

Итак, в трёх главных докладах определилась расстановка сил, намечалась завязка драмы, в последующих прениях и обсуждении этих докладов произошло столкновение разных позиций, завязалась довольно ожесточённая борьба.

За шесть дней работы съезда помимо доклада и двух содокладов было заслушано 47 выступлений на прениях. Как и на многих общественных собраниях того времени в Советском Союзе, заметно было, что композиторская среда тоже почувствовала некоторую возможность высказываться более или менее самостоятельно о своём, наболевшем, а не по заранее написанным и проверенным цензурой речевым сообщениям, состоящим из сплошных штампов и избитых мыслей, с выражением полного согласия и одобрения доклада генерального секретаря, как это было на Первом съезде композиторов в 1948 году. Как и следовало ожидать, главное внимание привлёк к себе основной доклад генерального секретаря Союза советских композиторов СССР. Точно так же вызвал спор, в основном, среди музыковедов, содоклад Хубова.

Выступавшие в прениях чётко разделились на четыре основные группы. В первую группу, по тому, как их с почётом принимали, входили иностранные гости съезда. Вторую представляли, в основном, руководители и авторитетные члены республиканских композиторских организаций. Третью группу составляли голоса российской периферии, крупных городов РСФСР. И, наконец, в четвёртую группу входили композиторы и музыковеды центра, Москвы и Ленинграда, как члены правления ССК СССР, так и рядовые композиторы.

Иностранцы, в основном, партийные функционеры и руководители композиторских союзов социалистических стран или сочувствовавшие СССР, левые по своим убеждениям композиторы капиталистического Запада, выступали в комплиментарном тоне, стремясь выразить свои дружеские чувства к своим советским коллегам¹. Они высказывали своё восхищение советской музыкой, хвалили конкретных композиторов и сочинения, высказывались не столько в защиту пресловутого соцреализма, сколько против додекафонии и экспериментальной музыки авангарда.

Так, к примеру, венгр Ф. Сабо², вкратце осветив события осени 1956 года в Будапеште, не преминул отметить, что среди творческих союзов после подавления восстания в Союзе композиторов была первой создана партийная организация. И далее Сабо продолжил: «Нормализация нашей музыкальной

жизни идёт большими шагами. Значительное место в программах радиопередач и концертов занимают произведения тех композиторов, творчество тех исполнителей, которые до конца остались верны делу рабочего класса. Вновь обрела достойное место русская классическая и советская музыка. Ансамбль Советской армии под управлением Б. Александрова объехал всю нашу страну, и каждое его выступление проходило при переполненном зале. Венгерская музыкальная общественность ожидает, что советские композиторы, советские музыканты-исполнители и советские музыковеды всё больше и чаще будут посещать нашу страну...”³.

Вслед за Ф. Сабо выступил председатель Словацкого союза композиторов, первый заместитель председателя Союза композиторов Чехословакии Дешидер Кардош. Как писал корреспондент газеты “Советская культура”, “он передаёт сердечный привет съезду от музыкантов Чехословакии и желает ему успеха в работе.

— Мы все сознаём большое значение этого съезда, — говорит Д. Кардош, — результаты которого, несомненно, скажутся в дальнейшем развитии музыкального искусства у нас в Чехословакии и во всех странах лагеря мира. Советская музыка первая выступила на защиту музыкального искусства. В капиталистических странах музыка находится в состоянии безвыходного кризиса вследствие своей изоляции от широких народных масс. Борьба за оздоровление музыки, которую начали и широко развернули советские композиторы, является событием огромного исторического значения. И в нашей стране мы почувствовали благородное влияние этой борьбы и с воодушевлением присоединились к ней. Идя путём социалистического реализма, мы достигли значительных результатов во всех областях нашего творчества. Мы никогда не сойдём с этого пути, так как эта линия объединяет всех прогрессивных художников нашей эпохи”.

В таком же духе высказывались румын Джорж Балан, грек Манорис Каломирис, венгр Иштван Шаркези.

В интервью корреспонденту газеты “Советская культура” английский композитор-коммунист Алан Буш вспомнил, как он в 1938 году впервые посетил СССР, дирижировал сочинениями английских композиторов, как потом знакомил англичан с Пятой симфонией Шостаковича, с Мясковским, Хачатуряном. Среди услышанных им сочинений на концертах Второго съезда, Буш отметил Поэму памяти Сергея Есенина Г. В. Свиридова:

“Я нахожусь под огромным впечатлением от кантаты Свиридова “Памяти Сергея Есенина”. Прекрасная работа! Какой широкий диапазон выразительности, и в то же время она такая же русская, как музыка Мусоргского”⁴. И, конечно, он не мог обойти идеологемы “соцреализм”: “Я целиком разделяю точку зрения советских композиторов на то, что метод социалистического реализма предоставляет самые широкие возможности для создания произведений, различных и по содержанию, и по стилю, и по характеру выразительных средств. Всё зависит лишь от избранного жанра, таланта и жизненного опыта создателя музыки. Метод социалистического реализма объединяет советских композиторов в их главных целях и устремлениях и в то же время даёт неограниченный простор для развития их творческих индивидуальностей, творческих идей”.

* * *

Руководители республиканских союзов композиторов большей частью рассказывали о достижениях своих композиторских школ за годы советской власти. Это было похоже, скорее, на творческие отчёты. Впрочем, главы композиторских союзов подымали и насущные проблемы, жаловались на отсутствие своих музыкальных коллективов, профессиональных кадров, кто-то сетовал, что в Москве мало звучат произведения представителей национальных школ. Одним из самых больных вопросов почти у всех выступавших представителей национальных республик была проблема музыкальных издательств. Кто-то выступал нейтрально, сосредоточившись на своих внутренних проблемах и не выражая своего отношения к докладу Хренникова или содокладам. В таком духе выступали украинец Ф. Е. Козицкий, эстонец Э. А. Капп, туркмен В. Мухатов, литовец С. А. Вайнюнас, представительница Латвии

Л. Э. Красинская, представитель Дагестана Г. А. Гасанов, киргиз А. Аманбаев, таджик З. М. Шахид.

Были и такие, кто приносил свою благодарность за помощь секретариату ССК СССР и Музфонду СССР, как, например, Л. Н. Сахаров из Марийской АССР.

Со стороны представителей республик изредка звучали слова критики в адрес секретариата, впрочем, что называется, в духе конструктивной критики. Так, представитель Казахстана К. Х. Кужамьяров, доложивший о значительных успехах казахских композиторов, посетовал на секретариат ССК за то, что тот “не всегда достаточно внимательно и серьёзно подходил к оценке произведений национальных композиторов”.

Были и такие, кто в той или иной мере открыто выразил поддержку Хренникову. Так, глава Союза композиторов Молдавии Гершфельд нашёл свой способ поддержать генерального секретаря ССК СССР чисто по творческой линии. Как он отметил, “тут нам доказывали, что современная опера должна создаваться по принципу оперы Прокофьева “Война и мир”. Такое утверждение уводит от правильного пути, по которому успешно идут многие композиторы нашей страны. Мне нравятся оперы “В бурю” Хренникова, “Семья Тараса” Кабалецкого, “Заря” Молчанова...”⁵.

Некоторые докладчики выражали опасения относительно смены состава Правления Союза композиторов. Так, после весьма жёсткого выступления ленинградского музыковеда А. Сохора, открыто критиковавшего Хренникова и правление, глава узбекского союза композиторов А. М. Ашрафи возразил: “Недостатки в работе руководства союза были, но нельзя, как т. Сохор, огульно критиковать всех и всё. Я считаю его выступление даже бестактным (аплодисменты), особенно когда он говорил, что всё правление виновато и должны быть избраны все другие члены правления. Может быть, так и нужно, но пусть это решают делегаты. Это будут решать выборы. Неужели мы так бестактны к своим старшим товарищам и говорим им, что вы все никуда не годитесь и должны быть сметены. (Голоса: “Это неверно!” “Никто так не говорил!”) Я говорю не буквально, но смысл был так”⁶.

Как и следовало ожидать, проявил свою солидарность с Хренниковым председатель правления СК Украины и секретарь ССК СССР К. Ф. Данькевич. Причём не просто, высказав удовлетворение его докладом, как это сделал Н. Жиганов, а косвенно, в форме критики... Шостаковича. В начале своего выступления К. Ф. Данькевич выразил сожаление, что в освещении украинской советской музыки допускаются ошибки, и в качестве примера привёл статью Д. Шостаковича и В. Виноградова “Проблемы симфонизма в братских республиках”, опубликованную в двенадцатом номере журнала “Советская музыка” за 1956 год. Данькевич указал, что “их выводы о состоянии украинской симфонической музыки оказались не только неполными, но и во многом спорными”. Подвергнув подробному разбору эту статью, усмотрев в ней критику “сверху вниз”, он вынес ей суровый приговор: она “с этической стороны была весьма ущербной”⁷.

Но на этом его критика Шостаковича не закончилась. Он продолжил её под видом спора с Г. Хубовым. Вот как газета “Советская культура” передаёт это место выступления Данькевича: “Приведя ряд аллегорических сравнений, тов. Данькевич говорит:

— Мы с вами являемся свидетелями и участниками невиданной в истории человечества эпохи бури и натиска, невиданного поединка двух идеологий, двух систем. Так неужели нам не ясно, что наше искусство должно быть героическим, светозарным, насыщенным высоким духом жизнеутверждения, оптимизма. Почему же некоторые наши весьма просвещённые музыковеды во главе с музыкальным критиком Г. Хубовым ставят рекорды трагедийного бега на месте в этой столь важной для нас проблеме? Разве мы против трагедийности?” Хубов в своём содокладе защищал право советской музыки на передачу трагических коллизий, отстаивая Десятую симфонию Шостаковича: “Пока существуют жизнь и смерть, любовь и ненависть, дружба и предательство, будет существовать и трагедия”. Но всё побеждает, все окрыляет любовь к жизни, к правде жизни и великим деяниям в жизни, как говорил М. Горький. Наша музыка должна умножать нравственные силы наших матерей и дочерей, облагораживать души наших детей, укреплять волю к борьбе

и победе наших отцов и сыновей. Без духа высокой объективности в творчестве нам не достичь вершин той красоты, которая была свойственна гениям классического искусства. Ведь при всей индивидуальной остроте своего таланта они были потрясающе объективными. И недаром мы вспоминаем слова Глинки, что музыку творит народ”⁸.

Отметив в содокладе Хубова, “весьма интересном, но щедром на противоречия”, ещё ряд спорных моментов, Данькевич закончил своё выступление миролюбивым призывом:

“— Я призываю товарищей к консолидации и братской дружбе в композиторской среде. А прекрасным образцом такой дружбы, такого единства являются немеркнущий и могучей силы пример нашей партии, содружество стран социалистического лагеря и, наконец, братство всех трудовых народов нашей планеты, борющихся за мир, свободу и счастье”. Точно так же к миролюбию, к развитию творческой дружественной атмосферы призывали и некоторые другие выступавшие: член правления ССК СССР В. Власов, ленинградский композитор Г. И. Адмони и ряд других. К миролюбию призывали и Шостакович, и близкие к нему композиторы. Но главным миротворцем был куратор съезда, секретарь ЦК КПСС Д. Т. Шепилов. Впрочем, каждый “миролюбец” видел мир и согласие по-своему.

В отличие от республиканских делегатов, выступления представителей композиторских организаций крупных городов России — Свердловска, Новосибирска, Ростова-на-Дону — отличались более тревожным тоном, обеспокоенностью за судьбы музыкальной культуры российской провинции. Из этих выступлений было очевидно, что судьба композиторских организаций в российских городах была плачевна и не шла ни в какое сравнение с положением дел в республиканских союзах композиторов. Не случайно голоса периферии РСФСР оказались намного жёстче и требовательнее голосов республик, в их речах чаще раздавалась критика в адрес руководства ССК СССР.

Характерно в этом смысле было выступление руководителя композиторской организации Ростова-на-Дону А. П. Артамонова. Привожу его слова по газетной версии:

“— Я считаю совершенно необходимым поговорить здесь, на съезде, о положении периферийных организаций композиторов Российской Федерации, — сказал в начале своей речи оратор. Довольно подробно, аргументируя убедительными фактами, он показал, сколь серьёзны недостатки в руководстве этими организациями со стороны секретариата и правления союза. В сущности, ни секретариат, ни правление союза, как это подтверждается докладом тов. Хренникова, точно не знают, что же представляют собой периферийные организации Российской Федерации. Все их представления ограничиваются докладами тех, кто изредка выезжает к нам. А если учесть, что на пленумах союза прослушивается огромное количество произведений, то естественно, что многие из них очень быстро забываются, и у руководящих инстанций нет более или менее ясного представления об особенностях творчества того или иного композитора. Зачастую на произведение, прослушанное всего один раз, наклеивается ярлык, сопровождающий затем композитора долгие годы...”⁹. В конце своего выступления А. Артамонов высказал предложение “создать при секретариате или при правлении союза бюро по РСФСР”¹⁰.

Идею создания бюро поддержало несколько делегатов съезда, в основном, из российской провинции. В частности, свердловчане В. Трамбицкий и Д. Гибалин.

Глава композиторской организации Свердловска Д. Гибалин в начале своего выступления покритиковал самих композиторов — рядовых членов ССК СССР — за то, что они мало общаются с другими творческими организациями, слабо влияют на музыкальную жизнь, на деятельность музыкальных театров, филармоний, радио, телевидения, коллективов художественной самодеятельности, недостаточно участвуют в музыкально-пропагандистской деятельности, в воспитательной работе среди молодёжи. И все же, заметил он, “причины многих недостатков заключаются и в сложившихся организационных принципах руководства композиторскими организациями со стороны Союза советских композиторов. Секретариат союза своей практикой проведения пленумов, носящих часто торжественно-отчётный характер, всемерно старался создать атмосферу благополучия на музыкальном фронте. Он не нашёл форм для углублённого изучения творческой жизни местных организаций,

не сумел заинтересованно отнестись к творчеству многих “молчащих” композиторов, не был обеспокоен судьбой каждого музыканта”.

* * *

И всё же наибольшей критике подверглись правление и секретариат ССК СССР, персонально генеральный секретарь со стороны делегатов от центра, Москвы и Ленинграда.

Одним из первых с довольно резкими обвинениями на руководство ССК СССР обрушился ленинградский музыковед Арнольд Сохор. Арнольд Наумович Сохор прошёл войну, окончил Ленинградскую консерваторию и одновременно философский факультет Ленинградского государственного университета им. А. Жданова по специальности “эстетика”. В 1956 году он написал первую монографическую книгу о Свиридове, и в дальнейшем критик был одним из самых близких, верных друзей композитора. И в своём выступлении в прениях на съезде он занял принципиальную позицию как представитель, условно говоря, “партии” Шостаковича.

Он начал с критики статьи Ю. Кремлёва о 10-й симфонии Д. Шостаковича, опубликованной в журнале “Советская музыка”, затем раскритиковал доклад Б. Ярустовского об опере, упрекнув его за то, что в своём анализе тот не провел чёткой линии между действительно выдающимися произведениями, которые и должны были бы послужить предметом анализа, и произведениями посредственными.

Сохор раскритиковал руководство Союза советских композиторов за весь период его деятельности с 1948 года, упрекнул правление и секретариат, что вместо того, чтобы обеспечить объективное обсуждение, дискуссии, вместо создания атмосферы равноправного творческого соревнования разных творческих направлений, руководство союзом прибегало к жёсткому администрированию, уничтожению композиторов, облыжно обвиняемых в формализме. Напомнил, как третировались Вторая симфония А. Хачатуряна и фортепианный концерт Г. Галынина. Не забыл упомянуть и про мытарства Свиридова. “Жаль также, что такое крупное, яркое, талантливое произведение советской музыки, как Поэма Свиридова на стихи Исаакяна¹¹, написанная им в 1950 году, была исполнена только в 1953 году. И тогда это вызвало сильное сопротивление со стороны ряда деятелей музыки у нас в Ленинграде. Всё же в Ленинграде это произведение было исполнено, хотя и плохо, а в Москве эта Поэма так и не прозвучала”¹². И, наконец, Сохор в открытую пошёл против Хренникова. Припомнил ему многие неблагоприятные факты, поставил ему в вину, например, что он был безразличен к возобновлению 5-й симфонии Шостаковича и даже критиковал за это Мравинского. В конце концов, в заключение своего выступления, коснувшись оргвопросов, он высказал свою известную фразу о будущем новом правлении, которое будет другим по составу.

Сохор выступал в первый день прений 31 марта. На следующий день эстафету от него приняли композиторы ленинградец Б. Клюзнер и москвич Н. Пейко.

Б. Клюзнер начал с большого вопроса несправедливого отбора произведений. И связал его с не менее злободневным вопросом отношения к молодым композиторам. Рассказал, как в Ленинграде В. П. Соловьёв-Седой забраковал квартет В. Салманова и сонату Ю. Балкашина. Поставил в вину руководству союза недооценку камерно-инструментальных жанров. Не касаясь спора относительно выбора стиля, отвергая обвинения в формализме, он декларировал свой главный тезис: “Новая эпоха требует нового музыкального языка”. Это был фактически лозунг “либеральной” партии в Союзе советских композиторов, “партии” Шостаковича. В конце своего короткого выступления Клюзнер высказал своё убеждение: “Основная задача каждого композитора заключается в том, чтобы искать свой собственный путь в искусстве, искать свой собственный выразительный язык, который поможет ему отражать современную жизнь”¹³.

Тема молодых станет буквально через год актуальной проблемой, ей будет посвящён специальный пленум, который получит своё продолжение. В конце 1960-х — начале 1970-х послевоенное поколение обретёт силу, станет многочисленным, и для старших поколений возникнет очень серьёзная проблема —

неизбежно предстояло передавать бразды руководства в Союзе композиторов. Шостакович и Свиридов столкнутся с этой проблемой, о чём речь пойдёт позже.

Атаку на правление и секретариат ССК СССР продолжил Н. Пейко. Как передаёт газета “Советская культура” его речь, “оратор начал с критики отчётного доклада правления Союза композиторов. Главный объект критики — методы руководства творчеством композиторов.

— Деятельность секретариата, — говорит оратор, — могла быть по-настоящему плодотворной лишь в условиях полного товарищеского взаимопонимания между руководством и всем коллективом композиторов и музыковедов. На самом деле секретариат мало чем помогал композиторам в их творческой работе, а нередко и затруднял их деятельность”.

Не забыл Пейко и самого генерального секретариата ССК СССР. Опять цитирую газету “Советская культура”: “Тов. Хренников сам многое осуждает в методах руководства. Но ведь этого мало. Он был обязан возможно глубже проанализировать, почему эти методы продолжали долгое время существовать. Главная причина этого, на мой взгляд, прежде всего, в том, что секретариат создал обстановку, исключаящую внутри Союза композиторов самостоятельность суждений и оценок тех или иных творческих явлений”.

И от критики общей обстановки Пейко перешёл к вопросу, который поднял Сохор, — о свободе выбора композитором средств выражения и о произволе и субъективизме оценок некоторых членов секретариата. Пейко не согласился с мнением Хренникова, “что у нас есть ещё случаи, когда композиторы довольствуются тем, что их произведения поощряются узким крутом профессионалов, боясь, что, обратившись к широкому массам, они вынуждены будут пойти на компромисс, отказаться от излюбленных ими сложных и как бы “новаторских” художественных приёмов”. “Очевидно, этой довольно туманной фразой, заявляет тов. Пейко, докладчик хочет сказать, что у нас есть композиторы, которым чуждо естественное стремление писать музыку максимально широкого диапазона воздействия. Я беру смелость заявить, что таких композиторов у нас нет. Зато у нас есть много композиторов различных поколений, различных национальностей, которые, я уверен, с радостью предстанут перед любой аудиторией с любым своим сочинением, многие из которых совсем не известны даже посетителям концертных залов Москвы и Ленинграда. Часто ли мы слышим симфонические и камерные сочинения В. Шебалина, автора, на мой взгляд, ряда выдающихся симфонических и камерных сочинений, инструментальных и вокальных, М. Вайнберга. Г. Попова? Почему ещё не исполнялся в Москве вокальный цикл Г. Свиридова на слова А. Исаакяна? Что знают хотя бы москвичи о творчестве ленинградцев В. Салманова, Б. Ключнера, Г. Уствольской? Правы те товарищи, которые говорят и пишут о крайне редком исполнении в Москве и Ленинграде наиболее ярких произведений композиторов братских республик”.

Н. Пейко выступал в вечернем заседании 1 апреля. Это был день, насыщенный событиями на прениях. “Композиция” дня была выстроена так, что на ней буквально сшиблись лбами Д. Д. Шостакович и его самый ярый, убеждённый идейный противник, музыковед Ю. Кремлёв. Выступали и нейтральные люди, вроде белоруса Е. Тикоцкого, узбека М. Бурханова. С умеренной критикой выступал от Ленинграда композитор А. Лобковский, в то время как от Москвы — Б. Терентьев, который позднее, когда при нём упоминали 1948 год, без всякой иронии говорил “славное времечко было...” Председателями в тот день были назначены проверенные люди, сторонники Хренникова Н. Жиганов и М. Ашрафи.

Конечно, главным было выступление Д. Д. Шостаковича. Его все ждали и понимали, что от Дмитрия Дмитриевича зависело, даст он отпор Хренникову или выкинет белый флаг. От этого в известной степени зависел бы расклад голосов и, быть может, результаты выборов состава нового правления.

Д. Д. Шостакович оказался непреклонен, проявил присущее ему мужество и принципиальность. Практически ни разу не упомянув имя Хренникова, не вступая с ним в открытую полемику, он отстаивал свою позицию, а фактически — позицию всего антихренниковского направления. Так как в многочисленной литературе о Шостаковиче никогда не публиковалось это выступление, то я счёл возможным воспроизвести его в максимальном объёме, по стенограмме.

“Дорогие товарищи, дорогие друзья, я считаю очень важным с трибуны съезда ещё и ещё раз напомнить об ответственности советского композитора перед народом. Я хочу напомнить о единстве наших профессионально-творческих задач с общими великими целями всей советской культуры в целом. Оглядываясь на прошлое советской музыки, можно сказать, что всё лучшее из созданного за этот большой период было вдохновлено именно глубоким чувством ответственности композиторов перед народом; с другой стороны, всё слабое, неудачное, ошибочное было в той или иной степени связано с недостатком этого чувства или с неумением, неспособностью возвыситься в своём творчестве до уровня *общенародных интересов*. Что значит возвыситься в своём творчестве до уровня *общенародных интересов*?

Это значит – нести народу мысли и идеи, поднимающие и возвышающие его, помогающие неуклонному развитию народа, ускоряющие это его развитие, его отношение к жизни и, в частности, обогащающее его художественный вкус. Таким искусством может быть только большое искусство. В нашей стране далёким прошлым стало такое положение, при котором подлинное, большое искусство являлось принадлежностью узкой группы ценителей. Народ, ставший у нас полновластным хозяином всей культуры, заявил свои права и на сокровищницу искусства. Большое искусство, которое стало достоянием народа, разумеется, не остановилось в своём развитии. Наоборот, в живом соприкосновении с широчайшей массой слушателей, читателей, зрителей оно получило новые мощные стимулы для своего развития. А это значит, что в наших условиях искусство ещё в большей мере, чем в прошлом, должно быть искусством *богатым, тонким, творчески разнообразным*; оно должно стоять на высшем уровне прогрессивной духовной культуры современного человечества. Создавать такое искусство в наши дни – это и значит возвыситься до уровня *общенародных интересов*. Я убеждён, что дело обстоит именно так. И поэтому, когда в нашей критике появлялись за последние годы голоса, порицавшие, осуждавшие произведения активно творческого характера, когда произведения этого рода окружались подозрительностью, когда за образцы нередко выдавались произведения, бедные мыслью, безличные по средствам выражения, – здесь не было действительной ответственности за судьбы нашего искусства. Критики этого рода не стояли на позиции *общенародных интересов* в области искусства, хотя в своих аргументах постоянно упоминали о народе и его запросах.

Точка зрения *общенародных интересов* несовместима с тенденцией упрощения, примитивизации творчества. Это постоянно подтверждается практикой. Сейчас очень странное и досадное чувство возникает, когда просматриваешь комплекты журнала “Советская музыка” пяти- или шестилетней давности, особенно отчёты наших творческих пленумов. Сколько здесь многозначительных определений, торжественных похвал, гордых эпитетов! Но как уже прочно забыты многие произведения, с которыми связаны были все эти слова. И забыты как раз те произведения, которые не обогащали сокровищницу нашего искусства, которые ни в чьих душах не вызывали живого отзвука, которые не вторгались в жизнь, а лишь следовали мёртвым, надуманным канонам!

Искусство, отвечающее *общенародным интересам*, развивающееся под знаменем социалистического реализма, – это непременно искусство *содержательное*. Извините меня за повторение этой общеизвестной истины! Но ведь знание истины не всегда означает следование ей. Существует инерция профессионализма. Нередко произведение пишется только потому, что по каким-то внешним причинам решено было его написать. Я глубоко убеждён, что, если существует только эти внешние причины, плюс профессиональная техника и энергия композитора, то есть если в процессе создания произведения не вступают в действие более глубокие, внутренние побуждения, – ничего значительного у композитора не получится. Глубокая, непреодолимая потребность высказать какие-то мысли и чувства, наличие объективно значительного содержания – вот те условия, при которых, как мне думается, композитор может претендовать на внимание к своему произведению.

Когда я говорю об искусстве *содержательном*, я имею в виду такой его признак, как открытие нового. Вряд ли нужно специально оговаривать, что в реалистическом искусстве новизна не является самоцелью. Речь идёт об открытии *нового в жизни* и необходимых, неизбежных поисках таких средств,

которые бы запечатлели эти новые наблюдения и ощущения. Если не открыты эти новые средства, значит, невоплощённым оказалось и новое содержание. А если не отвоёван хотя бы небольшой участок нового содержания, не найден хотя бы какой-нибудь свежий поэтический штрих, — произведение не является шагом вперёд. И в этом случае плохим утешением явится, например, ссылка на то, что произведение, хотя и не содержит новизны, но зато написано в классических традициях. Здесь действует неумолимый закон: стояние на месте означает движение вспять. Великий образец, послуживший объектом для подражания, конечно, останется великим, но пассивное подражание всегда улавливает только внешние черты образца, игнорируя его дух, его сущность!

К сожалению, музыкальная критика за последние годы редко напоминала нам об этих требованиях и критериях. Зато было много скучного начётничества, конъюнктурщины. Впрочем, я не склонен винить в этом только одних критиков, так как их положение нередко было не очень самостоятельным. Для критиков, как и для нас — композиторов, — весьма прискорбным являлось то, что среди людей, которым доверено было руководство музыкальным делом, мы видели часто сухих догматиков, людей, по-видимому, мало знающих и недостаточно любящих музыку, хотя и имеющих специальное образование. (*Аплодисменты.*) Такие люди очень мешали и мешают нашему делу, развитию живой, творческой мысли. И это в значительной мере наложило печать на характер музыкальной критики последних лет.

Все эти трудности и недостатки вызывали у меня особенно большую тревогу, когда я думал о нашей композиторской молодёжи. У нас есть очень хорошая, талантливая композиторская молодёжь. Мы все ценим у неё то, что всегда так украшает творческую молодость, — живость, инициативность творчества, смелость и разнообразие исканий, принципиальность и упорство в отстаивании своего пути. Все эти естественные, нормальные черты творчества молодёжи с особой настойчивостью встречались нашими критиками догматического типа. Задача воспитательной работы с молодыми композиторами и, в частности, с композиторами-студентами была понята очень упрощённо. Она превращалась в ряде случаев в антипедагогический, грубый нажим на молодого музыканта. Это приносило двоякий вред.

Во-первых, искусственно задерживали творческое развитие некоторых молодых композиторов, во-вторых, ориентировали не очень принципиальных и недостаточно целеустремлённых представителей молодёжи на путь лёгкого конъюнктурного успеха, на путь карьеризма. Создавался ложный идеал приливанного, приглашенного творчества. Всё это было неестественно и фальшиво. Ибо ведь творческий эксперимент, “риск” пробы сил в разных областях, в разных направлениях — всё это неотъемлемые права каждого композитора и особенно молодого, ещё только определяющего свой путь”. (*Аплодисменты*)¹⁴.

Далее, сославшись на доклад Хренникова, Шостакович коснулся проблемы оперы. С тонкой иронией он заметил, что в противовес тяжеловатой традиционной манере современных опер, которых много написано (по отчёту Хренникова), есть прекрасные образцы советской оперы, и в качестве примера привёл сочинения С. Прокофьева “Семён Котко”¹⁵ и “Войну и мир”. Предложил создать экспериментальный оперный театр.

Не прошёл Шостакович и мимо массовой песни и эстрады. Заметил, что эти жанры страдают от дурного вкуса и кустарщины и что нужно быть внимательным к массовому музыкальному быту. Констатировал факт, что молодёжь тянется к зарубежной эстраде (опыт фестивалей). Отметил популярность джаза. И в конце этой части своего выступления он подвёл итог: “Не хватает творчески свежих песен”.

Затем перешёл к одному из самых злободневных вопросов, заявив, что не хватает творческих дискуссий. “Развитию дискуссии мешает, прежде всего, один из пережитков периода культа личности. Я имею в виду такие недопустимые методы спора, которые на деле превращаются в дискредитацию, очернение одной из спорящих сторон. Как только позиция одной из спорящих сторон идейно дискредитируется, спор фактически замирает. Между тем, совершенно ясно, что спорят между собой люди, прочно стоящие на позициях советской идеологии, стремящиеся к одним и тем же целям, но только по-разному трактующие путь к этой цели”. (*Аплодисменты.*)

И тут впервые в своём выступлении он обвинил секретариат в нежелании организовать настоящие дискуссии, а также в нападках на журнал “Советская музыка”, которые “длятся и по сей день”: “К сожалению, секретариат ССК более способствовал замораживанию дискуссии, чем её развитию. Об этом свидетельствуют упорные нападки со стороны некоторых секретарей ССК на журнал “Советская музыка”. Между тем, на довольно безрадостном фоне музыкально-критической литературы последних лет заметно выделяются номера “Советской музыки”.

И далее Шостакович, едва ли не единственный из выступавших в прениях, заговорил о нападках на журнал, которые, по его мнению, длятся и по сей день. “На чём они основаны? На огульном обвинении журнала, будто он предоставляет свои страницы не для дискуссии, а для одностороннего освещения творческих проблем. Однако достаточно просмотреть комплект журнала хотя бы за 1956-й и 1957 годы, чтобы убедиться в противоположном. В самом деле, разве не различны по своей установке напечатанные в журнале статьи Сабининой и Апостолова, Сохора и Кремлёва, Кухарского и Лебединского, Келдыша, Кабалевского, Грошевой и мно<оги>х др<угих>? Я затрудняюсь объяснить происхождение всех этих нападков. Но несомненно одно: они служат тормозом в развитии дискуссии и поэтому вряд ли получают поддержку в широкой творческой среде. (Аплодисменты). Нам предстоит избрать на съезде новое руководство Союза композиторов. Необходимо отнестись с большой ответственностью к этой задаче. От нас зависит избрание хорошего, работоспособного правления, которое не будет повторять ошибок прошлого, которое оправдает наши надежды и чаяния. Хочется пожелать, чтобы в новом правлении и секретариате было побольше людей творческого типа, людей пытливых, живущих активной жизнью художников и проявивших глубокое понимание задач советского искусства. Хочется пожелать, чтобы в нашем коллективе не оставалось места для элементов музыкального бюрократизма и канцелярщины, чтобы любители администрировать почувствовали себя неутоно в нашем коллективе”. (Аплодисменты).

Закончил свою речь Шостакович на оптимистичной ноте, выразив пожелание: “Хотелось бы, чтобы жизнь нашего коллектива всемерно способствовала расцвету советского музыкального творчества во всём многообразии его стилей, направлений, индивидуальных творческих исканий; чтобы творческая дискуссия постоянно сопутствовала этим исканиям, не сужаемая искусственными догматическими рамками. Советская музыкальная культура преодолевала на своём пути различные препятствия и трудности и вопреки этим трудностям неуклонно двигалась вперёд. Сейчас для этого движения условия становятся всё более и более благоприятными. Мы как всегда чувствуем помощь и внимание к нам со стороны партии и советского государства, и мы должны оправдать оказываемое нам доверие, оправдать ожидания нашего широкого слушателя. (Продолжительные аплодисменты)”.

Из всех выступлений Шостаковича на съездах композиторов это, пожалуй, одно из самых принципиальных и одновременно благородных. Да, пришлось, как и всем в то время, прибегать к необходимым “этикетным” словесным формулам, к обязательному упоминанию соцреализма. Однако всё это — в очень взвешенных, микроскопических дозах и без всякого намёка на низкопоклонство. Но главное в нём — это открытый, бескомпромиссный вызов Хренникову. И недвусмысленный намёк на необходимость избрания нового правления. Вспоминаю один из разговоров со Свиридовым. Георгий Васильевич считал, что Шостакович в тот момент открыто стоял против Хренникова, решил бороться с ним за руководство в Союзе композиторов.

На следующий день, 2 апреля выступал Г. В. Свиридов. Как и во все остальные дни, состав участников прений подбирался так, чтобы не было перевеса одной из сторон. Поэтому наряду со Свиридовым и музыковедом Л. Данилевичем, биографом Шостаковича, выступали К. Данькевич и Д. Гершфельд, а также музыковед Ю. Келдыш, который в отрицательной оценке содоклада Г. Хубова солидаризировался с Ю. Кремлёвым.

Музыковед Л. В. Данилевич был в близких отношениях с Д. Д. Шостаковичем, писал о нём монографию. В своём выступлении он пытался с чисто академической точки зрения, как бы вне партийной борьбы, беспристрастно осветить главные вопросы, затронутые на съезде: реализм и народность,

традиции и новаторство. В сущности, он высказал точку зрения, близкую, условно говоря, партии Шостаковича. Музыковед пришёл к выводу, что сложилось догматическое толкование новаторства, когда у композиторов в подлинных новациях видят влияние “буржуазного формализма”, что существуют неверные, зауженные представления о реалистическом направлении в советской музыке. “Мы спорили и спорим о творчестве крупнейших композиторов современности – Прокофьева и Шостаковича, – заявил Данилевич. – После того, как Свиридов написал свои талантливейшие произведения, вспыхнули споры и о Свиридове. Я принадлежу к тем, кто считает, что в лучших сочинениях Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, как и в лучших сочинениях Хачатуряна, Мясковского, сказались в огромной мере самые лучшие, самые передовые тенденции нашего музыкального творчества. Я считаю, что эти сочинения принадлежат к числу величайших достижений реалистической музыки”¹⁶.

Близкие Шостаковичу мысли высказал Свиридов. Как и в своей статье в “Литературной газете” в день открытия съезда, он начал своё выступление с большой для советской композиторской школы проблемы совершенствования мастерства через освоение наследия. Но теперь он эту проблему поставил не в индивидуальном плане, а как проблему композиторской организации. И через эту проблему вышел на ту же тему о большом количестве неполноценных в художественном отношении сочинений, которые появились в конце 1940-х – начале 1950-х годов. “Чтобы создавать в искусстве художественные ценности, мало одних “благих намерений”. Надо уметь это делать. А для того, чтобы уметь, надо много знать и постоянно совершенствоваться. Это общеизвестно. Как же вопросы композиторского мастерства ставились до недавнего времени в нашей организации? Чрезвычайно узко, а порой и неверно. Мы учимся мастерству у великих композиторов прошлого, и наша задача – использовать всё богатейшее музыкальное наследие. Между тем, в недавние годы мы бывали свидетелями ограниченного, обеднённого представления об этом наследии. К нему подходили с кучей меркой, произвольно отбрасывая или недооценивая опыт даже таких художников, как гениальный Вагнер, таких замечательных мастеров, как Брукнер, Малер, Скрябин, Рахманинов позднего периода, Метнер, Дебюсси, Равель. Современный композитор не может считать себя мастером, не усвоив опыта этих выдающихся музыкантов. Нельзя двигаться вперёд и создавать новое, не зная достижений предшественников. Надо прямо и честно признать, что требовательность в отношении мастерства в период между двумя съездами была сильно занижена, в результате чего сплошь и рядом произведения слабые, беспомощные и примитивные выдавались не только за полноценные, но порой за выдающиеся”.

Проблему мастерства Свиридов увязал с проблемой новаторства. А дальше, что называется, пошло-поехало. И вновь, как и в выступлениях Шостаковича, Пейко, Сохора, посыпались замечания в адрес руководства ССК СССР. И опять прозвучала идея обновления состава правления, смены руководства союзом. Привожу по стенограмме этот фрагмент выступления Свиридова.

“Проблема мастерства теснейшим образом связана с проблемой новаторства. Наша задача заключается не только в усвоении богатейшего опыта классиков, но в создании на основе этого опыта нового искусства, проникнутого духом нашей современности. К сожалению, новаторские поиски композиторов далеко не всегда встречали правильное к себе отношение в нашей среде, а чаще бесосновательно расценивались как глубокие творческие заблуждения. Нам мешали в работе и другие неверные тенденции, о которых убедительно говорилось с трибуны съезда: догматизм, нетерпимость к инакомыслящим по творческим вопросам, навязывание личных точек зрения в качестве обязательных, единственно приемлемых. Всё это не способствовало созданию в Союзе композиторов нормальной, здоровой обстановки, которая может сложиться только на основе творческой дискуссии и товарищеской нелицеприятной критики. Из-за отсутствия такой обстановки целый ряд композиторов, в том числе крупных мастеров, оказались надолго выключенными из жизни союза, и секретариат с этим смирился. Таким образом, приходится признать, что руководство нашего союза по существу не выполнило своей главной задачи – полного объединения и сплочения всех творческих сил, хотя для этого мы имели все возможности. Правление Союза композиторов фактически было бездейственным и передоверило свои функции секретариату,

слабо контролируя его. В результате вся большая работа по руководству текущей деятельностью Союза композиторов осуществлялась фактически всего лишь несколькими товарищами, которые не имели практической возможности справиться с ней. Нам надо серьёзно подумать о том, как наилучшим образом организовать работу будущего правления, чтобы избежать допущенных ошибок. Очевидно, надо пересмотреть стиль работы союза, а возможно — и структуру его руководящих органов. Позвольте поделить по этому поводу некоторыми своими соображениями. Будущее Правление, мне кажется, должно чаще собираться для обсуждения насущных вопросов нашей музыкальной жизни, причём собираться не только в Москве, но и в столицах союзных республик. Такие пленумы будут весьма способствовать дальнейшему расцвету музыкальных культур народов СССР. Правление должно чаще и регулярнее заслушивать отчёты своего исполнительного органа. Общественная работа в Союзе композиторов и его выборных органах является почётным долгом членов нашей организации и не должна превращаться в службу. (Аплодисменты). Новое правление должно создать в союзе атмосферу творческого доброжелательства и взаимного уважения, не исключающих высказательной и строгой критики. Мы должны помнить, что все мы делаем одно общее дело. Мы должны теснее сплотить наши ряды, вдохновляясь общей задачей создания произведений, достойных великого советского народа. (Аплодисменты)¹⁷.

Разумеется, ни Хренников, ни его сподвижники не дремали. Была выбрана особая, отвлекающая тактика. Чтобы перевести огонь критики с генерального секретаря ССК СССР, под удар был подставлен главный редактор журнала “Советская музыка” Г. Н. Хубов и его содоклад. Хубова критиковали композиторы, но это была, так сказать, разведка боем, лёгкая, “точечная” критика по отдельным, частным вопросам. С главными артиллерийскими калибрами выступили музыковеды — давние оппоненты Хубова.

Первым выступил И. Я. Рыжкин 30 апреля, когда на прениях председательствовал К. Данькевич.

Музыковед И. Я. Рыжкин ещё до съезда критиковал журнал “Советская музыка” и поддерживал Т. Хренникова в его борьбе с главным редактором журнала. Будучи музыковедом-теоретиком, он обвинил Хубова в том, что тот “занимал шаткую, неверную позицию в серьёзных теоретических вопросах”. Неверным Рыжкин нашёл суждение Хубова о реализме¹⁸, оспорил его интерпретацию понятия модернизм.

Закончил своё выступление Рыжкин дипломатично, призывом освободиться от односторонности суждений. “Мне хотелось напомнить, — сказал он, — что сегодня мы подводим итог не только девятилетия нашего пути от Первого съезда композиторов, но и 25-летие нашей творческой организации — Союза советских композиторов. Эти двадцать пять лет — история нашей жизни и наших исканий, наших горестей и радостей. И когда я говорил, что наше искусство многогранно, что уозсть, которую мы проявляем в вопросах искусства, очень опасна, так как она порождает неправильные взгляды, то я хотел подчеркнуть основную мысль: искусство наше подчинено единой цели — служению народу, оно одухотворено едиными идеями — идеями построения коммунизма, но оно отнюдь не отрицает того, что советское искусство многокрыло и многогранно.

В прошлом, заключает тов. Рыжкин, было неправильное мнение, что советская музыка может лететь на одном крыле; некоторые считали этим крылом Дзержинского и пытались “отсечь” другое крыло — Шостаковича. Другие надеялись на Хачатуряна и не хотели признавать Хренникова. А ведь на самом деле, сколько композиторов у нас в стране, столько и крыльев. Будем же добиваться того, чтобы эти крылья раскрывались пошире, действовали дружно и властно влекли нас к общей и высокой цели — к коммунизму!”

Куда более жёстким и более основательно фундированным было выступление Ю. Кремлёва в тот же день, 1 апреля, когда говорил Д. Шостакович. Кремлёв начал издали, как бы продолжая давнюю свою полемику, причём отнюдь не с Хубовым. Главным предметом критики Кремлёва был не музыковед, а композитор. И не отвлечённый композитор, а вполне конкретный — Шостакович. Сперва Кремлёв затронул проблему формализма. “В основе формализма — опасная возможность человеческого мышления превращать средства

отражения мира в самостоятельные сущности". И от этой общей сенции Кремлёв перешёл к музыкальному формализму. "Но можно в самых широких масштабах оперировать музыкальными звуками как таковыми — без сознательного и ясного учёта их немusикального содержания". И завершил своё рассуждение о формализме ригористическим выводом: "Формализм — *постоянная* опасность всякого человеческого мышления, в том числе и музыкального. С этой опасностью надо бороться *всегда*". И сам Кремлёв продолжал в 1957 году, как и в 1948-м, бороться с этой опасностью, свидетельством чему были его статьи о симфониях Шостаковича.

Затем Кремлёв перешёл к анализу категории "сложность". "Одним из весьма ложных положений нашей критики является положение о так называемой "сложности" музыкального языка. Это старая теория, и теперь она, к сожалению, опять вытаскивается наружу. Прежде всего, есть сложность в искусстве, которую стоит преодолевать, а есть "сложность", которую преодолевать не стоит, так как плоды такого преодоления невелики". И вот тут Кремлёв позволил себе выйти за пределы музыки и совершил выпад против Б. Пастернака (дело было ещё до скандала с романом "Доктор Живаго"): "Кто скажет, что стихи Пастернака сложнее стихов Твардовского? Не сложнее, а неопределённое, сбивчивее, запутаннее, туманнее". И вновь вернулся к музыке, поставив риторический вопрос: "Быть может, атональная пьеса Шенберга сложнее "Евгения Онегина" Чайковского?"

Дальше Кремлёв коснулся ещё одной злободневной проблемы — о доступности и популярности. "Говорят, что популярен Скрипичный концерт Шостаковича. Но популярна и лёгкая песенка". <...> "Значительный успех того или иного произведения всегда интересен, но он ещё не решает вопроса о его действительной ценности".

Речь Кремлёва строилась на парадоксах. Он брал общепринятое суждение и выворачивал его наизнанку, приходя к совершенно неожиданным выводам. Вот он касается злободневной проблемы, поднятой прогрессистами, — администрирование. Оно неуместно, говорит он. "Нельзя, например, прятать от зрителей картины Сезанна, Матисса или Пикассо, как это одно время делалось. Это своего рода обскурантизм. И реакция на него самая пагубная: достаточно почитать отзывы зрителей на выставках Кончаловского, Сарьяна, Врубеля, где нередко самые неудачные произведения этих живописцев больше всего расхваливаются — из соображений нездорового и бесперспективного протеста. Но одно дело — осудить администрирование, а другое дело — сдавать идейные позиции. Такая сдача для нас неприемлема". Где администрирование, а где капитуляция, сдача "идейных позиций"?.

Парадоксы подчас приводили Кремлёва к на редкость спорным взглядам. В защите неоклассицизма он углядел антиисторические ошибки нашей критики. И обвинил критику, да ещё как! Зал пришёл в возбуждение. Послышались возмущённые голоса. "После перспективы Рубенса и Репина нельзя возвращаться к перспективе Джотто. После тематического творчества, тематического рисунка Бетховена, Глинки, Чайковского, Шопена, Грига нельзя возвращаться к *несовершенному тематизму* Баха (курсив мой. — **А. Б.**), если нет особых стилистических задач. (*Лёгкое оживление в зале*). Бах мыслил гораздо яснее и определённое, чем его предшественники, а необахисты мыслят туманнее и неопределённое, чем их предшественники — великие классики. Задача ныне иная — создавать темы более ясные, более определённые, более выпуклые и доступные, чем темы Бетховена или Глинки, Чайковского или Грига. Эта задача чрезвычайно трудна, но и насущна". Под необахистами подразумевались представители неоклассицизма — Стравинский, Хиндемит.

Речь Кремлёва при всей своей парадоксальности, при всех его крайне спорных суждениях и оценках, имела определённую цель: доказать несостоятельность партии Шостаковича и ущербность самого Шостаковича, дабы сохранить старое руководство. В середине своей речи Кремлёв, не скрывая, выразил опасение, что, как и у художников, "крупные мастера, стоявшие в руководстве в прошлом, будут забаллотированы".

В конце речи Кремлёв раскритиковал Хубова за шаткость и неясность позиции и то направление, которое главный редактор "Советской музыки" придал журналу. "Справедливы упрёки, обращённые к редакции "Советской музыки", в том, что она за последнее время поощряет и превозносит

композиторов определённой группы. Правда, печатаются статьи и о других композиторах. Но особое положение Шостаковича, Прокофьева, с недавнего времени Свиридова — остаётся. Они — предмет культа. “Позвольте, мы их критикуем!” — скажет редакция. Ну, что же. В некоторых наивных культах разрешается даже посечь бога культа. А всё-таки они боги, тогда как Соловьёв-Седой или Новиков, Хренников или Владимир Бунин, Держинский или Книппер — простые смертные. И редакции невдомёк, что Карл Маркс уже более ста лет тому назад поставил вопрос об отрицании неравенства дарований в условиях социализма. Невдомёк, что, оставив культ личности, надо оставить и культ личностей, что надо внимательнее и беспристрастнее относиться ко всем творческим силам”.

Под занавес своей речи Кремлёв выдвинул против Хубова очень серьёзное обвинение. В 1948 году оно могло бы дорого обойтись Хубову, будь он тогда главным редактором журнала. Причём и в этом персональном обвинении Кремлёв сумел обобщить взгляды музыковеда со всей партией композиторов-прогрессистов. “В заключение мне хочется отметить, что доклад Георгия Никитича Хубова огорчил меня, но, вместе с тем, и удовлетворил потому, что он явился наглядным показателем шаткости и большой теоретической слабости взглядов так называемой “новаторской” группы композиторов, взглядов, в которых гораздо больше неясностей и эклектизма, чем подлинного новаторства. Мысли доклада, на первый взгляд могущие показаться свежими /о реализме, фантазии, модернизме/, в действительности просто ревизуют основы марксистской эстетики. Весьма возможно, что в течение некоторого или даже продолжительного времени подобные взгляды будут одерживать те или иные выборные или административные победы, или даже победы общественного мнения. Но для меня несомненно, что эти победы будут пирровыми победами. Характерное свидетельство — тот факт, что столь опытный и искушённый человек, как Георгий Никитович Хубов, защищая подобные взгляды, вынужден был отойти от ряда элементарных и нерушимых положений марксизма”¹⁹.

Кремлёв — автор монографий о Шопене, Дебюсси. В его отрицательном отношении к неоклассицизму и к ново-венской школе не было ничего фальшивого, он искренне не любил музыку А. Шенберга, И. Стравинского, Д. Шостаковича. Он не поменял своего взгляда на этих композиторов на протяжении своей жизни. Эта честность и прямота, граничащая довольно часто с прямолинейностью и с некоторой толикой догматизма, отдающего эстетикой 1948 года, вызывала, с одной стороны, яростное неприятие и нелюбовь к музыковеду музыкальной общественности, с другой стороны — уважение к нему и негласную поддержку власти. Впрочем, в 1957 году ещё было много людей, которые разделяли его взгляды. Поэтому нет ничего удивительного, что по окончании речи Кремлёва, судя по стенограмме, зал наградил его выступление продолжительными аплодисментами.

Вечером 1 апреля эстафету от Кремлёва подхватил киевлянин Н. Н. Михайлов, историк музыки, автор книги о К. Данькевиче. Выступление Н. Н. Михайлова в основном было посвящено опере, постановкам советских опер в Киеве, в частности, и недавней постановке оперы С. Прокофьева “Война и мир”, оперному творчеству украинских композиторов, воспитанию и подготовке певцов. И лишь в конце своей речи Михайлов разразился критикой в адрес Г. Хубова.

Передаёт фрагмент его речи в газетном изложении: “Доклад Г. Хубова, — говорит далее Н. Михайлов, — несмотря на всю эрудицию докладчика, произвёл на меня странное впечатление. Г. Хубов как будто всё время с кем-то воюет, с кем-то полемизирует, от какого-то невидимого противника отбивается и, не называя прямо своего противника, в пылу спора сам себе противоречит. <...> Он неправильно представил развитие эстетической науки. Он утверждает, что почти полная неразработанность жизненно важных проблем марксистско-ленинской эстетики, неразработанность критериев социалистического реализма и народности в музыке открыли дверь своеобразному эстетическому произволу, усилили пагубные проявления догматизма, начётничества и конъюнктурной вкусовщины в суждениях о советской музыке. Как же это так? Сам же докладчик назвал ряд музыковедческих работ. А разве исторические постановления Центрального Комитета нашей партии по идеологи-

ческим вопросам, которые сыграли такую огромную роль, не есть достижение советской эстетической науки? Утверждение Г. Хубова, по-моему, совершенно неправильно. Мне кажется, продолжал оратор, совершенно неправильно характеризовать процесс развития нашей музыки как процесс, связанный с культом личности и с последствиями его, которые якобы целиком определили это развитие. Г. Хубов призывал не наклеивать ярлыки на товарищей, а сам он это делает²⁰.

Если Кремлёв воспринимал редакторскую деятельность Хубова в широком контексте борьбы направлений в советской музыке, то выступление Михайлова сводилось к чисто музыковедческой проблематике, по сути — к внутренней разборке взаимных обвинений. В таком же духе, но только более основательно, фундаментально подошёл к критике Хубова Ю. В. Келдыш. Солидный учёный, почтенный музыковед с очень длинной и непростой биографией, бывший РАПМовец, назвавший в 1929 году С. Прокофьева фашистом, Келдыш принадлежал к большой семье, в которой были крупные учёные. Его брат Мстислав Всеволодович был выдающимся учёным, организатором советской науки, в 1961 году возглавил Академию наук СССР. Юрий Всеволодович был человеком политичным, весьма тонко чувствующим ситуацию, конъюнктуру.

Его речь также была вполне взвешенной, острые углы он осторожно обошёл, даже избежав оценки Десятой симфонии Шостаковича, вообще оценки направлений в советской музыке. Сказал, что у критиков должно быть право критиковать даже выдающееся произведение и что журнал “Советская музыка” узурпировал это право. И нашёл этому объяснение: “У нас сейчас вместо одного жупела, каким являлись одно время слова “формализм” и “модернизм”, выдвигается другой жупел — догматизм²¹”.

Келдыш очень старался казаться объективным и стоять как бы вне партийной борьбы. И обвинил Хубова в том, что он, цитируя кретику, “допустил даже nepозволительный приём передёржки, назвав среди критиков, отказывавших Десятой симфонии Шостаковича в реализме, Ю. Келдыша, который, по словам оратора, никогда не выступал в печати с подобной оценкой этого произведения²²”.

Келдыш осторожно вступился за статью Ю. Кремлёва о Десятой симфонии и обвинил журнал “Советская музыка” в отсутствии ясной точки зрения на эту симфонию. “В 1954 году в журнале была помещена обстоятельная статья о Десятой симфонии Шостаковича, где наряду с общей высокой оценкой произведения содержалась серьёзная критика. Давая отчёт о дискуссии, состоявшейся в Союзе композиторов, редакция резко осуждала некоторых ораторов за одностороннее апологетическое отношение к симфонии. После этого до недавно появившейся остро критической статьи Ю. Кремлёва не было ни одного серьёзного разбора симфонии. Теперь же редактор считает недопустимой малейшую критику симфонии Шостаковича, никак не объясняя и не мотивируя эту неожиданную перемену своей позиции”.

После отрицательной оценки политики журнала Ю. Келдыш перешёл к оценке содоклада Хубова. Он обвинил Хубова в теоретической несостоятельности его доклада и подробно остановился на трактовке Г. Хубовым понятия “модернизм”. И опять обвинил Хубова в том, что тот позволил себе совершенно недопустимое искажение фактов. “Он говорил, что якобы с тем новым искусством, которое некие догматики, вроде Келдыша и Рыжкина, считают модернизмом, боролась только реакционная критика. После чего Келдыш в свою поддержку воззвал к именам русских великих классиков Римского-Корсакова, Танеева, Глазунова, Лядова, Рахманинова и других.

Ближе к концу своей речи Келдыш вновь вспомнил о догматизме и заявил, что “понятием “догматизм” товарищи пользуются с предельной догматической прямолинейностью и пытаются таким образом снять с серьёзного обсуждения те коренные вопросы, от которых зависит судьба будущего советской музыки. Такая позиция, занятая редактором единственного нашего музыкального журнала, не может не вызвать очень серьёзной тревоги за дальнейшее развёртывание нашей дискуссии”.

В своём выступлении Келдыш осторожно упомянул речь Д. Шостаковича в предыдущий день, 1 апреля. “Д. Шостакович, защищая журнал “Советская музыка”, говорил, что в нём были напечатаны статьи Кремлёва, Апостолова,

Келдыша и других. Но дело не в отдельных статьях. Дискуссии надо направлять и стимулировать. Если же изредка предоставить возможность для высказывания той или иной точки зрения и потом наложить на неё вето и сказать, что спорить о произведении больше нельзя, потому что оно всеми признано, то это не будет настоящей плодотворной дискуссией”.

Не желая раздувать дальше огонь полемики, Келдыш закончил свою речь нейтральной и приемлемой для всех поддержкой тех товарищей, “которые требовали, чтобы больше исполнялось произведений советской музыки, в том числе и тех, которые вызывают спор. Предоставим слушателям возможность самим разбираться и в существовании творческих явлений, и в существовании тех споров, которые ими вызываются. Я глубоко убеждён, что наш народ достаточно идейно зрел и сознателен, чтобы разобраться во всём этом”.

Под занавес прений Хренников подготовил Шостаковичу ещё один неприятный сюрприз – отчёт Ревизионной комиссии, зачитанный скромным композитором Н. П. Чаплыгиным, в юности входившим в известную группу “Прокколл”, предшественницу РАГМа, после войны ставшим главным редактором музыкального вещания Всесоюзного радио.

В первой части доклада Чаплыгин осветил деятельность руководства СК СССР между двумя съездами. Высоко оценил Первый съезд ССК СССР²³, отметил большую и плодотворную работу правления и секретариата. А вот дальше Чаплыгин перешёл к серьёзным недостаткам в работе секретариата за отчётный период. Прежде всего, он отметил нарушение устава ССК СССР: “руководящими органами союза нарушено уставное требование созывать съезд композиторов один раз в три года”. Затем высказал замечание, что “секретариат слабо был связан с республиканскими и другими местными союзами композиторов, не осуществлял должного руководства их деятельностью”. Особо подчеркнул неблагоприятное положение в работе секретариата с композиторскими организациями Российской Федерации”.

Чаплыгин констатировал разногласия в секретариате, фактически признав наличие разных музыкальных партий в союзе. “Во всей деятельности секретариата в известной мере отрицательно сказывалось отсутствие единства среди членов секретариата в понимании наиболее важных, принципиальных вопросов современного творчества, его оценки, путей развития. Это сказалось особенно в первые годы послесъездовского периода в упрощённом понимании формалистического и реалистического в творчестве, в отношении к классическому наследию и новаторству, к вопросам народности в музыке, к творческим процессам, развивающимся за рубежом”. И дальше Чаплыгин показал, как такое положение сказалось на работе творческих организаций союза, на работе комиссий и секций секретариата, на художественной практике композиторов.

Как положительный факт Чаплыгин отметил приход в союз молодёжи. Кстати, в новое правление, избранное на Втором съезде, вошёл целый ряд молодых композиторов.

Вторую половину своего доклада Чаплыгин посвятил Музфонду СССР. И вот тут-то и была заложена бомба...

Докладчик начал издали. Напомнил, что фонд был организован в 1939 году, что в 1949 году прошла его перерегистрация. Потом привёл сухие цифры. Чтобы читатель мог себе представить масштаб государственного финансирования композиторов, далее привожу текст доклада по стенограмме: “Государство выделило за отчётный период (с 1948 по 1956) 110 млн руб., в среднем 12–13 млн руб. ежегодно. На творческую помощь (творческие командировки, прослушивания, консультации, переписка нот и т. п.) – 19 000 000 руб. (в округлённых цифрах), на дома творчества композиторов – около 24 000 000 руб., на бытовую помощь (пособия, медпомощь, путёвки в санатории и дома отдыха, пионерлагеря и т. п.) – около 13 000 000 руб., на капитальные вложения – свыше 36 000 000 руб. и, наконец, на административные и прочие расходы – 19 000 000 руб. Общая сумма затрат на все виды творческой помощи равна 43 000 000 руб. (40% всей суммы расходов), материально-бытовая помощь, капвложения и административные расходы равны 68 000 000 руб. (60% всей суммы расходов). Превалирование расходов по материально-бытовой помощи по сравнению с затратами на основные цели, т. е. творческую помощь (60% и 40%)”²⁴.

И вот после перечисления этих довольно внушительных цифр, которые в переводе по курсу рубля на сегодня измеряются уже миллиардами, Чаплыгин для сравнения напомнил о грешках старого Музфонда, до перерегистрации в 1949 году, то есть ещё до проведения Первого съезда ССК СССР, при Оргкомитете Союза. “В прошлой деятельности Союза было осуждено иждивенчество: брали творческие путёвки в дома композиторов написание балетов, опер и симфоний, потом отчитывались за них, а эти балеты и оперы никогда не ставились и не исполнялись. Деньги шли впустую” <...> “В качестве примера можно сослаться на задолженность Музфонду некоторой группы композиторов по возвратным ссудам, взятым ещё до 1948 года и до сего дня не погашенным”.

Эта на первый взгляд скромная, мало что значащая фраза и оказалась заложённой бомбой. Дело в том, что во время войны Секретариат Оргкомитета ССК СССР фактически бесконтрольно руководил Музфондом и члены Оргкомитета имели от руководителя Музфонда Левона Атовмяна безвозмездные ссуды, академические пайки и много других щедрых подарков, из-за которых при проверке финансовой деятельности Музфонда после войны Атовмяна посадили в тюрьму, недосчитавшись очень больших сумм в бюджете организации. Благодаря широте души секретаря Оргкомитета Арама Ильича Хачатуряна и его личным дружеским отношениям с С. С. Прокофьевым, Д. Д. Шостаковичем, Н. Я. Мясковским, В. С. Шебалиным, В. В. Щербачёвым и другими видными композиторами-симфонистами, Оргкомитет явно оказывал этим композиторам предпочтение в решении их бытовых проблем, денежного довольствия, квартирного вопроса и преодолении прочих обычных жизненных трудностей. Безусловно, это были самые видные и наиболее выдающиеся на тот момент композиторы, но другие были явно обижены. Так что Чаплыгин, хотел он этого или нет, но, не называя пофамильно, фактически упомянул членов Оргкомитета ССК СССР.

Как известно, Оргкомитет был осуждён в Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля, а ещё до этого — в Постановлении Политбюро ЦК ВКП(б) от 26 января 1948 года — было принято решение распустить старый состав Оргкомитета и его президиум, освободить от руководящей работы в Союзе советских композиторов тт. Хачатуряна А. И., Мурадели В. И., Атовмяна Л. Т., образовать новый Оргкомитет ССК и секретариат при нём во главе с генеральным секретарём Т. Хренниковым и членами в лице М. Ковалёва и В. Захарова²⁵.

И если в Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года старый состав Оргкомитета осуждался в основном за его эстетические установки, за то, что он стал “рассадником формалистических извращений”, за “затхлую атмосферу”, “отсутствие дискуссий”, то Хренников в своём докладе на Первом съезде обратил внимание на иную сторону его деятельности. “Особенно болезненно отразилась ошибочная линия Оргкомитета в работе Музфонда, в основном поставленного на службу ограниченной группе композиторов, — читал Хренников. — Попусту растрачивались громадные средства, которые были предоставлены государством для поощрения и развития творческой деятельности композиторов, расходовались без учёта требований важнейших идейно-творческих задач. <...> Оргкомитет замкнулся в сфере групповых интересов узкой кучки музыкантов формалистического направления, стал организацией, мешающей правильному развитию советской музыки”²⁶.

Да, прав был Свиридов: одно дело — получать яблоки, а другое дело — раздавать их... Вот почему съезды композиторов, выборы руководящих органов Союза по накалу страстей ничуть не уступали предвыборным страстям при выборах главы государства или партии.

* * *

Второй съезд советских композиторов СССР проходил в очевидной и напряжённой борьбе музыкальных партий. Хренников и его сподвижники, выдвиженцы 1948 года, боролись за сохранение власти в Союзе. Им противостояла достаточно влиятельная группа композиторов, условно говоря, “прогрессисты” во главе с Шостаковичем. И хотя партия и правительство в лице секретаря ЦК КПСС Д. Т. Шепилова и министра культуры СССР Н. А. Михайлова призы-

вали композиторов к единению, согласию, и сами композиторы в своих выступлениях также говорили о солидарности, тем не менее, съезд обнаружил явное расхождение во взглядах представителей “реалистического” направления и, как их назвал Кремлёв, “новаторской” группы композиторов.

И до выборов состава нового правления, да и после выборов, для большинства композиторов не было до конца ясно, кого же члены нового правления изберут первым секретарём. Трудно сказать, знал ли Т. Н. Хренников о намерениях Президиума ЦК КПСС относительно руководства ССК СССР (да и было ли в тот момент сложившееся там решение по кандидатуре первого секретаря ССК), но некоторая неопределённость, даже неуверенность всё же чувствуется в его заключительном слове. Впрочем, Хренников был опытным и умелым игроком, он знал, когда нужно прибавить голоса “меди”, а когда — лить слёзы.

Неизбежный ритуал заключительных слов основных докладчиков был выстроен в следующем порядке. Сначала выступил Г. Хубов, затем Б. Ярустовский и лишь в самом конце — генеральный секретарь ССК СССР²⁷.

Выступление Хубова носило скорее характер продолжения дискуссии с его основными оппонентами Ю. Кремлёвым и Ю. Келдышем. Но время поджимало, и Хубов, в конце концов, предложил продолжить спор на страницах журнала “Советская музыка”.

Бедный Хубов! Он всё ещё не понимал, что его дни сочтены, скорее, он ещё надеялся на перемены в Союзе композиторов, благодаря которым у него сохранялся шанс остаться в своём кресле главного редактора. Он ещё пытался отстаивать журнал, убеждал, что редакция не только не препятствует, но делает всё возможное для развития творческих дискуссий на его страницах, что в журнале выступали авторы, придерживающиеся самых различных точек зрения. В противоположность своим критикам Г. Хубов утверждал, что редакция не мешает развитию творческой дискуссии на страницах журнала, что в журнале выступали неоднократно со статьями авторы, придерживающиеся самых различных точек зрения. Заметил, что “печатал журнал и статьи, в которых критиковалась работа его редакционной коллегии”. И при этом в конце примиренчески декларировал: “Другое дело, что дискуссия в “Советской музыке” не приобрела ещё систематического характера. Но для того, чтобы сделать её более активной и целеустремлённой, необходимо живое, заинтересованное участие музыковедов. Потому-то так важно сплочение всех наших творческих сил”²⁸.

Затем с коротким заключительным словом выступил Б. Ярустовский. Он возразил А. Сохору и остался при своём мнении, что все оперы хороши: и “Война и мир” С. Прокофьева, и “В бурю” Т. Хренникова.

Последним с развёрнутым заключительным словом выступил Т. Хренников.

Свою речь Хренников тщательно продумал, тон её не имел ничего общего с победительной интонацией его доклада на открытии съезда. Сначала он извинился перед теми композиторами, которых не упомянул в основном докладе, и довольно долго называл их имена и сочинения по жанрам и по национальным школам.

Потом сразу перешёл к ответу на критику в адрес секретариата и правления. Он не стал ни оправдываться, ни возражать, согласившись, что в их работе были серьёзнейшие недостатки и что “о них совершенно правильно говорилось на съезде”²⁹. И далее Хренников повинился: “Мне хотелось бы особенно подчеркнуть слабость нашей работы в области изучения и пропагандирования достижений в музыке национальных республик, где за эти годы произошли огромные сдвиги”. Пообещал, что “организация издательства “Советский композитор”, деятельность которого должна быть направлена на издание произведений композиторов, живущих в национальных республиках, поможет в этом деле”. Это признание и обещание добавили ему в конечном итоге голоса представителей союзов композиторов республик, которые войдут в состав нового правления.

Он вынужден был признать, что “большим недостатком в работе секретариата и правления было слабое развёртывание дискуссий”, и определил задачу перед будущим руководством союза: “Задача нового правления и секретариата заключается в том, чтобы открытые творческие дискуссии сделать основным методом работы композиторской организации”. И этим ограничил-

ся, не отвечая на персональную критику в его адрес со стороны Шостаковича, Сохора и ряда других выступавших.

И всё же Хренников не удержался от возражения на ряд замечаний, оставившись на “некоторых полемических преувеличениях, прозвучавших на съезде”. Такое преувеличение он усмотрел в утверждении Г. Хубова, что “волна славословия заполонила советскую музыку”. Оспорил также слова Д. Шостаковича о том, что “программы пленумов ССК пять–шесть лет назад были засорены большим количеством слабых произведений”. “Несомненно, на пленумы и смотря достижения композиторов проникали и плохие, серые, слабые произведения, согласился он отчасти. Но большую часть в программах этих смотров всё же занимали те самые сочинения, о которых мы все здесь говорили как о наших лучших достижениях”. Возразил Хренников и Б. Ключнеру, утверждавшему, что Союз композиторов не помогает композиторской молодёжи³⁰.

В конце своей речи Хренников опять признал справедливой критику. Как передаёт его слова газета “Советская культура”, “дискуссия, развернувшаяся на съезде, вскрыла большие недостатки в нашей работе. И мы должны их преодолеть, чтобы осуществить те задачи, которые были высказаны в приветствии ЦК КПСС съезду композиторов и которые мы услышали в речи товарища Д. Т. Шепилова”.

Создаётся впечатление, что будь Хренников уверен в результате выборов нового состава правления, он иначе бы выступил, не стал бы так виниться и признавать ошибки руководства ССК. Но такой уверенности у Хренникова, скорее всего, не было. Как показал результат выборов нового состава правления, “партия” Шостаковича получила существенную прибавку. В него вошли Кара Караев, Николай Пейко, Борис Чайковский, Георгий Свиридов, явно не симпатизировавшие Хренникову. Это помимо молодых, того же Ю. Балкашина и Э. Бальсиса, музыковеда М. Сабининой. В состав вошёл и обвинённый в 1948 году в формализме Б. Лятошинский. Никто не мог точно представить, сколько голосов может получить тот или иной кандидат на должность генерального секретаря ССК СССР.

Второй съезд завершился в торжественной обстановке в Кремлёвском дворце съездов в присутствии всего состава Президиума ЦК КПСС, членов правительства СССР.

Хренников предоставил слово главе партийной организации ЛОСК Л. Энтелису, огласившему состав вновь избранного правления и ревизионной комиссии ССК СССР, затем к иностранным гостям обратился Д. Б. Кабалевский³¹, К. Данькевич зачитал Приветствие делегатов съезда ЦК КПСС, а закрыл съезд произнесший небольшую речь старейший советский композитор Ю. Шапорин. Все выступавшие – испытанные бойцы, что называется, проверенные в деле. Даже такой сверхосторожный, как Юрий Шапорин. Хренников им доверял.

* * *

6 апреля в газете “Известия” была опубликована передовица по случаю окончания съезда под заголовком “За идейность и народность советской музыки”. Обычно в такого рода статьях обращает на себя внимание указание имён творцов и перечень произведений. В “Известиях” этот перечень выглядит следующим образом: “Достаточно назвать такие выдающиеся произведения, как оперы “Тихий Дон” И. Держинского, “Декабристы” Ю. Шапорина, “Богдан Хмельницкий” К. Данькевича, “Кёр-Оглы” У. Гаджибекова, “Огни мщения” Э. Каппа, балет “Ромео и Джульетта” С. Прокофьева, 5-я и 7-я симфонии Д. Шостаковича, 27-я симфония Н. Мясковского, 2-я симфония Л. Ревуцкого, Скрипичный концерт А. Хачатуряна, песни И. Дунаевского, В. Захарова, В. Соловьёва-Седого, А. Новикова, В. Мурадели и многие другие”³². Формально всё вроде бы правильно: сначала – опера, потом – балет, затем – симфония. Но у Прокофьева была выдвинутая в том же 1957 году на Ленинскую премию опера “Война и мир”. Да и разве важно было соблюдать принцип жанровой иерархии? Ведь ценятся произведения независимо от

жанра. Но такова была оценка газеты “Известия”: самыми первыми из выдающихся названы оперы И. Дзержинского и К. Данькевича.

Не менее красноречивы и некоторые пассажи из этой передовицы, подобные следующему: “В своих выступлениях на съезде композиторы говорили об огромной вдохновляющей силе идей марксизма-ленинизма, о плодотворности партийного руководства искусством. Они указывали, что решения ЦК партии в послевоенные годы по идеологическим вопросам помогли деятелям советской музыки преодолеть ошибки и заблуждения в своём творчестве, вывели нашу музыку на широкую дорогу служения народу...”

Газета “Правда” 6 апреля вышла с передовицей “Музыка для народа”. В ней нет никакого не то что перечисления, даже упоминания какого-то имени советского композитора. Нет и напоминаний о послевоенных Постановлениях ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам. Конечно, в ней не могло не быть цитаты или ссылки на какие-нибудь партийные документы. Тем не менее, передовица в “Правде” в сравнении с известинской выглядела вполне либерально. Ключевое слово передовицы в “Правде” — сплочение. “Выдающиеся успехи советской музыки одержаны благодаря тому, что композиторские силы страны твёрдо стоят на позициях социалистического реализма. Их *сплавляет* (курсив мой. — **А. Б.**) воедино борьба за великие идеалы нашего времени, за правдивое гуманистическое искусство, доступное миллионам. <...> Можно не сомневаться, что широкая программа деятельности, намеченная съездом, *сплотит* (курсив мой. — **А. Б.**) всех деятелей советской музыки...”

Главным редактором газеты “Известия” был Константин Александрович Губин. Красноречива дата его назначения на этот пост — 6 января 1948 года. Лишь в 1959 году его сменил А. Аджубей. В “Правде” с 1956 года главным редактором был Павел Алексеевич Сатюков, один из доверенных людей в окружении Н. Хрущёва, соавтор знаменитой книги “Лицом к лицу с Америкой”.

За этими разночтениями не стоит искать следов идейных расхождений между главными редакторами двух центральных газет. “Правду” — центральный орган КПСС — курировал Д. Т. Шепилов. В его докладе на Втором Всесоюзном съезде советских композиторов можно найти близкий по составу перечень опер и балетов, который приводится в передовице “Известий”. Среди отмеченных Шепиловым как “значительные художественные произведения, достойно воплощающие новаторский дух нашего искусства”, фигурируют и “Семья Тараса” Д. Кабалевского, и “В бурю” Т. Хренникова, и им подобные по уровню произведения. Как и в передовице “Известий”, в своём докладе Шепилов отметил “огромное значение” идеологических постановлений партии 1946–1948 годов. “Основополагающие эстетические принципы, изложенные в указанных решениях, — сказал Шепилов, — остаются неизблеемыми”.

В то же время, как и в передовице “Правды”, Шепилов (относившийся к Сатюкову, мягко говоря, без симпатии) в докладе не избежал призыва к сплочению. “Союз композиторов — организация, которая должна работать на демократических основах, на началах коллективного руководства и *сплавлять* (курсив мой. — **А. Б.**) для дружной совместной работы все силы деятелей музыки”³³.

И всё же генеральным секретарём ССК СССР был вновь избран Тихон Николаевич Хренников. Кандидатуры на такую номенклатурную должность обычно обсуждались на Президиуме (Политбюро) ЦК КПСС. Свою роль сыграл в тот момент секретарь КПСС Д. Шепилов, который испытывал доверие к Хренникову и, что не менее важно, симпатизировал “демократическому” направлению в музыке. Хрущёв — человек народный — также симпатизировал больше композиторам-песенникам, нежели симфонистам. Сам этого не стеснялся. На встрече с творческой интеллигенцией 19 мая 1957 года он признался: “Когда исполняют Хренникова, Соловьёва-Седого, это мне импонирует, я подтягиваю. Я рабочий. Значит, Седой и Хренников подстроились ко мне, я не виноват в этом. Это говорит о народности музыки”³⁴.

Тем не менее, Хренников был избран по правилам, согласно уставу. Придаться было не к чему. 8 апреля состоялся первый пленум Правления СК СССР. Присутствовало 60 человек нового состава. Среди присутствовавших были Н. Пейко, Э. Мирзоян, О. Тактакишвили, Ю. Свиридов, А. Хачатурян, Д. Шостакович, М. Сабина. Впрочем, явно числом превосходили

сторонники Т. Хренникова. Собрание вёл министр культуры Н. Михайлов. Сначала избрали членов Секретариата ССК СССР. Ими стали С. Аксёк, К. Данькевич, Н. Жиганов, М. Заринь, Д. Кабалевский, К. Кужамьяров, А. Новиков, В. Соловьёв-Седой, Т. Хренников, А. Хачатурян, Ю. Шапорин и Д. Шостакович. Уже по составу нового секретариата нетрудно было догадаться о результате выборов первого секретаря. Вопрос этот решился тут же, вероятно, без долгого обсуждения. Д. Кабалевский огласил результат голосования: “Разрешите довести до вашего сведения, что на первом собрании Секретариата мы избрали первым секретарём Т. Н. Хренникова”³⁵. И перед-
д слово сияющему избраннику.

Хренников родился в счастливой рубашке. Повремені правление ССК СССР с проведением Второго съезда композиторов хотя бы на пару месяцев, после июньского пленума ЦК КПСС судьба назначенного Сталиным генерального секретаря ССК СССР могла бы сложиться иначе...

* * *

Второй съезд действительно имел историческое значение. С него начался новый этап в истории самого Союза композиторов, и одновременно определилась новая расстановка композиторских сил как внутри ССК СССР, так и в республиканских союзах. Новая в том смысле, что теперь не было такого неравноправия, как в 1948 году, когда была внушительная партия композиторов “реалистического” направления, целиком господствовавшая в ССК СССР, и были “мальчики для битья” в виде группы осуждаемых композиторов-“формалистов”. Второй съезд явно обозначил два равносильных и противостоящих друг другу лагеря.

Второй съезд ещё более сблизил Шостаковича и Свиридова. И если в творчестве они постепенно всё больше и больше расходились, то в общественной жизни, в композиторском союзе они выступали солидаризированно, единым фронтом. Объясняется это, с одной стороны, тем, что к этому времени Свиридов уже стал достаточно самостоятельной и весомой силой и уже не нуждался, как ранее, в поддержке своего бывшего учителя, а мог, что называется, подставить своё плечо старшему коллеге. С другой стороны, их сблизил, как это ни покажется парадоксальным, Хренников. Именно противостояние вновь избранному генеральному секретарю ССК СССР и сплотило их как никогда ранее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Впрочем, были и интересные. Любопытную реплику отпустил поляк Тадеуш Селиговский. поприветствовав съезд советских композиторов, он заметил: “Мы все делали ошибки, но вы, советские композиторы, должны помнить, что каждая ваша ошибка засчитывается за две” (РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1294, л. 97).

² Ференц Сабо (1902–1969) — человек с очень непростой биографией. Вступил в компартию ещё будучи студентом Будапештской музыкальной академии им. Ф. Листа (1921–1926). В 1932–1945 годах жил в Москве, работал в Коминтерне, во время “большой чистки” сдал своих соотечественников-коллег по Коминтерну НКВД. После подавления венгерского восстания 1956 года возглавил Будапештскую музыкальную академию.

³ Цит. по газетному изложению: Сов. культура. — 1957. — Вторник, 2 апреля. — № 46. — С. 1.

⁴ Если это произойдёт... (интервью А. Буша) // Сов. Культура. — 1957. — Пятница, 5 апреля. — № 49. — С. 4.

⁵ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1294 (2) от 2 апреля 1957 года. На 142 листах. (Шестой день. Председатель — генерал Петров И. О.). Начиная с листа 72. — Л. 107.

⁶ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1294 от 2 апреля 1957 года. — Л. 16.

⁷ Эту статью К. Данькевич критиковал годом раньше, на съезде украинских композиторов.

⁸ Сов. культура. — 1957. — Четверг, 4 апреля. — № 48. — С. 4.

⁹ Сов. культура. — 1957. — Вторник, 2 апреля. — № 46. — С. 2.

- ¹⁰ Там же. Идея создания бюро по РСФСР при ССК была скопирована с существовавшего в то время бюро по РСФСР при ЦК КПСС. Как известно, Хрущёв, преследуя цель укрепления своей власти, инициировал процесс децентрализации госорганов и партии. Как раз в то время, когда проходил съезд композиторов, Хрущёв выступил с инициативой создания совнархозов. Раньше, ещё в феврале 1956 года было образовано бюро по РСФСР при ЦК КПСС. В дальнейшем идея союза трансформировалась в проект создания отдельного композиторского союза вместе с другими творческими союзами РСФСР.
- ¹¹ В газете “Советская культура” от 2 апреля 1957 года, №6, с. 2, вместо А. Исаакяна ошибочно указана фамилия поэта М. Исаковского.
- ¹² РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1., ед. хр. 1292, л. 25 – 25 об. (Стенограмма от 31 марта 1957 года. На 51 листе. Председатель М. И. Чулаки).
- ¹³ См. изложение выступления Б. Ключнера: Сов. культура. – 1957. – Среда, 3 апреля. – № 47. – С. 2.
- ¹⁴ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1293 (1). Стенограмма заседания Второго Всесоюзного Съезда Советских композиторов от 1-го апреля 1957 года. На 140 листах. Л. 48–57.
- ¹⁵ Упоминание Шостаковичем оперы “Семён Котко” имело свой подтекст. Хренников её не упоминал в своих докладах ни на Первом, ни на Втором съездах композиторов. В 1940 году по поводу этой оперы Прокофьева и оперы Хренникова “В бурю” разгорелась дискуссия, в которой большинство критиков отдавали предпочтение опере Прокофьева.
- ¹⁶ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1294. Стенограмма заседания Второго Всесоюзного Съезда Советских композиторов от 2 апреля 1957 года. На 142 листах. Шестой день. – Л. 2.
- ¹⁷ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1294.
- ¹⁸ “...суждение тов. Хубова о проблеме реализма является неверным. Запечатление душевных переживаний человека – это очень важно в музыке. Но тут есть решающий критерий – объективная правдивость; соответствие субъективного, то есть того, что переживает человек, тому, что в действительности происходит в жизни. Тов. Хубов же выдвигает критерий переживаний односторонне” (Сов. культура. – 1957. – Вторник, 2 апреля. – № 46. – С. 3).
- ¹⁹ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1293 (1). Л. 38.
- ²⁰ Сов. культура. – 1957. – Среда, 3 апреля. – № 47. – С. 2.
- ²¹ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1294, л. 70.
- ²² Сов. культура. – 1957. – Среда, 3 апреля. – № 47. – С. 4.
- ²³ “Первый съезд идейно и организационно сплотил композиторов и музыковедов в их стремлении к утверждению в музыкальном творчестве принципов социалистического реализма. Съезд направил их деятельность на борьбу с формалистическими явлениями, с проницанием буржуазной идеологии в музыкальном творчестве, на создание высокохудожественных произведений, отражающих жизнь и идеалы советского народа” (Сов. культура. – 1957. – Четверг, 4 апреля. – № 48. – С. 4).
- ²⁴ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1294 (2), л. 92.
- ²⁵ См. Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов 1917–1991 / Сост. Л. Максименков. – М.: Международный фонд “Демократия”, 2013. – С. 288.
- ²⁶ Доклад Генерального секретаря Союза советских композиторов Т. Хренникова “Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов”. Цит. по изд.: Первый Всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчёт. – М.: ССК СССР, 1948. – С. 54.
- ²⁷ В номере 49 от 5 апреля 1957 года газеты “Советская культура” заключительные слова печатались в противоположном порядке: сначала шло выступление Т. Хренникова, затем – Б. Ярустовского и в конце – Г. Хубова.
- ²⁸ Сов. культура. – 1957. – Пятница, 5 апреля. – № 49. – С. 3.
- ²⁹ Там же. Далее цитаты приводятся по этому печатному изложению речи Хренникова.
- ³⁰ Как передаёт газета, “оратор выразил также своё несогласие с утверждением Б. Ключнера, что композиторская молодёжь развивалась вопреки деятельности союза. Может быть, говорит он, действительно союз помогал мало молодым авторам, но нельзя не замечать того, что произведения нашей молодёжи получали большой доступ в программы концертов пленумов, что молодые композиторы принимались в члены союза, что им оказывалась материальная помощь”.

³¹ На Втором съезде присутствовало много гостей из зарубежных стран, о чём Кабалевский сказал в своей речи. Международным связям композиторов после 1953 года придавалось большое значение. Партийное руководство в СССР явно преследовало цель создания некоего музыкального Варшавского пакта. Эта идея, возникшая ещё в 1948 году, долгое время стояла на повестке дня. Её колебали события в Чехословакии в 1968 года. Тем не менее, с советской стороны постоянно инициировались как двусторонние, так и многосторонние контакты с композиторскими организациями соцстран.

³² “Известия”. – 1957. – Суббота, 6 апреля. – № 82. – С. 1.

³³ Шепилов Д. Т. Творить для блага и счастья народа. Речь на Втором Всесоюзном съезде советских композиторов 3 апреля 1957 г. – М.: Госполитиздат, 1957. – С. 36.

³⁴ Стенограмма встречи руководителей КПСС и Советского правительства с писателями, художниками, скульпторами и композиторами. 19 мая 1957 года. Цит. по кн.: Никита Сергеевич Хрущёв: два цвета времени: документы из личного фонда Н. С. Хрущёва, в 2-х тт. [Международный фонд “Демократия” (Фонд Александра Н. Яковлева)]; гл. ред. Н. Г. Томилина, сост. А. Н. Прозументчиков (отв. ред.) [и др.]. – М.: МФД, 2009. – С. 488 (в разделе VII “За советскую, социалистическую культуру!”).

³⁵ См.: Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1313. Протоколы (подлинники) и стенограммы заседаний Секретариата СК СССР с № 1 – № 5 за 1957 год. Начато 8 апреля 1957 года. Окончено 21 июня 1957 года. На 178 л. Л. 1, 3, 5. Протокол № 1 Пленума Правления Союза Советских композиторов СССР 8 апреля 1957 года.