Как он писал в одной из тетрадей рубежа 1989–1990 годов, “вторая мировая война явилась ударом по двум странам, по двум народам – по немцам и русским. В интересах Америки, Англии и связанных с ними наций и народностей”¹. Он прекрасно осознавал разницу между понятиями “победить в войне” и “выиграть войну” и считал, что мы в войне победили, а результатами нашей победы воспользовались другие. Те, кто реально выиграл ту войну. Прав ли был композитор, а не историк Свиридов или неправ, но конечным результатом Второй мировой войны стала нынешняя ситуация в России. Сидим у разбитого корыта. В границах почти что Московии XVII века. . .

В личной библиотеке Г. В. Свиридова сохранились два тома его романсов и песен, изданных в 1981 году издательством “Музыка”, с его правкой. Во втором томе на полях песни “Солдатская шинель” на слова А. Т. Твардовского стоит надпись рукой композитора: “Лирика поколений, отправленных на “пушечное мясо”. У Свиридова были тёплые дружеские отношения с А. Т. Твардовским. В конце 1950-х – начале 1960-х годов они сблизились, писали вместе свой проект нового гимна СССР – Никита Хрущёв хотел заменить сталинский гимн ещё до XX съезда КПСС, в декабре 1955 года, и объявил

* Продолжение. Начало в №№ 1, 5, 6 за 2016 год и № 6 за 2017 год.

конкурс, который не окончился ничем. Точнее возвратом в 1977 году к старому гимну с вариантом текста, созданным С. В. Михалковым, который был записан на радио в очень хорошей оркестровке Яна Френкеля, между прочим, не в пример нынешней какой-то безликой оркестровке. Как-то никому в голову не приходило, что двадцать два года страна жила без поэтического текста гимна.

Осталась переписка между поэтом и композитором. Свиридов с большой симпатией относился к автору “Василия Тёркина”, высоко ценил поэму, считал её гениальным произведением, часто ссылаясь на лестную оценку, данную ей И. Буниным. “Солдатская шинель” – это памятка о дружбе поэта и композитора. Когда поэт, впавший в немилость у власти, ушёл из жизни, Свиридов написал “Весеннюю кантату” на слова Н. А. Некрасова и посвятил её памяти А. Т. Твардовского.

В том же втором томе песен и романсов на полях и прямо в нотах песни “В Нижнем Новгороде” на слова Б. Корнилова Свиридов зафиксировал следующую мысль: “Молодые А. Прокофьев, Б. Корнилов, П. Васильев. Русское дыхание. Влияние Клюева. Стихи А. Прокофьева послевоенного времени не содержали свежих нот. Государственность окончательно съела национальное мироощущение. Слово “Россия” за собой уже не имело ничего живого, разве что военный успех, доставшийся слишком дорогой ценой и обернувшийся страшным поражением и уничтожением страны². Всё это заливалось неимоверным количеством водки, которая стала поистине государственно-народным напитком”.

Вместе с тем Свиридов понимал, что новый этап русского самосознания родился в годы войны, на фронте, в окопах. Как композитор напишет в 1989 году, “идея национального братства зародилась на полях сражений (но не в тылу, где террор ложного партинтернационализма господствовал над всей жизнью). Эта идея зародилась вопреки идее ложного партинтернационализма”³.

Русский вопрос начинался после войны с крестьянского вопроса. Обескровленная во время войны русская деревня, не успевшая в первые послевоенные годы прийти в себя, обжиться на пепелище, обложенная непомерными налогами, лишённая техники, электричества, тянувшая лямку за счёт в основном непосильного женского труда, не была в состоянии прокормить огромную страну, армию, городское население. Начался затяжной кризис. Маленькая передышка, данная крестьянам Маленковым в 1953 году, дала возможность немного залечить раны войны, даже дать прирост сельскохозяйственной продукции. Но Хрущёв вновь стал закручивать гайки, стал прижимать крестьян налогами, начал реорганизацию управления колхозами, заставляя повсеместно сажать кукурузу, затеял эпопею с целиной, а в 1961 году в своей утопической программе построения коммунизма поставил задачу окончательно лишить крестьянина личного приусадебного участка как “пережитка капитализма”.

Общественная мысль (публицистика, литература) откликнулась на беды крестьянства. На смену фантазийному парадному изображению колхозной жизни вроде романов С. Бабаевского приходят очерковые хроники, появляются “Деревенский дневник” Ефима Дороша, “Районные будни” Валентина Овечкина, рассказы Гавриила Тропольского, стихи и проза Александра Яшина, повести Владимира Тендрякова, очерки и роман Анатолия Калинина, наконец, роман “Братья и сёстры” Фёдора Абрамова, обозначивший появление зрелой “деревенской прозы”.

Крутой разворот событий в послесталинской России неумолимо наталкивал “всенародное раздумье” (Л. Леонов) на неудобные для советской власти вопросы. Простые люди, учёные, военные стали задумываться, к чему, ради чего были принесены такие неисчислимые жертвы? И что ожидает впереди русский народ-победитель, на которого пали основные тяготы, уготованные бурной историей страны в XX веке, на костях и крови которого была выстроена гигантская империя, который понёс неисчислимые жертвы в войнах, перестройках, раскулачивании, индустриализации? Постепенно, робко рождалась новая русская мысль, начался пересмотр народом самого себя, своей истории, стали искать смысл событий, дошли до корней, до истоков современной истории – революции.

“Не хлебом единым” В. Дудинцева, “Доктор Живаго” Б. Пастернака, наконец, первые повести А. Солженицына в “Новом мире” – всё это вехи на пути растущего самосознания России. “Я уже не говорю о Солженицыне, – запишет

в 1989 году Свиридов в одной из своих тетрадей “Разных записей”, — чьи первые же сочинения были подобны ударам в болевые точки Русской жизни: государственный деспотизм, разорение Русской деревни”⁴.

Конечно, было и общедемократическое движение, объединявшее в антисталинском порыве людей разных национальностей. Зрела и тема общей жизни и общей судьбы, переживших вместе годы первых пятилеток и войну.

“Русский вопрос” вставал не менее остро, чем “еврейский вопрос”. В 1964 году выходит в прокат фильм “Русский лес” по роману Леонида Леонова. Музыка к нему написал Георгий Свиридов. В работе над фильмом писатель и композитор познакомились. Они прекрасно понимали друг друга. Для этих выдающихся людей России было ясно до боли, что русский лес нещадно рубили и бесчисленные щепки-судьбы летели вразнос. Для обоих “русский лес”, над которым был занесён топор человеком, “воспламенённым великой идеей” (Л. Леонов), был символом русского народа. Изводились не только природные богатства — рубилась под корень культура, из памяти народной изымались имена народных вождей, полководцев, великих учёных, писателей, художников.

Ради чего всё это?

2

“Ради вселенского братства людей // радуюсь песней смерти твоей...”

Свиридов пришёл к Есенину не сразу. Его кумиром в юности, да и позднее, в зрелые годы был Александр Блок. Но было одно стихотворение Сергея Есенина, с которым он познакомился в школе и сохранил в своей невероятной памяти надолго, на всю жизнь. В 1989 году в тетради “Разных записей”, вспоминая своих учителей в курской школе, в том числе и учительницу русского языка и литературы “смольнянку” А. А. Моисееву, он опишет один эпизод: “Однажды она дала мне, по моей просьбе, маленький сборничек стихов Есенина и попросила бережно отнестись, не потерять книжечку. Это были стихи 20—23-го годов (даты были в стихах)⁵, в том числе “Я — последний поэт деревни...”. Эта новая для меня поэзия (до той поры я знал лишь классику: Жуковского, Державина, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Майкова, Тютчева; хрестоматия по Русской литературе была моей настольной книгой) поразила меня...”⁶

Прошло почти тридцать лет, когда это стихотворение всплыло в памяти и мгновенно облеклось в музыку. С него началась работа над “Поэмой памяти Сергея Есенина”.

История обращения к есенинской поэзии, осмысление её Свиридовым, осознание композитором места и значения великого русского поэта, отбор и работа над поэтическим словом, редактирование текстов — всё это подлежит отдельному изучению и об этом ещё будет написано немало статей и книг. На страницах “Разных записей” рассыпано большое количество разнообразных мыслей о поэте, оценок его творчества, здесь же можно найти представление Свиридова о творческом пути Есенина. Освоение поэтического слова Есенина, осознание его творческой эволюции занимало композитора всю его зрелую жизнь. Есенинская поэзия была для Свиридова живой, постоянно меняющейся материей — к разным стихам у Свиридова было различное отношение в разные годы его жизни. За отношением к Есенину можно проследить траекторию духовного пути самого композитора. Причём Свиридов не только шёл к Есенину, он защищал поэта, всё время спорил, буквально дрался за него со всеми его живыми и давно ушедшими из жизни критиками.

Главным для Свиридова в Есенине было высшее, по мнению композитора, предназначение искусства — народность. Есенин для Свиридова был не просто выдающимся, волшебным мастером слова, мыслителем, творцом, он наделял его высшим званием — народного поэта. У Свиридова была своя, достаточно чёткая градация величин в художественном ареопаге. Например, он считал Сергея Прокофьева композитором национальным, но не народным. А вот Твардовский по свиридовской классификации был и национальным, и народным поэтом⁷. Точно так же он относился к Есенину. Кроме того, он видел в судьбе Есенина отражение судьбы своего народа. Отсюда особенность его суждений о Есенине. Вот для примера подборка разных лет высказываний Свиридова о Есенине.

Из тетради 1989–1990 годов: “Метания Есенина – это метания России, попявшей в капкан <...> Большевизма”⁸.

Из Записей 1989–1990 годов: “Перелом в творчестве Есенина – 1922 год. Поэма “Пугачёв”, гибель Революции, гибель России. С этого времени в стихах Есенина лишь одна тема, чисто лирическая – “Гибель самого Поэта”. Как бы спешил выговориться, уезжая в дальнюю дорогу...”⁹

А вот запись из тетради 1981–1982 годов:

“Есенин – постоянно оплёвываемый, до сих пор третируемый “интеллигентной” литературной средой (говнюк Мандельштам, презренный и бездарный книжный человек Тынянов, не говоря о множестве других – Олеша, Катаев и прочие), удушенный верёвкой в номере гостиницы, после смерти извергнутой из жизненного обихода, запрещённый к изданию и упоминанию, ошельмованный в статьях негодяев Сосновского и Бухарина, униженный в стихах подлеца и убийцы Маяковского, остался жив в сознании народа, любим им и неотделим от народной души. Это поэт народа, гибнущего в окопах, в лагерных бараках, в тюрьмах, казармах и кабаках – всюду, где судьба уготовила жить и быть русскому человеку. О, судьба! И народа, и его поэта”¹⁰.

В последнем высказывании важно не то, прав ли Свиридов или неправ в своём убеждении, что Есенин был убит, справедлив ли он в оценке тех или иных писателей, литературоведов или политических деятелей. Главное тут – небывалой силы эмоциональный накал мысли, страстный тон и проступающая в словах оглушающая горечь. И за поэта, и за свою родную Россию.

Свиридов обратился к Есенину на самом пике своего мастерства, духовной зрелости. Середина 1950-х годов была порой расцвета его творчества. Именно в это десятилетие и в начале 1960-х годов сформировался его поздний, русский стиль, окончательно определилась его главная форма (песня) и жанры (вокальные), главные темы его творчества, выбран основной круг поэтических источников.

В конце 1955 года он встречается с ленинградским поэтом Леонидом Хастовым, который знал и любил Есенина. Поэт весь вечер читал, не переставая, его стихи. Это произвело сильнейшее впечатление на Свиридова. Через несколько дней жена Георгия Васильевича по его просьбе раздобыла четыре тома Собрания сочинений Есенина 1926 года. Композитор буквально запоем читает стихи Есенина, пишет одну песню за другой. Невероятно быстро, в две недели он складывает из написанного большую ораторию – “Поэму памяти Сергея Есенина”, из не вошедших в неё песен он составляет цикл “У меня отец – крестьянин”.

Тут ещё необходимо иметь в виду, что в это время поэзия Есенина, само имя поэта только-только стали возвращаться из небытия, из забвения, ещё только начинался процесс робкой, однобокой реабилитации путём “советизации” его поэзии, нарочитого подчёркивания его лояльности советской власти. Между прочим, “Поэма памяти Сергея Есенина” сыграла свою немалую роль в осознании Есенина как великого русского поэта, в чьей судьбе отразилась трагическая судьба русского крестьянства, всего русского народа. Ничего подобного до сих пор в русской музыке советского периода со времён 6-й симфонии Н. Я. Мясковского (1928) не было. Особенно ярко выделялась “Поэма” на фоне ораторий и кантат сталинской эпохи.

Чтобы читателю, незнакомому с музыкой, можно было бы ясно понять эту разницу, привожу поэтические тексты финалов двух ораторий: “Песнь о лесах” Д. Д. Шостаковича на слова Е. Долматовского и редакцию есенинского текста, сделанную самим автором в своей “Поэме памяти Сергея Есенина”.

Вот слова последней части “Слава” из оратории “Песнь о лесах” в редакции 1949 года¹¹:

*Восходит заря коммунизма!
Правда с нами и счастье у нас.
Если б нашу святую Отчизну
Мог Ленин увидеть сейчас!
Ведёт окрыляющий гений
Бессчётных и верных сынов
Наш учитель, наш вождь, наш отец,*

*Полководец великих сражений,
Садовник грядущих садов.
Деревья встают величаво
Возле русских торжественных рек.
Ленинской партии слава!
Слава народу навек!
Сталину мудрому слава! Слава!*

А вот текст последней части “Небо — как колокол” Свиридовой оратории¹²:

*Небо — как колокол.
Месяц — язык.
Мать моя Родина,
Я — большевик.
Ради вселенского
Братства людей
Радуюсь песней
Смерти твоей.
Крепкий и сильный
На гибель твою,
В колокол синий
Месяцем бью.*

Как может заметить знающий читатель, Свиридов взял второй стих из поэмы “Иорданская голубица” (1918), сделал свою редакцию, изъяв местоимение “я” из третьей строки второго четверостишия (“Радуюсь песней я”) и купировав последнее четверостишие:

*Братья-миряне,
Вам моя песнь.
Слышу в тумане я
Светлую весть.*

Таким образом, Свиридов придал всему стихотворению иной, более трагичный, а в музыке к тому же (хор и оркестр) ещё и надличностный смысл. Впервые в советское время было создано музыкальное произведение крупной формы, в котором речь открыто шла (благодаря слову, конечно) о катастрофе России. Весьма знаменательно, что Поэма появилась одновременно с романом Б. Пастернака “Доктор Живаго”¹³.

Не думаю, что необходимо останавливаться на сравнении финалов ораторий Шостаковича и Свиридова. И дело здесь не в том, что невозможно сравнивать поэтические достоинства, за явным отсутствием такового у текста Долматовского, который трудно назвать произведением искусства. Но дело не в качестве поэтического слова. Просто оратории принадлежат разным эпохам, и если с чуть подправленным текстом оратория “Песнь о лесах” могла исполняться в послесталинскую эпоху (и исполнялась примерно до перестройки), то появление “Поэмы памяти Сергея Есенина” в сталинскую эпоху было просто немислимо. Одно произведение в духе своего времени славил вождя, в другом речь шла, вспоминая название памятника древнерусской литературы, “о погибели русской земли”.

Появление “Поэмы памяти Сергея Есенина” обозначило рождение новой эпохи в истории жанра оратории и кантаты в советской музыке. После долгих лет своей чисто “славильной” функции государственной окказиональной музыки, оратория обрела значение vox populi — “гласа народа”. Встреченная положительно широкой общественностью, несомненно, “Поэма” явилась одним из символов поднимающегося общественного самосознания, судьбы народа.

Судьба самой “Поэмы памяти Сергея Есенина” не менее драматична, чем судьба поэмы “Страна отцов”.

Первые показы “Поэмы” прошли в Московском и Ленинградском союзах композиторов весной 1956 года. После прослушивания “Поэмы” в авторском исполнении в Ленинграде в марте 1956 года композитор В. Салманов отме-

тил: “Многие из нас, здесь присутствующих, давно не слышали такого подлинного вдохновения, которое породило это сочинение! Есть худшие и лучшие сочинения, но такого сочинения, напоенного вдохновением от первой до последней ноты, мы давно не слышали! Это удача не только Юрия Васильевича или той или иной организации, а это новый этап русской советской музыки именно в русском национальном жанре, и с этой точки зрения – это огромное достижение нашего советского художника и нашей советской музыки!”¹⁴

Не менее сильное впечатление произвела “Поэма” и на показе её в Москве. Композитор С. М. Слонимский отметил в своих воспоминаниях: “Виссарион Яковлевич Шебалин, мой любимый учитель и наставник, сообщил мне о совершенно замечательном впечатлении, которое произвела эта поэма в московском Союзе композиторов. Виссарион Яковлевич редко говорил в восторженных тонах, но здесь он отзывался очень горячо”¹⁵.

Премьера “Поэмы” с большим успехом прошла 31 мая 1956 года. В том же году она неоднократно исполнялась, и довольно быстро получила широкое общественное признание. Как отметил в своём выступлении в декабре 1958 года композитор Н. Пейко на Секретариате Союза композиторов СССР, это произведение “получило очень большое признание, не говорю о том, что это удивительно яркая музыка, самобытная, и в то же время простая музыка. Удивительным образом найдено сочетание предельной простоты, огромной глубины и самобытности. К тому же это произведение большого, широкого общественного смысла. И это довольно редкое явление в ораториальном жанре: оратория получила очень большую популярность”¹⁶.

Поэму хорошо знал Д. Д. Шостакович с момента её рождения. Свиридов делился с Дмитрием Дмитриевичем и самим замыслом, и уже во время работы над “Поэмой”; Шостакович присутствовал не только на самой премьере, но и на репетициях перед премьерой, порекомендовал Свиридову пригласить в качестве солиста певца Алексея Масленникова. Кстати, на репетициях был и Арам Ильич Хачатурян и, как мне говорил Свиридов, посоветовал ему к партии ударных добавить тамтам.

О том, как сложилась в дальнейшем судьба “Поэмы”, – чуть позже.

3

Премьера “Поэмы памяти Сергея Есенина” состоялась в тот день, когда должен был открыться Второй съезд советских композиторов. Но съезд так и не открылся в тот день...

Прошли все мыслимые и немыслимые сроки. Весь 1955-й год прошёл в ожидании и в кипучей подготовке съезда. Дата его проведения в апреле 1956 года была официально объявлена ещё 18 марта 1955 года в Постановлении Совета Министров СССР № 510 “О проведении Всесоюзного съезда советских композиторов”¹⁷. На девятом пленуме правления СК СССР были обсуждены вопросы о его организации, решён вопрос о главных докладчиках, 20 сентября 1955 года газетой “Советская культура” в передовице, озаглавленной “Навстречу Второму Всесоюзному съезду композиторов” уже был обнародован план подготовки к нему, определено, что с ноября 1955-го по март 1956 года пройдут съезды на местах, о предсъездовской дискуссии, что перед съездом пройдёт концерт, на который будут отобраны лучшие произведения. Между прочим, акцент в передовице делался на оперу и симфонию. О том, почему именно на эти жанры, – пойдёт разговор позднее. В конце передовицы – обычный “духоподъёмный” официоз. Цель будущего съезда – “встретить знаменательные дни подготовки и проведения XX съезда КПСС и сорокалетия Советского государства произведениями, достойными нашего великого народа – строителя коммунизма”¹⁸.

Конец 1955 года был насыщен культурными событиями. В сентябре отметили десятилетие со дня смерти Белы Бартока. Посмертно ему была присуждена Премия мира Всемирным Советом мира. Ещё сравнительно недавно он числился среди композиторов буржуазных “формалистов”.

29 октября в Большом зале Ленинградской филармонии оркестр под управлением Е. А. Мравинского исполнил скрипичный концерт Д. Д. Шостаковича. Бесподобно играл Давид Ойстрах. В Москву приезжает Жан Поль Сартр в гости к Театру Сатиры. С успехом проходят гастрели артистов Большого театра в Дании. В МАЛЕГОТе Б. Покровский осуществляет новую постановку

оперы “Война и мир” С. Прокофьева. Дирижирует Э. Григуров, поют Т. Лаврова, С. Шапошников, М. Довенман, молодая Кира Изотова¹⁹.

14 ноября 1955 года в музее имени А. С. Пушкина открылась выставка французского искусства XVI–XX веков. Французы привозят картину Пабло Пикассо “Девочка на шаре”. Выставка дала пищу для оживлённых дискуссий в среде художников и искусствоведов. Спорили о творчестве Сезанна и Пикассо, но в уме держали свою художественную действительность и организационные проблемы. Впереди ожидался первый съезд художников, и стоял острый вопрос, кто возглавит Союз художников СССР – любимый живописец-вождя, глава Академии художеств А. М. Герасимов или кто-то иной.

В ноябре в Ленинграде проходит очередной смотр новых произведений ленинградских композиторов. Критик Ин. Попов рецензирует первые концерты декады, отмечает симфонию покойного Л. Ходжа-Эйнатова, “Детскую сюиту” Г. Уствольской, сюиту из балета “Ивовая веточка” О. Евлахова, романсы Ю. Кочурова²⁰. До конца года о смотре было написано ещё несколько статей, смотру придавалось большое значение как крупной акции опять-таки перед съездом. Всё же ленинградская композиторская организация была второй по значимости после московской. Ставка делалась на молодёжь. Небезызвестная по биографии Е. А. Мравинского Инна Серикова разразилась статьёй по окончании смотра, отметив Г. Уствольскую, Ю. Балкашина, В. Чистякова, В. Баснера, Л. Пригожина, И. Шварца, Н. Агафонникова и др.²¹.

Итогом завершившегося 3 декабря ленинградского смотра посвящена передовая в “Советской культуре” от 4 декабря. Было отмечено, что за декаду было исполнено 150 произведений 70 композиторов города. Упоминалось об обычной после смотра творческой дискуссии, в которой приняли участие музыковеды и композиторы Москвы, Ленинграда, Таллина. Статья была уравновешенной, не выделялась какая-то группа композиторов ни по направлению своего творчества, ни по возрастному принципу. Как писал автор передовой, “музыкальная общественность высоко оценила многие новые сочинения ленинградских мастеров старшего поколения и молодых авторов. Среди произведений, заслуживших большое одобрение, – балет “Тарас Бульба” В. Соловьёва-Седого, “Детская сюита” Г. Уствольской, симфонии Л. Ходжа-Эйнатова и И. Шварца, вокальные циклы В. Волошинова и А. Животова на слова советских авторов, песни Г. Свиридова на стихи Р. Бёрнса и другие”²².

30 ноября в Париже и Бордо открывается неделя советского фильма, на которой был показан фильм “Великий воин Албании Скандербег” с музыкой Г. В. Свиридова. Давид Ойстрах летит на гастроли в США. В конце ноября открывается Второй Всесоюзный съезд архитекторов. На сцене Большого театра СССР ставится опера Д. Кабалевского “Никита Вершинин”. Арам Хачатурян в составе делегации едет в Англию.

В ноябре в Москве находится на гастролях Театр оперы и балета Латвийской ССР и другие латышские коллективы. Смотр музыкальных достижений латышей в Москве, как и смотр новой музыки ленинградцев, проходит опять-таки как предсъездовское мероприятие. В это же время в Москву приезжает прославленный лейпцигский оркестр Гевандхауза во главе с Францем Конвичным. Немцы привозят Вторую Брамса, соль-минорную симфонию Моцарта и Четвёртую А. Брукнера.

Вслед за оркестром Гевандхауза Москву посетил Будапештский театр оперетты. А в самом конце 1955 года – Евримен опера (Everyman opera) с “Порги и Бесс” Джоржа Гершвина. Вернувшись из длительного вояжа по Востоку (Индия, Афганистан и Индонезия), Н. Хрущёв и Н. Булганин со всем партийным синклитом посетят спектакль в начале января 1956 года²³.

В декабре, как обычно, отмечали день рождения И. В. Сталина. Газеты откликнулись на это событие и в 1955 году. О дате и необходимости написать статьи напомнил В. М. Молотов. Думаю, что не случайно он напомнил об этой дате своим коллегам по Президиуму ЦК КПСС. Раньше об этом не нужно было напоминать. Было принято за неписаное правило, что к этой дате статьи писали руководители партии, члены Политбюро (Президиума) ЦК КПСС, секретари ЦК КПСС.

На сей раз в “Правде” 21 декабря 1955 года поместили редакторскую статью без указания автора “Жизнеутверждающая сила Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина. К 76-летию со дня рождения И. В. Сталина” на второй странице²⁴, а на первой дали фотопортрет вождя. Статья сначала кратко описывает заслуги “ученика и продолжателя дела Ленина”, а затем плавно модулирует

в современность и рапортует уже о заслугах КПСС после смерти Сталина во главе с первым секретарём ЦК КПСС Н. С. Хрущёвым.

Статья скромная. Она меркнет рядом с большим материалом в подвале на двух страницах о заседании 20 декабря Московского Совета депутатов трудящихся, посвящённого 50-летию первой русской революции 1905–1907 годов. На первой странице – фотография зала, где проходило заседание, а на третьей и четвёртой страницах помещён доклад П. Н. Поспелова “Декабрьское вооружённое восстание 1905 года – вершина первой русской революции”. Невооружённым глазом видно, что материал о революции занимает ударное место в газете, на этом событии делается акцент. И потом ещё во многих газетах и журналах революция 1905 года будет одной из ведущих тем. Думаю, что Д. Д. Шостакович знал об этой идеологической кампании, когда брался за тему своей Одиннадцатой симфонии.

До XX съезда КПСС и до секретного доклада Н. С. Хрущёва “О культуре личности и его последствиях” оставалось ровным счётом два месяца. Ещё в марте 1953 года по предложению Г. Маленкова было решено не восхвалять вождя, покончить со славословиями в его адрес и не называть его великим. И вообще поменьше его вспоминать. Понять, почему всё же его вспомнили в декабре 1955 года, перед XX съездом даёт возможность статья Н. Матюшкина “По пути великого Ленина (К 70-летию со дня рождения И. В. Сталина)”, помещённая в журнале “Коммунист”²⁵.

Красной нитью через статью проходит мысль о важности установки на индустриализацию страны. Фактически это было негласным признанием работы Сталина “Экономические проблемы социализма в СССР”, которую критиковал Маленков в 1953 году. Именно тогда, 8 августа 1953 года в своей речи на V сессии Верховного Совета СССР Маленков вопреки Сталину утверждал: “Правительство и Центральный Комитет партии считают необходимым значительно увеличить вложения средств на развитие лёгкой, пищевой и, в частности, рыбной промышленности, на развитие сельского хозяйства и поправить в сторону значительного увеличения задания по производству предметов народного потребления: шире привлечь к производству предметов потребления машиностроительные и другие предприятия тяжёлой промышленности”²⁶.

И вот теперь, когда Маленков был снят, когда вернулись к идее всемерного развития тяжёлой промышленности, нелишне было напомнить о плане индустриализации. Но только теперь, в 1955 году он уже трактовался не как план товарища Сталина, а как... ленинская программа социалистического строительства. Вот почему появилась статья С. Матюшкина, а в ней следующий пассаж: “Осуществляя ленинскую программу социалистического строительства, Коммунистическая партия выдвинула во главу угла всей своей деятельности индустриализацию страны”. И ещё раз: “Установка на индустриализацию стала генеральной линией Коммунистической партии”²⁷.

И далее в статье все идеи, все планы, которые ещё недавно считались сталинскими, Матюшкин теперь относит к заслугам партии. Статья пестрит выражениями “партия учит”, “партия, её Центральный Комитет учила и учит”. И в годы войны “Коммунистическая партия вдохновила и организовала силы советского народа” и (так!): “По воле партии (курсив мой. – А. Б.) Сталин был назначен председателем Государственного Комитета Оборона СССР и Верховным Главнокомандующим Советских Вооружённых сил”²⁸.

Ближе к концу статьи Матюшкин уже забывает о главном герое повествования, и не скупится на похвалы нынешней партии, обращая внимание на её коллективный характер. Прямо какое-то собрание близких друзей и милых сослуживцев... “Важнейшим принципом партийного руководства является коллективность”. И, конечно, “образец коллегиального руководства показывает ленинский Центральный Комитет нашей партии”. А под занавес, уже совсем забыв о Сталине, Матюшкин поёт осанну партии: “Созданная и выпестованная великим Лениным, партия с честью выдержала историческую проверку и представляет собой непобедимую силу”²⁹. Лишь касаясь международной обстановки и внешней политики, он вспомнил заслуги Сталина в связи с идеей сосуществования и ослабления международной напряжённости, борьбы за мир и дружбу...

Не забыв процитировать Хрущёва (“Мы идём к XX съезду партии...”), Матюшкин завершает свою статью лозунгом: “Под знаменем Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина, под руководством ленинского Центрального Комитета наша

партия уверенно ведёт советский народ по пути новых всемирно-исторических побед, к торжеству коммунизма³⁰. Лозунг этот он заимствовал из годовой давности статьи в том же журнале “Коммунист”, написанной к 75-летию со дня рождения Сталина: “Советский народ под знаменем Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина, под испытанным руководством Коммунистической партии идёт к новым победам. В мире нет таких сил, которые могли бы приостановить его движение вперёд, к коммунизму”. Правда, ещё в 1954 году автор статьи всё же называет Сталина “великим продолжателем дела Ленина”...³¹

В газете “Советская культура” 22 декабря 1955 года появляется статья старшего научного сотрудника Главной редакции Большой Советской энциклопедии Дубии Бакшиева “Во имя торжества коммунизма: К 75-летию со дня рождения И. В. Сталина”. В статье ни слова критики в адрес вождя, впрочем, и без “аллилуйщины”, которая обычно захлёстывала страницы газет к такой дате. Главная мысль статьи в целом та же, что и в статьях в “Правде” и “Коммунисте”, — всё идёт по начертанному Лениным и Сталиным плану и, самое главное, “XX съезд осветит пути дальнейшего развития нашей Родины”³².

Съезда ждали многие. И ожидали от съезда самого разного. Но никто не знал, что принесёт этот съезд, куда и кто его повернёт, в какую сторону, какое направление дальнейшего пути будет выбрано. “Куда ж нам плыть?..”

Съезд партии намечался на февраль. Думаю, что уже в конце 1955 года опытный Т. Н. Хренников пришёл к мысли, что не следует спешить с композиторским съездом, опасаясь взять не ту линию... Были и другого рода причины. О некоторых из них поведал сам Хренников в своём письме в ЦК КПСС 18 апреля 1956 года с просьбой отложить созыв Второго съезда.

4

Начало 1956 года. Новогодняя речь Председателя Президиума Верховного Совета СССР тов. К. Е. Ворошилова³³. Она приводится на первой странице и рядом, чуть ниже помещены Ответы Председателя Совета Министров СССР Н. А. Булганина на вопросы директора югославской газеты “Недельне информативне Новине” Станке Веселиновой. В речи Ворошилова и в ответах Булганина перечисляются события в мире, что было сделано и что произошло за прошедший год.

Итоги до сих пор впечатляют. СССР — мировая держава. Заключение Варшавского пакта, Женевское совещание Глав правительств четырёх великих держав, Бандунгская конференция, установление дипломатических отношений между СССР и Германской Федеративной Республикой, дальнейшее укрепление братской дружбы между Советским Союзом, Китайской Народной республикой, Польшей, Чехословакией, Югославией и другими странам, вставшими на путь социалистического развития, а также расширение связей и развитие дружественных отношений с Индией, Бирмой и Афганистаном, договор с Австрией, объявившей о своём нейтралитете, сокращение армии на 640 тысяч человек, передача Порт-Артура КНР, ликвидация военно-морской базы Порккала-Удд, снижение расходов на оборону на 10 миллиардов рублей. А до этого — успешные испытания новых баллистических ракет, закладка первого в мире атомного ледокола.

“Время, вперёд!” — под таким заголовком-автоплагиатом Валентин Катаев пишет передовицу на второй странице этого же первого номера газеты “Советская культура”³⁴.

Конечно, как и полагается по праздникам, новогодний номер — приподнятый, от него прямо-таки пышет жизнерадостностью, энергией, атмосферой беззаботного веселья, вроде той, что можно почувствовать в комедии “Карнавальная ночь”.

Открываю третью страницу. Тут помещены шаржи. Под рубрикой “Говоря по-дружески...”. В одном смешном мордастом человечке с взлохмаченной шевелюрой узнаются черты композитора Т. Н. Хренникова. Под рисунком И. Игина текст Б. Тимофеева и А. Раскина: “Ему и “В бурю” шепчет “Мать”: — Сыночек, меньше б заседать!” Конечно, это только смешной и вроде бы безобидный шарж. Но напечатан он в газете “Советская культура”, а не в “Правде”, которую курирует стремительно возносящийся ввысь, без пяти минут кандидат в члены Президиума ЦК КПСС секретарь ЦК КПСС Д. Т. Шепилов³⁵, покровитель Хренникова.

Впрочем, в каждой шутке есть доля шутки. В данном случае, затрудняюсь сказать, чем. С одной стороны, получился своеобразный анонс, смешная, но всё же реклама в центральной газете – в это время Хренников работал над оперой “Мать”. С другой стороны, название оперы срифмовано со словом, часто встречающимся в разного рода партийных документах и речах оппонентов Хренникова с критикой в его адрес. Что-то вроде намёка: не пора ли, мол, покинуть пост первого секретаря?

Хренников внимательно следил за тем, что происходило в других творческих организациях. С руководителями практически всех творческих союзов он был лично знаком по заседаниям в Комитете по Сталинским премиям и в других комитетах, по участию в общественно-политических мероприятиях, по совместной творческой работе в театрах, в кино. Конечно, он знал, что происходит в каждом союзе, в той же Академии художников, среди деятелей советского кино.

Так, художники готовились к своему первому съезду и перед съездом в их среде шли жаркие споры. Узкие тематические рамки и академичная манера письма канонизированных представителей сталинского соцреализма явно морально устарели, и молодёжь искала иные, новые ориентиры, новые образцы для подражания. Западная живопись последней трети XIX–XX века соблазнительно влекла к себе, отношение к тем же импрессионистам и постимпрессионистам, к разным течениям первой половины XX века стало знаком того или иного “лагеря”, художественной партии. Как раз выставка французской живописи в музее имени А. С. Пушкина и стала предметом оживлённого спора.

В газете “Советская культура” во втором номере за 1956 год вышла статья об этой выставке искусствоведа Н. Яворской “Сила национальных традиций”. Статья в целом положительная, с чувством уважения к старой французской живописи. С увлечением и с явным удовольствием искусствовед признаётся в своей симпатии к Пуссену, Ватто, Буше, Жерару, Жерико, Делакруа, Домье и Коро, барбизонцам. Но стоило ей подойти к импрессионистам, как восторг сменяется настроенными, скептическими нотами. В двух шедеврах К. Моне “Поле маков” и “Белые кувшинки” Яворская видит “отход от правдивой передачи действительности, отход от реализма”. В конце статьи автор уже совсем не могла удержаться, чтобы не высказать суровый критический взгляд на творчество художников конца XIX – начала XX века. По поводу Сезанна и Гогена она отозвалась так: “Они пошли по пути абстракции, отвлечённости от реальной жизни, который привёл в тупик буржуазное искусство”. И затем продолжила: “Формализм наложил печать на творчество таких больших мастеров, как Матисс и Пикассо, хотя вся их общественная деятельность направлена на борьбу за счастье человека”³⁶.

Н. В. Яворская впоследствии стала известным искусствоведом, специалистом по французской живописи, по тому же Сезанну. Писала ли она из убеждения? Трудно сказать. Но в своей речи на Первом съезде советских художников, который так же, как и съезд композиторов, состоялся в марте 1957 года, Д. Т. Шпилов убеждённо говорил о необходимости бороться с формалистическим направлением в искусстве. Но это было намного позже. Впереди был бурный год с событиями, которые стали эпохой, и страна совершила прыжок в неизвестное. Решительные перемены пришли в искусство и литературу за этот год.

Январь и начало февраля отличились относительным затишьем в литературе. Литераторы провели более или менее спокойный второй пленум правления Союза писателей СССР, посвятив его, главным образом, организационным и социально-бытовым вопросам, а также третье Всесоюзное совещание молодых писателей, открывшее ряд новых имён³⁷. Ю. Друнина, В. Тушнова, К. Ваншенкин, А. Межиров, М. Ганина, В. Соколов, Н. Соколов, Е. Евтушенко, Г. Бакланов – эти и другие имена едва ли не впервые появились на страницах “Литературной газеты”. Их открыли на Всесоюзном совещании молодых писателей³⁸. В своём содокладе “Некоторые вопросы развития молодой драматургии” В. Розов упомянул молодых драматургов А. Софронова, А. Макаёнка, А. Салынского, М. Шатрова. В Смольном прошло в начале января совещание представителей театров, драматургов, критиков. Выступал министр культуры Н. Михайлов. И здесь были отмечены имена новых молодых драматургов, поэтов М. Луконина, Р. Гамзатова и того же М. Шатрова.

В тот же день 10 января в газете “Советская культура” под рубрикой “К Первому Всесоюзному съезду художников” появляется статья молодого художника С. Шильникова “Своеобразии замысла”. Шильников – художник-реалист, но его волнуют, как и многих молодых, проблемы мастерства, техники. Его явно не удовлетворяет “прямолинейность выражения”, “иллюстративное решение” в картинах советских художников недавнего прошлого. То, что сравнительно недавно считалось заторным обсуждать в печати, – искусство живописи до сих пор рассматривалось и оценивалось, главным образом, сквозь сюжет, изображаемое на картине. Как он писал, “многогранность художественного замысла выражается, прежде всего, в композиции картины, в основных её линиях”. Отметил Б. Иогансона и С. Чуйкова. И одновременно нашёл в себе смелость бросить почти что вызов представителям сталинского соцреализма. Упрекая их в бедности замысла, он делает критический вывод: “Закономерно поэтому, что, когда художник, так упрощённо понимающий задачу создания картины, хочет отразить историко-революционную тему, получается официально-парадное полотно”. И подробно разбирает недостатки, прежде всего, композиционные просчёты в картине лауреата двух Сталинских премий, главы художников Украины Михаила Хмелько “Навеки с Москвой, навеки с русским народом” (1951)³⁹. Пройдёт немного времени, и появится характерное для эпохи XX съезда КПСС словосочетание “лакировка действительности”.

Приход молодых отмечен был и в кино. Внимание критики был удостоен первый фильм молодого режиссёра Михаила Швейцера “Чужая родня” по сценарию В. Тендрякова. Отмечая достоинства нового фильма о деревне, критик Л. Погорева (“это правдивое и серьёзное изображение действительности...”), между прочим, дала ёмкую характеристику фильмам о деревне 1920-х – 1940-х годов. “В своё время – в конце двадцатых, начале тридцатых годов, – писала она, – создавалось у нас немало фильмов, где крестьянство изображалось в эдаком мрачном свете, где бородатые люди чаще всего наделялись “могутными” характерами, а быт их обрисовывался как нечто весьма неприглядное. Позднее, возможно, как своеобразная реакция на такое искусство, как проявление показать новые, светлые стороны колхозной жизни, появились фильмы совсем иные по характеру: деревня плясала и пела, она показывалась в умирительно розовых тонах, почти в опереточных традициях”⁴⁰. О лакировке в изображении колхозной жизни в конце февраля скажет и Никита Хрущёв в своём докладе “О культе личности и его последствиях”.

Музыку к фильму Швейцера писал старый ленинградец А. Пашенко. Позднее Михаил Абрамович Швейцер познакомится со Свиридовым, и он, и его жена С. А. Миркина станут близкими друзьями композитора. К фильму Швейцера “Время, вперед!” по повести В. Катаева Свиридов напишет свою знаменитую музыку, фрагмент которой (откровенно говоря, какой-то “ошмётки”) ежедневно звучит постоянно в виде звуковой заставки к программе “Время” по Первому каналу. Звучит с некоторыми перерывами с конца 1968 года...

Молодых режиссёров и сценаристов – М. Швейцера, А. Алова и В. Наумова, С. Ростюцкого, Тенгиза Абуладзе и Реваза Чхеидзе – отметил начальник Главного управления по производству фильмов Министерства культуры СССР А. Фёдоров⁴¹. Позднее на ситуацию в киноискусстве отреагировал маститый С. Герасимов. Он также написал статью, опубликованную в “Советской культуре”, доброжелательно отзывавшись о фильмах М. Швейцера по повести В. Тендрякова, С. Ростюцкого “Земля и люди” по сценарию Г. Троепольского, о фильме И. Хейфеца “Большая семья” по роману В. Кочетова “Журбины”. Упомянул также два фильма В. Пронина, в том числе и фильм “Урок жизни” по сценарию “одного из крупнейших наших сценаристов Е. Габриловича”⁴².

Такое оживление в среде киношников объяснялось тем, что в это время назревал вопрос о создании Союза кинематографистов. И здесь шла тихая, незаметная конкурентная борьба за руководство будущим союзом. Сергей Аполлинариевич Герасимов был маститым мастером, интеллигентным, просвещённым человеком⁴³, лауреатом трёх Сталинских премий, автором значительного кинофильма сталинской эпохи “Молодая гвардия” (1948), музыку к которому писал, как известно, Д. Д. Шостакович. Фильм получил Сталинскую премию. Тем не менее, Хрущёв предпочёл видеть во главе Оргкомитета будущего союза Ивана Пырьева, создателя кинокомедии “Свинарка и пастух” (1941), музыку к которой писал молодой Тихон Хренников. Продолжали выступать художники и искусствоведы. И здесь тоже возникла “молодёжная”

тема, тема молодого поколения. Выступали и сами молодые. В газете “Советское искусство” выступил представитель военного поколения, художник Василий Арлашин. Самым злободневным вопросом для художников в то время была подготовка к Всесоюзной выставке 1957 года. Автор скромных пейзажей киргизских степей считал, что “Оргкомитет и Художественный фонд должны чаще “рисковать” во имя поощрения и поддержки молодёжи” и брал на себя смелость утверждать: “Я уверен, что многие из молодых художников оправдают такой риск действительно хорошими работами”⁴⁴.

Чем дальше, ближе к съезду, тем оживлённее и даже ожесточённые шли споры. В Московском союзе художников (а он был самым беспокойным и ершистым) вспыхнула горячая дискуссия вокруг французских импрессионистов. Сведения об этой дискуссии докатились до Отдела культуры ЦК КПСС. И вот в газете “Советское искусство” появляется статья искусствоведа, знатока искусства Античности, живописи Ренессанса Юрия Колпинского, освещающая ход дискуссии и атмосферу вокруг неё. Колпинский выступил против постимпрессионистов, с позиций “охранительства”. “Превращение человека из героя в натюрмортный предмет, столь свойственное Сезанну, — это уже начало конца искусства”, — пророчествовал Колпинский. Даже поиски Клода Моне 70-х годов, предупреждает маститый искусствовед, “открывают дорогу формалистическому абстрактному искусству с его распадом формы и гибелью художественности”⁴⁵. И призывал молодых: “Умению видеть жизнь мы будем учиться не у импрессионистов, а у великих мастеров антики, Возрождения и XVII века, чей опыт мы ещё недостаточно популяризируем, у реалистов Франции XIX века и, конечно, у замечательных мастеров русского реализма”⁴⁶. Статья Колпинского шла под рубрикой “К Всесоюзному съезду художников”.

Из старшего поколения под защиту попадали и вполне достойные художники. Так маститый А. Чегодаев написал хорошую статью о хорошем художнике, хоть и скромном, но всё же настоящем мастере, Сергее Васильевиче Герасимове⁴⁷. Конечно, и ему в 1930-е годы приходилось писать заказные картины вроде “Колхозный праздник” (1937), но он сумел сохранить свежесть взгляда, смелость мазка, сочность красок, а главное, не опуститься до низкокого сервизма и роли малюющей портреты вождей прислуги.

Борьба за молодёжь, начата Хрущёвым и его командой в середине 1950-х годов, шла по разным направлениям. Помимо решения чисто хозяйственных задач, к примеру, освоение целины, МТС, крупные новостройки, были и чисто культурные акции, подразумевавшие участие молодёжи. В частности, при Хрущёве получило развитие фестивальное движение. Фестивалям молодёжи, казалось бы, чисто общественным акциям, в первую очередь, придавалось большое идеологическое и политическое значение. И уж во вторую — культурное. Через эти фестивали в СССР, между прочим, помимо знакомства советских молодых людей с модной одеждой, новой бытовой техникой, радиолами и фотоаппаратами, проникали современные бытовые танцы, песни, модные ритмы и современные эстрадные оркестры и ансамбли. Фестивалям, и особенно московскому 1957 года, мы обязаны распространению в СССР рок-н-ролла, моды на латиноамериканскую эстраду, французский шансон⁴⁸. Джазирванная песенка В. П. Соловьёва-Седого “Если бы парни всей земли...”, его же ставшая популярной во всём мире (не без помощи легендарного пианиста Вана Клиберна) лирическая песня “Подмосковные вечера”, музыка (надо сказать, невысокого качества) к кинофильмам “Девушка с гитарой”, “Матрос с “Кометы” и ряду других — всем этим мы обязаны Московскому фестивалю. Фестивали оказали воздействие на интонационный облик советской массовой песни. Стилистический слом оказался отнюдь не таким безболезненным. На секции песни в Союзе композиторов СССР ругали нещадно А. Лепина за его музыку к кинофильму “Карнавальная ночь”...

Решение о проведении в Москве Всесоюзного фестиваля советской молодёжи принимается в конце января 1956 года, перед самым съездом КПСС. Этот фестиваль рассматривался как некая генеральная репетиция VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов, проведение которого планировалось в 1957 году. Учредителями Всесоюзного фестиваля стали ЦК ВЛКСМ, ВЦСПС и Министерство культуры СССР. Фестиваль должен был пройти по всей стране и длиться с сентября 1956-го по май 1957 года. Был создан Центральный оргкомитет фестиваля. Возглавить его было поручено секретарю ЦК ВЛКСМ А. Н. Шелепину, сыгравшему впоследствии решающую роль в “свержении”

Никиты Хрущёва в октябре 1964 года. Заместителями Шелепина стали министр культуры РСФСР Т. М. Зуева и министр культуры СССР Н. А. Михайлов со своим заместителем С. В. Кафтановым, а также генеральный секретарь Правления Союза композиторов СССР Т. Н. Хренников. На всемирных фестивалях устраивались конкурсы и академической музыки. Был устроен такой конкурс и на Всесоюзном фестивале. Этим объясняется появление Хренникова в составе комиссии. Все такие назначения и почётные приглашения шли в копилку и играли свою роль в создании “имиджа” композиторов, в данном случае – главы Союза композиторов СССР...

Среди заметных событий перед XX съездом партии в начале 1956 года можно назвать смотр эстонской музыки и культуры в конце 1955 года, премьеру оперы В. Шебалина “Укрощение строптивой”⁴⁹, Всесоюзный конкурс вокалистов и артистов балета. Смотри эстонской музыки проходил в рамках подготовки ко Второму всесоюзному съезду композиторов. Ближе к партийному съезду стали появляться сочинения, специально к нему приуроченные. Обычно программа концертов, проходивших перед открытием и после закрытия партийных съездов, составлялась в ЦК КПСС, она тщательно составлялась, и в такую программу выбирались произведения далеко не всех желающих. Попаст в программу такого концерта означало попать в “обойму” отмеченных и признанных партией композиторов. Это была большая привилегия, отражавшаяся на карьере композитора. Так начинал Шостакович, чья опера “Леди Макбет Мценского уезда” показывалась делегатам XVII съезда ВКП (б) в 1934 году. В 1956 году обретающий уже в это время всесоюзную известность Отар Тактакишвили пишет песню “Слава партии” для хора, симфонического оркестра и чтеца (на слова Симона Чиковани) и торжественную увертюру.

5

И всё же главным, решающим событием как во всей жизни СССР, так и в музыкальной культуре стал XX съезд КПСС и, в особенности, знаменитый “закрытый” доклад Никиты Хрущёва, произнесённый им на утреннем заседании 25 декабря только для участников съезда с правом голоса. Не были приглашены не только журналисты, но даже гости съезда – представители компартий братских социалистических стран, не говоря уже о коммунистах стран Запада. Доклад, длившийся более четырёх часов, без преувеличения можно сказать, фактически повлиял на весь дальнейший ход истории. И обозначил начальную, отправную точку нового движения нашей страны, приведшей её к распаду. Все последующие события, вплоть до нынешних дней, были predeterminedены во многом этим докладом.

Меня давно уже занимает вопрос, просчитывал ли Хрущёв и его сподвижники, как будут развиваться дальше события, к чему приведёт развенчание культа отца, вождя, учителя, “полководца великих сражений”? *Чти отца своего...* Ведь сам Хрущёв был сталинский выдвигенец. Самые слабые места в его докладе – это когда он пытается выгородить себя или придать самому себе некую значительность в глазах... опять-таки Сталина. Смелость выступления Хрущёва имела, кроме прочего, и чисто психологическую подоплёку. Она была порождена его безотчётным страхом перед тираном. Тем страхом, из которого, постепенно накапливаясь, вырастает ненависть. А ведь перед съездом, когда на Президиуме обсуждали его доклад, Каганович предупредил Хрущёва: “Нам просто скажут: “А где же вы были?”

Доклад Хрущёва тысячу раз описан, проанализирована каждая строка и запятая этого доклада. Что было после этого, тоже хорошо известно. Начались процессы, которые вряд ли просчитывались Хрущёвым и его сторонниками в партии. Забурлила Россия, республики. В Познани прошло восстание рабочих, беспорядки устроили студенты в Праге на своём студенческом празднике “Маялес”. Через некоторое время начались известные события в Венгрии. Возникли вопросы у руководителей Китая. Еврокоммунисты испытали шок, после которого отношения с советскими коммунистами надолго осложнились. Болезненно отреагировали на упомянутое в докладе Хрущёва “дело врачей” коммунисты США и Израиля. 17 марта, когда о докладе и его содержании стало известно мировой общественности из сообщений агентств Рейтер, Ассошиэйтед Пресс и других, бурно отреагировали уже не только коммунисты, но и их оппоненты и противники. Об этом уже много раз и подробно

писалось, я не буду повторять давно и хорошо известное. Поэтому вернёмся к музыкальным делам.

Доклад Хрущёва произвёл огромное впечатление на художественную интеллигенцию. Особенно сильное впечатление он произвел на молодое поколение. Формировались идейно, духовно так называемые “шестидесятники”.

Судьбы представителей этого поколения сложились по-разному. Но ясно одно: что большинство в этом поколении после доклада и появления сопровождающих его партийных документов отпрянуло от официальной идеологии и росло с чувством более или менее ярко выраженного протестного настроения. Из него рождалось многообразие форм осмысления действительности, от открытого антисоветизма до пассивного чувства неприятия советской строя. В области академической музыки это протестное настроение выразилось в усиленном интересе композиторской молодёжи к додекафонии, электронной музыке и к эстетике и практике послевоенного музыкального авангарда. Короче, ко всему, что было долгие годы под запретом и предавалось анафеме советской официальной эстетикой. Таким образом, на арену музыкальной жизни выходила третья сила – молодёжь, послевоенное поколение. “Поколение детей XX съезда”, как они сами себя называли, восстало категорически против нелепого и совершенно отсталого так называемого “реалистического” направления, которое представляли слабые, порой полуграмотные композиторы, не владеющие элементарным знанием гармонии, навыками оркестровки. Впрочем, молодые уже критически рассматривали и опыт композиторов-классиков советской музыки. При внешнем пietetе к старшим, особенно к пострадавшим в сталинскую пору композиторам, объявленным формалистами, на знамёнах молодых были начертаны новые имена. Прокофьева и Шостаковича уважали, но они уже не были кумирами. Их места заняли Шёнберг, Веберн, Булез, Штокхаузен.

Молодое поколение не представляло собой сплочённый монолит, в нём существовали разные “партии”, группы, порой резко противостоящие друг другу. Тем не менее, после 1956 года появился новый отряд композиторов, с которым пришлось сотрудничать и считаться композиторам старшего поколения. В 1959 году пройдёт первый “молодёжный пленум” Правления СК СССР и потом последуют другие. Но это особая тема, которая требует отдельного рассмотрения.

Что касается старших поколений, то здесь также наметился новый расклад. Он носил скорее не столько музыкально-эстетический, сколько общий, мировоззренческий характер. Одни композиторы приняли новую партийную мифологию XX съезда КПСС о так называемом возвращении к ленинским нормам. После XX съезда партии рождается новая, в том числе и художественная “агиография” вождя революции. Другие оставались правдоверными сталинистами. При этом одни оставались сторонниками “реалистического направления” и отстаивали принципы ждановской эстетики, а другие активно критиковали “реалистов” и не признавали эдикты Постановления 1948 года.

Впрочем, в отношении к современному музыкальному процессу какое-то время наблюдалось единство позиций большинства представителей старших поколений. Приветствуя “реабилитацию” ряда выдающихся западных композиторов первой половины XX века, старшие дружно выступили единым фронтом против ново-венской школы и послевоенного музыкального авангарда.

В известной мере, на взгляды старшего поколения оказало воздействие неумеренное увлечение молодёжи новейшей музыкой Запада. С другой стороны, положение советских композиторов претерпело изменение и в мировой музыке. Особенно это было заметно в сравнении с состоянием музыки в “братских” странах социалистического лагеря.

После того как доклад Хрущёва был переведён и разослан в правящие партии Восточной Европы, там незамедлительно отреагировали на него. Реакция была разной. В том числе и в культурной политике. В Польше и Чехословакии, например, художественные союзы и организации получили некоторую свободу в своей деятельности, в творчестве, перестали подвергаться жёсткой цензуре. Появились принципиально новые по своему наполнению и идеологии фестивали, такие как “Варшавская осень”, “Пражская весна”. Расцвёл признанный во всём мире польский музыкальный авангард. Советская композиторская школа стала утрачивать своё лидирующее положение, произведения выдающихся советских композиторов, особенно с просоветским содер-

жанием, стали получать прохладный приём и отнюдь не восторженную оценку со стороны критики.

Нет необходимости говорить, какую благодатную пищу предоставил доклад Хрущёва для Запада. Бурный расцвет советологии, в том числе и в её искусствоведческой и музыковедческой областях был во многом спровоцирован этим докладом.

Сейчас трудно представить, что переживали в эти дни лидеры советской музыки, члены Правления СК СССР, его первый секретарь. Мы вряд ли когда-нибудь узнаем их подлинное состояние и царившие в те дни их настроения. Не менее интересно, что переживал в те дни Шостакович.

Положение у обоих было непростое. Хренников чувствовал, что он как руководитель, поставленный во главе союза самим Сталиным, в теперешней ситуации может лишиться своего административного поста. Он хорошо знал, что происходит в других творческих союзах. Он даже не только знал (ведь в дни съезда ещё ничего не произошло, никто ещё не был лишён своих постов, к примеру, у писателей), сколько предчувствовал. Хренников обладал каким-то завидным сверхчутьём. И оно не изменяло ему. Достаточно вспомнить последовавшую в тот год отставку А. Фадеева, приведшую писателя к самоубийству. Конечно, Хренников надеялся на помощь со стороны некоторых представителей партийной верхушки, благосклонно к нему относящейся. И в первую очередь он рассчитывал (и как покажет время, не зря) на Д. Т. Шепилова.

Шостакович, скорее всего, тоже не чувствовал в те дни себя очень уверенным. Конечно, он мог считаться “жертвой” сталинского режима. И так он сам себя позиционировал, а после его смерти, особенно в постсоветское время, так его до сих пор представляет многочисленная армия шостаковичеведов. То, что он переживал в дни после прочтения доклада, вряд ли могло вызвать у него уверенность, что его так и воспринимают на самом верху. Дело в том, что в своём докладе Хрущёв вспомнил два кинофильма, прославляющие Сталина, — “Падение Берлина” и “Незабываемый 1919-й”. К обоим фильмам музыкой писал Дмитрий Дмитриевич Шостакович. И за один из них, “Падение Берлина”, он получил очередную Сталинскую премию за 1949 год.

Конечно, Хренников не мог равняться с Шостаковичем по уровню своего таланта и мастерства, по своей культуре. И хотя Тихон Николаевич был человеком талантливым, прекрасным мелодистом, тем не менее, конечно, он не мог рассматривать себя равным Шостаковичу по своему положению в композиторской “табели о рангах”. И всё же у Хренникова было одно неоспоримое преимущество именно в тот момент, когда Хрущёв оглашал свой доклад и некоторое время после него. Дело в том, что Хренников, хоть и поставлен был Сталиным на пост генерального секретаря Союза советских композиторов, но он не писал музыку к кинофильмам о “садовнике грядущих садов”⁵⁰, в то время как Шостакович создал фактически музыкальную биографию вождя всех народов, учителя и друга советских пионеров. И это все прекрасно знали и помнили. А при желании могли и напомнить в нужный момент. . .

В мае планировался очередной пленум, посвящённый вопросам идеологии. Д. Т. Шепилов готовил к этому пленуму доклад “Решения XX съезда Коммунистической партии Советского Союза и задачи улучшения идеологической работы”. И в нём в разделе VII-м, посвящённом советской литературе и искусству, был следующий абзац: “Культ личности ослаблял интерес к человеку. Сколько появилось во всех областях искусства произведений, в которых простой советский человек из народа выступает не в качестве подлинно действующего лица, а лишь как иллюстрация, как некий декоративный фон, призванный подчёркивать величие выдающейся личности. Вспомним хотя бы фильмы “Клятва”, “Незабываемый 1919-й год”, “Падение Берлина”⁵¹. Конечно, Шепилов этим рядом метил в любимца тов. Берия кинорежиссёра Михаила Чиаурели, который ставил все три упомянутых фильма. Но ведь два из них были с музыкой Шостаковича! И Шепилов это очень хорошо помнил. Пленум не состоялся, но всё же вопрос о том, кто и как восславлял вождя в искусстве, после доклада Хрущёва, что называется, висел в воздухе. И Шостакович не мог этого не понимать.

Думаю, что опасения подобного рода могли приходиться Шостаковичу в конце февраля 1956 года. Сложившаяся ситуация и атмосфера в первое время после доклада Хрущёва побудила лидеров советской музыки не спешить

с проведением съезда, подождать, когда как-то улягутся все треволения и страсти, наступит ясность и какая-то определённости.

XX съезд КПСС не только не ослабил, а наоборот, породил ещё больший накал в соревновании между “партиями” в советской музыке. Впрочем, это наблюдалось и в других творческих союзах и организациях.

Ещё до открытия XX съезда вездесущий и весьма осведомлённый критик Иннокентий Попов пишет большую критическую статью в “Советскую культуру”, которую многозначительно называет “Черты нового: Заметки о советском симфонизме”. Статья шла под рубрикой “Навстречу Второму съезду композиторов”. Попов решается сделать свой выбор: в статье явно просматривается сильный акцент на молодых. Он не скупится на характеристики, о ком-то пишет с явной симпатией, о ком-то — более сдержанно. Свой обзор он начинает с фортепианного концерта Родиона Щедрина (“ещё очень молод...”, о музыке концерта: “в ней немало сырого, недоработанного, наиболее интересные эпизоды — на русском народном материале”). Отметил положительно фортепианный концерт Германа Галынина, более скромно — о “Симфониетте” Б. Чайковского, чуть-чуть упоминает былинку на народные слова для баса и симфонического оркестра “Сон Степана Разина” Галины Уствольской, отметив в сочинении некоторую рыхлость и вялость, выше ставит симфоническую поэму А. Муравлёва “Азов-гора”. Отметил также “Вторую симфонию” О. Такишвили, музыку А. Бабаджаняна и узбека И. Акбарова (симфоническая поэма “Памяти поэта”). Скорее из уважения к старшим, упомянул цикл симфонических обработок кубанских песен А. Мосолова и сюиту “Солдатские песни” Л. Книппера. Интересен вывод Попова из его обзора: “Повторяем: процесс усвоения лучших классических традиций в советском симфонизме, процесс развития их стал сейчас весьма интенсивным. Но, как всегда в таких случаях, многие конкретные проявления этого процесса в настоящий момент неясны, спорны, туманны”.

Именно так: неясны, спорны, туманны. Попов — критик собирательный. В том смысле, что слушал, о чём и как говорят, обобщал услышанное и высказывал устоявшееся общественное мнение. Именно так же думали и руководители Союза композиторов о сложившейся ситуации и в жизни, и в самой музыке: неясно, спорно, туманно. Точно так же и в современном музыкальном процессе: вроде бы как и следуют лучшим классическим традициям, а вроде и не следуют. Всё как-то неясно, спорно и туманно... И всё же споры нужны, считает Попов, — “особенно перед Вторым съездом”.

Между тем, проходит XX съезд КПСС, 24 февраля принимается единогласно Резолюция XX съезда КПСС по отчётному докладу КПСС, затем заслушивают и одобряют Директивы XX съезда КПСС по шестому пятилетнему плану развития народного хозяйства СССР на 1956—1960 годы. И ни один из документов съезда не давал возможности понять, какой курс в области культуры и искусства всё-таки избирает партия. Отказ от лакировки действительности и от прославления Сталина, восстановление ленинских норм партийной жизни, правдивое изображение жизни — всё это было понятно, но непонятно было, каким общим руководящим методом теперь должны творцы руководствоваться. Дело в том, что ни в одном из документов съезда не было упомянуто священное правило, рождённое в сталинскую эпоху, — социалистический реализм, основной метод советской литературы и искусства⁵². Маяк потух, и не было понятно, “куда ж нам плыть”.

Сразу за съездом состоится ещё одно важное событие в жизни страны. 1 марта центральные газеты публикуют сообщение о создании Бюро ЦК КПСС по РСФСР. Бюро в качестве председателя возглавляет сам Н. С. Хрущёв, заместителем Председателя Бюро становится секретарь КПСС Н. И. Беляев, членами его — председатель Совмина РСФСР М. А. Яснов, первый секретарь Московского Обкома КПСС И. В. Капитонов, первый секретарь Ленинградского Обкома КПСС Ф. Р. Козлов, первый секретарь Свердловского Обкома КПСС А. П. Кириленко, первый секретарь Горьковского обкома КПСС Н. Г. Игнатов и др.⁵³.

Событие это не имело практически никаких последствий для государственного строительства России. Оно было вызвано намерением Хрущёва ослабить гайки жёсткого централизма, принятого при Сталине. России, как, впрочем, и другим республикам, предоставлялось право быть более самостоятельными в вопросах ведения народного хозяйства, в планировании, приветствовалось

проявление большего внимания к своим национальным культурам, образованию.

В латентной форме это послабление привело постепенно к росту национального самосознания в республиках и, в конечном итоге, привело к национализму, который сыграл свою, едва ли не решающую роль в распаде СССР.

В республиках были свои партийные организации, свои советы министров, министерства, свои творческие союзы, были национальные флаги и гимны. Россия не имела своей республиканской партийной организации, не имела гимна. Ничего этого республика не получила ни при Хрущёве, ни у преемников его в руководстве партии. Единственное, что удалось создать Хрущёву, это республиканские творческие союзы в России. В том числе и Союз композиторов РСФСР. История возникновения этого союза, история его первых шагов имеет непосредственное отношение к нашей теме, и мы ещё вернёмся к этому сюжету.

6

Наступил март. Правление и Секретариат СК СССР ведёт текущую работу, идёт интенсивное прослушивание новых произведений, отбираемых для концертных программ приближающегося съезда, по подготовке к съезду идут отчёты секретарей, которые посещали с инспекцией республики и области в связи с подготовкой к съезду, идёт обсуждение докладов, которые должны быть представлены на съезде. Короче, кипела работа по его подготовке, и, казалось бы, ничего не предвещало каких-либо изменений в планах. Газеты и журналы по-прежнему выходят с разными материалами под рубрикой “Навстречу Второму съезду СК СССР” или без таковой, но с явным прицелом на приближающийся съезд. Что касается общих идейных установок, то о них судить по известным мне документам и печатным материалам довольно трудно. Тем не менее, постепенно начинают определяться позиции, пусть ещё в робкой форме и в неожиданных “ракурсах”.

В феврале во втором номере журнала “Советская музыка” публикуется несколько материалов под рубрикой “Навстречу Второму Всесоюзному съезду советских композиторов”. В разделе “Корреспонденции” А. Сохор помещает хронику из Ленинграда, касающуюся состояния камерно-вокального жанра. Как пишет молодой тогда ленинградский музыковед, “ещё не так давно камерно-вокальный жанр был одним из отстающих. Три-четыре года назад в Ленинграде можно было назвать лишь немногие удачные образцы этого жанра, например, романсы Ю. Кочурова, вокальную поэму Г. Свиридова “Страна отцов” (“Моя Родина”) на стихи А. Исаакяна, цикл “Весна” А. Животова. За последние два года положение изменилось. На прошедшем смотре состоялось первое публичное исполнение цикла песен Г. Свиридова на стихи Р. Бёрнса. Появление этого высокоталантливого цикла получило высокую оценку в нашей печати и на пленуме”⁵⁴.

В этом же номере появляется статья В. Шебалина “Хорошая музыка — прежде всего”. Опытный педагог, известный композитор и общественный деятель Виссарион Яковлевич Шебалин, которого третировали в 1948 году как формалиста и чья опера “Укрощение строптивой” была поставлена только недавно, касается в статье разных вопросов, в частности, проблемы массового быта, лёгкой музыки, воспитания широких масс. Не прошёл Шебалин и мимо творчества молодых композиторов. В том числе он весьма критически отзывался и о фортепианном концерте Родиона Щедрина. “К слишком малому стремится и слишком малого хочет иной раз наша молодая смена, но в выборе выразительных средств не стесняется и смущаться не любит, — пишет он: “Фортепианный концерт” Р. Щедрина, возбуждавший восторг у многих, на мой взгляд, звучит несколько легковесно, а финал “Концерта” не лишён банальности”⁵⁵. Не только В. Шебалин был невысокого мнения о первом “Фортепианном концерте” Родиона Щедрина. Пройдёт некоторое время, и с критикой этого концерта выступит Д. Д. Шостакович.

В марте выходит в свет третий номер журнала “Советская музыка”. Так как номера готовились обычно за несколько месяцев⁵⁶, то мартовский номер отразил в себе досъездовские взгляды и установки. Но, как показало время, эти установки оказались своевременными и после XX съезда КПСС.

Номер открывается статьёй С. Аксюка “Черты нового”. Она стоит в начале и является по функции как бы редакционной статьёй. Но отражает эта статья отнюдь не мнение главного редактора Г. Хубова. Статья писалась к съезду. В ней упоминается много разных композиторских имён. Разумеется, упоминается и Д. Д. Шостакович. Но высказывается автор о выдающемся композиторе весьма сдержанно. Примечательно, что Аксюк ни единым словом не упоминает “Десятую симфонию”. Зато упоминает “историческое постановление 1948 года”. И в связи с этим постановлением о Шостаковиче он пишет: “Вместе с тем, нельзя забывать, что творчеству Д. Шостаковича свойственна и некоторая замкнутость, корни его музыки в народе ещё недостаточно глубоки, его новаторство подчас лишено черт демократичности, его мир образов обособлен”⁵⁷.

В этом же номере в рубрике “Предсъездовская трибуна” помещена статья известного дирижёра, народного артиста СССР, лауреата трёх сталинских премий С. Самосуда “Беседа о музыке наших дней”. Знаменитый постановщик и дирижёр опер Шостаковича “Нос” и “Леди Макбет Мценского уезда”, оперы И. Держинского “Тихий Дон” в МАЛЕГОТеА, дирижёр Большого театра и музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, в тот момент руководивший оркестром Московской филармонии (и, вероятно, тосковавший по возвращению в театр) Самуил Абрамович Самосуд предельно воспоминаниям. Конечно, вспомнил Д. Д. Шостаковича. Вспомнил, как С. М. Киров слушал оперу “Нос”, и она ему не понравилась, и как он беседовал с Сергеем Мироновичем и пытался его переубедить. Потом перешёл к общим злободневным темам. Посетовал о низкой культуре слушателей и необходимости её воспитывать. Констатировал, что в советские театры пришла новая, демократическая публика. В конце статьи заметил о состоянии оперного творчества советских композиторов, выразив пожелание: “Отличные новые оперы могли бы создать А. Хачатурян, Ю. Шапорин, Г. Свиридов, Д. Кабалевский, В. Шебалин, Л. Книппер, М. Коваль, И. Держинский”. И заключил статью многозначительно: “Глубоко верю я в оперное дарование Т. Хренникова”⁵⁸. Ясно, что Самуил Абрамович уже знал о том, что Хренников работает над новой оперой и, тосковавший по работе в театре, как бы делал заявку на возможное приглашение его дирижёром на новую оперу первого секретаря...

В разделе “Хроника концертной жизни” была помещена маленькая заметка о состоявшемся 14 января 1956 года в Малом зале Московской консерватории концерта из новых произведений камерной музыки. Были исполнены цикл песен на слова Р. Бёрнса Г. Свиридова (пел Е. Флак), сонатина для скрипки и фортепиано М. Вайнберга, а во втором отделении состоялись премьеры струнного квартета почтенного композитора М. Раухвергера, известного своими сочинениями для детей, и “Фортепианный квинтет ре минор” А. Волконского. Свиридова и Вайнберга связывали долгие годы близкой дружбы. Что касается Волконского, то из всей группы московских так называемых “авангардистов” Свиридов отличал Волконского как одного из наиболее талантливых.

В самом конце третьего номера журнала “Советская музыка” за 1956 год была помещена перепечатка из журнала “Новое время” (1956 год, № 6) — ответ “американскому музыкальному критику Д. Шостаковича. Дмитрий Дмитриевич отреагировал на статью известного в 1950-е годы музыкального и театрального критика Говарда Таубмена (Howard Taubman), колумниста в “Нью-Йорк таймс”, поместившего в номере от 8 января 1956 года статью под заголовком “Парень уже большой. Шостакович заслуживает небольшой свободы”⁵⁹. Статья Таубмена, в целом, малопривлекательная для Шостаковича. С иронией автор напоминает, как после войны Шостакович переменялся и стал писать пошлые вещи на заказ вроде “Песни о лесах”, ездить с политическими заданиями за рубеж. В заключение Таубмен выразил предположение, что сейчас, после смерти Сталина, условия для творчества художников в СССР будут улучшаться. Критик советует Шостаковичу сделать теперь выбор, быть ли ему “оружием в руках чиновников” и писать “в приказном порядке сочинения, легко доступные для среднего человека”, или он воспользуется предоставленной ныне возможностью свободно следовать своему собственному замыслу. “Он теперь большой мальчик и должен жить своим умом”, — заключает Траубмен свою, в общем-то, довольно поверхностную и высокомерную статейку.

Таких “колонок” было много в прошлом, и они ещё будут сопровождать Шостаковича довольно долго в его дальнейшей жизни. Откровенно говоря, вызывает удивление, почему этот очередной намёк на политическую ангажированность и несвободу творчества Шостаковича вызвал такую реакцию в СССР. Конечно, он мог обидеть Шостаковича, но не думаю, что ему самому пришло бы на ум выставлять себя в таком нелепом виде. Мало вероятно, что это была его инициатива. Но вот зачем понадобилось бдительным чекистам и ребятам из международного отдела ЦК КПСС вытащить на свет божий заштатную статью Таубмена и заставить писать Шостаковича ответ? Непонятно, кому нужна была вся эта затея с напоминанием этой гаденькой, ехидной статейки советскому читателю, который не читал газету “Нью-Йорк таймс”. Правда, в это время на гастролях в США находился Давид Ойстрах. Позже он поделится своими впечатлениями в газете “Правда”, и это вызовет недовольство в ЦК КПСС. Таубмен писал рецензии на выступление Ойстраха, хвалил выдающегося советского скрипача.

Теперь, по истечении многих лет трудно уловить какие-то оттенки и нюансы в той культурной и политической ситуации. Некоторый ключ к разгадке даёт публикация “Ответа” Шостаковича в журнале “Новое время”.

Журнал вышел 2 февраля, и в нём была вкладка из трёх важных политических документов: “Декларации государств – участников Варшавского договора о дружбе, сотрудничестве и взаимной помощи”, “Послания Председателя Совета Министров Союза ССР Н. А. БУЛГАНИНА Президенту Соединённых Штатов Америки Дуайту Д. ЭЙЗЕНХАУЭРУ” и “Проект договора о дружбе и сотрудничестве между Союзом Социалистических Республик и Соединёнными Штатами Америки”.

Декларация стран Варшавского договора содержала предложение о заключении договоров о ненападении, в послании Булганина Эйзенхауэру содержится пожелание предпринять шаги, направленные на существенное улучшение отношений между СССР и США. Документы были свежие. Послание Н. А. Булганина – от 23 января, проект договора – перепечатка из газеты “Правда” от 29 января 1956 года.

Начинался новый виток разрядки напряжённости. Возможно, что “Ответ” Шостаковича был тоже своеобразным призывом заключить соглашение о мирном сосуществовании на полях культуры... Но с учётом паритета прав представителям каждой стороны решать самим свои проблемы, касающиеся как творчества, так и личной совести художника. Кажется, в таком духе был подготовлен ответ. Увы, ответ всё же готовил явно не сам композитор. Привожу фрагмент, предоставляя читателю право самому судить о его содержании. “Моему американскому критику не нравятся советы, которые на протяжении моей творческой жизни подавала мне советская партийная и музыкальная общественность. Он хочет изобразить дело так, будто эти советы мешали развитию моего творчества. Но это очередная “догадка”. В действительности я внимательно прислушивался к советам представителей нашей общественности, которые помогали мне в творческих исканиях. Ставя под сомнение этот факт, Таубмен пытается набросить тень на мою искренность. А это попытка в высшей степени оскорбительная и неправомерная! Нет, г-н Таубмен, я нуждаюсь в советах и очень ими дорожу, но только не в таких советах, какие Вы мне предлагаете или хотите предложить. Пожалуй, лишь с одним замечанием г-на Таубмена я готов согласиться – это когда он пишет о моих произведениях: “Давно пора, чтобы его продукция принималась без политических предубеждений”. Это справедливое замечание. Давно пора, чтобы творчество советских композиторов разбиралось на Западе без политических предубеждений, без попыток уложить наши произведения в прокрустово ложе антисоветских концепций, пора перестать подходить к нашей музыке, пользуясь сомнительными политическими домыслами и догадками. Тогда нам будет легче найти общий язык и совместно работать на пользу культурного прогресса человечества”⁶⁰.

Вот уже Хрущёв прочитал свой секретный доклад, вот уже в марте в ЦК КПСС посыпались одно за другим извещения о реакции на него со стороны рядовых коммунистов, ознакомившихся с ним на закрытых партийных собраниях, международный отдел ЦК не успевает готовить для Президиума ЦК информационные сводки о реакции на доклад со стороны коммунистов из разных стран.

Между тем, в композиторском мире творятся непонятные дела. Вопрос об открытии Второго всесоюзного съезда композиторов в текущем, 1956 году всё ещё стоит в повестке дня. Между тем, в печати всё явственней обнаруживаются какие-то явные расхождения и противоречия между ведущими композиторами.

Четвёртый номер журнала “Советская музыка” открывается подборкой коротких приветствий в адрес XX съезда КПСС под рубрикой: СОВЕТСКИЕ МУЗЫКАНТЫ ПРИВЕТСТВУЮТ РЕШЕНИЯ XX СЪЕЗДА КПСС. Здесь помещены статьи Р. Глиэра “Ближе к жизни”, Д. Шостаковича “Подъём творческих сил”, А. Хачатуряна “Во имя счастья человечества” и дирижёра К. Иванова “Почётный долг музыкантов”⁶¹. В этом же номере публикуется статья Д. Житомирского о новом балете А. И. Хачатуряна “Спартак”. Ни самого Хренникова, ни о нём в этом номере нет никаких материалов.

Но вот во вторник 6 марта 1956 года в газете “Советская культура” под рубрикой “Навстречу Второму съезду композиторов” появляется большая подборка, публикация отзывов слушателей. Подборка пёстрая, оценки различные, но есть и критические в адрес ведущих советских композиторов. Так, А. Любимов, кандидат геолого-минералогических наук покритиковал оперу Д. Кабалевского “Никита Вершинин”. Инженер В. Минервин в материале “Музыке – в массы” затронул симфонический жанр. Как он считает, “большинство же произведений наших симфонистов – будем откровенны! – достойные лишь узкого круга слушателей, не известно, не популярно в народе. Думается, это следствие того, что музыкальный язык их часто сложен, что они трудны для восприятия, мелодии их не запоминаются. Слушатели, особенно мало подготовленные в музыкальном отношении, гораздо больший интерес проявляют к произведениям, написанным более простым языком, таким, как “Поэма памяти Зои Космодемьянской” С. Разорёнова, “Венгерские напевы” А. Эшпая, концерты для скрипки с оркестром А. Хачатуряна и Д. Кабалевского, “Молдавская сюита” Н. Пейко, где ясно ощущается народно-песенная основа”. Минервин не щадит и другие жанры. “Плохо с оперным жанром <...> несколько лучше с опереттой. <...>. Хуже всего положение с советским романсом. Трудно назвать такие произведения этого жанра на современную тему, которые получили хотя бы относительную известность”⁶².

Для того чтобы оттенить критические замечания трудящихся, газета помещает и ряд положительных откликов в разделе “Говорят радиослушатели”. Тут уже корреспондент газеты пишет со слов слушателей, сопровождая своими комментариями. “Высоко оценивает классические и лучшие современные симфонические произведения преподаватель Карташов (Саратов): “Больше всего я люблю слушать симфоническую музыку Баха, Вагнера, Моцарта, Глинки, Скрябина, Рахманинова, Мясковского, Прокофьева. Из всех композиторов наиболее любимы мною Бетховен, Чайковский, Шостакович. Симфонии Шостаковича я люблю за чудесное звучание аккордов, их сочетаний, исключительное разнообразие оркестровых приёмов, ясность выражения простых, а в то же время великих человеческих чувств”⁶³.

И следом тот же корреспондент отмечает: “Но с большой теплотой отзываясь о лучших советских симфонических произведениях, слушатели в то же время выражают недовольство творчеством многих из них. В частности, серьёзные критические замечания высказываются в адрес некоторых сочинений того же Дмитрия Шостаковича. В ряде писем можно прочесть о том, что музыкальный язык композитора подчас слишком сложен, в результате чего мысли его воспринимаются с трудом”⁶⁴.

Затем, как в пироге “Наполеон”, идёт следующий слой “крема”. Педагог С. Кунаков и юрист В. Вифлеев в своём коротком материале под заголовком “Инструментальная миниатюра” жалуются: “Инструментальных миниатюр написано ещё очень немного и уже совсем мало среди них популярных: пьесы Н. Ракова, С. Цинцадзе, Д. Шостаковича. Вот, пожалуй, почти всё, что получило у нас подлинную жизнь”.

В конце подборки приводится мнение инженера С. Васильева о хоровой музыке. Выразив недоумение, почему так мало пишут наши композиторы хоровой музыки, инженер высказывает критическое замечание: “Большим событием в музыкальной жизни было появление цикла хоров *a cappella* Д. Шостаковича на тексты революционных поэтов. Прекрасен замысел композитора – цикл о героях-революционерах, о высоком пафосе борьбы за

светлое будущее человека. Но меня не вполне удовлетворило это произведение. Конечно, необычайно высоко профессиональное мастерство композитора, обнаружившего блестящие знания выразительных возможностей хоровых звучаний. Большой впечатляющей силой обладают отдельные образы цикла. Но в целом в хорах Шостаковича по сравнению с аналогичными произведениями классиков ощущается, мне кажется, какая-то нервозность, суетливость. Им не хватает внутреннего спокойствия, могучей, здоровой русской силы»⁶⁵.

Критические стрелы в адрес Шостаковича не появлялись в газетах едва ли не со времён 1948 года. Споры вокруг «Десятой», дискуссия вокруг неё – иное дело. Это были всё-таки внутриведомственные «разборки». Массовый читатель вряд ли брал в руки журнал «Советская музыка». Конечно, газета «Советская культура» не имела такого распространения, как «Правда» или «Известия». И всё же. А главное – подборка-то была составлена не из мнений специалистов-музыкантов, а любителей музыки, представителей советской интеллигенции, инженеров, врачей, педагогов.

8 и 13 марта газета «Советская культура» поместила ещё два материала под рубрикой «Навстречу Всесоюзному съезду композиторов». В коллективном письме в редакцию, подписанном ленинградскими композиторами и дирижёрами⁶⁶, речь идёт о музыке в драматических театрах, о недопустимо малых штатах оркестров в драмтеатрах, о том, что композиторы не хотят писать для таких оркестров музыку. «Нередко композиторы отказываются писать музыку к драматическим спектаклям, так как лишены возможности воплотить свой замысел, пользуясь театральными оркестрами. Нельзя представить себе музыку Глазунова или Хачатуряна к «Маскараду», Чайковского или Шостаковича к «Гамлету», Кара-Караева к «Оптимистической комедии», Свиридова к «Победителям» (список можно ещё и ещё продолжить), исполненную обычным оркестром наших театров»⁶⁷. Что стояло за этой публикацией, почему такой странный подобрался коллектив «подписантов», с какой стати в список попала музыка Свиридова к спектаклю, поставленному в 1946 году в БДТ В. Кожичем по пьесе Б. Чирскова⁶⁸, и что принесла эта статья с точки зрения состояния оркестров в драмтеатрах – увы, никак не могу прокомментировать. Должен признаться, просто не знаю⁶⁹.

Вторая предсъездовская статья была посвящена чувашской музыке. Её автор – председатель правления Союза советских композиторов Чувашской АССР Ф. Лукин⁷⁰.

Как и во всех такого рода статьях из национальных и автономных республик, обычно перечислялись достижения своих народов в области музыки, имена композиторов, упоминались свои местные проблемы. И, как правило, большинство секретарей национальных союзов композиторов в то время поддерживали первого секретаря СК СССР и выступали с явно консервативных позиций, часто клянясь в верности заветам Постановления 1948 года.

До конца марта 1956 года, казалось, не было никаких оснований препятствовать проведению Второго всесоюзного съезда композиторов СССР. Всё шло к его открытию, газеты, журналы, радио всё время об этом напоминали. Свиридов напряжённо работал над партитурой «Поэмы памяти Сергея Есенина», которая должна была прозвучать в день открытия съезда.

Но вот 24 марта в газете «Советская культура» под рубрикой «Новости искусства» появляется информационный материал «Опера Т. Хренникова «Мать». Газета информировала читателей о следующем: «Композитор Т. Хренников ознакомил недавно работников Большого театра СССР со своим новым произведением – оперой «Мать» (либретто драматурга А. Файко по роману М. Горького).

– Музыка в опере интересна и разнообразна, – заметил композитор Д. Шостакович. – В ней много настоящего, хорошего материала для певцов. Мне понравились все народные сцены и особенно картина «Демонстрация». Однако опера, мне кажется, велика, надо подумать о её сокращении. <...>

Директор театра М. Чулаки сообщил, что театр принял оперу к постановке и собирается выпустить её к 40-й годовщине Великого Октября.

Автор оперы композитор Т. Хренников с большим вниманием отнёсся ко всем критическим замечаниям и заявил, что в ходе работы над оркестровой производения надеется многое усовершенствовать»⁷¹.

На следующий день в газете «Правда» на четвёртой странице один под другим идут два материала ТАСС. Один, под заголовком «Концерт английской

музыки в Колонном зале Дома союзов" содержит следующую информацию: Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио под управлением Н. Аносова исполнил серенаду для струнного оркестра Эдварда Эльгара, сюиту "Фасад" Уильяма Уолтона, четыре морские прелюдии из оперы "Питер Граймс" Б. Бриттена. С успехом прошло выступление народной артистки РСФСР Н. Рождественской, которая пела песни из цикла "Китайские песни" Грэнвилла Бантока, колыбельную Сирилла Скотта и народную песню "Видно, рожью шла" на слова Р. Бёрнса. Инструментовку вокальных сочинений делали Д. Шостакович и Г. Рождественский. Всесоюзное радио начинает передачу спецпрограмм, посвящённых английскому искусству. В радиоконцертах примут участие Лондонский симфонический оркестр, оркестр Британского радио и театра Палладиум, духовой оркестр Королевской гвардии и др. Наряду с произведениями английских композиторов прозвучат английские народные песни в обработке Д. Шостаковича.

Тут же, под этой информацией ТАСС следует ещё одно сообщение ТАСС: "Новые постановки Большого театра СССР. Театр деятельно готовится к будущему сезону. К 40-летию Великого Октября будет поставлена новая советская опера — "Мать" Т. Хренникова. К этой же дате готовится балет "Спартак" А. Хачатуряна".

То, что газета "Правда" печатает на первом месте о концерте английской музыки и о планировании Всесоюзным радио спецпрограмм, посвящённых английскому искусству, — это понятно. Впереди были переговоры с премьер-министром Великобритании Энтони Иденом, поездка в Англию Хрущёва и Булганина. Понятно также, почему газета "Правда", курируемая Д. Т. Шепиловым, дала краткую информацию о том, что Большой театр готовит к 40-летию Великого Октября премьеру оперы "Мать" Т. Хренникова, не упомянув мнения Шостаковича. Непонятным остаётся, зачем и кто разрешил газете "Советская культура" опубликовать мнение Д. Шостаковича об опере "Мать".

С объявлением о подготовке к премьере своей оперы в Большом театре Тихон Хренников вступал в большую игру. Ставки в ней были очень и очень высоки. Опера считалась первым по значению жанром в советском искусстве. Сталин любил всё большое. Терпеть не мог подводных лодок, любил крейсера. В музыке он предпочитал оперу, любил Большой театр, баса М. Михайлова. Написать оперу — уже означало высшую ступень композиторского мастерства. Поставить оперу в Большом театре было не только престижно, но и давало возможность тому же Хренникову чувствовать себя на равных с очевидными для всех лидерами советской музыки. Постановка оперы в Большом театре также давала возможность Хренникову посоревноваться в борьбе за лидерство в Союзе композиторов, за шанс остаться во главе союза. Но и это ещё не всё. Хренников уже в марте знал, что Президиумом ЦК КПСС принято решение об учреждении Ленинской премии в области литературы и искусства. И вот теперь он просто рассчитал одну простую арифметическую задачку. Ясно было, что он не успеет поставить оперу в 1956 году к открытию Второго съезда композиторов. А раз он её не поставит в этом году, то и нечего рассчитывать на выдвижение оперы на соискание Ленинской премии за 1956 год. Но Хренникову было также ясно, что и его борьбе за пост первого секретаря СК СССР, и выдвижению на Ленинскую премию оперы "Мать" Шостакович будет всячески препятствовать. В этом его убеждало высказанное в газете, публично мнение Шостаковича об опере. И, как покажет время, он был абсолютно прав в своих предположениях. Хренников практически почти всё верно просчитал. Он не мог только просчитать тот сюрприз, что ему преподнесла в 1957 году судьба-злодейка...

Он решает начать сражение. Прежде всего, он понял, что в его интересах необходимо перенести съезд на следующий, 1957 год. И второе — он принял решение вести открытую борьбу с Шостаковичем. Понимая, что он уступает Шостаковичу чисто в творческом плане, он решил бороться со своим соперником испытанным оружием — опершись на силу могущественного Агитпропа.

В понедельник 2 апреля Хренников выступает с программной статьёй в газете "Правда"⁷². Статья представляла собой заготовку, репетицию доклада на будущем съезде. В начале статьи идёт в форме отчёта перечисление всего,

что было создано советскими композиторами после Первого всесоюзного съезда композиторов. Хренников начал с оперы, потом перешёл на массовую песню, затем уделил внимание симфонии вместе с кантатно-ораториальным жанром. В этом разделе он перечисляет сочинения, написанные после 1948 года: “27-ю симфонию” Н. Я. Мясковского, “Седьмую симфонию” и ораторию “На страже мира” С. Прокофьева, ораторию “Песнь о лесах” и кантату “Над Родиной нашей солнце сияет” Д. Шостаковича, кантату о Родине А. Арутюняна, фортепианный концерт О. Тахтакишвили, скрипичный концерт Д. Кабалевского, симфоническую сюиту “Памяти Леси Украинки” А. Штогаренко, трио А. Бабаджаняна и ряд других сочинений большой формы. В конце отчётной части он упомянул вокальные циклы Д. Шостаковича и Г. Свиридова.

Наконец, после констатационной части Хренников перешёл к проблемной. И вот тут он пошёл в наступление, ринулся в бой с открытым забралом. Здесь я позволю себе привести довольно большую цитату из его статьи, чтобы дать читателю самому почувствовать и оценить позицию и методы идейной борьбы Хренникова. “И всё же – при известных успехах нашего музыкального творчества – оно ещё сильно отстаёт от требований жизни. Мало ещё создано произведений, которые бы доставляли истинную художественную радость широким массам слушателей, глубоко волновали бы их правдивым воплощением чувств наших современников – советских людей. А ведь нам надо быть очень чуткими к проблеме связи музыкального творчества с жизнью, ибо всякое благодушие в этом отношении может привести к серьёзным искажениям в творческом пути художника, к формалистическим рецидивам в музыкальном искусстве. В композиторской среде ещё не преодолены различные предрассудки, пережитки эстетства. В результате этого появляются произведения чрезмерно усложнённые, далёкие от верного и убедительного отражения реальной действительности”.

По ходу развития своих доводов и мыслей, Хренников решил дистанцироваться от пресловутых “реалистов”, профессионально слабых композиторов, которые получили осуждение на пленумах и композиторских собраниях сразу после смерти Сталина. Как он пишет, “заметно даёт себя знать в нашем творчестве и опасность примитивизма, упрощённого понимания задач музыкального искусства”.

И всё же главный козырь он прибегает к концу проблемного раздела своей статьи. Этим козырем стал для него незабываемый им документ славного для него 1948 года – Постановление ЦК ВКП(б). Наряду с тезисом о недостатке произведений на современную тему.

“Мало произведений на темы современной жизни нашего народа. Слишком часто работают над темами далёкого прошлого. Наиболее сильно отставание в оперном творчестве. <...>

Много нерешённых задач и в других областях музыки. И мы не вправе считать, что в нашем музыкальном искусстве уже претворены те большие идейно-художественные требования, которые поставил перед советской музыкой Центральный Комитет партии в постановлении об опере “Великая дружба”. Это постановление напоминает нам о том, что мы постоянно должны жить интересами народа, развивать в музыке великие принципы народности и реализма.

Между тем, советские композиторы далеко ещё не преодолели довольно распространённого в их среде либерализма и непринципиальности в оценках музыкальных явлений. Часто те или иные произведения получают в музыкальной печати, в Союзе композиторов положительную оценку с узко профессиональной, кастовой точки зрения, вне зависимости от того, принимаются ли они широко кругом слушателей, обладают ли они силой жизненного воздействия”.

Последний абзац наводит меня на мысль, что появившийся 6 марта в газете “Советская культура” обширный материал с подборкой мнений любителей музыки с критическими замечаниями в адрес Шостаковича была далеко не случайной, а заранее подготовленной акцией. И готовилась она в недрах отдела культуры ЦК КПСС. Но продолжаю цитировать Хренникова:

“Композиторская общественность в интересах плодотворного развития советской музыки не должна замалчивать противоречия, неудачи в творчестве товарищей. Однако за последнее время в высказываниях некоторых музыкальных деятелей в Союзе композиторов, на страницах журнала “Советская музыка”,

газеты "Советская культура" довольно ясно обозначилась тенденция восхваления произведений без попытки вскрыть даже очевидно присущие им недостатки.

Особенно ответственен долг музыкальной критики по отношению к крупнейшим композиторам. На их творчестве в значительной мере учится молодёжь, каждое их произведение вызывает живой интерес и большие ожидания общности. Тем более необходимы в оценке их произведений принципиальность, правдивость и ясность суждений.

К сожалению, критика в журнале "Советская музыка" не всегда отвечает этим требованиям. Серьёзные подчас противоречия и недостатки в ряде произведений наших мастеров замалчиваются или сглаживаются в статьях журнала".

Не знаю, почему Хренников вспомнил газету "Советская культура", которая не так часто баловала того же Шостаковича "восхвалениями" его творчества в целом или отдельных произведений. Полагаю, что газета названа здесь для отвода глаз. Главный удар направлялся Хренниковым в адрес журнала "Советская музыка". Данный абзац, как и следующий за ним, — это чёрная метка главному редактору журнала Г. Н. Хубову. Отметив в качестве самокритики, что секретариат не сумел организовать широкую творческую дискуссию по важнейшим вопросам музыкального творчества, Хренников продолжает предъявлять претензии главному редактору журнала "Советская музыка": "Между тем, многие вопросы эстетики получают за последнее время сомнительное, а порой и неверное освещение в высказываниях некоторых музыкальных деятелей. Таковы, например, попытки рассматривать проблему новаторства в отрыве от общественных задач искусства или снобистские рассуждения на тему о праве композитора сочинять музыку лишь для определённой группы населения, поскольку, мол, существуют различия в музыкально-образовательной подготовке слушательских масс. К сожалению, подобные взгляды излагаются порой на страницах журнала "Советская музыка" без каких-либо комментариев со стороны редакции".

Собственно, это сердцевина статьи Хренникова, здесь он выложил свои основные постулаты. Далее он затронул тему творчества молодых композиторов. Перечислив имена наиболее заметных в то время молодых композиторов, он не преминул выразить беспокойство: "В творчестве некоторой части молодёжи ещё заметны влияния музыкального модернизма. Следствие этого — появление произведений, оторванных от образов действительности". Многочисленное послевоенное поколение — третья сила, Хренников прекрасно понимал, что с этой силой шутить нельзя и ему придётся с ней иметь дело. Он просчитал, что лучший способ в этом случае будет разделить поколение на "чистых" и "нечистых". Это принесло ему в дальнейшем успех в сотрудничестве с молодыми.

Заканчивал свою программную статью Хренников традиционным приветствием Цезарю: "Salve Ceasar" — апелляцией к высшей партийной власти в СССР. Как и полагалось по этикету, Хренников отрапортовал, что композиторы готовятся к композиторскому съезду с энтузиазмом под впечатлением от XX съезда КПСС и что они выполнят требование партии — обеспечат дальнейший расцвет нашей музыки. И напомнил о главной задаче, поставленной XX съездом КПСС перед мастерами искусств: "Съезд призвал вместе с тем береж как зеницу ока чистоту нашей идеологии. Мы должны развивать советское искусство на основе незыблемых принципов марксистско-ленинской эстетики, в непримиримой борьбе со всякими попытками их ревизии, в борьбе против отживающих идей и представлений старого мира".

Почему Хренников решился на такое выступление в газете номер один, органе ЦК КПСС? Любая, даже самая незначительная информация в газете "Правда" согласовывалась на уровне аппарата ЦК КПСС, отдела культуры. Обычно статьи и тексты докладов Хренникову помогал писать В. Белый. Но в данном случае пером Хренникова водила рука значительно более высокого ранга. Сопоставляя текст статьи с некоторыми высказываниями и речами высокопоставленного покровителя Тихона Николаевича, мы ясно понимаем, что статья за подписью первого секретаря СК СССР прорабатывалась на уровне секретаря КПСС, к тому времени кандидата в члены Президиума ЦК КПСС Д. Т. Шепилова⁷³.

Присяга на верность партии всегда была священной обязанностью композиторов-партийцев и беспартийных, занимающих видное положение в Союзе композиторов. Но в ситуации после съезда и секретного доклада Хрущёва присяга на верность обретала новый подтекст.

Дело в том, что уже в марте КГБ стал подавать тревожные сигналы наверх относительно реакции широких народных масс и разных слоев населения на осуждение культа личности со стороны высших органов партии – съезда, Секретариата и Президиума ЦК КПСС. Складывалась беспокойная и чреватая опасностью для партии обстановка внутри страны и за её пределами. Достаточно вспомнить венгерские события.

В Президиуме и в ЦК в течение марта-апреля царил растерянность. Впервые в советской печати официально появляется информация о поставленном на XX съезде КПСС вопросе о культе личности только через месяц после доклада Хрущёва. В газете “Правда” от 28 марта публикуется статья “Почему культ личности чужд духу марксизма-ленинизма?”. Но в это же время выходят первые постановления Президиума, в которых даются указания резко пресекать антисоветские выступления, содержатся призывы бороться с протестными настроениями.

3 апреля 1956 года, на следующий день после публикации статьи Хренникова, Президиум ЦК КПСС принимает постановление “О враждебных вылазках на собраниях парторганизации технологической лаборатории АН СССР по итогам XX съезда”. 5 апреля “Правда” кратко пересказала его содержание. Всякие гнилые элементы под видом осуждения культа личности “пытаются поставить под сомнение правильность политики партии” путём “всякого рода измышлений и антипартийных утверждений”. При этом, чтобы никто не сомневался, как было на самом деле, подчёркивалось, что “политика партии во все периоды была и остаётся ленинской политикой”⁷⁴.

Поэтому верность заветам и установкам партии для творческих работников теперь фактически приравнялась к военной присяге. Вопрос “С кем вы, мастера культуры?” становился отнюдь не риторическим вопросом. И такие люди среди партийной верхушки, как Шепилов, это прекрасно понимали. Понимали, куда это может завести. Вот почему доклад Хренникова появился на страницах газеты “Правда” в начале апреля. Это было своеобразным предупреждением сверху в завуалированной форме статьи, написанной не партийным функционером, не секретарём ЦК КПСС, а творческим человеком, первым секретарём Союза композиторов. Любопытно и весьма симптоматично, что эта задача была поручена именно Хренникову, а не, скажем, главе Академии художеств СССР А. Герасимову или первому секретарю Союза писателей СССР А. Фадееву. Последние были обречены, ставка на них уже не делалась.

8

Статья Хренникова сразу вызвала бурю эмоций в композиторских кругах, её внимательно читали исполнители, дирижёры, режиссёры театров, руководители филармоний. Для них статья была чуть ли не равной директивам партии. . .

Что касается Союза композиторов СССР, то, по всей видимости, в первый момент все просто оторопели, но быстро пришли в себя, и на заседаниях секретариата началась невиданная схватка. Пошли, что называется, в ножевую. . .

О том, кто и как дал отпор Хренникову, можно судить по пятому номеру журнала “Советская музыка”. Весь номер содержал в себе коллективный ответ Хренникову. Обозначились, “вытащили ножи” все его открытые и невидимые ранее его противники. Однако номер журнала вышел в мае. А до выхода этого номера Хренников успевает сделать сильный упреждающий “ход конём”.

Во вторник 17 апреля выходит в свет очередной номер газеты “Советская культура”. На первой странице номера помещается материал от редакции под названием “В программе – произведения молодых композиторов”. В материале – нейтральная информация о смотре творчества молодых композиторов – студентов и аспирантов высших музыкальных учебных заведений. Концерты проходили в МГУ⁷⁵.

А на второй странице газеты помещается авторская статья профессора Иосифа Яковлевича Рыжкина “Больше внимания вопросам музыкознания: По страницам журнала “Советская музыка”. У профессора И. Рыжкина солидное положение и репутация учёного. В 1956 году он был старшим научным сотрудником Института истории искусств, ещё в 1939 году стал в 32 года профессором Московской консерватории, в 1941–1943 годах был деканом историко-теоретического факультета Московской консерватории, в 1940–1944 годах заведовал кафедрой теории и истории музыки военно-дирижёрского

факультета Московской консерватории, а с 1944-го по 1948 год был уже заведующим той же кафедрой и профессором Института военных дирижёров. В годы войны был консультантом по вопросам музыки Всесоюзного комитета по радиовещанию. С 1946-го по 1948 год Рыжкин был заместителем главного редактора журнала "Советская музыка", в Союзе композиторов СССР возглавлял секцию музыковедения и критики. Привожу намеренно послужной список Рыжкина, чтобы читатель мог составить представление о профессоре, его карьере, его постах. Статья почтенного и авторитетного профессора целиком посвящена критике журнала "Советская музыка", его главного редактора. Рыжкин предъявляет Хубову серьёзные обвинения в потакании и открытой поддержке тех композиторских сил, которые были в своё время обличены в формалистических увлечениях. Вспомнил Рыжкин достопамятный 1948 год и борьбу с формализмом, которую вёл журнал "Советская музыка" в то время при его непосредственном участии. И в конце: "Об этом справедливо напомнила статья Т. Хренникова "Перед Вторым съездом композиторов" ("Правда" от 2 апреля 1956 г.)". Так заключил профессор своё выступление в прессе.

Статья И. Рыжкина не случайно появилась 17 апреля. Дело в том, что уже на следующий день, 18 апреля Хренников пишет письмо в ЦК КПСС с просьбой отложить созыв Второго Всесоюзного съезда советских композиторов с мая на декабрь 1956 года. В своём письме он мотивирует это решение следующим образом: "В процессе подготовки докладов к съезду и в связи со статьей Т. Хренникова в газете "Правда", в композиторской среде и в самом Секретариате возникла острая дискуссия, которая до сих пор не привела к единству взглядов по важным вопросам развития музыкального творчества и в принципиальной оценке различных художественных явлений". И далее Хренников сообщает, что два докладчика на будущем съезде – А. Хачатурян и Д. Шостакович – отказались выступить с докладами и "прекратили работу над ними". В таких условиях, заключает Хренников своё письмо, "созыв съезда... не представляется возможным. Необходимо время для того, чтобы провести до съезда широкую дискуссию по волнующим композиторскую общественность вопросам, дискуссию, которая должна привести к объединению творческих сил на основе политики партии по идеологическим вопросам"⁷⁶. Таким образом, Хренникову удалось решить одну задачу – перенести проведение Второго съезда на более поздний срок.

Между тем, жизнь шла своим чередом. В конце апреля Булганин и Хрущёв находятся в Англии. Перед их отъездом министр культуры Н. Михайлов помещает статью в газете "Правда", посвящённую истории культурных связей России с Великобританией. В Англию в апреле на гастроли едет Ансамбль танца СССР под руководством И. Моисеева. В СССР прибывает выдающийся мексиканский художник Диего Ривера, бывший троцкист, но с 1954 года вступивший в Мексиканскую коммунистическую партию.

В тот же день, когда Хренников написал своё письмо в ЦК КПСС, в газете "Правда" появилось информационное сообщение о прекращении деятельности Информационного Бюро коммунистических и рабочих партий, созданного в 1947 году.

23 апреля "Правда" публикует доклад Д. Т. Шепилова "Ленинизм – победоносное знамя современной эпохи", произнесённый на торжественном заседании в Москве по случаю 86-й годовщины со дня рождения В. И. Ленина. В своём докладе Шепилов не забыл упомянуть литературу и искусство. При этом он едва ли не впервые после XX съезда напомнил о забытом на съезде методе социалистического реализма, попытавшись придать ему новый смысл в свете новых установок XX съезда КПСС на возвращение к ленинским нормам партийной жизни. Найдя подходящую цитату из В. И. Ленина: "безусловно, необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию" (Соч. Т. 10. С. 28), – Шепилов посулил собравшимся, что новое понимание метода социалистического реализма "открывает безграничные возможности для творчества".

А между тем, 23 апреля Хрущёв с Булганиным встречаются с молодой английской королевой Елизаветой II. 1 мая после успешных переговоров они возвращаются из Лондона. В это время в Москве дают концерты английские музыканты. На заключительном концерте в Большом зале консерватории, где выступал в качестве дирижёра известный английский композитор Артур Блосс,

присутствовали Н. Булганин, А. Микоян, Н. Хрущёв и посол Великобритании в СССР сэр Уильям Хэйтер. В эти же майские дни в Москву прибывает делегация французской социалистической партии. В среду 9 мая в газете “Правда” публикуется “Закон о государственных пенсиях”, гарантирующий пенсию колхозникам. Строится стадион в Лужниках, в первый международный рейс в Лондон отправляется красавец и гордость советского авиапрома – первый реактивный пассажирский самолёт Ту-104, отмечается юбилей Третьяковской галереи, в свет выходит первый научно-производственный журнал “Кукуруза”...

10 мая газета “Советская культура” публикует совместную статью Д. Шостаковича и В. Виноградова “Музыка Азербайджана”. Известный фольклорист Виноградов вместе с композитором посетили съезд композиторов Азербайджана и делятся своими впечатлениями. Хвалят балеты Кара Караева (ученика Шостаковича) “Семь красавиц” и “Тропой грома”. Находят недостатки (непосредственные, прямолинейные связи с народным искусством) у Фикрета Амирова, упоминают его оперу “Севиль” и объективности ради отмечают, что Амиров “очень популярен и любим в народе”. Свиридов ценил Амирова, они сблизились со временем и между ними сложились дружеские отношения.

13 мая покончил с собой А. Фадеев, официальное сообщение от Президиума ЦК КПСС и некролог публикуется в “Правде” только 15 мая. В этот же день в Москву прибывают председатель Совета Министров Франции Ги Молле и министр иностранных дел Франции г-н Кристиан Пино. 23 мая в Москве отмечают 50-летие со дня смерти Генриха Ибсена, 25 мая открываются гастрольные выступления Югославского драматического театра в преддверии исторического визита Иосипа Броз Тито в СССР. В понедельник 28 мая в газете “Правда” на первой странице приводится фото проводов поезда на вокзал в Харькове и помещён репортаж “Добровольцы едут в Донбасс”. Тогда ехали на стройки...

2 июня Москва встречает Иосипа Броз Тито, и в этот же день здесь же открывается декада армянского искусства и литературы.

В апреле-мае достигают точки кипения события на Ближнем Востоке. Активизирует свою деятельность Багдадский пакт. В январе 1956 года в Египте Революционным советом был подготовлен проект новой конституции, предусматривавшей установление однопартийной системы во главе с Национальным союзом, который избирает кандидатом на пост президента Насера. 14 июня завершается вывод из Египта последних частей британской армии. 23 июня того же года в ходе референдума подавляющим числом голосов новая Конституция вступила в силу, а Насер был избран президентом. После национализации Суэцкого канала назревает Суэцкий кризис. Он аукнется во всём мире, и, как это ни покажется странным, в том числе и в делах советских композиторов.

9

В мае выходит пятый номер журнала “Советская музыка”. Бедный Хубов понял, что Хренников своей статьёй в “Правде”, как римский император, показал ему кисть руки с опущенным вниз большим пальцем, означавшим смерть поверженному гладиатору. Главному редактору ничего не оставалось делать, как просить поддержки у своих коллег по Союзу. И весь пятый номер журнала представляет собой коллективный ответ музыковедческого корпуса Хренникову на его статью. Для видимости Хубов поставил в номер две нейтральные статьи сторонников Хренникова: В. П. Соловьёва-Седого “За подлинную массовость” и статью даже не столько сторонника, сколько подчинённого Хренникова, секретаря СК СССР С. Аксюка о фольклоре. Все остальные статьи носили явный или скрытый полемический характер.

Каждый музыковед нашёл свой способ выражения протеста, в основном в академической форме, причём во всех статьях указаны те композиторы, которые были вне лагеря Хренникова, а фактически стоящие в оппозиции первому секретарю СК СССР. Л. Данилевич в статье “О новаторстве” разделил мнимое и подлинное новаторство, пытаясь доказать, что советские композиторы и музыковеды в большинстве своём осуждают мнимое “новаторство”. А званием подлинных новаторов “наградили” Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, прибавив к ним Тактакишвили, Гомоляку и ряд других композиторов среднего и молодого поколений. И, конечно, поставив в этот ряд Шостаковича, упомянув его “Пятую”, “Седьмую” и “Десятую” симфонии.

Среди называвшихся композиторов-новаторов нашлось место и Свиридову. Правда, не в статье Л. Данилевича, а сразу в трёх статьях других авторов. Такое обилие объяснялось тем, что в мае, когда вышел пятый номер журнала “Советская музыка”, ожидалась премьера “Поэмы памяти Сергея Есенина”.

Специально творчеству композитора посвящена статья А. Сохора, “Расцвет таланта”. Здесь же помещён рисунок (графика) – первый в жизни композитора его портрет работы художника М. Митряшкина, с которым Свиридов был хорошо знаком. Сохор дал краткую характеристику творчества Свиридова, упомянул его разные сочинения, вспомнил ораторию на слова поэтов-декабристов (которую Свиридов так и не закончил). В конце статьи назвал одну из последних работ композитора – новую редакцию фортепианного квинтета, из которого впоследствии возникнет “Музыка для камерного оркестра”. Говоря о Шостаковиче, его влиянии на молодого Свиридова, вместе с тем Сохор отметил отличие свиридовских циклов от цикла Д. Д. Шостаковича “Из еврейской народной поэзии”. Значительное место в статье Сохора отведено “Поэме памяти Сергея Есенина”, ожидавшей премьеры “виновнице” статьи. Не обошлось без курьёза. Свою статью Сохор писал ещё в начале 1956 года, задолго до премьеры, и потому он описывает раннюю, одиннадцатичастную редакцию “Поэмы”. Но на премьере “Поэма” прозвучала в своей основной редакции в десяти частях. В статье кратко обозначено её содержание, главная тема – “поэт и Родина, поэт и Революция, фон повествования – картины крестьянского труда, русской природы и больших событий революционных лет”⁷⁷. В заключении статьи Сохор представляет композитора читателям журнала: “Музыка Свиридова всё ещё мало известна, хотя её полюбили. Георгий Свиридов находится в расцвете своего большого таланта. Впереди – работа над новыми большими и, как всегда, серьёзными замыслами”⁷⁸.

Упоминает в своей статье Свиридова и И. Нестьев, в то время заместитель главного редактора журнала “Советская музыка”. Как и Данилевич, Нестьев был осторожен. Он тоже прибегает к остроумному умозаключению в духе адвокатской защиты. “Борьба с формализмом как направлением, враждебным эстетическим принципам нашего искусства, – пишет он, – расчистила путь для успешного развития и совершенствования советской музыки”⁷⁹. Выйдя из трудного положения с формализмом, далее Нестьев освобождает себе пространство для развития собственной идеи. Он предлагает свою схему “классификации” советских композиторов, подразделяя их на разные течения и группы. По Нестьеву, в советской музыке есть композиторы-традиционалисты (Глиэр и Шапорин), опирающиеся на классику, есть композиторы, которым присуще новаторство (Шостакович, Прокофьев, Мясковский). Правда, Нестьев всё же не забывает напомнить, что эти композиторы испытали влияние модернизма. Нестьев наблюдает различие в вокальных и инструментальных жанрах. И здесь он одним из первых находит характеристику стиля Свиридова. “Мне думается, – размышляет музыковед, автор монографии о С. С. Прокофьеве, – что Г. Свиридов в своём вокальном цикле на слова Бёрнса пришёл к той мудрой простоте, которая является украшением истинного искусства. Поиски этой простоты потребовали от автора широкого художественного кругозора, смелой опоры на опыт многих предшественников (от Шуберта до Мусоргского и Шостаковича), тонкого ощущения интонируемого слова. А главное, что найденная композитором простота выражает очень глубокие и сложные жизненные образы. Именно о такой простоте говорят: “Чтоб словам было тесно, а мыслям просторно”⁸⁰.

Конечно, Нестьев не мог избежать традиционного сравнения Свиридова и Шостаковича. Положительно отозвавшись о “Десятой симфонии” и “Скрипичном концерте”, их влиянии на молодых композиторов, Нестьев замечает: “Как поучительна для многих его сверстников творческая судьба Г. Свиридова, который в последнее время решительно отошёл от одностороннего увлечения чистым инструментализмом и раскрыл себя как ярчайший вокальный композитор, глубоко чувствующий характеры живых людей, стихию народной жизни! Вокальные циклы Г. Свиридова (на стихи А. Исаакяна, Р. Бёрнса, С. Есенина) – вслед за высокоталантливыми романсами и хоровыми поэмами Д. Шостаковича – открывают новую чрезвычайно ценную страницу в советской музыке”⁸¹.

Упоминает Свиридова в своей полемической статье “Служить народу пламенно и честно” и Г. Н. Хубов. Георгию Никитичу уже было нечего терять, и он

решил вступить с всемогущим первым секретарём СК СССР в открытую борьбу. Его статья по своему тону, по прокурорской интонации отдалённо напоминает знаменитую статью Эмиля Золя “Я обвиняю!”. Начался нешуточный, не на жизнь, а на смерть процесс: “Хубов против Секретариата СК СССР”. Хубов обвиняет секретариат СК СССР в серьёзных недостатках. Как он пишет, “деятельность его, раздуваемая шумной административной суетой, протекает в стороне от жизни, от большого коллектива композиторов и музыковедов. Заседания Секретариата обычно носят замкнутый, узко “аппаратный” характер. Широкий актив композиторов, критиков, исполнителей не принимает в них участия (за очень редкими исключениями). Острые творческие проблемы, волнующие музыкальную общественность, на Секретариате почти никогда не обсуждаются; большие, открытые дискуссии о новых, даже наиболее значительных произведениях советской музыки в последнее время устраиваются настолько редко, что от них стали уж отвекать. А ведь казалось бы, что именно здесь-то, в горячих принципиальных спорах о новых произведениях, в открытых творческих дискуссиях по важным проблемам музыкальной современности — “нерв” работы Секретариата! Не налажена по-настоящему и живая творческая связь с композиторскими организациями на местах, и о сложных, многообразных процессах развития музыкального искусства в республиках, краях и городах нашей страны Секретариат имеет довольно поверхностное представление”⁸².

Статью свою Хубов завершил пафосно, гражданственно, но избежав обычной для таких концовок партийной риторики: “Служение народу творческим трудом <...> Такова благородная традиция, завещанная классиками; она живёт и в наши дни. Ей были верны С. Прокофьев и Н. Мясковский, ей следуют Р. Глиэр, Д. Шостакович, А. Хачатурян, Д. Кабалевский, Кара Караев, Г. Свиридов, Б. Лятошинский и другие”⁸³. Выстроив этот ряд композиторов, Хубов показал, кто стоит в противоположном Хренникову лагере. И он был почти что прав. Так оно и было на самом деле. Однако самого Хубова это не спасло. Он был обречён...

10

Второй Всесоюзный съезд советских композиторов так и не открылся 31 мая 1956 года. Но концерт в Концертном зале имени П. И. Чайковского, который был запланирован специально под открытие съезда, всё же состоялся. “Поэма памяти Сергея Есенина” была впервые исполнена, или, как ныне принято писать, состоялась мировая премьера “Поэмы”. Пел Государственный академический русский хор, к премьере его готовил молодой ассистент А. В. Свешникова, Владимир Минин, сольную партию исполнял недавно ушедший из жизни тенор, солист Большого театра СССР Алексей Масленников, долгие годы бесменно певший эту партию, под управлением Евгения Светланова играл оркестр Московской филармонии.

На премьеру собралась вся художественная Москва, почти вся московская композиторская рать, некоторые ленинградцы, гости из других городов. Так как концерт проходил вне съезда, то на нём вряд ли присутствовало, как это было принято, партийное и государственное руководство. Но, конечно, были бдительные наблюдатели из комитета по культуре ЦК КПСС. После концерта, прошедшего с оглушительным успехом, Свиридова поздравляли друзья-композиторы, музыканты, представители художественной интеллигенции, к нему подходили поздравить и взять на память автограф на программке незнакомые ему люди. Среди них была и сестра поэта Александра (Шура) Есенина, которую представил ему незнакомый литературовед, исследователь творчества Есенина Юрий Прокушев. С той поры и до кончины Свиридова между ним и крупнейшим исследователем творчества С. Есенина завязалась большая дружба. Премьера “Поэмы” означала рождение нового русского композитора, выдвинувшегося в первый ряд деятелей советского искусства.

Казалось бы, на следующий день все газеты должны были откликнуться на это большое событие в советской культуре. Но ничего этого не произошло. Газеты молчали. Лишь в июне на премьеру откликнулась одна-единственная “Вечерняя Москва”. Она поместила одну-единственную после премьеры рецензию. Её написал Дмитрий Дмитриевич Шостакович⁸⁴, дав ей высокую оценку: “Поэма памяти Сергея Есенина” — это гордость советской музыки”⁸⁵.

Рецензия в “Вечёрке” появилась 14 июня, а через три дня, 17 июня в газете “Правда” появляется большая статья Д. Д. Шостаковича “О некоторых насущных вопросах музыкально творчества (заметки композитора)”. Дмитрий Дмитриевич, вероятно, долго собирался с мыслями, советовался, читал, подбирал цитаты из статей П. И. Чайковского, А. Н. Серова, конечно, В. И. Ленина. Кто-то ему наверняка помогал оформить его мысли, придать им необходимую литературную форму с учётом газетной стилистики “Правды”. Скорее всего, это был Л. Данилевич. Но вот наступил момент, и Шостакович решает дать обстоятельный, развёрнутый ответ своему оппоненту, выходящему из 1948 года Тихону Хренникову.

Так как он обращается к Хренникову со страниц партийной газеты, Шостакович соответственно выстраивает статью. Начало каждого раздела её он начинает с цитаты партийного документа или из работ В. И. Ленина, а потом даёт свою, прямо противоположную хренниковской интерпретацию официального текста. Сначала Шостакович высказался о значении XX съезда КПСС, который “призвал нас внимательно изучать реальные жизненные процессы, вдумчиво относиться к их сущности, преодолевать схематизм, отвлечённость и предвзятость, смелее и решительнее отображать правду жизни. Эти указания съезда имеют огромное значение для всех областей идеологии и культуры. Во многом они определяют также и пути развития советского искусства”. И далее Шостакович избирает одну из основополагающих идей XX съезда – возвращение к Ленину и к ленинским нормам партийной жизни. И Шостакович тут же разворачивает эту идею в свою сторону и использует её как обоюдоострый клинок, ловко направляя его в сторону Хренникова: “Ленинская правдивость и принципиальность, которые должны быть нормой нашей общественной жизни, обязывают также и нас, композиторов, пристальнее, глубже и, главное – критичнее оценить положение в области советского музыкального творчества.

Советская музыка ценна своей реалистической направленностью, своей идейностью. Её прочной и незыблемой опорой являются принципы марксистско-ленинской эстетики; партия всегда защищала и защищает чистоту этих принципов, оказывая, таким образом, огромную поддержку советским художникам. На этой основе советская музыка добилась впечатляющих успехов: за последние годы, как и в предшествующее время, создавались и создаются высокоталантливые произведения разных жанров, форм, индивидуально-творческих стилей и национальных школ. Особенно радует большой рост музыкальной культуры наших братских республик. У нас много ярко одарённых композиторов, с каждым годом пополняются ряды замечательной музыкальной молодёжи, прочны и глубоки музыкально-культурные традиции. Всё это – залог также и будущих успехов советской музыки.

Однако было бы легкомыслием и беспечностью утверждать, что в нашей музыкальной действительности нет теневых сторон, что перед советской музыкой не возникает трудностей, что на пути её развития нет никаких опасностей. Нельзя, например, не сказать, что в течение последних лет, наряду с большими достижениями в советской музыке, появилось непомерно много нежизнеспособных музыкальных произведений. Большое количество их исполнялось во время всесоюзных и республиканских смотров, проводимых в связи с пленумами правления Союза советских композиторов, причём многие из этих произведений удостоивались самых высоких похвал и наград, а потом немедленно забывались. Ничего не радовало в подобных произведениях ни рядовых слушателей, ни профессионалов-музыкантов”.

Затем Шостакович ставит риторический вопрос и тут же отвечает на него: “Почему же из года в год увеличивалось количество нежизненных произведений?”

Мне кажется, во многом повинна тут наша музыкально-творческая среда и особенно штаб нашей музыкально-общественной мысли – Секретариат Союза композиторов СССР. Здесь, в практике повседневной работы, очень упрощались принципы и критерии реалистического искусства, народности и программности, принципы следования традициям классиков, в результате чего рождалась невзыскательность, нетребовательность в отношении идейно-художественных качеств произведений. Некоторые внешние признаки, как, например, наличие актуальных программных заголовков, “актуальной тематики”, стали как бы щитом, прикрывающим эти произведения от взыскательной

критики. Считалось, что для поощрения нужных тенденций в творчестве можно не придавать большого значения силе или слабости произведения в целом. Достаточно было однажды допустить подобное снижение требовательности, чтобы число серых и скучных произведений всё более возрастало, и остановить это делалось труднее и труднее”.

Это – прямой выпад против Хренникова и его стиля руководства. Об этом же писал и Хубов, и много раз говорилось на заседаниях Секретариата, на общеконцертных собраниях. После этого Шостакович переходит к вопросу о неудовлетворительном состоянии критики. А затем – к самой болезненной для Шостаковича теме, к догматам ждановской эстетики 1948 года. Ни разу не напоминая о Постановлении ЦК ВКП(б), не давая никаких поводов для обвинения в ложной трактовке партийного документа, который оставался всё ещё в силе, Шостакович обиняком, обходным манёвром находит своим критикам из 1948 года название – музыкальные догматики. И идёт с ним в атаку. Начинает он с апелляции к публике. “Думаю, что современному советскому слушателю в не меньшей степени должна импонировать музыка, “открывающая новые миры”, отражающие “глубокие процессы нашей духовной жизни”.

Об этом приходится говорить, так как стремление расширить в музыкальном творчестве диапазон мыслей, чувств, красок не всегда встречает должное к себе отношение. Музыкальные догматики чрезвычайно подозрительны к каждой, даже самой скромной попытке такого расширения и обогащения. Множество сомнений и подозрений вызывает в них каждый не совсем обычный поэтический штрих, всё, на чём лежит печать нового и притом индивидуального ощущения жизни”.

И потом опять через ленинскую цитату, почти перефразируя Хренникова, он мастерски делает выпад в сторону своего противника: “Социалистический реализм открывает неограниченные возможности для смелых художественных исканий и открытий, для подлинно свободного проявления творческой индивидуальности художника, черпающего вдохновение в жизни народа.

Догматики чрезвычайно превратно толкуют область трагедийного в искусстве, примитивно отождествляя трагедию с пессимизмом. При этом упускается из виду, что в мировом искусстве произведения высокой трагедии всегда были самыми жизнеутверждающими. Таковы именно трагедии Шекспира, Гёте, Толстого, Бетховена, Чайковского, Мусоргского. В наши дни передовое, гуманистическое искусство всех стран мира не менее живо, чем это было в прошлом, откликается на все скорби и страдания человечества и, правдиво воплощая их, заявляет о своём протесте против зла и насилия.

Как же может чуждаться этой области искусства советский художник, носитель самых передовых, гуманистических традиций в искусстве?

Догматики часто предъявляют композиторам наивные и смехотворные требования некоей арифметической уравновешенности “отрицательного” и “положительного” в каждом отдельном произведении. Им чуждо понимание того, что идейный смысл произведения определяется не внешней пропорцией “грустной” и “бодрой”, а пафосом выраженных в нём гражданских чувств, его общей гуманистической направленностью, его человечностью.

Курс на духовное обогащение нашего музыкального творчества – это одновременно и курс на смелое новаторство”.

Смелое новаторство – это одно из знаковых словосочетаний, это пароль прогрессистов от советской музыки. Именно его постоянно употребляли и А. И. Хачатурян, и Д. Д. Шостакович после смерти Сталина. Слова-шибболеты из лексики своих противников Шостакович тоже употребляет, но совсем в ином смысле, нежели его противники. “Справедливо борясь против чуждого нам бездушного, формалистического искусства как одного из проявлений упадочной буржуазной идеологии, партия призывала и призывает к неустанным творческим поискам, к смелому новаторству, к многообразию творческих индивидуальностей в искусстве социалистического реализма, к народности.

Однако новаторство в музыке не всегда находит у нас справедливое и правильное к себе отношение. Слишком поспешно у нас наклеивают ярлык формализма на каждое проявление творческих исканий. Формализмом нередко именуют то, что кому-либо не совсем понятно или не совсем по вкусу. Употребление этого понятия стало вообще несколько произвольным. Между тем, формалистическим искусством можно назвать только искусство пустое, безыдейное, холодное, безжизненное. Именно в таком искусстве приём,

избранный композитором, становится самоцелью, превращается в щегольство, в трюк, в эстетство. Когда же избрательное связано с живой мыслью и чувством, когда оно одухотворено поисками правды, большого идейного содержания, его нельзя называть формалистическим. Произвольное толкование понятия “формализм” и злоупотребление им часто дискредитирует в глазах общественности творческие искания композиторов, тормозит, а иногда и вовсе останавливает их. Это особенно пагубно сказывается на творчестве молодёжи...”

Далее Шостакович пишет о необходимости настоящей, подлинной дискуссии, обвиняя “некоторых руководящих деятелей Союза советских композиторов в том, что они уклоняются от прямого спора по важным вопросам музыкального творчества”. И в конце обсуждения этой темы Шостакович опять удачно использует клише из партийных документов: “Излишне говорить о том, что всякая попытка помешать развитию творческой дискуссии обречена на провал, ибо она прямо противоречит призывам XX съезда партии”.

К документам XX съезда он вновь возвращается в самом конце своей статьи, говоря о задачах, которые стоят перед советской музыкой: “Эти задачи, поставленные в отчётном докладе ЦК КПСС на XX съезде Коммунистической партии, ясно указывают нам направление, в котором должны развиваться устремления творческих работников советского искусства. Реалистическое богатство содержания, высокая идейность, художественная сила, мастерство — такова чёткая и ясная творческая программа, данная XX съездом нашей партии советскому искусству”.

Эта блестящая отповедь Хренникову, написанная в той же стилистике, что и статья самого Хренникова, с использованием цитат из Ленина и с постоянным упоминанием партийных документов очень напоминает карнавальное переодевание или пародию, на которую так был щедр и которую часто применял в своём композиторском творчестве Шостакович. Но возникает вопрос: как такая статья могла появиться в газете, которую курирует высочайший покровитель первого секретаря СК СССР, кандидат в члены Президиума ЦК КПСС Д. Т. Шепилов? В той самой газете, где недавно выступал со своей программной речью антагонист Шостаковича — Хренников?

Разгадка этого замысловатого ребуса находится на той же самой пятой странице, где помещена развёрнутая статья Шостаковича. Над ней помещена краткая информация ТАСС, сообщающая, что в Каир по поводу национального праздника Египта — Дня независимости — 16 июня прибыл Министр иностранных дел СССР тов. Д. Т. Шепилов⁸⁶. Статья Шостаковича безусловно готовилась и проходила через отдел культуры ЦК КПСС. В это время этот отдел курирует вместо Д. Шепилова другой член ЦК КПСС П. Поспелов, автор первой редакции “секретного” доклада Хрущёва “О культе личности и его последнихствиях”. Так осложнения на Ближнем Востоке странным образом переплелись с делами в стане советских композиторов. И это ещё была только завязка будущих битв.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Свиридов Г. В. Музыка как судьба // Сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. М., “Молодая гвардия”, 2002. С. 532.

² Слова, выделенные курсивом, вписаны другими чернилами позднее, вероятно всего, в конце 1980-х — начале 1990-х годов.

³ Г. Свиридов. Музыка как судьба... С. 572.

⁴ Г. Свиридов. Музыка как судьба... С. 572.

⁵ Это был сборник “Избранные стихи”. М., “Огонёк”, 1925. Выражаю признательность ведущему научному сотруднику ИМЛИ РАН С. И. Субботину, указавшему мне на это издание.

⁶ Свиридов Г. В. Музыка как судьба... С. 517.

⁷ А вот В. Боков был, по Свиридову, поэтом простонародным. Были в свиридовской “калькуляции” гении безнациональные и ненародные. Например, Арнольд Шёнберг. Г. Свиридов относился к Шёнбергу с большим уважением. Тем не менее, по его мысли, пришедший к своей родной вере, к иудаизму, композитор не сумел дать своему народу оперу на национальном языке, музыкальном эквива-

ленте иврита или идиша. “Моисей и Аарон” всё же не стала национальной еврейской оперой, подобно первой русской национальной опере “Иван Сусанин” М. Глинки.

⁸ Там же. С. 536.

⁹ Там же. С. 536.

¹⁰ Там же. С. 371.

¹¹ Текст приводится по следующему клавиру оратории: М., “Музгиз”, 1950. С. 88–95. В более позднем издании текст изменён.

¹² Текст неизменный во всех изданиях, начиная с клавира 1958 года.

¹³ Как известно, Пастернак отдал оконченную рукопись романа в редакции журналов “Знамя” и “Новый мир”, а также в издательство “Художественная литература” в начале 1956 года. Первое исполнение “Поэмы памяти Сергея Есенина” состоялось в мае 1956 года.

¹⁴ ЦГАЛИ г. Санкт-Петербурга, ф. 348, оп. 1, ед. хр. 408, л. 11–11 об. (Стенографический отчёт творческого собрания композиторов по обсуждению “Поэмы, посвящённой памяти С. Есенина” композитора Ю. В. Свиридова. 9 марта 1956 года).

¹⁵ *Слонимский С. М.* Запретить запреты! В кн.: Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / Сост. и коммент. А. Б. Вульф; Авт. предисл. В. Г. Распутин. М., “Молодая гвардия”, 2006. С. 96–97).

¹⁶ Протокол №30 заседания от 29 декабря 1958 года (РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1466, л. 338. Протоколы заседаний Секретариата Союза композиторов СССР).

¹⁷ См. текст постановления в кн.: Музыка вместо сумбура... С. 464.

¹⁸ “Советская культура”. 1955. Вторник 20 сентября. №116 (349). С. 1.

¹⁹ *Серикова И.* Интересный оперный спектакль // “Советская культура”. 1955. Четверг 3 ноября, 135 (368). С. 3.

²⁰ *Попов Ин.* Первые концерты. На смотре творчества ленинградских композиторов. // “Советская культура”. 1955. Суббота, 26 ноября, № 145 (378). С. 3.

²¹ *Серикова И.* Талантливая молодёжь. На смотре творчества ленинградских композиторов. // “Советская культура”. 1955. Четверг, 1 декабря, №147 (380). С. 3.

²² Смотри творчества композиторов Ленинграда // “Советская культура”. 1955. Воскресенье, 4 декабря, №149 (382). С. 1.

²³ Партийная верхушка посетила второй спектакль “Эвримен опера” в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. На спектакле присутствовали Л. М. Каганович, Г. М. Маленков, А. И. Микоян, В. М. Молотов, М. Г. Первухин, М. А. Суслев, Н. С. Хрущёв, Д. Т. Шепилов. (см.: “Правда”, 1956, Четверг, 12 января, №5 (397). С. 1). Судя по всему, Хрущёву не очень понравилась опера Дж. Гершвина. 14 января в №6 (398) газеты “Правда” на с. 4 появляется заметка Александра Гаука о гастролях театральной труппы “Эвримен опера” и об опере “Порги и Бесс”. Заметка написана с соблюдением политеса, но без восторга, высказана умеренная похвала. Гаук выразил недоумение, не понимая, как назвать произведение Дж. Гершвина, что такое американская “народная опера”.

²⁴ “Правда”. 1955. Среда, 21 декабря. №355 (13650). С. 2.

²⁵ “Коммунист”. 1955. Декабрь, №18. С. 40–48.

²⁶ Цит. по изд.: *Зеленин И. Е.* Аграрная политика Н. С. Хрущёва и сельское хозяйство. М., 2001. С. 65 (РАН Институт Российской истории).

²⁷ “Коммунист”. 1955. Декабрь, №18. С. 41.

²⁸ Там же. С. 42.

²⁹ Там же. С. 45.

³⁰ “Коммунист”. 1955. Декабрь, №18. С. 48.

³¹ *Титаренко С.* Верный ученик и великий продолжатель дела Ленина (К 75-летию со дня рождения И. В. Сталина) // “Коммунист”. 1954. Декабрь, №18. С. 26.

³² *Бахшиев Д.* Во имя торжества коммунизма: К 75-летию со дня рождения И. В. Сталина // “Советская культура”. 1955. Четверг, 22 декабря, №156 (389). С. 2.

³³ См.: “Советская культура”. 1956. Воскресенье, 1 января, №1 (393). С. 1.

³⁴ Любопытно, что М. Швейцер замышлял свой фильм “Время, вперед!” по Катаеву в тот момент, когда да власти только что пришёл Л. Брежнев и в обществе вновь забрезжила надежда, что произойдут какие-то важные перемены и страна двинется вперёд.

³⁵ Кандидатом он станет 27 февраля 1956 года.

- ³⁶ Яворский Н. Сила национальных традиций // "Советская культура". 1956. Четверг, 5 января, №2 (394). С. 4.
- ³⁷ Новые силы советской литературы // "Советская культура". 1956. Четверг, 19 января, №8 (400). С. 1.
- ³⁸ О Всесоюзном совещании молодых писателей, поэтов, драматургов давала материалы "Литературная газета" в течение января. См., к примеру, номер газеты за вторник 10 января, №4 (3505) и следующие номера за январь 1956 года.
- ³⁹ Шильников С. Своеобразие замысла. Под рубрикой "К Первому всесоюзному съезду художников" // "Советская культура", 1956, 10 января, №4. С. 3.
- ⁴⁰ Погорева Л. Мужественное искусство // "Советская культура". 1956. Вторник, 17 января. С. 3.
- ⁴¹ Фёдоров А. Молодые силы советского киноискусства // "Советская культура". 1956. Суббота, 28 янв., №12 (404). С. 2.
- ⁴² Герасимов С., народный артист СССР. Жизнь и творчество. Под рубрикой: "К конкурсу на лучшие киносценарии" // "Советская культура". Вторник, 7 февраля, №16 (408). С. 3–4.
- ⁴³ Надо сказать, что при всей своей разносторонней образованности, он, ко всему, ещё хорошо знал и любил музыку. Я помню, как он мне говорил, что может пропеть целиком первую часть Пятой симфонии П. И. Чайковского. Из нынешних режиссёров я не знаю такого...
- ⁴⁴ Арлашин В. Видеть героя без прикрас (К Всесоюзному съезду художников) // "Советская культура". 1956. Четверг, 19 января, №8 (400). С. 3.
- ⁴⁵ Колпинский Ю. Вопросы традиций в советском изобразительном искусстве: По поводу дискуссии в Московском союзе художников // "Советская культура". 1956. Вторник, 24 января, №10 (402). С. 3
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Чегодаев А. Искусство большого художника. Выставка С. В. Герасимова // "Советская культура". 1956. Четверг, 26 янв., 11 (403). С. 4.
- ⁴⁸ Моду на шансон привил советским людям Ив Монтан, приехавший в Москву в конце 1956 года. Его концерты в Москве сопровождались совершенно феерическим успехом.
- ⁴⁹ См. рец.: Шантырь Г. "Укрощение строптивой": Новая опера В. Шебалина. В рубрике: "Навстречу съезду композиторов" // "Советская культура". 1956. Вторник, 17 января, №7 (399). С. 3.
- ⁵⁰ Трудно вообразить себе, чтобы Сталин согласился на участие в кинофильмах, где он предстаёт героем композитора, написавшего музыку к кинокомедии "Свинарка и пастух". Всё же у тирана был вкус и представление о том, кто чего стоит в искусстве. Он отдавал предпочтение Д. Д. Шостаковичу...
- ⁵¹ Доклад Н. С. Хрущёва о культе личности Сталина на XX съезде КПСС. Документы / Отв. ред. К. Аймермакер. М., РОССПЭН, 2002. С. 338. Серия "Культура и власть от Сталина до Горбачёва. Документы".
- ⁵² Единственный, кто вспомнил это слово на самом съезде, был А. Сурков.
- ⁵³ "Советская культура", 1956. Четверг, 1 марта, №26 (418). С. 1.
- ⁵⁴ "Советская музыка". 1956. №3. С. 80.
- ⁵⁵ Шебалин В. Хорошая музыка – прежде всего // "Советская музыка". 1956. №2. С. 52.
- ⁵⁶ Мартовский номер был подписан к печати 13 февраля 1956 года.
- ⁵⁷ "Советская музыка". 1956. №3. С. 9.
- ⁵⁸ Там же. С. 39.
- ⁵⁹ Taubman Howard A big boy now. Shostakovich Deserves A Little Freedom // The New-York Times, Sunday January 8, 1956. Section 2, p. X9. В ответе Шостаковича статья имеет сокращённое название "Шостакович заработал право на небольшую свободу".
- ⁶⁰ "Советская музыка". 1956. №3. С. 143.
- ⁶¹ "Советская музыка". 1956. №4. С. 3–6.
- ⁶² Навстречу Второму съезду композиторов // "Советская культура". 1956. Вторник, 6 марта, №28 (420). С. 3.
- ⁶³ Там же.
- ⁶⁴ Там же.
- ⁶⁵ Там же.

- ⁶⁶ Коллектив авторов довольно пёстрый, ничего не говорящий. Подписались В. Соловьёв-Седой, И. Дзержинский, В. Пушков, Э. Грикуров, Н. Рабинович, К. Кондрашин, Е. Мравинский, К. Элиасберг, А. Животов, А. Янсонс, З. Майман.
- ⁶⁷ “Советская культура”. 1956. Четверг, 8 марта, № 29 (421). С. 3.
- ⁶⁸ Б. Чирсков сделал сценарий по своей пьесе для кинофильма “Великий перелом” (1945), удостоенный Сталинской премии. Музыка к фильму писал Гавриил Попов.
- ⁶⁹ Единственное, что могу предположить, это участие в коллективном письме дирижёра З. Маймана, работавшего в БДТ и дирижировавшего спектаклем “Победители” в 1946 году.
- ⁷⁰ Лукин Ф. Чувашская музыка. // “Советская культура”. 1956. Вторник, 13 марта, № 31 (423). С. 3.
- ⁷¹ “Советская культура”. 1956. Суббота, 24 марта, № 35(427). С. 1.
- ⁷² Хренников Тихон. Перед Вторым съездом композиторов // “Правда”. 1956. Понедельник, 2 апреля, № 93 (13756). С. 2.
- ⁷³ Д. Т. Шепилов стал кандидатом в члены Президиума 27 февраля 1956 года, то есть буквально за месяц до появления статьи Хренникова.
- ⁷⁴ Цит. по изд.: Зеленин И. Е. Аграрная политика Н. С. Хрущёва и сельское хозяйство. М., 2001. С. 72–73. (РАН Институт Российской истории).
- ⁷⁵ “Советская культура”. 1956. Вторник, 17 апреля, № 45 (437). С. 1.
- ⁷⁶ Т. Н. Хренников – ЦК КПСС с просьбой отложить созыв Второго съезда советских композиторов. 18 апреля 1956 года. 861/5. Цит. по кн.: Максименков Л., составитель. Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 19170–1991. М., Международный фонд “Демократия”, 2013. С. 473–474. Серия “Россия. XX век. Документы”.
- ⁷⁷ Сохор А. Расцвет таланта // “Советская музыка”. 1956. № 5. С. 79.
- ⁷⁸ Там же. С. 83.
- ⁷⁹ Нестьев И. Несколько мыслей о творческих течениях // “Советская. Музыка”. 1956. № 5. С. 12.
- ⁸⁰ Там же. С. 17.
- ⁸¹ Там же, с. 19.
- ⁸² Хубов Г. Н. Служить народу пламенно и честно. // “Советская музыка”. 1956. № 5. С. 5.
- ⁸³ Там же. С. 9.
- ⁸⁴ Шостакович Д. “Поэма памяти Сергея Есенина”. “Вечерняя Москва”. 1956. 14 июня.
- ⁸⁵ Цит. по рукописи-автографу рецензии. Текст, отредактированный в газете, был немного изменён: “Поэму памяти Сергея Есенина” можно смело назвать гордостью советской музыки”. Факсимиле рецензии и текст её в газетном варианте приводится в след. изд.: Книга о Свиридове: Размышления, высказывания, статьи, заметки // Сост. А. Золотов. М., “Советский композитор”, 1983. С. 12–13, с. 15.
- ⁸⁶ Министром иностранных дел Д. Т. Шепилов стал 1 июня 1956 года.