

Итак, 28 марта 1957 года в Кремлевском Дворце съездов начал работу Второй съезд советских композиторов. На трибуне присутствовали члены и кандидаты в члены Бюро Президиума ЦК КПСС практически в полном составе, высшее государственное руководство, почетные гости. Как было принято этикетом того времени, съезд открылся с зачитания Приветствия ЦК КПСС. Его огласил Д. Т. Шепилов. Он руководил работой съезда. Практически единолично¹. Незадолго до этого он проводил учредительный съезд художников, а после съезда композиторов он же успел провести еще и третий пленум Союза писателей СССР.

Положение у Шепилова было не из легких. Взяв на себя инициативу руководства композиторским форумом, он должен был предложить какую-то новую стратегию развития советской музыки. И ее нужно было согласовать с общим политическим курсом. А ситуация после XX съезда КПСС в мире, да и внутри страны складывалась весьма тревожно, противоречиво. Трудно было понять, какой *новый* курс можно было предложить, из какого источника черпать идеи для этого курса.

Совершенно невозможно было положиться на опыт европейских братских стран. После XX съезда КПСС начались разброд и шатание в странах социалистического лагеря, это отразилось на политике в области культуры, в том числе и в музыке. Сыграла свою негативную роль чересчур активная, если не сказать агрессивная, попытка насадить свою художественную идеологию в конце 1940-х годов в странах народной демократии. Советская пропаганда буквально силовым путем сумела внедрить эстетику соцреализма в союзы композиторов народно-демократических республик, которые возникли один за другим в 1948–1953 годах. Приезжавшие из Москвы консультанты инструктировали местных партийных функционеров и музыкантов левых убеждений, снабжали переведенной литературой. В руководители композиторских сообществ выбирались, как правило, проверенные люди, чаще всего коммунисты².

После проведения Первого съезда советских композиторов была предпринята акция по созданию некоей новой международной композиторской организации в противовес старому Международному обществу современной музыки (МОСМ)³. Почти сразу после известных февральских событий 1948 года⁴, в Праге 20–29 мая 1948 года прошел Международный съезд композиторов и музыкальных критиков, собравший делегатов из 19 стран Европы и Америки⁵.

На съезде было принято “Обращение”, в котором содержался призыв к мировой композиторской общественности в срочном порядке начать работу по созданию “Международной ассоциации прогрессивных композиторов и музыковедов”. Синдикату чешских композиторов было поручено распространить это

“Обращение” в разных странах на русском, чешском, английском, французском и немецком языках. Как писал журнал “Советская музыка”, “народный съезд дал ярчайшее подтверждение правильности и своевременности Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля, где говорится о современной модернистской музыке, как о музыке “отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик”. Материалы Международного съезда красноречиво свидетельствуют о глубокой исторической прозорливости Постановления ЦК ВКП(б), о его поистине всемирном значении”⁶.

С новым обществом, судя по всему, ничего не получилось⁷. Тем не менее, советская пропаганда оказала известное свое влияние на музыкальные культуры социалистических стран. И хотя советизация музыкальных культур была встречена профессиональными кругами этих стран без особого энтузиазма, тем не менее везде нашлись люди, которые по тем или иным причинам, иногда по убеждению, иногда из корыстных побуждений становились во главе композиторских организаций или служили функционерами в партийных или государственных органах культуры. К тому же необходимо иметь в виду, что люди были разных вкусов и воспитания. Кому то были близки установки с опорой на классику и на народную музыку. Кому-то не нравилась музыка того же Арнольда Шенберга и его метод композиции в двенадцати тонах, которые в это время усиленно пропагандировались на Западе⁸.

И все же советская эстетика образца 1948 г. вызвала неприятие со стороны большинства композиторов социалистических стран. Это стало заметно после смерти Сталина и особенно после XX съезда КПСС.

При “ревизионисте” Иосифе Броз Тито Союз композиторов Сербии и Союз композиторов Югославии в начале 1950-х годов возглавлял почтенный Стеван Христич, изучавший в далеком 1910 г. у А. Кастаньяло православную церковную музыку. Автор оратории “Воскресение” и Дубровницкого реквиема Стеван Христич вряд ли имел представление о коммунизме, о социалистическом искусстве, в то время как в силу критического отношения к Сталину в композиторских кругах Сербии и у музыковедов термин “социалистический реализм” был жупелом, символом сталинской культурной политики, символом “ждановщины”.

В других странах реакция была разной. Так, например, в Польше к руководству ПОРП пришли люди, подвергшиеся репрессиям при старом руководстве страной и партией во главе с Б. Берутом. 19–21 октября 1956 г. состоялся VIII пленум ЦК ПОРП. Руководителем польской компартии был избран Владислав Гомулка. Он взял курс на польский путь развития социализма и не стал привязывать культуру к государственной идеологии. Это коснулось всех видов искусств, что не замедлило отразиться на художественном творчестве. Достаточно вспомнить успехи польского кино после 1956 года. Фестиваль “Варшавская осень”, возникший осенью того же 1956 г., стал своеобразным символом нового курса польской музыки. И знаменитая школа польского музыкального авангарда во многом обязана курсу, принятому правящей Польской Объединенной Рабочей партией в октябре 1956 г.

В Венгрии все было иначе. Еще в июне 1945 г. было создано Венгерско-советское общество дружбы. Как пишет д-р Адам Игнац, “в первые годы своего существования Общество пыталось привлечь тех, кто интересовался советской культурой, и оказывало поддержку видным интеллектуалам, таким как биохимик, лауреат Нобелевской премии Альберт Сент-Дьёрдьи⁹, Золтан Кодаи или Дьюла Ййеш”¹⁰ ¹¹. Далее, по мере укрепления Венгерской компартии, постепенно, не сразу, контакты с деятелями музыкальной культуры Венгрии расширились под воздействием советской пропаганды. В 1948 г., буквально через неделю после того, как в нашей печати появилось Постановление ВКП(б) “Об опере “Великая дружба”, оно было издано в Венгрии на венгерском языке. Опубликованы были речи тов. А. А. Жданова на Совещании деятелей музыкальной культуры в ЦК ВКП(б) в феврале 1948 г. и на Первом съезде советских композиторов СССР.

Советизация Венгрии не была включена в повестку дня до 1949 года. А в мае Генеральный секретарь Венгерской коммунистической партии и сторонник Сталина Матяс Ракоши выступил с призывом к культурной революции после победы на однопартийных выборах. Как пишет венгерский ученый д-р А. Игнац, “так называемый агитационно-пропагандистская коллегия Венгерской рабочей партии (НВРП) приняла решение о немедленных мерах по продвижению

Советского Союза уже в июне 1949 года. С этой целью Коллегия выразила совершенно нереалистичное требование о создании группы, ответственной за пропаганду советского образа жизни – всего за несколько недель. Коллегия хотела создать литературные, театральные и музыкальные комитеты, чтобы реализовать “радикальный пересмотр культурного фронта в отношении основных принципов советской культуры”¹².

Сыграл свою роль партийный идеолог, министр народного образования Йозеф Реваи, который призывал “учиться у советской культуры”, обстоятельно знакомиться с ней и изучать ее для того, чтобы под ее влиянием строить новую венгерскую культуру. Начиная с 1949 г. в Венгрию стали постоянно наведываться полпреды советской музыки: музыканты, различные ансамбли, хоры и оркестры, композиторы и музыковеды.

В феврале 1949 г. в Будапешт приезжал секретарь Союза советских композиторов Михаил Чулаки, глава Союза ленинградских композиторов, правая рука Т. Хренникова, член ВКП(б), встречался с венгерскими композиторами и музыковедами, убеждал их об опасности формалистического направления, идущего с буржуазного Запада. Осталось в анналах истории Венгрии его выступление в Академии искусств, ему задавалось много вопросов, и он подробно изъяснял позицию официальной линии в Союзе советских композиторов, апеллируя к Постановлению ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. Венгерское партийное руководство уделяло много внимания массовой культуре, популярной музыке. Поэтому в советско-венгерских музыкальных контактах видное место занимали представители песенных жанров. В Венгрии побывали В. Захаров, Ю. Милютин, проблемам массовой песни и борьбы с джазом уделили много внимания секретарь ССК СССР К. Молчанов и глава ССК Т. Н. Хренников.

Что касается высоких жанров, то здесь одним из злободневных вопросов был вопрос об отношении к классике венгерской современной музыки Беле Бартоку. В это время в советской музыкальной пропаганде он был признан буржуазным композитором-формалистом, несмотря на то, что изучал фольклор и в своих произведениях часто использовал народные песни. Не знаю, М. Чулаки или кто-то другой из советских консультантов или, может быть, местные функционеры от идеологии или искусства – настоятельно рекомендовали венграм запретить исполнение балета Бартока “Волшебный мандарин”.

Для венгров вопрос об отношении к Беле Бартоку был очень болезненным. После смерти Сталина еще при режиме Ракоши возник вопрос о реабилитации Бартока. Вопрос об отношении к нему тесно был связан с вопросом о музыкальной политике государства, с вопросами свободы творчества и регламентации. В 1954 г. эту проблему обсуждали уже открыто. Как пишет А. Игнац, “на собрании, состоявшемся 27 февраля 1954 года, поэт Юзеф Ромнани и композитор Бела Тардош совершенно открыто говорили о парализующих эффектах государственного контроля над процессом сочинения. Они уже считали все административные меры или прямые вмешательства, даже советские, рискованными и признавали, что соцреалистические музыкальные представления больше ничего не получают от возрождения художественной свободы. С этого момента Ассоциация музыкантов и Министерство народного образования пытались изложить только общую идеологическую структуру, а соответствия руководящим принципам социалистического реализма художников и теоретиков в их собственном индивидуальном пути становилось делом их личной ответственности”¹³. В 1955 г. десятилетие со дня смерти композитора отмечали на Западе, в США, где композитор умер. В Венгрии было принято решение отметить тоже юбилей, но со своей интерпретацией его творческого наследия. Однако Ракоши не придавал этому юбилею большого значения, считая, что он произведет незначительный пропагандистский эффект внутри страны, так как, по его мнению, Барток не представлял большого интереса для широких масс. Основное внимание он уделял массовой музыке. Тем не менее, Ракоши согласился отметить десятилетие со дня смерти выдающегося венгерского композитора в пику американцам, которые отпраздновали это событие большим фестивалем.

Проблема Бартока обрела политический оттенок и оставалась актуальной и при правительстве Имре Надя, объявившего свой “новый курс”. По мере того, как дело шло к беспорядкам осени 1956 г., шло возрождение бартоковской музыки. Реформисты-интеллектуалы отстаивали право слушать музыку Бартока, причем его наиболее сложные, остро диссонантные сочинения, в них

они видели выражение “трудной правды”, придавая композитору значение символа в их борьбе за личные и политические свободы. Его имя вспоминали в радикальном “кружке Петефи”, композитор Михай ратовал за реабилитацию Бартока в радикальном “Доме творческих художников”, 97 подписей в поддержку возобновления на сцене балета “Чудесный мандарин” собрали писатели в своей писательской организации еще летом 1956 г. Барток стал мифической фигурой, “иконой борьбы за свободу”¹⁴.

После подавления восстания правящая партия приняла жесткий курс управления культурой, особенно литературой. В области музыки руководители Венгерским союзом композиторов, коллегией агитации и пропаганды в правящей партии продолжали ориентироваться на своих советских коллег. Начавшаяся после XX съезда КПСС некоторая либерализация в советской музыке отразилась и на положении венгерской композиторской организации. В частности, был реабилитирован Барток, известный венгерский музыковед Бенце Сабольчи издает большой труд о композиторе “Бела Барток. Путь и произведения”¹⁵. Союз венгерских музыкальных деятелей возглавлял почтенный Золтан Кодаи, автор оперы “Хари Янош” и “Венгерского псалма”. Его авторитет был непрерываем, и, хотя восставшие осенью 1956 г. прочили Кодаи в президенты страны, после подавления восстания его никто не тронул.

Да и среди других композиторов Венгрии, кажется, никто не пострадал. В композиторских кругах произошло размежевание. Старшее поколение, не признававшее новый коммунистический режим, ушло, по сути, во внутреннюю эмиграцию. С другой стороны, ярый сталинист композитор Ференц Саббо, из-за наветов которого ряд венгерских коммунистов из Коминтерна пострадала во время большого террора 1937 г., остался жив, его не тронули, в 1957 г. он возглавил Высшую школу музыки им. Ф. Листа, впрочем, в последние годы жизни он влачил жалкое существование.

Тем не менее, такие видные композиторы среднего поколения, как Андраш Михай или Эндре Сервански, испытавшие сильное влияние Бартока и Кодаи, соблюдали нейтралитет к политическим событиям 1956 г. и остались живы и невредимы. Другие, более молодые, несогласные с режимом, бежали во время и после восстания и пытались счастья за рубежом. Среди них, например, известные представители музыкального авангарда Дьердь Лигети и Дьердь Куртаг¹⁶.

В Чехословакии, благодаря А. Запотоцкому и А. Новотному, ставшим после “интернационалистов”-сталинистов во главе государства и компартии и пытавшимся сохранить некоторую самостоятельность в руководстве страной, в том числе и культурой, не делали резких движений. Попытка критиковать сталинизм некоторых писателей и литературоведов на Втором съезде писателей в апреле 1956 г. была подавлена, точно так же как майские выступления того же года студентов в Праге и Братиславе. В июне 1956 г. состоялась конференция компартии Чехословакии, с докладом выступил глава партии А. Новотный, пленум утвердил постановления конференции, новые директивы по хозяйству. На конференции некоторые члены партии хотели поднять вопрос по теме доклада Хрущева “О культе личности”, но их робкие голоса были не услышаны. Эти события никак не отразились ни на творческом процессе, ни на политике Союза чехословацких композиторов, созданного в 1949 г. по образу и подобию ССК СССР и с той же идеологией. С 1955 года им руководил Вацлав Добиаш, член Чехословацкой коммунистической партии, автор кантаты “Строй Родину – укрепишь мир!”. Большой друг советских композиторов. Он был “крестным отцом” при “крещении” в ряды КПСС Д. Д. Шостаковича в 1962 г.

Побывавший в Праге композитор Д. Кабалевский в своей пространной статье в журнале “Советская музыка” подробно описывает состоявшуюся на фестивале Международную встречу композиторов, где обсуждались пути развития современной музыки и много внимания было уделено дискуссии о ново-венской школе, технике композиции в двенадцати тонах, сериализме, электронной музыке¹⁷.

Позднее мы еще вернемся к этой статье, тут только отметим, что убежденный противник серийной музыки видный советский композитор вынужден был признать, что на встрече раздавались голоса в её защиту. И не только. Как заметил Кабалевский, французский композитор Ж. Л. Мартине (учившийся додекафонии у Рене Лейбовица в 1945 г.) утверждал, что “все направления

в музыке, в том числе и додекафония, имеют равные права на существование, что любое направление заслуживает уважения, что именно такого отношения к любому творческому направлению требует принцип свободы творчества¹⁸. И с горечью Кабалевский сетует, что подобный тезис “обнаруживается сейчас в рассуждениях наших друзей-музыкантов из стран народной демократии, всегда стоявших на позициях реалистического, жизненного искусства”¹⁹.

Забега вперёд, отмечу, что попытки с советской стороны солидаризироваться с чехословацкой музыкальной общественностью, объединиться на общей идейной платформе социалистического реализма ни к чему не привели. Чехословацкие композиторы, особенно молодых поколений постепенно, тихой сапой, без какого-либо бунта переориентировались на современную музыку Запада. Разумеется, веяния “пражской весны” коснулись чехословацких композиторов как до событий августа 1968 г., так и особенно после них. Помню, как наши молодые композиторы и музыковеды зачитывались книгой Цтирада Когоутека “Техника композиции в музыке XX века” (М.: Музыка, 1976). И фестиваль “Пражская весна” постепенно модулировал с чешской классики на современную музыку. Символично, что события 1968 г. вошли в историю под названием этого фестиваля.

* * *

Неопределенной оставалась обстановка внутри страны. Не затухал ожесточенный спор между сталинистами и сторонниками либерального курса, объявленного Н. Хрущевым. Причем этот спор охватывал все слои общества, начиная с высших эшелонов власти и кончая простым народом. Это же разделение в своеобразной форме заметно было и в среде художественной интеллигенции, среди писателей, художников.

Ситуация изменилась уже в конце июня 1956-го. Майские выступления студентов в университетах Праги и Братиславы, дискуссия о свободе прессы в кружке Петефи 27 июня, запрет этого кружка 30 июня, события в Познани 28 июня несколько умерили пыл разоблачительной кампании. В понедельник, 2 июля 1956 г. газета “Правда” публикует на первых двух страницах (№ 184 (13847), с. 1-2) Постановление Центрального Комитета КПСС **30 июня 1956 г.** “О преодолении культа личности и его последствий”. Уже постановление 30 июня 1956 г. явно свидетельствует о том, что в Президиуме ЦК КПСС поняли, что наступило время защищать саму партию и официальную коммунистическую доктрину, да и саму советскую власть, так как в мире после доклада Хрущева развернулась невиданная до той поры антикоммунистическая кампания, усиленная колебаниями в мировом коммунистическом движении и разладом как в самих соцстранах, так и между ними.

Хрущев, явно испугавшись размаха народных выступлений, спровоцированных его докладом о культе личности общества, решил чуть притормозить с критикой Сталина. Ну а уже после осенних событий в Будапеште, введения советских войск и подавления венгерского восстания, вполне закономерно последовала реакция со стороны части партийного руководства. Зрелище висящих на деревьях и столбах вниз головой членов Венгерской компартии и сотрудников госбезопасности было устрашающим и... отрезвляющим головы самым ретивым антисталинистам. В руководстве КПСС явно почувствовали угрозу существования как компартии, так и советского строя. Чувство тревоги и опасение за свою жизнь – вот, пожалуй, что подспудно определяло настроения в партийных верхах и что, несомненно, отразилось на идеологии партии в тот момент. 19 декабря 1956 г., в разгар венгерских событий появляется письмо ЦК КПСС “Об усилении политической работы партийных организаций в массах и пресечении вылазок антисоветских, враждебных элементов”. В это время силовые органы вновь прибегли к репрессиям против людей, выражавших недовольство политикой партии.

* * *

Перед Шепиловым и его командой в отделе культуры ЦК КПСС встала нелегкая задача привести в чувство художественную интеллигенцию, разбуженную докладом Хрущева, консолидировать ее ряды и заставить принять присягу

верности новому курсу КПСС и советской власти. Для этого Шепилов предложил поновленную доктрину социалистического реализма, стараясь убедить, что это вовсе не сталинская, а ленинская идея, и в то же время стремился придать ей привлекательный вид, представить соцреализм как сияющее небо в алмазах, обещая свободу творческих исканий и признание разных стилистических направлений. И, конечно, пообещав еще больше привилегий и материальную помощь.

Сам Шепилов, судя по всему, был довольно просвещенным меломаном, знал серьезную музыку, любил оперу, любил сам петь романсы и арии. У него был традиционный вкус, он предпочитал классику, ярко выраженное в музыке мелодическое начало. Вероятно, знал не понаслышке о современных течениях в западной музыке. Думаю, что он откровенно не любил музыку композиторов ново-венской школы, музыкальный авангард. Поэтому с таким убеждением выступал против этих течений сам и поддерживал критику их со стороны композиторов. А как партийный идеолог свою нелюбовь к ней он перевел на язык политики, наклеив на нее традиционный ярлык “буржуазности”, и призывал к борьбе с ее тлетворным влиянием.

Собственно, Шепилов лишь чуть-чуть поновил постулаты хорошо знакомого ему постановления ЦК ВКП(б) 1948 г., придав ему более респектабельный вид, убрав уж слишком одиозные, грубые оценки и выражения. При подготовке к съезду композиторов в курировавшихся им центральных газетах Постановление ЦК ВКП(б) 1948 г. постоянно и уважительно упоминалось. Так что на всякий случай ждановская дубинка оставалась на виду.

Помимо задачи принятия присяги на священных скрижалях ново-старой доктрины соцреализма, как было понятно из его выступлений на обоих съездах — у художников и композиторов, Шепилов стремился добиться единения и прекращения распрей между творцами. Но у композиторов были свои интересы и цели. Принимая условия игры, предложенной партийным руководством, они решали свои собственные задачи. И вовсе не собирались мириться и выстраиваться в шеренгу. И хотел этого Шепилов или не хотел, но дискуссия, начавшаяся во время беседы в ЦК КПСС 22-23 марта, получила продолжение как в предсъездовской прессе, так и особенно на самом съезде.

* * *

Противостояние Шостаковича и Хренникова не только не затихло, но и разразилось с новым накалом. На статью Шостаковича “Будем взыскательны к своему творчеству” в “Правде” от 27 марта Хренников промолчал, предоставив выступить своему соратнику, члену правления ССК СССР с 1948 г. украинскому композитору К. Данькевичу. Тому самому Данькевичу, автору оперы “Богдан Хмельницкий”, которую раскритиковали в 1951 г. Вторая редакция ее как раз именно в те дни работы Второго Всесоюзного съезда композиторов обсуждалась в Комитете по Ленинским премиям, но, как уже раньше упоминалось, не была удостоена этой новой премии, несмотря на ходатайство писателя А. Корнейчука, автора либретто²⁰. И надо ж так получиться, что в то время, когда Д. Д. Шостакович на пленарном заседании Комитета хоть и в неловой форме отстаивал, можно сказать, честь А. Корнейчука, Данькевич выступил с критикой Дмитрия Дмитриевича. Да еще какой!

Данькевич разразился статьей “Создавать музыку больших чувств”, опубликованной, как и статья Шостаковича, в тот же день 27 марта 1957 г. в газете “Известия”. Внешне статья Данькевича походила на обычную в предсъездовскую пору того времени дежурную “рапортичку”: “Композиторы Советской Украины, вдохновенные, <...>, рапортуют съезду новыми произведениями”²¹. Однако тон этой статьи отличается каким-то совсем уж провинциальным сервиллизмом, уж слишком, что называется, автор “припал к сапогу”. Даже по тем временам тяжело было читать подобные пассажи: “Исторические постановления нашей партии по идеологическим вопросам по своему духу остаются документами первостепенной важности, ярко освещающими самые сложные творческие пути. Незыблем ленинский дух этих постановлений, призывающих композиторов к консолидации всех творческих сил на демократической основе метода социалистического реализма, чтобы создавать музыку, достойную нашего народа — строителя коммунистического общества”. От этих строк уж слишком откровенно веяло затхлым духом “ждановщины”.

На этой статье не стоило бы останавливаться, если бы она не содержала в себе некое откровение, которое мне не приходилось встречать в открытой и широкодоступной прессе тех недель. Не называя открыто имени, Данькевич, тем не менее, весьма откровенно (для посвященных) намекал на Шостаковича. И не просто намекал, а с открытым забралом пошел на него в атаку.

Продолжая свой пассаж о незыблемом ленинском духе постановлений партии, он по-большевистски честно и прямо переходит к критике: "Но иные наши товарищи, и, что тревожно, ярко одаренные, создали отдельные произведения, которые, как мне думается, не во всем отвечают духу народности, духу исторических партийных документов. Это произошло то ли в силу ложного понимания философских категорий народности и партийности искусства; то ли из-за недооценки непрерывности и остроты борьбы двух идеологий; то ли по причинам узко субъективного характера. Эти произведения, несмотря на блеск профессионального мастерства, оставляют удивленными или равнодушными сердца широких масс любителей музыки, более того, порой вызывают раздражение у слушателей неоправданной усложненностью и резкостью звучаний".

Бурная полемика вокруг Десятой Шостаковича у всех была на памяти. Собственно, она продолжалась и в тот момент, когда газета со статьей Данькевича вышла в свет, буквально в те же часы судьба этой симфонии решалась в Комитете по Ленинским премиям.

И дальше Данькевич пеняет товарищу имярек: "А между тем авторы тех же произведений, когда их творческая фантазия должна правдиво служить раскрытию драматургического замысла киносценария или пьесы или когда они обращаются к жанру оратории или кантаты, эти композиторы, оказывается, умеют писать хорошую реалистическую музыку. Странное раздвоение личности!" И тут довольно ясный намек на "хорошую реалистическую музыку" к известным фильмам "Молодая гвардия" или "Падение Берлина", или оратории "Песнь о лесах". Пожурив автора за то, что его некоторые произведения не находят отклика у широких масс, автор с тревогой добавляет: "Было бы ошибочно думать, что эта музыка не имеет своих восторженных поклонников и пропагандистов. Это внушает нам беспокойную мысль: а что, если дело закончится созданием особо "избранной" группы ценителей, **что если они утверждают это направление доминирующим в советской музыке** (выделено мною. — А. Б.), в особенности в области сложных инструментальных форм?".

Не знаю, были ли эти строки продиктованы наивностью провинциала или бывший во время войны художественный руководитель Ансамбля песни и пляски войск НКВД Закавказья в Тбилиси проявил незатухающую в его груди бдительность, судить не берусь. И как оказалось, не напрасно эти строки были опубликованы в тот день, когда Хренников делал доклад на съезде композиторов. И в этом докладе он без обиняков, открытым текстом раскритиковал Десятую симфонию. Так что Данькевич скорее всего выступил не случайно. Что называется "в такт" с Хренниковым. Такой вот "дуэт согласия". И, кажется, сподвижник Хренникова по правлению Союза советских композиторов СССР с 1948 г. высказал опасение, наверняка закрадывавшееся в сознание не только его соратников по правлению ССК СССР, но и самого генерального секретаря Союза в это время. Судьба того же первого секретаря Союза писателей СССР А. Фадеева или главы Академии художеств СССР А. Герасимова была хорошо ему известна.

Данькевич явно не понимал всей сложности ситуации и сделал ставку, что называется, не на ту лошадку. Надеясь на поддержку свыше, он просчитался. Ни его письмо в ЦК на имя Булганина, ни вмешательство К. Ворошилова (по просьбе А. Корнейчука) в обсуждение его кандидатуры на Ленинскую премию не помогло. Опера "Богдан Хмельницкий" была забаллотирована, не прошла сито ожесточенного конкурса на первую Ленинскую премию. Впрочем, не прошла и Десятая Шостаковича.

* * *

Между тем в день открытия Второго съезда композиторов были опубликованы две передовицы, посвященные этому событию. Одна — в газете "Правда", другая — в "Советской культуре". И опять просматривается если

и не противостояние, то, во всяком случае, разноголосица. Правда, не заметная невооруженным глазом.

Передовица в "Правде" "Всесоюзный съезд советских композиторов" была помещена на третьей странице, первые страницы все эти дни отводились пребыванию в СССР большой партийно-правительственной делегации из Венгрии. Венгерские события имели вполне объяснимый приоритет, и так получилось, что даже Приветствие ЦК КПСС Второму съезду было опубликовано только на следующий день, как он начал свою работу. И тоже не на первой, а лишь на третьей странице.

Собственно, это Приветствие содержало в себе, условно говоря, своего рода партийный "ордонанс", высочайший указ. В 1957 г. в недрах издательства "Сельхозгиз" Министерства сельского хозяйства СССР родилась книга "Домоводство". Помимо рецептов, как солить капусту или окучивать картошку, в ней содержался своеобразный регламент взаимоотношений супругов, правила поведения жены и мужа в семье. Такой вот советский Домострой. Нечто подобное представляет собой и Приветствие ЦК КПСС Второму всесоюзному съезду советских композиторов. Оно содержало в себе "отеческие наставления", как себя вести композиторам. Прямо по Пушкину: "Душа моя Павел, /Держись моих правил, /Люби то-то, то-то, Не делай того-то. /Кажись, это ясно. / Прощай, мой прекрасный...".

Разумеется, любить нужно было партию, ибо "коммунистическая партия высоко ценит творческую деятельность советских композиторов". И надо сказать, ценила не только морально...

Любить нужно было социалистический реализм, ибо этот метод давал возможность "отражать действительность в волнующих, прекрасных поэтических образах, проникнутых оптимизмом и высокой человечностью, пафосом созидания и духом коллективизма — всем тем, что отличает мироощущение советских людей". Социалистический реализм нужно было любить еще и потому, что благодаря ему "советская музыка, питаемая животворящими истоками новой, социалистической эпохи, прочно утвердилась на позициях народности и высокой идейности". И это тоже было ясно, так как самые яркие сочинения, созданные на основе этого метода, удостоивались премий, а их творцы — высоких государственных наград и почетных званий.

Ясно также было, чего композиторам нужно было не делать и что они должны были преодолевать, с чем бороться. Тот же метод социалистического реализма "требует от советских композиторов последовательной борьбы как с эстетской изощренностью, безжизненным индивидуализмом и формализмом, так и с натуралистическим примитивизмом в искусстве". Ну и, конечно же, "советское музыкальное искусство развивалось и развивается в непримиримой борьбе с деградирующим музыкальным искусством реакционных классов капиталистического мира. Глубоким пороком буржуазно-модернистического (так! — **А. Б.**) искусства является отрыв его от народных истоков, крайний индивидуализм, отход от классического наследия и традиций народной музыки".

По сути это мало чем отличается от Постановления ЦК ВКП(б) 1948 г. "Об опере "Великая дружба". Но были и новации. В 1948 г. советская композиторская школа была в одиночестве, железный занавес неизбежно обрекал ее на курс изоляции и автаркии. В конце 40-х годов в странах народной демократии появились композиторские организации. После смерти Сталина железный занавес постепенно подымался, культурные связи оживали и возникла потребность наладить контакты с мировой музыкальной общественностью, в том числе и с композиторскими кругами. Разумеется, искались и находились передовые с точки зрения партийного руководства деятели музыки зарубежных стран. Чаще всего это были не столь видные и авторитетные композиторы, но симпатизирующие СССР. И главное — противники додекафонии и всех новейших течений западного авангарда. И вот теперь складывался новый международный композиторский "священный союз", с ним теперь предстояло объединяться "в совместной борьбе за дальнейшее развитие прогрессивного реалистического музыкального искусства".

Наконец, шепиловское "небо в алмазах", которое кандидат в члены Президиума ЦК КПСС провозгласил еще на учредительном съезде советских художников по поводу широчайших возможностей метода социалистического реализма: "Советское искусство, отражающее многогранность действительности

и духовное богатство людей нашей страны, открывает пути для всестороннего раскрытия различных художественных индивидуальностей, обеспечивает широкий простор творческим дерзаниям, смелой инициативе, личной склонности, простор мысли и фантазии”.

Публикация Приветствия стало своего рода компендиумом, из которого редакторы и авторы передовиц в разных газетах черпали лексику, фразеологические обороты и терминологию. Тем не менее, каждая передовица отличалась разными акцентами, логическими ударениями.

Так, статья в “Правде” носит явно миротворческий, примирительный характер. Учтены взаимные претензии композиторов “реалистов” и “формалистов” и все подано в морализирующем, декларативном тоне. Конечно, в первую очередь напоминаются основные “условия игры” для композиторов. Это и направляющие указания партии, которая помогла им “твердо укрепиться в своем творчестве на позициях реализма, на позициях народности и идейности, помогала решительно преодолевать глубоко чуждые советской музыке влияния формализма”, и развернутое знамя социалистического реализма, под которым советские композиторы успешно пойдут вперед. Конечно, упомянуты и тлетворно действующие “модернистские, субъективистские, упадочные влияния”, которые “должны получать решительный отпор со стороны всех прогрессивных композиторских сил”.

Есть и недостатки, которые необходимо обсудить на съезде. К ним в газете “Правда” отнесены “сочинители низкопробной, мещанской музыки, рассчитанной на самого нетребовательного слушателя и представляющей собой подражательство пошлым образцам буржуазной эстрады”, “примитивные и бесцветные по музыкальному языку сочинения, лишенные выразительной и отточенной формы, свежести интонаций, глубокого эмоционального содержания”, которые “так же неприемлемы, как и эстетские, нарочито усложненные произведения, холодный блеск которых не способен согреть человеческое сердце”. Так осторожно, без указания имен, без угроз напоминаются “формалистические грехи” композиторам-симфонистам. Все это прописано в мягких, пастельных тонах, без нажима, брутальности, опасений и угроз.

Впрочем, если эти правила в обязательном порядке присутствуют во всех текстах и выступлениях этого времени, составляя набор общепринятых этикетных формул, то в мягких, наставительных пожеланиях съезду есть и слова скрытой критики руководства союзов композиторов. Опять-таки без конкретизации, без имен, в общем списке.

Главный постулат здесь – стремление к новому подъему советской музыки, залогом которому послужит “гармония и единение общественных и эстетических интересов, высокое сознание гражданского долга”. И вот после этой чисто декларативной фразы следует главное моральное наставление съезду – сосредоточиться на решении “важнейших идейно-художественных проблем”. Это в то время, когда мысли композиторов были сосредоточены на простых, бытовых вопросах о получении квартиры, увеличении гонораров, где бы исполнить свое сочинение, как его издать и главным для всех вопросе, кто будет стоять во главе союза...

Автор передовицы в “Правде” на этом не успокаивается. Следуют наставления союзам. “Союзы композиторов пытаются порой копировать деятельность государственных учреждений. Административные функции менее всего свойственны творческим союзам. Их призвание заключено в том, чтобы заботливо, внимательно, по-товарищески помогать развитию талантов, совершенствованию мастерства, проявлению общественной активности и инициативы. Они должны быть живым олицетворением гражданской совести художника, его коллективным разумом. Авторитет каждой творческой организации определяется ее отношением к творчеству, определяется тем, насколько живо и заинтересованно поддерживает она все новое, свежее, талантливое, растущее, насколько она непримиримо относится к недостаткам, насколько она требовательна и взыскательна к коллективной оценке творчества того или иного композитора”. Последний пассаж – явный реверанс в сторону Шостаковича и либерального крыла композиторской организации.

Передовица “К новым успехам советской музыки” в газете “Советская культура” вроде бы говорит о том же, но с несколько иным, явно охранительным акцентом. В ней заметна близость автора газеты к позиции композиторов-реалистов. Статья порой напоминает некоторые моменты из выступления

Т. Н. Хренникова на так называемой “беседе”, устроенной Д. Т. Шепиловым в ЦК КПСС 22 и 23 марта 1957 г.

Поприветствовав вначале съезд, который “явится большим событием для всей советской культуры” и который “призван обсудить важнейшие проблемы нашего музыкального творчества, обобщить опыт строительства советской музыкальной культуры, наметить дальнейшие задачи, стоящие перед деятелями музыкального искусства”, автор напомнил о сорокалетнем пути советской музыки, заметив, что “следует решительно осудить все и всяческие попытки нигилистически оценить те значительные духовные ценности, которые созданы трудом советских музыкантов” (тема истории советской музыки станет предметом дискуссии на съезде. — А. Б.).

И тут же отметил весьма своеобразно, с особым акцентом послевоенную эпоху: “Особенно интенсивным стал количественный и качественный рост нашей музыки за последние годы, когда, преодолев с помощью партийных указаний тлетворные влияния формализма, композиторы с еще большей силой ощутили, какие поистине безграничные творческие перспективы открывает перед ними метод социалистического реализма”.

Затем автор передовицы отмечает “неизмеримо” возросший “размах музыкального творчества в нашей стране сейчас”, отмечает интенсивное выдвижение “все новых и новых талантов, столь ощутимого роста мастерства ряда композиторов среднего поколения” (мысль Шостаковича, высказанная им во время беседы у Шепилова).

Конечно, не обошлось без “гениального тезиса” Ленина “искусство принадлежит народу”, который, по мнению автора передовицы, “формулирует решающее, основное в реалистическом художественном творчестве”. Такой вывод из известного тезиса понесся, чтобы выразить еще одну сентенцию относительно основного в реалистическом творчестве: “Это глубина мысли, умение воплотить в художественных образах то, что волнует народ, близко, дорого ему. Это яркость, убедительность авторской речи, умение просто, ясно, с большой выразительной силой донести свой замысел до широких масс”.

Конечно, не обошлось без упоминания об активном росте “музыкальных культур братских республик” и значении ленинской политики компартии, братской помощи русского народа, что обеспечило “этот невиданный доколе расцвет художественного творчества всех народов нашей страны”. С упоминанием всех республик.

И затем — переход к недостаткам, на которые автор считает необходимым обратить внимание на съезде. Например, на “факт, что в текущем сезоне, который подходит уже к концу, на оперных сценах появилось мало новых премьер на современную тему”. Современная тема — одна из любимых больших проблем у руководства Союза композиторов, буквально конек Хренникова. Он оседлает этого конька в своем докладе на съезде.

Вслед за упоминанием этой проблемы автор передовицы в “Советской культуре” делает еще один предупредительный выстрел. В отличие от “Правды”, которая как-то стыдливо, деликатно говорит о помощи партии, благодаря которой советская музыка пошла по правильному пути, автор передовицы в “Советской культуре” называет все своими именами и открыто упоминает постановление 1948 г. Вот его слова: “Хотелось бы, чтобы на Втором съезде композиторов развернулся также разговор о демократической направленности нашего музыкального творчества, о путях становления дальнейшего, еще более тесного контакта композитора со слушателем. Постановление ЦК партии помогло советским композиторам преодолеть формалистические заблуждения, существовавшие в советской музыке до 1948 года, но отдельные пережитки их подчас еще дают себя знать. Это сказывается во встречающемся иногда в новых сочинениях недостаточно ярком выявлении мелодического начала, в своеобразной, если так можно выразиться, нераспетости музыкальной ткани...”.

Правда, чтобы несколько разрядить обстановку упоминанием одной из тяжелых страниц в истории советской музыки, автор опять стал лить елей по поводу “бесконечно богатого по своим возможностям” метода социалистического реализма, который дает композитору “неограниченный простор для выявления своей творческой индивидуальности”.

Анализ газетных статей и публикаций выступлений композиторов в преддверии и в первый день съезда наводит на мысль, что в этот момент высшее партийное руководство не определилось окончательно, кому доверить руководство Союзом. Впрочем, Президиуму ЦК КПСС в эти дни было просто не до съезда композиторов. Шли оживленные переговоры с венграми, с китайцами, Хрущев предложил реформу управления хозяйством и внедрил совнархозы. Беспokoйство причинял Ближний Восток, вслед за Суэцким кризисом последовали тревожные события в Сирии, Иордании, в Йемене. НАТО давало о себе знать своим расширением, вступающими в этот блок новыми странами. Да и внутри партийной верхушки назревал серьезный конфликт.

Президиум фактически сам отдал “на откуп” Шепилову подготовку идеологии и организации съезда и контроль за его ходом. Трудно теперь понять, имел ли свое собственное представление Шепилов о том, кому отдать предпочтение. Известно, что он благосклонно относился к Хренникову, но это ровным счетом ничего не значило. Если бы Хрущев сам или Президиум ЦК КПСС потребовали сменить руководство Союза композиторов, то Шепилов беспрекословно этому решению подчинился бы, не дрогнув ни одним мускулом и не пролив ни слезы сочувствия. Поэтому предсъездовские материалы в центральных газетах были уравновешенными, по возможности взвешенными. Вероятно, решено было дать высказать свои позиции разным сторонам и лагерям.

В день открытия съезда 28 марта предоставили возможность выступить в печати Свиридову. В своей статье в “Литературной газете”²² он затронул практически все наиболее злободневные темы, но сумел их искусно сервировать, упрятав свои мысли под густую завесу принятых этикетных формул, официальной лексики.

Отметив сначала славный путь советской музыки, ее интонационно-стилистическую оригинальность, напомним о партийном руководстве и соцреализме, он тут же делает разворот на 180 градусов: “К сожалению, борьбу за реализм некоторые деятели музыки поняли как борьбу за серый, засушенный примитив, товарищескую критику решили усилить дубинкой административных запретов и стали искать формализм там, где его и не было. Так, незаслуженно были раскритикованы некоторые замечательные произведения Хачатуряна, Прокофьева, Шостаковича, Шебалина. Так, несколько лет не исполнялся талантливейший фортепьянный концерт молодого композитора Галынина. Так, остается неуслышанной интересная симфоническая поэма молодого автора Чугаева “1905 год”, казалось бы, столь важная по своей тематике”. Все названные – “жертвы” ждановской борьбы с формализмом в 1948 г. Среди них был и сам Свиридов.

Здесь же он затронет тему, которую во всеуслышание подымет в своем выступлении на съезде, об отношении к европейской музыке XX века, которую долго смешивали с грязью в 1948 г. Как он пишет, “нельзя вычеркивать, как это делают иные перестраховщики, из истории музыки таких музыкантов, как Г. Малер, А. Брукнер, Б. Барток, М. Равель, К. Дебюсси. Конечно, творчество их противоречиво, конечно, к нему нужно подходить критически, но это были настоящие художники, воплотившие трагические коллизии и мощные порывы своего времени в незабываемых художественных образах”. В 1948 г. большинство из упомянутых композиторов числились среди формалистов и декадентов.

Что же касается современной западной музыки, то, сравнивая ее с современной советской, Свиридов видит в отечественной музыке свои особые задачи и идеалы. “Когда я думаю о музыке, мне вспоминается, что она исполнялась в соборах и церквах. У нас другие цели, другие задачи, иными чертами определяются наше искусство. Но мне хочется, чтобы к ней было такое же святое, такое же трепетное отношение, чтобы в ней искал, а главное, находил ответы наш слушатель на самые важные, самые сокровенные вопросы своей жизни, своей судьбы”.

А вот дальше Свиридов уже без обиняков, без всяких ссылок на официальную печать и ее безликий, мертвый язык, едва ли не впервые очень серьезно и, главное, правдиво высказал собственное credo, не боясь использовать проституированное официальной идеологией, но остававшееся для него всегда священным слово “народность”. Вот его слова: “Каждый композитор стремится быть услышанным своим народом, мечтает о создании произведения, которое будет признано народным в высшем смысле этого слова. А мы стремиться к тому, чтобы твою музыку любили и понимали широкие массы слушателей. И глубоко неправы те композиторы, которые равнодушно отмахиваются от этой задачи и все причины своих неудач видят только в том, что слушатель-де не понял, “не дорос”. Нужно говорить на языке, близком и понятном народу, но не “заигрывать” со слушателем, ни в коем случае не снижать высокие идейных и эстетических критериев музыки. Поэтому я думаю, глубоко заблуждаются те, кто видит высший и несомненный признак народности только в цитатном использовании народных мелодий. Следуя таким нехитрым рецептам, конечно, было бы очень просто создавать народные произведения, но, очевидно, дело обстоит сложнее. Очевидно, здесь не обойдешься механическим повторением известных слов Глинки: “Создает музыку народ, а мы, художники только ее аранжируем”. Значительно позже он найдет отчетливую форму своего понимания народности, отталкиваясь от этой знаменитой фразы Глинки, которую запомнил композитор А. Н. Серов.

В конце своей программной статьи Свиридов высказывает свои соображения относительно предстоящего съезда, его задач. “На Втором съезде композиторов должен состояться большой разговор о судьбах нашей музыки, о нашем долге перед народом, — надеется он и касается темы современности, — Мы должны остро и самокритично разобраться в проблемах воплощения современности в нашей опере”.

Концовка статьи с виду соответствует этикетным формулам официальной печати тех лет. И все же и в эту концовку Свиридов сумел вложить свою мысль, предвидение своего собственного стиля второй половины 1950-х годов — стиля больших ораторий²³. “Мы — летописцы громадной эпохи. И мы можем с гордостью сказать, что советская музыка не осталась в стороне от великой борьбы и она выдержала проверку временем. Но задачи, которые ставит перед нами сегодняшний день, еще величественнее. Нам нужна музыка, разная и по жанрам и по характеру. Нужна и легкая, развлекательная, но прежде всего, **необходимо искусство монументальное, под стать времени** (выделено мною. — А. Б.) — могучее, равно далекое и от абстрактного интеллигентского субъективизма, и от дилетантского музицирования. Наш долг — создавать такое искусство!”

Обращает на себя внимание тот факт, что в своей статье Свиридов затронул вопрос о групповщине. Была ли она в то время? Трудно сказать. Известно, что вокруг Шостаковича была довольно сплоченная группа, в которую входили Револь Бунин, Юрий Левитин, Моисей Вайнберг, Борис Чайковский, Николай Пейко, Кара Караев, Маргарита Кусс, к ним примыкал Борис Клюзнер, переехавший из Ленинграда, Отар Тактакишвили. Позднее в нее вошел Владимир Рубин. Наверняка кого-то забыл, скорее всего, представителей национальных республик. Группа была сплоченной.

Большая часть из них пострадала от Постановления ЦК ВКП(б) 1948 г., от приклеенного им ярлыка “формализма”, от отсутствия свободных дискуссий на обсуждениях и бюрократического руководства правления Хренникова. Были еще музыковеды, были и сочувствующие, и примыкающая молодежь. Шостаковическое окружение было достаточно авторитетным и имело многочисленных сторонников и сочувствующих, об этом все знали в Союзе композиторов.

Позднее, вспоминая это время, Свиридов напишет, что он был равнодушен к борьбе, которая развернулась на Втором съезде, безразличен к известному противостоянию Шостакович — Хренников. Но это было позже, когда у него изменились взгляды на многие вещи. В 1957 г. автор “Поэмы памяти Сергея Есенина” был тесно связан с этой группой, у него были очень хорошие, товарищеские отношения с тем же Вайнбергом, Пейко, не говоря уже об особых коллегиальных отношениях с самим Шостаковичем в это время.

Трудно сказать, что имел в виду Свиридов, осуждая публично групповщину. Вполне возможно, в его памяти не затухали воспоминания расправы над

ним в 1949 г., когда Правление ЛОСК и партийная организация устроили ему “аутодафе”, заставив каяться за “формализм”. Возможно, это была какая-то тонкая дипломатическая игра, своеобразный политес. Тем не менее, в его статье можно прочесть следующие слова: “Нам нужно консолидировать свои силы. Нужно решительно покончить с той разобщенностью и групповщиной, которая в недавние годы, как язва, разъедала наш творческий организм. Такая консолидация на широкой платформе социалистического реализма в последнее время наметилась. И было бы необычайно пагубным, если бы групповые тенденции вновь возродились”.

“Присягу” соцреализму композиторы принимали как в 1948 г., так и в 1957-м, это был заведенный ритуал, которому в среде композиторов практически никто не придавал смысла и значения, выполняя его по инерции. А вот разногласия между теми же “формалистами” и “реалистами” оставались, поэтому не совсем ясно, что имел в виду Свиридов, весьма осторожно намекнувший, что консолидация наметилась лишь в “последнее время”.

* * *

Самой главной загадкой остается вопрос, с чем шел на съезд композиторов Шостакович. Дмитрий Дмитриевич был не из тех людей, кто забывал какие-то неприятные для него вещи, критику в свой адрес. В 1928 году ученик Б. Асафьева Михаил Друскин написал статью о современной фортепианной музыке и критически отозвался об “Афоризмах” для фортепиано (1927) молодого Шостаковича²⁴. Дмитрий Дмитриевич запомнил это и много позднее нелестно отзывался о Друскине Свиридову, о чем осталась памятка в одной из его тетрадей “Разных записей”. Известен факт, как, будучи уже первым секретарем СК РСФСР, Шостакович обошелся с Марианом Ковалем, осмелившимся выступить с критикой в его адрес в журнале “Советская музыка” в 1948 г.

Вряд ли Шостакович мог забыть унижения, которые он испытал в 1948 г., вряд ли он мог простить Хренникову инсинуации и чинившиеся им искусно препоны его многострадальной Десятой симфонии. Шостакович знал себе цену и понимал, кто есть кто, и кем был рядом с ним Хренников.

И вот здесь необходимо сделать небольшое отступление. Обычно западные советологи, а ныне, после перестройки, и весьма критически настроенные к советской власти отечественные музыковеды любят рассматривать музыкальную жизнь в Советском Союзе лишь в одном ракурсе, в виде противостояния “культура и власть”. Но проблема эта далеко не так однозначна и одномерна. Да, партия оказывала влияние на деятельность творческих союзов. Причем, Союз композиторов был, можно сказать, в привилегированном положении. Его меньше всего коснулась “карающая рука тоталитаризма”. Притом, что при Сталине был жесткий контроль за деятельностью Союза композиторов СССР, за Музфондом. Что касается эпохи оттепели, то хотя Хрущев и ругался, и делал разносы разным представителям художественной интеллигенции, за редкими исключениями, вроде Б. Пастернака, при нем никто всерьез не пострадал, узды партийного руководства ослабли, репрессии не применялись. Начался упадок, или как называют некоторые культурологи, “надлом” тоталитарной советской системы.

Важно также иметь в виду и то обстоятельство, что в министерствах культуры, в концертных организациях, в управлениях культуры работали композиторы и музыковеды — члены Союзов композиторов. Выполняя свои прямые обязанности, они, тем не менее, не могли забывать и о своих интересах.

Сами руководящие деятели партии мало что понимали в музыке и вынуждены были приглашать консультантов — профессиональных музыковедов или советоваться с теми же композиторами относительно чисто музыкальных материй. Ведь вряд ли что-нибудь Хрущев понимал в додекафонии или сериализме. А в партийных документах эта сугубо музыкальная терминология использовалась. И ее привносили туда специалисты. В КПСС в отделе культуры, например, был такой эрудированный, знающий человек, профессор-консультант Б. Ярустовский.

К тому же не стоит забывать, что тот же Хренников со временем, будучи членом Секретариата КПСС, был на равном положении с руководителем

отдела культуры в том же ЦК КПСС, с заместителем министра культуры СССР. Отдел культуры с сектором музыки в ЦК КПСС, Министерство культуры СССР и Союз композиторов СССР были взаимопроникающими сосудами. Те же съезды композиторов готовились фактически совместно, коллективно.

Прекрасно зная все механизмы, винтики и шестеренки, все особенности партийно-государственной машины, прекрасно зная психологию партийных функционеров, их слабости, их вкусы, композиторы умело вели свою игру и преследовали свои цели. Партия рассматривала искусство как составную часть идеологии и использовала музыкантов и композиторов в целях пропаганды. За что и платила. В свою очередь, композиторы рассматривали государство как источник материального существования и использовали государство в своих собственных практических целях. Так что все были заинтересованы друг в друге.

Ну, и, наконец, самое главное. Руководство Союзом дорогого стоило. В самом прямом смысле. Одно дело, как говорил Свиридов, получать яблоки, другое – стоять возле яблони и раздавать их. Союз композиторов был в своем роде государством в государстве. Музфонд, ворочающий миллионами рублей из государственного бюджета, располагающий своими комбинатами, предприятиями торговли, издательствами, гаражами и подсобными хозяйствами, домами отдыха композиторов по всему Советскому Союзу – в Рузе, в Репино, в Иваново, в Дубулте, в Ялте и Сухуми, в Сортавале на Ладгоге и в Дилижане на озере Севан, – домами композиторов в Москве, Ленинграде и в столицах республик, другой недвижимостью в собственности (прибавьте к этому ссуды, заграничные командировки, бесплатное лечение и масса других привилегий и преференций)... Таких условий для композиторов не было нигде в мире. И все это огромное хозяйство, все доходы от него, бюджет самого Союза композиторов находились фактически в руках одного человека – первого секретаря СК. Так что было за что бороться, было...

Реальная (включая и бытовую сторону) жизнь советских композиторов никем не описана и не осмыслена, а между тем, не только чисто художественный, но и материальный интерес во многом определял и борьбу между композиторскими группировками.

И эта борьба фактически не прекращалась со времени создания Оргкомитета СК СССР и Музфонда СССР и вплоть до 1991 г., последнего года существования самого Советского Союза и Союза композиторов СССР. На последнем восьмом съезде композиторов СССР в марте 1991 г. я присутствовал сам и наблюдал эту борьбу воочию²⁵.

Между прочим, как это ни покажется странным, но в 1948 г. сыграл свою роль и социальный момент. На первом съезде Хренников стал генеральным секретарем, а правление было представлено главным образом близкими ему композиторами-песенниками, по происхождению русскими провинциалами и выходцами из низов, как А. Новиков, М. Коваль, И. Дзержинский, В. Соловьев-Седой, В. Захаров, и такими же представителями национальных республик. Вроде украинца А. Штогаренко. В то время как в Оргкомитете тон задавали люди совсем иного социального происхождения, в основном столичные жители. Это обстоятельство у нас совсем упускают из вида, а зря. Шостакович не преминул весьма язвительно, с явным презрением отметить социальное происхождение Хренникова, отец которого стоял за прилавком, в анекдотическом рассказе, как его якобы по фотографии выбрал Сталин в руководители Союза композитора²⁶.

* * *

Итак, Второй съезд советских композиторов начал работу утром 28 марта в Кремлевском дворце съездов. Об открытии съезда объявляет старейший и опытнейший Ю. А. Шапорин. Состав президиума оглашает В. П. Соловьев-Седой. В президиуме 89 человек, среди них Галина Уланова, Святослав Рихтер, Давид Ойстрах, именные дирижеры и певцы, секретари других творческих союзов, Н. С. Тихонов от Комитета защиты мира, а также секретарь ЦК ВЛКСМ А. Н. Шелепин и кандидат в члены Президиума ЦК КПСС Д. Т. Шепилов. Затем Д. Б. Кабалевский оглашает рабочие органы съезда, а К. Данькевич – список Почетного Президиума съезда. В зале присутствовали

Н. А. Булганов, К. Е. Ворошилов, Л. М. Каганович, А. И. Кириченко, Г. М. Маленков, А. И. Микоян, В. М. Молотов, М. Г. Первухин, М. А. Сулов, Н. С. Хрущев. Практически весь Президиум ЦК КПСС, за исключением отсутствовавшего М. З. Сабурова. Сознательно привожу список Почетного Президиума съезда композиторов, чтобы читатель мог представить уровень съезда композиторов СССР, какое внимание уделялось творческому союзу со стороны высшего партийного руководства.

Доклад генерального секретаря ССК на Втором съезде композиторов — в своем роде выдающийся документ своей эпохи. Он отличается парадоксальным на первый взгляд совмещением старой, модифицированной сталинской догматики в виде так называемого метода “социалистический реализм” с новой моделью взаимоотношений послесталинского советского государства с видной творческой организацией. Перед Хренниковым стояла не простая задача — доказать композиторской общественности, а главным образом, Президиуму ЦК КПСС, что именно он может и должен возглавлять Союз композиторов.

Доклад был продуман до последней запятой, его форма, его словарь, лексика, акценты и даже бесчисленные, долгие перечисления имен и названий, все здесь подчинено одной идее, одному постулату — незыблемости руководства генерального секретаря Союза советских композиторов. Надо отдать должное помощникам Хренникова, помогавшим ему написать доклад, они блестяще справились с задачей. Текст был тщательно отредактирован и, конечно, прошел, что называется, все инстанции, вплоть до личной проверки Д. Т. Шепилова. Это заметно по текстуальным совпадениям хренниковского доклада с выступлениями самого Шепилова, с его мыслями и оценками.

Положение у Хренникова было не из легких. Второй съезд явно проходил вопреки Уставу Союза не через три года, а через девять лет после первого. И доклад, буквально его первая фраза начинается с признания этого факта. Казалось бы, в традиции партийной критики и самокритики Хренников должен был бы покаяться и повиниться в таком явном нарушении Устава, но не тут-то было. Он находит убедительную причину такой задержки: “Важнейшим событием в жизни страны за этот период явился XX съезд Коммунистической партии Советского Союза. XX съезд партии подчеркнул большую роль литературы и искусства в борьбе за утверждение коммунистической идеологии, против отживающих идей и представлений, против пережитков капитализма в сознании людей”.

И еще для вящей убедительности добавляет: “Искусство и литература нашей страны могут и должны добиваться того, чтобы стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и совершенству — это положение отчетного доклада ЦК КПСС выражает высокий идеал искусства, к которому мы должны постоянно и настойчиво стремиться”.

Ну разве можно было что-либо возразить на этот дифирамб партии? При чем не просто партии, а сидевшему на трибуне высшему руководству КПСС, практически всему (за исключением М. З. Сабурова) Президиуму ЦК КПСС, утвержденному на пленуме ЦК КПСС 27 февраля 1956 г., пленуме, избранном на XX съезде КПСС во главе с первым секретарем Н. С. Хрущевым. И дальше в своем докладе Хренников будет неоднократно вспоминать XX съезд КПСС, пройдет и по “культу личности”, списав на него все протори.

Доклад состоял из ряда разделов, каждый из которых имел свой подзаголовок. Последовательность разделов была тщательно продумана, в ней просматривается особая драматургия, к чему мы еще вернемся.

Первый раздел “О советской композиторской школе” был посвящен истории советской музыки за сорок лет ее существования. И вот уже здесь Хренников как верный коммунист, проявил себя блестящим диалектиком и стойким бойцом. Казалось бы, после XX съезда партии и доклада генерального секретаря “О культуре личности” должен был появиться какой-то новый взгляд на пройденный музыкальный путь. Но ничего подобного нет и в помине. В сущности, Хренников повторил точь-в-точь свою оценку пройденному пути советской музыкой до 1948 года, как и в своем докладе на Первом съезде композиторов. Правда, на сей раз, он был краток, обошелся без подробностей, без упоминания Ассоциации современной музыки (АСМ), без имен и названий формалистических произведений, которые он распекал в своем докладе на Первом съезде²⁷.

В этот раз он избрал иную тактику. И даже прибегнул к одной «новации». Отправной исторической точкой он избрал известное Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года и решил сосредоточить внимание на 1930-х годах. А вот для оценки творчества и произведений композиторов он избирает совсем иной, прямо скажем, новаторский метод: в качестве критерия он избирает... метод социалистического реализма. И это действительно была новация! Как это ни покажется странным, но в своем докладе на Первом съезде композиторов Хренников ни разу не употребил это словосочетание. Тогда он как только не обзывал композиторов, какие страшные эпитеты не подбирал для оценки того или иного сочинения!²⁸ А теперь, уже без всяких ругательств, без эмоций он нашел, можно сказать, «научный» метод, неопровержимо точную меру весов художественности музыкальных произведений.

Правда, ему пришлось для вящей убедительности обосновать этот метод, что было не просто. Не обошлось без казуистики. Возражая некоторым зарубежным критикам, которые пытались дискредитировать соцреализм, считая его порождением культа личности, Хренников решительно отвергает эти инсинуации: «Такие взгляды, являются ли они одним из звеньев откровенно реакционной пропаганды или плодом заблуждения идейно неустойчивых кругов художественной интеллигенции в некоторых странах народной демократии, конечно, не способны изменить нашу позицию в коренных, принципиальных вопросах социалистической эстетики»²⁹.

Выбрав критерий, дальше Хренников начинает выстраивать свою картину развития советской музыки. Но говорить только о негативе, как это фактически у него получилось в 1948 г., ему, руководителю Союза, было нельзя. Ему нужно было показать и успехи, и самое главное, доказать необходимость композиторов и их творческих результатов для партии, государства. И он начинает взвешивать на чашах весов положительные и отрицательные результаты творчества своих коллег. И показывать в длинных перечнях советских композиторов их достижения. Возражая советологам, он начинает говорить об успехах советской музыки с середины 1930-х годов, т. е. со сталинской эпохи. Вот его слова: «Когда мы вспоминаем произведения 30-х годов, такие, как «Тихий Дон» И. Держинского, Пятая симфония Д. Шостаковича, кантата «Александр Невский» и балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, симфония-кантата «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, оратория «Емельян Пугачев» М. Ковалья, Фортепианный и Скрипичный концерты А. Хачатуряна, песенное творчество И. Дунаевского, А. В. Александрова, В. Захарова, выдающиеся по своему историческому значению успехи в развитии наших национальных музыкальных культур, какими безнадежными кажутся нам эти попытки подогнать предвоенный период под гнилую схему упадка советского искусства»³⁰.

Вообще-то Хренников был прав по сути. Дело в том, что в середине 1930-х — 40-е годы в нашей музыке упрочился предсказанный еще в 1927 году Б. Асафьевым новый советский классицизм. И действительно, созданные в эти десятилетия оперы, балеты, симфонии, концерты, романсы и песни являются одним из высших достижений русской музыки советского периода. Но ряд композиторов и названий сочинений у Хренникова весьма своеобразен и по-своему любопытен. Тут есть композиторы обоих направлений по меркам 1948 г., и «реалисты» И. Держинский и М. Коваль, и «формалисты» Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян. Но формалисты представлены далеко не всеми своими признанными произведениями. Нет ни оперы «Леди Макбет», ни Шестой симфонии, ни квинтета и первых квартетов Шостаковича, нет опер «Семен Котко» и «Обручение в монастыре» С. Прокофьева и ряда других его сочинений, созданных в СССР, куда он окончательно переехал в конце 1930-х годов. Как раз тех произведений, которые в 1948 г. Хренников подверг жесточайшей критике. И он не забыл эти сочинения и не изменил к ним своего отношения со времени своего доклада на Первом съезде. Но теперь он высказывает не свою точку зрения, а обращается к партийным документам и известным статьям в центральной печати.

Напомним на всякий случай о борьбе различных, порой антагонистических течений во второй половине 1930-х годов, Хренников апеллирует к статьям в газете «Правда» в начале 1936 года. «И когда партийная печать выступила в 1936 году с решительной критикой двух произведений Шостаковича, в этой критике была выражена зрелость художественной культуры народа, его глубокая потребность в искусстве жизненной правды. Действительность пока-

зрала на примере некоторых наших выдающихся композиторов, на сложной кривой их творчества, каким нелегким бывает путь овладения передовым художественным мировоззрением, путь преодоления эстетических позиций, не совместимых с социалистической идеологией, чуждых ей”.

Дальше – больше. Хренников не только не выступает против самых известных, скандальных событий в истории советской музыки, но солидаризируется с ними, ни на йоту не изменив своего мнения.

Было ли это его личное мнение – вопрос... Через год выйдет Постановление ЦК КПСС “Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца” от 28 мая 1958 г. Позднее, Хренников скажет, что инициатором этого Постановления был он³¹. И хотя это звучит как скверный анекдот, тем не менее, теоретически это могло быть. Ну, может не так смело, может он приукрасил, а на самом деле только осторожно попросил. Но, тем не менее, такое могло случиться. И не потому, что Хренников понял ошибочность своих прежних убеждений, а просто потому, что он каким-то звериным чутьем чувствовал смену конъюнктуры и всегда был впереди событий. У Хренникова не было своих политических убеждений, у Хренникова был всегда только свой личный интерес. Вот почему он был “непотопляемым советским дредноутом”, как его называл Свиридов.

А 28 марта 1957 года Хренников произносит с высокой трибуны следующие слова:

“Постановление Центрального Комитета партии от 10 февраля 1948 года в его основных идейно-эстетических положениях было направлено против резко определившихся в послевоенный период субъективистских тенденций, особенно в симфонической и камерной музыке. В постановлении были сформулированы эстетические принципы, которые партия отстаивала всегда, начиная с высказываний В. И. Ленина о партийности, народности искусства. Прямая, последовательная критика формалистических проявлений, широкая позитивная программа развития советской музыки, содержащиеся в постановлении Центрального Комитета партии от 10 февраля 1948 года, оказали благотворное влияние на дальнейший рост нашего музыкального искусства”.

Если бы Хренников довелось читать свой доклад годом раньше, то вряд ли бы он так уж усердствовал в упоминании “музыкального скандала” 1948 года. В марте 1956 года в обществе, да и наверху, в высших партийных кругах господствовали совсем другие настроения. Вот так венгерские события аукнулись Шостаковичу...

Картина развития советской музыки после 1948 года в докладе Хренникова расцвела праздничным кумачом, от нее повеяло оптимизмом первомайских демонстраций. Впрочем, несколько сдержанным. Задавшись риторическим вопросом, сумели ли композиторы “глубоко и органично осуществить перелом, который был жизненно необходим для нашего искусства?”, Хренников уверенно отвечает на него: “Мы можем со всей убедительностью сказать, что, несмотря на неравномерность развития советской музыки после Первого съезда композиторов, в нашей творческой работе достигнуты несомненные успехи.

Успехи эти обозначились уже в 1948, 1949, 1950 годах, когда появились новые произведения глубоко жизненного содержания, в которых ярко и поэтично были выражены образы нашей современности. Эти произведения знаменовали утверждение и дальнейшее развитие реалистического начала в творчестве композиторов разных поколений и индивидуальностей”.

И далее, отметив “бурный рост нашей многонациональной композиторской молодежи”, Хренников перечисляет ряд “значительных”, по его мнению, сочинений, в том числе сочинения композиторов-формалистов, Двадцать седьмую симфонию Н. Мяскового, оратории “На страже мира” С. Прокофьева, “Песнь о лесах” Д. Шостаковича, присовокупив к ним композиторов, обвиненных по разным поводам в конце 1940-х – начале 50-х годов – Г. Жуковского и его вокально-симфоническую поэму “Славься, Отчизна моя”, а также Г. Галынина с Эпической поэмой. В конце большого списка Хренников упомянул песни о мире А. Новикова, С. Туликова, В. Мурадели, написанные уже после смерти Сталина. Перечислив еще ряд сочинений разных жанров и разных по направленности композиторов, Хренников приходит к выводу: “Стремление к реалистическому воплощению жизненных образов объединило широкий круг композиторов, очень различных по индивидуальным чертам своего творчества.

Положительная оценка общественностью многих произведений, созданных за этот период, была подтверждена жизнью; они выдержали испытание временем и вошли в основной фонд наших творческих достижений”.

Впрочем, похвала оказалась не без ложки дегтя. Не говоря уже о сомнительной похвале Шостаковичу за ораторию, посвященную 70-летию со дня рождения И. В. Сталина, Хренников не забыл строго погрозить пальцем в сторону украинского композитора Г. Жуковского, раскритикованного в 1951 году за оперу “От всего сердца”. Впрочем, это не помешало генеральному секретарю тут же признать свою ошибку в безосновательном обвинении в формализме таких сочинений как Вторая симфония А. Хачатуряна и фортепианный концерт Г. Гальперина. Но эти ошибки и “творческие издержки” Хренников не замедлил списать за счет влияния на музыкальное искусство “культы личности”.

И далее Хренников приводит длинный дополнительный список лучших, по его мнению, достижений современной советской музыки, упомянув, между прочим, сочинения “формалистов”: оперу “Война и мир” С. Прокофьева, недавно поставленный балет “Спартак” А. Хачатуряна, Десятую симфонию и Скрипичный концерт Д. Шостаковича, его же шестой квартет и вокальный цикл “Из еврейской народной поэзии”, Поэму памяти Сергея Есенина и песни на слова Роберта Бернса Г. Свиридова, симфоническую балладу “Гражина” Б. Лятошинского. Список длинный, в нем много новых имен молодых композиторов, представителей разных республик. Назвав список “условным”, Хренников не преминул на всякий случай предусмотрительно заметить: “Не все произведения равны по степени художественной зрелости и творческого своеобразия, на некоторые из них существуют различные взгляды”. За чем он обронил эту фразу, станет ясно позднее.

Обычно в отчетных докладах руководителей союзов композиторов на первом месте стоял обзор композиторского творчества и лишь затем шёл разговор о музыковедении и критике. Сразу после общей исторической картины развития советской музыки второй раздел Хренников посвятил вопросам теории и критики. В канонах большевистской “критики и самокритики” Хренников начал этот раздел с порицания в адрес своего секретариата: “Некоторые музыкальные деятели, в том числе и из состава членов секретариата, не только не отстаивали многообразие художественных средств и форм воплощения образов действительности, но пытались иногда создавать различные каноны, ограничительные установки в толковании проблем социалистического реализма. Воспитательная роль критики во многих случаях подменялась администрированием, раздражающей авторитарностью суждений”.

И дальше в его речи послышались вроде бы новые интонации, появились мысли, навеянные, казалось, новой, постсталинской эпохой: “При рассмотрении вопроса о национальном самоопределении русской классической музыки нередко отрицалось какое-либо взаимопонимание между русской и западной музыкой, что практически искусственно отгораживало русскую музыкальную культуру от процесса развития мировой культуры”.

Впрочем, тут же Хренников не забывает и о формализме: “Игнорировалась происходящая в музыкальном искусстве капиталистических стран борьба прогрессивных, реалистических тенденций с реакционным формализмом”. А дальше, как истинный диалектик, докладчик демонстрирует антитезу. Популярно изъяснив “содержание жизни социалистического общества”, определившее “характер советского искусства”, Хренников переходит к очередному перечислению образцовых произведений военной поры, от песенного творчества до Седьмой симфонии Д. Шостаковича и балета “Гаяне” А. Хачатуряна. И под занавес преподносит сюрприз: “Нельзя исключать из нашего творческого фонда и такие связанные с именем И. В. Сталина произведения, как “Поэма о Сталине” А. Хачатуряна, “Кантата о Сталине” А. В. Александрова, “Здравица” С. Прокофьева, песни Л. Ревуцкого, М. Блантера и других композиторов, в которых выражено искренне патриотическое чувство любви к социалистической Родине”.

Не знаю, сохранил ли Хренников чувство если не любви, то, по крайней мере, уважения к вождю, хотя бы благодарности за то, что тот выбрал его руководителем Союза композиторов и, как оказалось, надолго, фактически до конца существования Союза. Трудно сказать. Но упоминание произведений, посвящённых Сталину, после XX съезда КПСС с трибуны в присутствии Президиума ЦК КПСС поступок не ординарный. И уж ситуация явно не располагала

к проявлению личных чувств. Опять-таки сказалося важное качество руководителя композиторов – прекрасная осведомленность и точный просчет ситуации. Буквально чуть меньше месяца пройдет, как Екатерина Фурцева на торжественном заседании в день рождения В. И. Ленина найдет уважительные слова в адрес верного ученика тов. Ленина – тов. Сталина³².

Столь внушительная преамбула в начале раздела по критике понадобилась Хренникову для того, чтобы устроить разнос журналу “Советская музыка” и ее главному редактору. Дело в том, что Г. Н. Хубов был музыковедом, близким А. И. Хачатуряну, и придерживался либеральных взглядов. Мало кто понимает, что он умно и осторожно вёл себя в 1948 г., а его известное выступление на VI пленуме ССК СССР 9 февраля 1953 г.³³ существенно отличается от бесконечного потока славословий в адрес великого вождя и партии, всего того фальшивого елеса, что источался из речей и статей не только в 1948 г., но и в феврале 1953 г. Хренников хорошо понимал, что единственный на тот момент печатный орган композиторов, фактически ЦО композиторской организации – важный инструмент влияния и проводника политики секретариата ССК СССР и во главе журнала должен стоять свой человек. Такой главный редактор, как Хубов, был Хренникову не нужен, даже опасен.

Против Хубова на Втором съезде началась война, и открыл её в своём докладе именно Хренников: “В ряде статей, помещенных в журнале “Советская музыка” за 1956 год, критика отрицательных явлений прошлого носит крайне односторонний характер. Справедливо обличая встречавшееся в нашей практике суженное толкование социалистического реализма в музыке, имевшие место случаи поощрения произведений рутинных, шаблонных, некоторые авторы, по существу снимают вопрос о наличии в советской музыке отдельных пережитков модернистических влияний”³⁴.

После раздела критики Хренников перешел вновь к творчеству и прошелся по разным жанрам. Начал почему-то с состояния песенного творчества, и только после песни коснулся оперы. Он начал с ответа на вопрос китайских музыкантов, создана ли уже советская классическая опера? “Нет, не создана” – таков был его решительный ответ³⁵, за которым последовал многозначительный прогноз: “Создание советской оперы, которая стала бы властительницей дум и сердец советских людей, еще впереди”.

Вторым после Хренникова выступит с содокладом Б. Ярустовский. Он будет посвящен опере. В речи Шепилова на съезде тема оперы также занимала ведущее место. В это время партитура новой оперы самого Хренникова “Мать” уже лежала в Большом театре, дирижер Борис Хайкин уже познакомился с ней, премьера оперы состоится осенью того же 1957 г.

После оперы Хренников еще прошелся по оперетте и легкой музыке и лишь после этого снизошел до советского симфонического творчества. Обыкновенно в соответствии с неписанным табелем о рангах, оно рассматривается сразу после оперного. Хренников сознательно загоняет симфонический жанр на задворки своего доклада. Мало того, он “опускает” его, ставя после массовой песни, оперетты и эстрадной музыки. И внутри раздела, посвященного симфоническому творчеству, он сначала упоминает оратории и кантаты, потом программную инструментальную музыку, концерты, сюиты, отмечает композиторов национальных республик, молодежь и лишь в самом конце раздела переходит к “чистым” симфониям. И все это, конечно, было тщательно продумано и преследовало определенную цель. Какую, будет видно из дальнейшего анализа доклада.

Хренников начинает с акафиста симфонии: “Зрелость советского симфонического творчества определяется достижениями в его высшей форме – симфонии. Лучшие симфонии советских композиторов идейной значительностью, вдохновенностью образов социалистической действительности и творческой силой их воплощения вносят подлинно новое в развитие мирового симфонизма. Не удивительно, что именно симфонии советских композиторов – я говорю о Седьмой “Ленинградской” симфонии Шостаковича – во время второй мировой войны стала событием широчайшего общественно-политического значения, музыкальным символом борьбы народов мира против фашизма”³⁶.

Затем Хренников отмечает ряд симфоний: Л. Ходжи-Эйнатова, Вторую О. Тактакишвили, Шестую Я. Иванова, Третью Б. Лятошинского, Вторую Э. Каппа, заключая, что “все это характеризует широту содержания, художественных средств в симфониях советских композиторов”.

И вот, наконец, председатель подходит к главному предмету, к цели всего этого маленького представления: “Наиболее острые, продолжающиеся и сейчас споры вызвала при своем появлении Десятая симфония Д. Шостаковича, — поначалу Хренников избирает точь-в-точь свою стратегию выступления в Комитете по Ленинским премиям, как бы говорит не от себя, а ссылается на общественное мнение. — В связи с этой симфонией ставился вопрос о праве советского художника на трагедийность — вопрос несколько искусственный в стране, где были созданы фильмы “Броненосец “Потемкин” и “Чапаев”, роман “Молодая гвардия”, где трагедийные произведения Шекспира “Гамлет”, “Ромео и Джульетта” и другие поставлены и идут с огромным успехом во множестве театров. Нет нужды отстаивать право искусства на трагедийность, но уточнить понятие трагедийности необходимо, ибо в происходящей дискуссии в него, несомненно, вкладывается разный смысл”.

И после пространного уточнения понятия трагедийности Хренников все же решается, едва ли не впервые, публично выступить со своей оценкой симфонии. И надо сказать, что его оценка по-своему не лишена убедительности и говорит о том, что он тщательно продумал и обосновал свое искреннее неприятие сочинения. “Оптимизм трагедийного произведения утверждается не благополучной концовкой, а полным раскрытием личности героя в его действии, раскрытием одухотворяющих его идей во всей жизненности их проявлений. Мне кажется, что в этом смысле замысел Десятой симфонии Д. Шостаковича недостаточно определен, в ней нет подлинной конфликтности, глубины светотени”.

В заключение Хренников делает обобщение относительно состояния жанра, разумеется, не забыв эстетического догмата партии — социалистического реализма. “Не связаны ли недостатки драматургии многих симфоний с односторонностью отражения жизненных явлений, с забвением того, что мир образов симфонии — это живые контрасты, конфликты действительности. Одно из основных условий метода социалистического реализма — целеустремленность идейного замысла художника, умение подчинить ему этот разнообразный и сложный мир образов, умение почувствовать и отобразить главное, ведущее, передовое в нашей жизни”.

И так же как в оперном жанре, так и в симфоническом творчестве возлагает на будущее задачу создания “симфонии подлинно героической, которая была бы органичным выражением духа народа, свершившего первую в истории человечества победоносную социалистическую революцию. Задача эта настоятельно стоит перед нами”.

Последними Хренников рассмотрел камерные и хоровые жанры. Посетовал, что исполнители “с трудом пополняют свой репертуар новыми произведениями”, на то, что “очень мало создается пьес концертного типа, способных увлечь массового слушателя жизненностью, яркостью музыкального содержания”. И здесь Хренников находит те же недостатки, что и в крупных инструментальных формах, в симфониях. Признавая, что камерные жанры трудны для восприятия неподготовленной слушательской массы, тем не менее, видит, что “в советской камерной музыке все еще дают себя знать абстрактность, отвлеченность музыкального мышления”.

В камерной вокальной музыке Хренников отмечает “заметно определенное оживление” за последние годы — “музыкальная общественность высоко оценила такие произведения, как вокальные циклы Д. Шостаковича “Из еврейской народной поэзии”, Г. Свиридова “На стихи Бернса”, романсы З. Левиной на стихи армянских поэтов. Новые интересные вокальные произведения написали Ю. Шапорин, М. Коваль, Д. Кабалевский, В. Белый, И. Адмони, В. Владов, Ю. Левитин, М. Кусс и другие композиторы”. Но и в этом жанре находит недостатки: “Наши исполнители-вокалисты не перестают жаловаться на отсутствие удовлетворяющего их репертуара”, “мало создается произведений, которые бы достойно продолжили замечательные традиции романсной лирики русских композиторов”.

По поводу хоровой музыки Хренников только отметил освоение многоголосия со стороны народов Средней Азии, у которых испокон веков существовала традиция одноголосного пения. В заключение вновь поднял вопрос о создании хорового общества, о чем говорилось еще на Первом съезде композиторов.

Доклад Хренникова содержит в себе много разных — видимых, легко читаемых и глубинных, не сразу схватываемых — смыслов. Из очевидных —

стремление доказать полное соответствие советской музыки в целом идеологии КПСС, важность для композиторов партийного руководства, а также декларация борьбы с западной враждебной буржуазной культурой, утверждение приверженности советских композиторов принципу социалистического реализма. Также очевидна и борьба Хренникова с Шостаковичем, постоянное напоминание о формалистических ошибках последнего. Ненавязчиво Хренников дает понять Президиуму, кто из них двоих лучше подходит на пост главы Союза композиторов.

Есть в докладе и скрытые смыслы. Во-первых, Хренников постулирует полный отказ от политических обвинений в адрес композиторов, совершающих стилистические “ошибки”. Разумеется, это было согласовано наверху. Тем не менее, Хренников с высокой трибуны декларировал полную лояльность композиторов советской власти, с которой у творцов звуков не было никаких “стилистических” разногласий³⁷.

Во-вторых, Хренников, приводя длинные списки авторов и их сочинений в определенном порядке, неоднократно называя одни и те же имена в разных списках, по сути, вменяет высшему партийному руководству (мало что смыслящему в академической музыке) свою шкалу ценностей, показывая, на каких композиторов можно ориентироваться, что наиболее интересного создано в советской музыке. По сути, Хренников как тороватый купец предлагает Президиуму ЦК КПСС свой товар. И делает это он далеко не случайно.

При некотором сходстве оценок тех или иных авторов и их произведений в докладах Хренникова на первом и втором съездах, между этими докладами есть принципиальное различие. На Первом съезде Хренников, только что ставший генеральным секретарем ССК СССР, действительно исполнял роль если не “посыльного”, как съехидничал Шостакович, то, по крайней мере, актера, которому было предписано произнести текст, написанный руководящим автором “пьесы”. А текст содержал в себе анафему в адрес композиторов, обвиненных в ереси “формализма”. Не более того.

Совсем иной по содержанию документ был зачитан Хренниковым на Втором съезде. По существу, доклад содержал в себе некий протокол о намерениях. Грубо говоря, Хренников предлагал партийному руководству свой товар — музыку советских композиторов и просил в обмен за него ряд существенных преференций.

Свои требования Хренников изложил в последнем разделе своего доклада, под заглавием “Пропаганда советской музыкальной культуры”.

Прежде всего, Хренников потребовал усилить пропаганду советского музыкального творчества, внести в нее некую планомерность. Попенял концертным организациям, что в их репертуаре “отражена лишь очень незначительная часть художественных ценностей, созданных советскими композиторами”, посчитал недопустимым положение, “когда годами в концертных программах исполняется узкий круг сочинений ограниченного количества авторов”.

Покритиковал методы пропаганды советской музыки по радио и телевидению, заявил, что деятельность издательских организаций не “отвечает масштабу музыкальных запросов нашего народа”, что тиражи нотных изданий крайней ограничены, не налажена система распространения нотных изданий. Поблагодарил партию и правительство за организацию нового издательства “Советский композитор”, проинформировал об открытии филиала этого издательства в Ленинграде и предстоящем открытии его филиалов в союзных республиках. Посетовал на то, что в общей прессе мало внимания уделяется событиям музыкальной жизни, на то, что единственный специальный журнал “Советская музыка” не в состоянии удовлетворить запросы широкой музыкальной общественности.

Все эти требования предварительно обсуждались в ЦК КПСС, в Министерстве культуры СССР. И часть из этих требований уже была удовлетворена, о чем Хренников поспешил сообщить высокому собранию. “Считаю необходимым также сообщить о последних решениях Министерства культуры СССР по вопросам пропаганды советской музыки. Эти решения предусматривают меры, которые должны максимально благоприятствовать широкому и систематическому исполнению произведений советских композиторов в концертах филармоний, по радио и телевидению, в дворцах культуры и клубах. В решениях министерства отражены также вопросы дальнейшего развития очагов музыкальной культуры в стране. Так, в 1957 году организуются симфонические

оркестры в Алма-Ате, в Запорожье. Расширяется количество концертных ансамблей во всесоюзном радио. Значительно увеличивается запись произведений композиторов союзных республик на грампластинках". Поделится новостью о создании в Союзе композиторов бюро пропаганды, которое "сумеет внести оживляющее начало в дело пропаганды советской музыки".

И сам Хренников, и соавторы его доклада были очень опытными игроками, знавшими стратегию и тактику такого рода мероприятий как съезд, увещания выстроить текст таким образом, чтобы не только продумать наступательную операцию, но и занять правильную оборону. Поэтому не удивительно, что в докладе Хренникова нашлось место и для упредительного удара, для защиты от потенциального натиска противника. Поэтому Хренников вновь прибегнул к испытанному приему так называемой самокритики, сам подняв неприятные для него организационные вопросы. "Это наше болевое место. Союз композиторов все более начинает походить на административное учреждение". И, бия себя по ланитам, добавляет: "Как это ни парадоксально, но на творческие вопросы, на постоянное общение с членами союза, на живую творческую работу у секретариата, да и у правлений наших союзов времени не хватало". Не забыл повиниться и в плохо налаженных дискуссиях: "Дискуссии, которые должны быть главным, основным методом работы союза, организовывались от случая к случаю".

И закончил эту часть своего выступления предложением в духе политики "разрядки напряженности": "Насущная задача — укрепить в союзах дружественную, товарищескую обстановку, чтобы принципиальные, откровенные мнения высказывались открыто, чтобы каждый член союза вносил в нашу жизнь всю силу своей инициативы, чтобы в горячих творческих спорах мы находили истину нашего искусства".

* * *

Самую главную новость участники и гости съезда услышали в конце доклада. Ни много, ни мало Хренников изложил новую концепцию развития советской музыки, ее участия в мировом музыкальном процессе. Для того чтобы понять важность этой новой идеологии, необходимо напомнить, что в документах 1948 г., в Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г., в выступлениях А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в качестве стратегии развития советской музыки избиралась модель полной автаркии, замыкания на собственные силы, с опорой на классическое наследие и на фольклор. Это было вполне объяснимо, если не забывать, что страна Советов жила в условиях усилившейся в начале "холодной войны" изоляции.

Ситуация изменилась после смерти Сталина. Новое партийное и государственное руководство в СССР стремилось договориться с Западом о мирном сосуществовании, начался долгий и мучительный путь к "детанту", разрядке напряженности. В новых условиях свою роль должен был сыграть культурный обмен. И уже в середине 1950-х годов начались поездки и выступления советских выдающихся музыкантов-исполнителей, театральных коллективов. В Советский Союз стали приезжать оркестры, оперные труппы, виртуозы. И вот теперь было предложено подключить к культурному обмену не только исполнителей, но и композиторов.

"Наша музыка живет не изолированно от творческого направления современного искусства", "мы не можем, в частности, пройти мимо опыта, накопленного мировой музыкой в послевоенные годы" — вот основные положения новой концепции, озвученной Хренниковым. Но если в 1948 г. вся музыка Запада рассматривалась как декадентская и упадочная, то теперь, по мнению главы композиторской организации Советского Союза, "в современной зарубежной музыке совершаются очень сложные процессы, отражающие борьбу двух направлений идеологии и творчества — прогрессивного, стремящегося к реалистическому отображению действительности, и абстрактно-формалистического, отгораживающегося от жизни народа".

Далее Хренников как общую тенденцию в развитии музыки послевоенной Европы увидел "несомненный рост и укрепление позиций прогрессивных сил, противостоящих бессмыслице звукотворчества декадентствующих сторонников реакционного направления в современной музыке" и назвал имена

крупнейших композиторов зарубежных стран, таких, как Ян Сибелиус, Бела Барток, Золтан Кодаи, Джордж Энеску, Воан Уильямс, положительно охарактеризовав их творчество. Как он сказал, они “создали каждый в своей творческой манере произведения, пронизанные любовью к человеку, глубокой верой в будущее своего народа. Искусство, вдохновляемое этими идеалами, пользуется любовью и популярностью во всем мире”.

И еще раз подтвердил, от чего дистанцируется советская музыка: “Никакие усилия пропагандистов “новой музыки”, основанные на математических экспериментах додекафонистов, всевозможных комбинациях “конкретных” шумов, записываемых на магнитофонной ленте, или “сочинение” музыки при помощи кибернетики, не могут заставить слушателей полюбить ее, “музыка” эта остается достоянием ничтожной кучки пресыщенных снобов”.

При этом подтвердил способность и готовность советских композиторов встроиться в мировой музыкальный процесс. Сидящие в зале коллеги Хренникова переводили на понятный для себя язык словесные штампы докладчика. Они сразу поняли, что у них появляется возможность выезда за границу, показа своих произведений зарубежной аудитории, появляется надежда привлечь внимание к их сочинениям зарубежных исполнителей, а значит, в конечном итоге возникал хотя бы чисто теоретический шанс заработать, причем получить авторские в валюте³⁸. Именно так они переводили для себя пассажи Хренникова, сплошь состоящие из джентльменского набора отечественного пропагандистского лексикона, вроде следующего: “Советская музыка способствует укреплению дружбы и взаимопониманию между народами земного шара. Она играет действительную роль в благородной борьбе за мир во всем мире” и “В нашу задачу входят всемерное расширение и укрепление творческих связей со всеми прогрессивными композиторами мира”.

В завершение Хренников с радостью констатировал факт, что “за последние годы сложились и окрепли дружественные связи между музыкантами Советской страны и многих, многих стран мира. Это очень важно потому, что одно из важнейших условий развития мировой культуры – взаимное общение и взаимное обогащение различных национальных культур мира”.

Подводя итог своей речи, Хренников еще раз недвусмысленно дал понять суть заключаемого взаимовыгодного договора между КПСС и Союзом советских композиторов СССР. По пунктам содержание этого договора можно определить следующим образом:

– Музыка советских композиторов служит средством художественной пропаганды – “мы горды тем, что в происходящей сейчас острой идеологической борьбе произведения советских композиторов служат делу победы социалистической идеологии”;

– Союз советских композиторов СССР лоялен к советской власти и признает руководящую роль партии, поставившую “перед советскими художниками задачи исторического значения – быть оплотом в сохранении и развитии прекрасных традиций классического и народного искусства: в тесной связи с жизнью создавать произведения, которые служили бы народу в его труде и борьбе. Народность, партийность – душа нашего искусства. Следуя этим основополагающим принципам социалистической эстетики, многонациональный отряд советских композиторов придет к новым, еще более высоким достижениям. Этого ждут от нас народ, родная Коммунистическая партия”.

– Коммунистическая партия Советского Союза гарантирует поддержку творческой деятельности советских композиторов, обеспечение их социальных нужд – “ее вдохновляющее руководство, постоянная чуткая забота о судьбах советской музыки придают нам силы и уверенность в том, что мы сумеем достойно выполнить свой долг перед народом”

– Советские композиторы обязуются на основе метода социалистического реализма в целях эстетического и идейного воспитания широких масс трудящихся – “создавать новые и новые произведения, которые волновали и радовали бы людей жизненностью своего содержания, высокой этичностью и мастерством”;

– Музыка советских композиторов должна иметь выход за пределы СССР – “то лучшее, что создано уже, является достоянием не только нашего народа, но и мировой музыкальной культуры”.

Второй съезд советских композиторов, доклад Хренникова стали событиями воистину историческими. Съезд обозначил новую ситуацию в истории советской музыки, новый этап во взаимоотношениях между правящей партией и Союзом композиторов СССР — этап взаимовыгодного партнерства.

Конечно, поначалу это был скорее договор между работодателем и наемным рабочим. Результаты съезда сказались не сразу, понадобилось время, “смена караула” в Президиуме ЦК КПСС и высших органах государства, перемены в жизни, в общественных умонастроениях и еще множество других перемен. И в результате Союз композиторов обретает со временем возможность свою политику мягко, ненавязчиво вменить ЦК КПСС, выдавать свои интересы за государственные. И чем дальше ослаблялось внимание и контроль за Союзом композиторов со стороны партии, тем эти требования становились настойчивее и, в конечном итоге, СК превратился в государство в государстве. Разумеется, оставаясь полностью лояльной организацией, члены которой писали обязательные дежурные сочинения по случаю юбилеев, круглых дат, государственных и партийных праздников, глава которой бодро рапортовал на партийных съездах об улучшенных количественных показателях производства опер и симфоний на душу населения “за отчетный период”. Обычно, после того как Хренников отчитывался на очередном съезде КПСС, Л. И. Брежнев подходил к нему и говорил “Молодец, Тихон!”, хлопывая довольного первого секретаря СК по плечу. Это совершенно никто не понимает ни у нас, ни за рубежом. Об этом ничего не знают и даже не догадываются музыковеды-советологи, продолжающие как попки талдычить о соцреализме и жестком партийном контроле над композиторами. . .

В своих тетрадях “Разных записей” Свиридов неоднократно возвращался к оценке деятельности СК. В Заметках 1989–1993 Свиридов в 1991 году (год проведения VIII съезда СК СССР) записал следующее: “Союз композиторов — не просто общественная организация. За сорок три года своего существования он превратился в великолепно организованное тоталитарное Государство со своей администрацией, огромнейшими деньгами (десятками миллионов ежегодных расходов), связями с правящей верхушкой, связями с зарубежными деятелями, которые держат в руках всемирную музыкальную индустрию, концертную жизнь, образование. Хренников — совсем не демонический злодей, <...> сметливый, ловкий, угодливый, <...>, обманывающий всех и прежде всего виртуозно водящий за нос государственных воротил. Их он обманывал с каким-то даже тайным сладострастием. . .”³⁹

Вторым выступающим после Хренникова был Б. М. Ярустовский с пространным докладом “О творчестве советских композиторов в области музыкального театра”.

А третьим основным выступлением на пленарном заседании съезда был содоклад главного редактора журнала “Советская музыка” Г. Н. Хубова “Критика и творчество”.

Хубов прекрасно понимал сложность своего положения, понимал, что угроза увольнения нависла над ним, выступление Хренникова на съезде не оставляла главному редактору никаких надежд. Скорее всего, он решил не сдаваться врагу и как гордый крейсер “Варяг” дать бой и с гордо поднятым флагом на флагштоке уйти ко дну. Впрочем, наверняка он еще питал толику надежд на общественную поддержку со стороны антихренниковского лагеря.

Если Хренников в своем докладе ругал журнал “Советская музыка” за то, что “критика отрицательных явлений прошлого носит крайне односторонний характер” и что в этом журнале “некоторые авторы, по существу, снимают вопрос о наличии в советской музыке отдельных пережитков модернистических влияний”, то Хубов, не называя имени Хренникова, по существу, обвиняет генерального секретаря ССК СССР за его представление о том же социалистическом реализме: “антиленинское, нарочито суженное и обедненное представление реализма и народности, регламентировавшее творческую фантазию

и творческие искания, по сути дела, извращало глубокий жизненный смысл партийных решений по вопросам искусства и тормозило широкое развитие нашего многообразного, подлинно реалистического музыкального искусства⁴⁰.

И если имени Хренникова в связи с Десятой Шостаковича Хубов не упоминал, то своих антагонистов он не забыл назвать. “Каковы эстетические критерии реализма в музыке? — задавался он вопросом, — И почему при бесспорности общих положений в конкретных критических оценках допускались и допускаются грубые ошибки, а теоретические выводы иных музыковедов о многих произведениях современности вступали и вступают в непримиримое противоречие с практикой, с жизнью? Почему, например даже таким замечательным, получившим мировое признание сочинениям, как Десятая симфония Д. Шостаковича, иные наши музыковеды, в том числе и видные (Ю. Кремлев, Ю. Келдыш и др.), отказывают в реализме? Почему неудачная опера Г. Жуковского “От всего сердца” была расхвалена, а выдающейся, глубоко реалистической опере С. Прокофьева “Война и мир” до сих пор предъявляются бездоказательные обвинения в “непреодоленных влияниях модернизма”? <...> Почему наша музыкальная критика сразу же и горячо не поддержала проникновенных вокальных циклов Г. Свиридова?⁴¹ Почему глубоко содержательная Третья симфония Б. Лятошинского была несколько лет назад в непристойно грубой форме раскритикована киевским музыковедом В. Довженко и лишь недавно вновь утвердилась в репертуаре? Как могла, наконец, наша критика мириться с тем, что музыкальное радиовещание годами исполняло в своих передачах серые, наводящие тоску симфонические опусы, а такое прекрасное произведение, как Вторая симфония А. Хачатуряна, не звучало около десяти лет?”⁴².

* * *

Доклад Хубова был посвящен музыковедению и критике. И тут не обошлось без сюрпризов. В самом начале своего обзора вторым после Б. В. Асафьева он назвал И. И. Соллертинского. В 1948 и 1949 годах это имя производилось сторонниками эстетики Жданова со скрежетом зубовным, он считался главным рупором музыки загнущего буржуазного Запада, адептом формализма, ему приписывалось вредное влияние на того же Шостаковича. Оценка Хубова — прямо противоположная: “Не могу не вспомнить здесь и о другом нашем выдающемся музыкальном критике, ученом и публицисте И. Соллертинском, безвременно погибшем в годы войны”.

Положительно оценив ряд музыковедческих трудов, отметил, что в музыковедении наметилось известное оживление⁴³, Хубов подверг осуждению критику в ее оценке современных процессов в советской музыке. Как он отметил, “грандиозный опыт развития советской музыкальной культуры до сих пор настоящему не изучен, критически не проанализирован, эстетически не обобщен. Окидывая критическим взглядом пройденный путь, мы видим, что далеко не все творческие достижения музыкального искусства были оценены по достоинству, в то же время многие безотрадно серые, посредственные произведения нередко рассматривались как реалистические”.

Вспомнил недобрым словом “культ личности”. И опять-таки в пику Хренникову заметил, что “в атмосфере культа личности установился отнюдь не музыкальный тон административного “командования искусством”, давно и решительно осужденный партией”.

Спасая дорогой его сердцу социалистический реализм, он пытался “очистить” его, списав на культ недостатки музыкальной критики: “Мы мало вникали в самую суть сложных творческих процессов, не очень заботились о выработке прочных эстетических критериев реализма в музыке, довольствуясь ограниченными, шаблонно-упрощенными формулами, которые постепенно приобрели характер неких “узаконенных” догм и схем. Здесь, конечно, сказалось влияние культа личности, сковывавшее творческую инициативу и самостоятельную критическую мысль, навязывавшее “непогрешимость” одного субъективного художественного вкуса”. И опять-таки это замечание косвенно намекало на ошибки руководства Союза композиторов, его секретариата.

И уж совсем, что называется, не в бровь, а в глаз, слова Хубова достигают цели, когда он говорит о поддерживаемом руководством Союза стиле

музыки в конце 1940-х годов — начала 1950-х, когда советскую музыку захлестнула волна парадного славословия и помпезности, противопоставляя им, по мнению Хубова, созданные в эти же годы культ личности “многие замечательные, глубоко реалистические произведения”.

Приводимый им список выглядит пестровато, но Хубов сознательно включил в него наряду с действительно достойными и сочинения слабые, но общепризнанные. Наряду с Десятой симфонией и Скрипичным концертом упоминается, к примеру, “Песнь о лесах” Шостаковича. Здесь же Хубов упомянул оперу “Война и мир” и Седьмую симфонию С. Прокофьева, Вторую симфонию и Виолончельный концерт А. Хачатуряна, оперу Ю. Шапорина “Декабристы”, “ряд произведений Р. Глиэра, Н. Мясковского, Т. Хренникова, Д. Кабалевского, Г. Свиридова, Н. Пейко, Г. Галынина”.

Было еще одно важное ключевое слово-пароль, употребленное Хубовым. Это “догматизм”. В лексиконе Хренникова и его сторонников из композиторов-“реалистов” это слово напрочь отсутствует. Зато его часто употреблял Шостакович в своих выступлениях в то время. И подобно Шостаковичу Хубов употреблял это слово, подразумевая под ним все те отрицательные стороны руководства ССК СССР при Сталине. Собственно, из слов Хубова становилось ясно, что именно Хренников и является самым главным отрицательным героем эпохи культа личности, основным виновником бед композиторов-“формалистов” в Союзе композиторов в сталинскую эпоху, сочинения которых замалчивались или поносились последними словами. “...горько то, — говорил Хубов, — что значительная часть творческого богатства советской (и не только советской) музыки довольно долгое время “хранилась” под спудом догматизма — верного служителя культа личности. Некоторые талантливые сочинения, почему-либо осужденные догматиками, не исполнялись или исполнялись очень редко”.

Хубов резко высказался против ограниченности и недальновидности догматизма, защищая право художника на фантазию⁴⁴. И опять при этом упомянул ту же Десятую симфонию. “В особенности это относится к музыке, — искусству, в котором элемент романтический играет столь важную роль. Мы часто сетуем на **п<e>реизбыток** серых, скучных музыкальных произведений. В чем их главный порок? В полном отсутствии фантазии, отсутствии мелодического вдохновения. К сожалению, мы с этим свыкаемся. И когда нас захватывает смелый взлет творческой фантазии композитора в таких ярко-реалистических произведениях, как, например, “Война и мир” С. Прокофьева, или Десятая симфония Д. Шостаковича, или “Есенинская поэма” Г. Свиридова, то мы робеем, смущаемся и начинаем застенчиво выискивать в музыке неопределенные влияния модернизма...”⁴⁵.

Борис Шварц обращал внимание на, с его точки зрения, “либеральные” высказывания Хубова. Действительно, Хубов защищал “использование диссонанса, который все слишком часто смешивали с какофонией”⁴⁶, выступал “против неразборчивого акцентирования оптимизма (фаворите в концепции советского искусства), процитировав Ленина, “нет ничего более вульгарного чем самодовольный оптимизм”. Что требуется воображению, то не должно регламентироваться, здесь опять цитата из Ленина под рукой, “фантазия это качество самой высокой ценности”.

Верно отметил Шварц, что Хубов поднял вопрос о сомнительном использовании термина “модернизм” в советской критике. Докладчик процитировал статью “Модернизм” из второго издания Большой советской энциклопедии и пришел к выводу, что если следовать этому не очень точному определению, то “при таком механическом нивелировании композиторы подобные Дебюсси и Равелю, Малеру и Штраусу, Стравинскому и Хиндемиту, Бергу и Онеггеру, все вместе смешаны в кучу как представители “реакционного” модернизма”⁴⁷. Честно говоря, Хубов сам запутался в определении модернизма, за что его не преминули отчитать его оппоненты⁴⁸.

И все же Шварц не оценил самое важное — те мысли Хубова, что составляли квинтэссенцию его доклада, суть его художнической позиции.

В заключительной части своего содоклада Хубов вновь вернулся к своим излюбленным понятиям — реализму и народности. Причем, что особенно важно, без упоминания соцреализма. Собственно, он не сказал ничего особенно нового, но в сравнении с его собственными не всегда успешными попытками

вырваться из пут вязкой словесной паутины официальной эстетики, здесь он почувствовал свободу и нашел хорошие слова и дельные мысли.

“Могущество музыки – в глубоком и многообразном выражении правды чувства, правды поэтической идеи...”, “Реализм в музыке – это прежде всего правдивое выражение душевного мира человека, тончайших черт его душевной настроенности, вызываемой перипетиями жизненной борьбы <...>. Здесь композитору доступны и послушны все выразительные средства музыки”.

И, пожалуй, самое ценное в его последней части содоклада – это мысль о значении мелодии. “Фантазия композитора, воспринимающего и образно передающего живые впечатления действительности, ищет опоры и находит ее прежде всего в мелодии. Ибо в мелодии и из мелодии рождается музыкальный образ – “чувствуемая мысль”. Поэтому правда выразительной, индивидуальной и яркой мелодии есть важнейшее, хоть и не единственное требование реализма в музыке”.

Не то, чтобы это было откровением, но советской и постсоветской русской музыке нужно будет пройти довольно сложный путь, через искушение безмелодичной музыкой западного авангарда, через увлечения разными модными течениями и техниками, необычными оркестровыми эффектами и поражающими слух звукосочетаниями, редкостными инструментами, электронной, чтобы вернуться к этой, незатейливой на первый взгляд, мысли. Тот же Свиридов это понял одним из первых, еще в 1970-е – 80-е годы, когда советские композиторы проходили уроки школьной додекафонии. “Если музыка хочет выражать душу человеческую, ее печаль и радость, ее сокровенные устремления – она должна возвратиться к мелодии. Иного пути, кажется, нет”, – записал композитор в своей тетради “Разных записей” за 1978–1980 г.⁴⁹.

Как можно теперь понять, где-то в дальнем углу памяти Свиридова остались и слова Хубова о народности. Ныне это понятие совсем исчезло из лексикона нашего искусствознания, что отчасти объясняется его неумеренным употреблением и совершенной профанацией в прошлом. И Свиридов это хорошо понимал, вне официальной обстановки долгое время не употреблял все это понятие, и лишь в зрелые годы вернулся к нему, вложив в него свой важный смысл. К истории его взаимоотношений с Шостаковичем это имеет самое прямое отношение, о чем пойдет речь дальше.

Вне гнетущей, мертвящей ферулы соцреализма понятие народности в докладе Хубова получило вполне достойную интерпретацию: “Народность – это **мерило идейной чистоты и духовной мощи** искусства, черпающего вдохновенно из вечного источника – жизни. Поэтому мы говорим, что народность есть **основа** реалистического метода в искусстве. И я позволю себе повторить, что само по себе объективное отражение действительности, то есть воплощение в художественных образах тех или иных явлений жизни, воспринимаемых творческой индивидуальностью композитора, будет еще не полно, реалистически не закончено, если оно не прочувствовано тем простым чувством, каким обладает народ”.

Эти слова перекликаются с рассуждением Свиридова о народности, чеканную формулу для него композитор найдет значительно позднее, в 1979 г. Возвращаясь к неоднократно повторяемой летучей фразе М. И. Глинки “Народ пишет музыку, а мы ее только аранжируем”, Свиридов считает, что смысл ее заключается в том, что “композитор должен прежде всего слышать народ, быть выразителем того сокровенного, о чем поет народ в своих песнях, т. е. выразителем народного духа, народного сознания”⁵⁰. Именно в “неотделимости искусства от народа”, в “чуткости к народному сердцу” Свиридов видел смысл и предназначение творчества русского композитора. И, как мы покажем в дальнейшем, именно здесь лежит водораздел между эстетикой Шостаковича и Свиридова.

В самом конце своего содоклада Хубов попытался – не очень убедительно – “реабилитировать” ряд выдающихся композиторов конца XIX – начала XX, избавив их от жестоко карающего суда “ждановщины”, “осужденных” в 1948 г. на забвение по статье “модернизм”⁵¹. Попытка определить исторические границы модернизма в конце концов свелась к признанию за модернизмом периода после первой мировой войны, причем туда скопом Хубов поместил таких разных композиторов, как Менотти, Стравинский, Анри Пуссер, Э. Хелм, и, в конце концов, дошел до Арнольда Шенберга, произнес свой

приговор одному из столпов модернизма. Не забыл упомянуть изобретенную главой нововенской школы систему, оценив ее отрицательно: “Основа “системы” А. Шенберга явилась изобретенная им “додекафония” <...> Додекафония нанесла смертельный удар в самое сердце музыки, разрушив живую, трепетную ткань **мелодии**”. Понадобилось еще почти полвека, чтобы эта догадка была осознана в композиторских кругах как у нас, так и за рубежом. И опять цитирую позднего Свиридова: “Понятие мелодии по сути исчезло, так стал называться всего лишь ряд произвольно выбранных звуков...”⁵².

Надо сказать, что в отношении к Шенбергу и додекафонии Хубов не был одинок и солидаризировался в тот момент с подавляющим большинством советских композиторов старшего и среднего поколения. И здесь он сошелся во взглядах и с Хренниковым, и с Шостаковичем.

Увы, их позиция, как показывает история, была уязвима. Пытаясь отстаивать и защищать опыт советской композиторской школы, они обосновывали свою позицию на зыбком, весьма неопределенном эстетическом фундаменте – понятии социалистический реализм. Чисто романтическая, не лишенная поэзии, со счастливым финалом, напоминающим конец сказки “Золотой ключик” А. Толстого, эта идея стала идеологическим догматом, непогрешимым как папа римский. По сути это был фантом, туманная, или, как говорил Платон, “смутная идея”. И уж никакой не метод. Хубов даже не решил ее определить, какое отношение имеет соцреализм к музыке⁵³, отделавшись красивой, но неопределенной фразой “социалистический реализм **широк, как сама жизнь**”, закончив ее совсем уж смешно и нелепо: “Стало быть, незачем и некуда его “расширять”.

В 1930-е – 40-е годы советскими композиторами был создан свой оригинальный стиль нового советского классицизма, найдены формы, найден метод симфонизма. Были созданы произведения, вошедшие в “топ-лист” мировой музыкальной литературы. И вот теперь, после войны, после смерти Сталина созрела внутренняя, чисто творческая необходимость создания новых форм музыкального искусства, которые могли бы передать новое содержание, новое мироощущение и идеи, рожденные послевоенной эпохой. Пришло время напряженных поисков.

Знапные советологи особенно любят распространяться по поводу жесткой регламентации композиторского труда, ограничения свободы творчества со стороны партийного руководства страной. Но они не понимают, как эта регламентация осуществлялась на самом деле.

Если в сталинскую эпоху все боялись мнения самого вождя, который лично слушал музыку советских композиторов, то уже ближе к концу его жизни, после войны и особенно после его смерти, суд вершил всеисильный ЦК КПСС. И вот тут-то обычно и совершают ошибку советологи, не понимая, как рождались указания отдела культуры ЦК. А рождались они главным образом в секретариате ССК СССР, чаще с подачи самого генерального секретаря Союза композиторов СССР. Оценки, творческие установки, данные секретариатом ССК СССР, доводились до сведения ЦК КПСС и там, наверху, окончательно оформлялись решения относительно как “генеральной линии” в творчестве советских композиторов, и вплоть до конкретных вопросов, кого из композиторов и как поощрить, а кому выразить порицание и не дать премии или звания⁵⁴.

Когда с легкой руки Д. Шепилова возникло расширительное толкование соцреализма, стилистическая регламентация творчества свелась к минимуму со стороны государства. Споры по поводу додекафонии, сериализма, электронной музыки и прочих новаций Запада постепенно перемещались на периферию, внутри композиторских дискуссий. И если при Хрущеве еще раздавался его зычный голос с угрозами в адрес поклонников “буржуазной” музыки, то во времена Л. Брежнева и Политбюро, и ЦК КПСС оставались вне споров о стилях в советской музыке. Для партийного руководства важно было только одно, чтобы у композиторов не было “стилистических разногласий” с советской властью. А вот за настроениями и образом мыслей композиторов внимательно следили совсем иные органы, имевшие прямые контакты и своих осведомителей среди членов партийной организации Союза и в отделе кадров, да и рядовых композиторов и музыковедов.

Проблема заключалась в том, что среди самих композиторов в середине 1950-х годов не было единства во взглядах, не было четко выработанного представления, каким путем двигаться дальше. Оставшиеся в живых авторитетные

композиторы старшего поколения не решались на перемены. Тот же Шостакович в своем творчестве оставался в рамках выработанных им в предшествующие десятилетия стиля и форм. Многие его последователи шли за своим лидером, повторяя его приемы с большей или меньшей творческой самостоятельностью, а чаще всего клишируя образцы. Поэтому едкая реплика И. Дзержинского относительно “маленьких шостаковичей” родилась отнюдь не на пустом месте. Но не всем это нравилось. Кто-то искал другие образцы для подражания, находя его в стиле И. Ф. Стравинского или Белы Бартока, молодежь же была открыта для совсем радикальных веяний, в том числе тех, что шли от международного музыкального авангарда. Старшие поколения всячески сопротивлялись этому, точно определив красную черту, за которую не рекомендовали молодым заходить. Поэтому, как это ни покажется странным, всех устраивал ничего не говорящий, безбрежный, широкий “как сама жизнь” соцреализм. Им клялись и его всеу упоминали композиторы всех ориентаций, и “реалисты”, и круг Шостаковича, да и сам Шостакович не чурался его. А за красной чертой на какое-то время поместились нововенская школа и музыкальный авангард⁵⁵. Это оставалось ересью, порицалось как формализм, как влияние буржуазного Запада.

* * *

А между тем, в музыкальной “холодной войне” советским композиторам противостояла мощная армия, вооруженная сверхсовременным идейным оружием, оснащенная новейшей музыкальной технологией, методами композиции и оркестрового письма, фундированная философско-эстетическими концепциями, большой практикой сочинения. Поддерживаемый сильнейшей пропагандистской машиной США, не уступающей после войны нашему Агитпропу, имея возможность пропагандировать свою продукцию через звукозаписывающие фирмы, радио- и телевидение, издательства, через прессу, тот же международный музыкальный авангард имел, конечно, большие преимущества⁵⁶.

Американская пропагандистская машина начала интенсивно работать в самом конце войны. Достаточно вспомнить Глена Миллера и его Армейский оркестр военно-воздушных сил США, организованный в 1943 г. Выступления этого оркестра по радио Би-би-си, на военных базах союзников произвели сильное впечатление на армейское руководство. И если бы не преждевременная гибель Миллера в 1944 г., то наверняка его оркестр был бы в первых рядах гастролировавших американских джаз-оркестров в Европе в конце 1940-х — начале 1950-х годов. Тем не менее, джазовые коллективы США в первые послевоенные годы буквально заполнили Европу и европейское радиовещание.

Сразу после окончания войны в Германии при Верховном Главнокомандовании Союзных экспедиционных сил пропагандой был организован отдел психологической войны, во главе которого был поставлен бригадный генерал Роберт Макклор. Как пишет журналист Алекс Росс в своей популярной книге “Дальше — шум: Слушая XX век”, “психологическая война означала достижение военных целей невоенными средствами, а в случае с музыкой это означало продвижение джаза, американских композиций, международной современной музыки и других звуков, которые могут быть использованы для разрушения концепции арийского культурного превосходства”⁵⁷.

С образованием Управления военной администрации США в Германии (The Office of Military Government, United States, сокр. OMGUS) отдел Психологической войны превратился в управление информационного контроля, “взвешавшее на себя ответственность за всю культурную деятельность в оккупированных районах”⁵⁸. Первоначальной целью управления был проект освобождения немецкого ума от нацистской идеологии. Проект, носивший название “перориентация”, касался и музыки. Сохранилась Инструкция музыкального контроля № 1. В этой инструкции излагался метод пропаганды: “Немецкая музыкальная жизнь должна быть под влиянием положительных, а не отрицательных средств, т. е. путем поощрения музыки, которая нам кажется полезной, и вытесняя такую музыку, которую мы считаем опасной”. К опасным относилась

музыка Рихарда Штрауса и Ганса Пфизнера, а также Яна Сибелиуса в связи с его “Финляндией”, сочинением, в котором находили антирусскую направленность (чтобы не “обижать” русских военных)⁵⁹.

Конгресс США раскачивался долго, и только усиленная активность советской культурной пропаганды побудила принять государственную программу культурных презентаций (the Cultural Presentations program) в начале 1950-х годов. Опыт военной администрации был учтен. И теперь он распространился на недавних союзников – Советский Союз и страны социалистического лагеря. В начале была сделана ставка на композиторов старшего поколения, творцов “великой американской симфонии”, как иронично отозвался о них Р. Тарускин, автор “Оксфордской истории западной музыки”⁶⁰. Арон Копланд, Самуэль Барбер, Лукас Фосс, Уильям Шуман, Рой Харрис, Воан Уильямс, Роберт Шешнс действительно создали симфонические произведения, популярные до войны. Эти композиторы стремились создать свой национальный стиль, получивший название “музыкальный американизм”. Надо сказать, что американский симфонизм был довольно близок по своей направленности и формам советскому симфонизму. Быть может, чуть менее яркий. И не случайно эти композиторы были в дружеских отношениях с советскими композиторами, приезжали в СССР. Но в годы маккартизма за их сочувствие к Советскому Союзу эти композиторы ушли на второй план. И вперед выдвинулся Арнольд Шенберг со своими американскими учениками и европейский авангард.

Международный музыкальный авангард оказался наиболее приемлемым по своей идеологии, эстетике. Музыковеды и философы видели в этой музыке отсутствие каких-либо связей с традициями народной и классической музыки, что, наоборот, всячески поощрялось в Третьем рейхе. Отрицались основы классической музыки – ее тональная организация, лад. Найденный авангардистами метод композиции, так называемый “тотальный сериализм”, в годы холодной войны обретает сильный политический резонанс. Как пишут западные исследователи, “соответствующий (подходящий) холодной войне сериализм повышается в статусе” (Cold War-appropriate-serialism-began to rise in status), сильно потеснив “великую американскую симфонию” в музыкально-пропагандистской кампании в послевоенной Германии⁶¹.

Поэтому далеко не случайно американцы вложили средства в создание новой организации – Международных летних курсов новой музыки в Дармштадте. Техника композиции в двенадцати тонах А. Шенберга и возникшая на ее основе техника тотального сериализма стали пропагандироваться на летних курсах как образец “свободы творчества”, в то же время в СССР эти методы композиции рассматривались как образцы буржуазного формализма и фактически были табуированы. Этим не преминула воспользоваться западная пропаганда, распространяя известную идею “в СССР нет свободы творчества”. Но как известно, в Летней школе были суровые законы. Писать тональную музыку там строго воспрещалось. Так что оказывалось, что под свободой творчества подразумевалось обязательное пользование додекафонией и сериализмом как методами сочинения музыки. Это мало чем отличалось от ждановских правил сочинения мелодичной и красивой музыки. Что ж, на войне как на войне.

Тем не менее, международные летние курсы современной музыки в Дармштадте выглядели куда более привлекательными в глазах композиторов стран народной демократии, нежели Союз композиторов СССР с его идеологией соцреализма. У нас об этом стыдливо молчат, но действительно прав был Хубов, когда говорил о мощнейшей финансовой подпитке, благодаря которой “модернизм получает довольно широкое распространение в Европе и в США”. И его опасения, что композиторская молодежь может увлечься западной музыкальной модой, оказались, как мы покажем в дальнейшем, пророческими⁶². Сложность выбора пути для советских композиторов заключалась в том, что додекафония была отнюдь не случайным изобретением А. Шенберга, была своя внутренняя логика развития европейской музыки, которая привела к додекафонии как к одной из возможных систем композиции. Об этом разговор пойдет дальше.

Но возвращаемся к содокладу Хубова. Под занавес он предложил укрепить “творческие контакты с передовыми зарубежными музыкантами” и призвал “содействовать сплочению всех прогрессивных сил искусства в борьбе за прекрасную, человечную, правдивую музыку наших дней”. А в самом конце

он выразил уверенность, что композиторов и критиков “свяжет большая и верная дружба”, которая “не должна бояться самой суровой правды”, и что рука об руку, вместе “мы быстрее и успешнее преодолеем большой и трудный путь к Гималаям социалистического реализма”. До Гималаев так, увы, и не дошли...

(Продолжение следует)

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ На заседании Президиума ЦК КПСС 4 апреля 1957 г., когда Второй Всесоюзный съезд уже оканчивал свою работу, Маленков, Булганин, Ворошилов, Каганович и Молотов обвинили Секретариат в том, что члены Президиума не обсуждали вопросы съезда. Не обсуждался и текст речи Шепилова на съезде. См.: Президиум ЦК КПСС. 1954–1964. Черновые протокольные записи заседаний. Стенограммы. Постановления. Т. 1. 2-е изд., испр. и доп. Гл. ред. А. А. Фурсенко. – М.: РОССПЭН, 2004. С. 246–47. Д. Т. Шепилов был секретарем ЦК КПСС с 14 февраля, когда он оставил пост министра иностранных дел, и до 29 июня 1957 г.
- ² К сожалению, как советское, так и российское музыковедение практически прошли мимо темы влияния советской пропаганды и культурной политики на музыкальные культуры социалистических стран. Есть только общеисторические работы, касающиеся процесса так называемой советизации стран Восточной Европы, входивших в социалистический лагерь. См. *The Establishment of Communist Regimes in Eastern Europe, 1944–1949*. Edited by Norman Naimark and Leonid Gibianskii. Boulder, Colo.: Westview Press, 1997; By Norman Naimark. *The Cambridge History of the Cold War*. Vol. 9. *The Sovietization of Eastern Europe 1944–1953*. Ed. By Melvyn P. Leffler. University of Virginia. Odd Arne Westgad, London School of Economics and Political Science. Cambridge: Cambridge University Press, 2010; Волокитина Т. В., Мурашко Г. П. Москва и Восточная Европа. Становление политических режимов советского типа 1949–1953. Очерки истории. – М.: РОССПЭН, 2002.
- ³ Международное общество современной музыки (*ISCM*, англ. *International Society for Contemporary Music*, нем. *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*) – международная организация, занимающаяся пропагандой новейшей академической музыки. Основана в 1922 г. в Зальцбурге, во время Зальцбургского фестиваля. В принятой основателями Общества хартии утверждалось намерение “защищать и поддерживать прежде всего экспериментальные и труднодоступные направления в музыке”. Среди композиторов, стоявших у истоков Общества, – Арнольд Шёнберг, Антон Веберн, Пауль Хиндемит, Дариус Мийо, Аарон Копленд и др. Советская Россия была представлена секцией под именем Ассоциация современной музыки (*АСМ*), просуществовавшей до 1932 г. На Первом съезде советских композиторов АСМ была подвергнута острой критике, как пропагандист “модернистических” течений современной буржуазной музыки.
- ⁴ Политические события 20–25 февраля 1948 г. в Чехословакии, в результате которых при сохранении Конституции страны и её многопартийной системы, а также без смены президента (социал-демократ Эдвард Бенеш) и премьер-министра (коммунист Клемент Готвальд) Коммунистическая партия Чехословакии заняла ведущие позиции в политической системе страны. Это не замедлило сказаться на кадровой политике во всех областях, в том числе и в творческих союзах.
- ⁵ К сожалению, в отечественном музыковедении это мероприятие не стало предметом отдельного исследования. Вынужден отослать читателя к статье американского музыковеда Кирилла Томофф об этом съезде, проходившем в рамках фестиваля “Пражская весна”, о политических событиях, подготовке к фестивалю и съезду: Tomoff Kiril. *A pivotal turn: Prague spring 1948 and the Soviet construction of a cultural sphere // Slavonica*. Vol. 10, № 2, November 2004, p. 157–176.
- ⁶ “Прогрессивные музыканты мира в борьбе за демократическое музыкальное искусство” (передовица) // Сов. музыка. 1948. Июль. № 5. С. 3.
- ⁷ Хотя саму идею создания некоего “варшавского музыкального пакта” не оставили. Она продолжала витать в умах руководства СК СССР и позднее, вплоть до начала 1970 годов. Из этого опять ничего не вышло, но уже по чисто внешнеполитическим причинам (события в августе 1968 г. в Чехословакии сыграли свою роль). Тогда Хренников решил сделать ставку на вхождение в существующие уже организации. В частности, в Международное общество музыкального образования (*ИСМЕ*).

В 1972 г. президентом ИСМЕ был избран Д. В. Кабалевский. После развала СССР российские композиторы проявили инициативу, была воссоздана российская ассоциация в Международном обществе современной музыки.

⁸ В 1946 г. в Дармштадте по инициативе композитора и критика Вольфганга Штайнеке возникли летние курсы современной музыки. Отдел информационной войны при оккупационной администрации США, в которой был отдел музыки и театра, заметил эти курсы и принял активное участие в его деятельности. В результате в 1948 г. курсы были реорганизованы в Международные летние курсы новой музыки. В новой программе основной задачей ставилось знакомство немецких музыкантов с американской музыкой, а также с музыкой, которая при Третьем рейхе была запрещена к исполнению. Музыка нововенской школы, ее эстетика и практика, теория композиции стали основным предметом изучения и пропаганды. В Дармштадт зачастили адепты Шенберга, такие как Рене Лейбовиц, Теодор Адорно, Х. Штукеншмидт. Впоследствии, в начале 1950-х годов в Дармштадте надолго заняли господствующее положение представители международного музыкального авангарда. Так что у отдела пропаганды ЦК ВКП(б) были основания для спешки с созданием новой международной композиторской организации под своим контролем. И не только в связи с ускоренным политическим курсом на советизацию стран народной демократии. С 1948 г. музыка фактически была вовлечена в орбиту “холодной войны”.

⁹ Известный биохимик, лауреат Нобелевской премии.

¹⁰ Литератор, поэт, писатель, переводчик, представитель реалистического направления в венгерской литературе.

¹¹ Ignaz A. A Musical Inquisition? Soviet “Deputies” of Musical Entertainment in Hungary during the Early 1950s. P. 133.

¹² Там же. P. 134.

¹³ Там же. P. 16.

¹⁴ См. Fosler-Lussier Danielle. Music Divided: Bartyk’s Legacy in Cold War Culture. — Berkeley, Los Angeles: University of California Press, Ltd., 2007 [first ed.]. (Фослер-Люссье Даниэль. Музыка разделенная: наследие Бартока в культуре [эпохи] холодной войны. Особенно следует отметить раздел Epilog East: Bartoc’s Difficult Truths and Hungarian Revolution of 1956 (Эпилог Восток: Бартоковские трудные истины и венгерская революция 1956). Приношу признательность финскому музыковеду Мери Херрала за указание на это исследование.

¹⁵ Szabolcsi Bence. Bartók Béla élete; Bónis Ferenc. Bartók élete képekben; Zeneműkiadó, Вр., 1956 (Сабольчи Бенце. Жизнь Бела Бартока; Ференц Боннис. Жизнь Бартока на фотографиях. Музыкальное издательство, Будапешт, 1956). В следующем году вышло в свет издание Béla Bartók. Weg und Werk — Schriften und Briefe. Budapest, 1957 (Барток Бела. Путь и работа. Труды и письма. Будапешт, 1957) с предисловием Б. Сабольчи.

¹⁶ К сожалению, мало известно о судьбе венгерских композиторов во время и после восстания осенью 1956 г. Публикации на эту тему насчитывают буквально единицы, в основном на венгерском языке.

¹⁷ Кабалевский Дм. Пражская весна и современная музыка // Сов. музыка. 1957. 8. С. 9.

¹⁸ Там же. С. 11.

¹⁹ Там же.

²⁰ Впрочем, сам К. Данькевич обратился в ЦК КПСС с просьбой пересмотреть отношение к его опере, но его демарш не имел успеха. На заседании Президиума ЦК КПСС 19 марта 1957 г. в присутствии Хрущева, Булганина, Микояна, Сабурова и Кагановича рассматривался вопрос о письме композитора Данькевича Булганину по поводу его оперы. Булганин посчитал правильными критические замечания в адрес оперы, высказанные в 1951 г. (Президиум ЦК КПСС. 1954–1964. Черновые протокольные записи заседаний. Стенограммы. Постановления. Т. 1. 2-е изд., испр. и доп. Гл. ред. А. А. Фурсенко. М.: РОССПЭН, 2004. С. 235). Вероятно, письмо К. Данькевича сопровождалось письменной просьбой А. Корнейчука, автора либретто оперы “Богдан Хмельницкий”, и на эту просьбу Комитет по Ленинским премиям в области литературы и искусства также ответил отрицательно. См. предыдущую часть очерка, опубликованную в “Нашем современнике”, 2018 г. № 2.

²¹ Данькевич К. Создавать музыку больших чувств // Известия. 1957. Среда, 27 марта. № 73 (12380) С. 3.

²² Свиридов Г. Искания и победы // Литературная газета, 1957 г. 28 марта, № 38, с. 1.

²³ Во второй половине 1950-х годов у Свиридова было сразу несколько ораториальных замыслов. Среди осуществленных “Поэма памяти Сергея Есенина”, “Патетическая оратория” на слова В. Маяковского, “Двенадцать” на слова А. Блока, а также оставшиеся в эскизах оратории “Песни западных славян”, “Тройка” на слова Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова, А. Блока, С. Есенина и “Что ты спишь, мужичок?” на слова А. Кольцова, Н. Гоголя, Н. А. Некрасова, С. Есенина, А. Блока и В. Маяковского

²⁴ Друскин М. Новая фортепианная музыка с систематическим обзором современной фортепианной литературы / Предисловие Игоря Глебова. — Л.: Тритон, 1928. Одна из лучших, не отягощенных чуткой цензурой более позднего времени работ этого автора. И сказать, чтобы Друскин нашел какие-то уж совсем уникальные слова в адрес молодого Шостаковича, невозможно. Тут необходимо иметь в виду, что Друскин писал статью, будучи учеником Б. В. Асафьева, и в своей статье выразил точку зрения своего учителя. Эта была не просто субъективная точка зрения, а выражение партийного взгляда на современный композиторский процесс. Друскин в своем очерке всячески подчеркивает значение школы В. Щербачева, который вместе с Асафьевым был лидером современного направления. Шостакович учился у О. Штейнберга, представителя академического направления. Между этими лагерями в 1920-1930-е годы шла довольно ожесточенная борьба в Ленинграде.

²⁵ Помню, как сначала в список кандидатов на место первого секретаря СК СССР для голосования было выдвинуто две кандидатуры: московского композитора Г. Дмитриева и Т. Хренникова. Причем, Г. Дмитриев явно имел шанс пройти. И в последний момент украинская делегация настояла, чтобы в список был включен их представитель М. Степаненко. Подсуетились ленинградцы, и Степаненко включили в список. Как только было объявлено о включении кандидатуры украинцев, я обратил внимание на лицо Хренникова. Оно сияло от счастья. Он понял, что игра сделана. И в результате выбрали его. Между прочим, он перед этим подписал коллективное письмо по поводу событий в Литве, направленное против М. Горбачева, на съезде в своем выступлении он приветствовал Б. Н. Ельцина, который, кажется, присутствовал в зале, где заседал съезд. О восьмом съезде см.: Невзорова М. Равнодушное большинство. Последствие к восьмому съезду СК СССР // “Известия”. 1991 г. 16 марта. № 45. С. 3.

²⁶ “Плакаты в наших магазинах увещевают нас: “Покупатель и продавец, будьте взаимно вежливы”. Вдохновленный этими великолепными плакатами, я буду вежлив. Один из нас покупатель, а мой герой может быть продавцом. Я говорю о Тихоне Хренникове, председателе Союза композиторов и поэтому моем председателе тоже. Тогда почему я покупатель, а он продавец? Ну, во-первых, продавец всегда более важен, чем покупатель. Вы всегда слышите, как он говорит: “Вас много, а я один”. Вот так и с Хренниковым — нас много композиторов, а он только один из нас. <...> И, во-вторых, отец Хренникова был продавцом, он нашел работу в каком-то богатом торговом магазине. Вот почему наш бессменный вожь постоянно указывал в анкетах, что он сын работника прилавка. Я думаю, что эти обстоятельства сыграли решающую роль, когда Сталин искал “посыльного” для управления Союзом композиторов. Во-первых, как мне сказали, Сталин изучил заявления всех кандидатов на должность администратора, а затем попросил их фотографии. Он разложил их на стол и, подумав, ткнул пальцем в лицо Хренникова. “Его”. И он был прав. У Сталина был замечательный инстинкт на таких людей. “Рыбак рыбака видит издалека”, — говорит наша старая русская пословица”. Цит. по изд.: Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov. Translated from the Russian by Antonina W. Bouis. Harper & Row, Publishers New York Copyright 1979. P. 252-253. Приношу признательность Соломону Волкову, уточнившему английский перевод книги.

²⁷ Чего стоят, например, такие филиппики в адрес молодого Шостаковича: “Грубейший физиологический натурализм и экспрессионистски-болезненная преувеличенность с особой яркостью проявились в двух операх Шостаковича — “Нос” и “Леди Макбет”. Они свидетельствовали о том, как внимательно и отзывчиво изучал Шостакович уродливые образцы новейшей буржуазно-декадентской оперы”. Цит. по изд.: Хренников Т. Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов. Доклад Генерального секретаря Союза советских композиторов СССР. Первый Всесоюзный съезд советских композиторов: Стенографический отчет. М.: изд. ССК СССР, 1948. С. 32.

²⁸ В качестве примера приведу еще одну цитату из его доклада в 1948 г. об опере С. Прокофьева “Война и мир”: “Следует указать на глубокие пороки оперы С. Прокофьева “Война и мир”. Анализируя существо тех отклонений от романа

Толстого, которые допускаемы композитором и его либреттистом, мы приходим к выводу, что перед нами своеобразное, модернистическое (так! — А. Б.) толкование великого творения русской классической литературы (Там же, с. 45).

²⁹ Хренников Т. Н. Состояние и задачи советского музыкального творчества. // Советская культура. 1957. 29 марта. № 43. С. 2.

³⁰ Там же.

³¹ “С оперой “Мать” у меня связан очень интересный факт. На один из первых спектаклей в Большой театр приехал Н. С. Хрущев. С ним прибыл также А. Микоян. Опера им очень понравилась, и Хрущев пригласил меня к себе в центральную ложу, откуда он смотрел спектакль. Хрущев высказал очень хорошие слова, отметил, что ему понравилось, что хоть опера и героическая, но производит лирическое впечатление и т. д. Видя такое расположение, я заговорил с ним о том, что необходимо пересмотреть постановление ЦК 1948 года, в котором все ведущие композиторы, являющиеся цветом нашего искусства, представлены в таком свете, что это не делает чести ни нашему государству, ни нашей партии. Убеждал, что необходимо что-то делать, что-то придумать и дезавуировать это постановление. Хрущев прислушался к моим словам и потом коротко отметил:

— Я подумаю.

Это было примерно в декабре 1957 года. И вот в начале 1958 года вышло новое постановление ЦК, где хотя и не отменялось постановление 1948 года, однако снимались его отрицательные оценки и уродливые определения. Я был счастлив тогда” (Хренников Т. Н. Так это было. Тихон Хренников о времени и о себе / запись и обработка диалогов В. Рубцовой. М.: Музыка, 1994. С. 113).

³² “Несмотря на ошибки, имевшиеся в деятельности И. В. Сталина, о которых в свое время еще предупреждал В. И. Ленин, несомненно выдающаяся роль в защите и проведении ленинской линии на строительство социализма в нашей стране принадлежит Сталину” (Фурцева Е. Доклад на торжественном заседании в Москве по случаю 87-й годовщины со дня рождения В. И. Ленина “По ленинскому пути — к победе коммунизма”. В Большом театре 22 апреля // Сов. культура. 1957. 23 апреля. № 57. С. 1.

³³ См.: Хубов Г. О задачах развития советской музыки. М. Изд-во “Знание”, 1953. Серия II № 38.

В основу брошюры положен доклад “О задачах развития советской музыки”, прочитанный на VI пленуме Правления Союза советских композиторов СССР 9 февраля 1953 года.

³⁴ Советская культура. 1957. 29 марта. № 43. С. 2.

³⁵ Хотя тут же дипломатично заметил, что “мы ценим многое в “Тихом Доне” И. Дзержинского, “Камаринском мужике” и “Именинах” В. Желобинского, “Броненосце “Потемкине” О. Чишко, “Кола Брюньоне” Д. Кабалевского, “Войне и мире” С. Прокофьева, “Молодой гвардии” Ю. Мейтуса, “Богдане Хмельницком” К. Данькевича, “Огнях мщения” Э. Каппа, “Декабристах” Ю. Шапорина, “К новому берегу” М. Зарина, “Степане Разине” и “Ермаке” А. Касьянова”. Ряд говорит сам за себя, если учесть, что в 1948 г. Хренников относил оперу “Война и мир” к числу “модернистических”.

³⁶ Там же, с. 4.

³⁷ В разделе “Вопросы теории и критики” читаем: “Было бы чудовищной вульгаризацией подвергать сомнению политические взгляды, преданность советских композиторов делу коммунизма на основании зачастую не преодоленных ими трудностей в **художественном** воплощении образов действительности” (там же, с. 3).

³⁸ Долгое время еще композиторы не могли получать авторские гонорары за исполнение своих сочинений за рубежом. Поэтому заинтересованность была в основном в заграничных командировках. Лишь в 1973 г. в связи с присоединением СССР к Всемирной конвенции об авторском праве (в женеvской редакции 1952 г.) Советом Министров СССР было учреждено Всесоюзное агентство по авторским правам (ВААП). Только через это агентство композиторы могли официально продать свое произведение. После всех поборов от авторских оставались сущие копейки. Тем не менее, они выплачивались валютой. После ликвидации ВААП и создания на ее основе Российского авторского общества эта система выплаты валютой оставалась вплоть до 1998 г. Но наиболее находчивые композиторы через своих знакомых зарубежных коллег и агентов изыскивали разные возможности оставлять свои авторские гонорары в целостности и сохранности за рубежом, не декларируя их через ВААП.

- ³⁹ Свиридов Г. В. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 484-485.
- ⁴⁰ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1290. Стенограмма заседаний Второго съезда советских композиторов. День третий. 30 марта 1957 года /утреннее заседание/. На 62 листах. Л. 26.
- ⁴¹ В печатном изложении, например, в той же газете “Советская культура” текст доклада Хубова несколько отличается от того, что был зафиксирован в стенограмме. Ср. со стенограммой: “Почему наша музыкальная критика сразу же и горячо не поддержала проникновенные циклы Г. Свиридова – истинного певца жизненной правды... (аплодисменты) которого не в меру ретивые судьи пытались причислить к сонму формалистов?” (РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1290, л. 29).
- ⁴² Хубов Г. Н. Содоклад “Музыкальная критика и творчество” // “Советская культура”. 1957. Воскресенье, 31 марта. № 45 (591). Стр. 2.
- ⁴³ “Это сказывается в стремлении расширить идейно-творческий кругозор критики, раскрыть самую сущность реализма и народности в музыке, освободиться от сковывающих “норм и схем” догматического регламентирования, от шаблона и рутины в анализе и оценке музыкальных произведений, от ложных тенденций, установившихся в обстановке культа личности. Появляются проблемные статьи на актуальные темы теоретического музыкознания: содержательные работы Л. Мазеля, В. Цуккермана. С. Скребкова. Л. Кулаковского, С. Богатырева и других. И хоть медленно, “с раскачкой”, но все же разворачивается серьезная творческая дискуссия на обсуждениях в Союзе композиторов, на страницах журнала “Советская музыка”.
- ⁴⁴ Впервые после 1948 г. за право композитора на творческую фантазию выступил А. Хачатурян в своей знаменитой статье “О творческой смелости и воображении”, опубликованной в журнале “Советская музыка” в 1953 г.
- ⁴⁵ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1290, л. 41-42.
- ⁴⁶ Schwarz B. Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia: Enlarged Edition, 1917–1981. Bloomington: Indiana University press, 1983. P. 304. Шварц имел в виду следующие слова Хубова: “В критических отзывах слово “диссонанс” употребляется чаще всего тогда, когда хотят упрекнуть композитора в отклонении от реализма или намекнуть ему на влияние модернизма. Иначе говоря, по явному недоразумению, диссонанс, эстетическое значение которого в музыкальной драматургии непреложно, путают с какофонией. В таком духе иногда говорят, например, об острохарактерных диссонансирующих звучаниях в произведениях Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Н. Мясковского и других. Не пора ли серьезнее взглянуть на эстетическое значение диссонанса, на его национальную природу, на его историческую роль. Не пора ли понять, что диссонанс, как писал еще Чайковский, есть “величайшая сила музыки, если б не было его, то музыка обречена была бы только на изображение вечного блаженства, тогда как для нас всего дороже в музыке ее способность выражать наши страсти...”
- ⁴⁷ Ibid., p. 303-304.
- ⁴⁸ А позднее, в мае, когда его служебная судьба была предreshена, окончательно его буквально добил в своей разгромной статье Ю. Келдыш, который и заменил Хубова на посту главного редактора ж. “Сов. музыка” (см. Келдыш Ю. О модернизме в музыке // Сов. культура. 1957. 30 мая. № 72. С. 2.
- ⁴⁹ Свиридов Г. В. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 207.
- ⁵⁰ Там же. С. 294.
- ⁵¹ “Выходит, что Дебюсси и Равель, Малер и Рихард Штраус, Стравинский и Хиндемит, Альбан Берг и Онеггер и другие столь же разные и во многом чуждые друг другу художники – все они как представители модернизма были формалистами и космополитами, искажали действительность и утверждали реакционные тенденции. Но ведь это же явно механическая нивелировка!”
- ⁵² Свиридов Г. В. Музыка как судьба... с. 406.
- ⁵³ “Не развивая общих теоретических положений, не устанавливая **верного**, то есть творчески конкретного, ясного и научно убедительного толкования и определения **социалистического реализма в музыке**, мы нередко сводим спор по этому вопросу к мелким, наивно-эмпирическим рассуждениям о дозволенных или недозволенных рамках “расширения” реализма”.
- ⁵⁴ СК СССР не был единственным источником информации для отдела культуры ЦК КПСС. В зависимости от содержания вопроса, в отделе культуры по нему консультировались с различными учреждениями и организациями, персонально. Лишь на основе собранных сведений и мнений отдел принимал окончательное

произведении. Но если речь шла о творчестве композиторов, о каком-то конкретном композиторе того или иного композитора, то мнение руководства Союза композиторов было, как правило, решающим.

⁵⁵ Фактически до смещения Н. Хрущева в октябре 1964 г.

⁵⁶ К сожалению, литература по той же американской пропаганде у нас практически отсутствует. Да и сами американцы об этом не много пишут. Лишь в последние годы стали появляться исследования, касающиеся культурной политики СССР и США в годы холодной войны. Среди самых последних укажу на недавно вышедшую книгу Эмили Ансари “Звук сверхсилы: музыкальный американизм и холодная война” (Ansari Emily Th. Abrams. *The Sound of Superpower: Musical Americanism and Cold war*. Oxford, N.-Y.: Oxford University Press, 2018).

⁵⁷ Ross Alex. *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. – L.: Harper Collins Publisher. Fourth Estate ed., 2012. P. 376. Цитирую по этому изданию, русский перевод книги недостаточно полный.

⁵⁸ Ibid., p. 377.

⁵⁹ В русском переводе книги Алекса Росса упоминание о запрете исполнения музыки Яна Сибелиуса отсутствует.

⁶⁰ См. раздел “Великая Американская симфония” (The Great American Symphony) в главе 33 “Музыка и политика в Америке и союзной Европе” (chapter 33 Music and Politics in America and Allied Europe) Оксфордской истории Западной музыки Р. Тарускина и К. Гиббса (The Oxford history of Western music / Richard Taruskin; Christopher Gibbs. College ed. p. cm. N.-Y.: Oxford University press, 2013, p. 995–997).

⁶¹ По мнению канадской исследовательницы Эмили Ансари, музыка американских композиторов-симфонистов в годы холодной войны оказалась “убитой” музыкальным авангардом и его методом тотального сериализма. См. ее исследование “Звук сверхсилы: Музыкальный американизм и холодная война” (“В то же время метод гармонической организации, который некоторые считают более уместным в годы холодной войны – сериализм – начал расти в статусе. Для многих композиторов и историков холодная война, по сути, “убила” музыкальный американизм. Ansari Emily Th. Abrams. *The Sound of Superpower: Musical Americanism and Cold war*. Oxford University Press, 2018).

⁶² “В социалистической музыкальной культуре нет и не может быть почвы для открытых проявлений модернизма, глубоко чуждого, враждебного самому духу реалистического искусства. И все же отраженные веяния и влияния модернистской моды могут проникнуть в сознание советских композиторов, особенно молодых, и оказать пагубное воздействие на их творчество. Это может сказаться в надуманности, нежизненности замысла сочинения, в вычурной усложненности композиции и языка, в увлечении кричащими эффектами экстравагантных звучностей, капризной прихотью модного эксперимента...”