

ВВЕДЕНИЕ

Литература о Д. Д. Шостаковиче обильна, многообразна и не перестает пополняться новыми трудами, большими и малыми, на разных языках. Предлагая вниманию читателя очередную работу о композиторе, чья жизнь и искусство столь часто становились предметом научного и околонучного обсуждения, я считаю своим долгом, прежде всего, по возможности отчетливо определить предмет, о котором пойдет речь на этих страницах, равно как и свою установку по отношению к нему.

Поскольку заглавие настоящего исследования ассоциируется с феноменологическим направлением гуманитарной мысли, стоит вначале напомнить, в чем заключается его суть. Гегель понимал под феноменологией совокупность проявлений абсолютного духа в сознании, истории и мышлении. Для Гуссерля феноменология синонимична «усмотрению сущностей» (*Wesensschau*). Соответственно феноменологический подход к творчеству художника нацелен на то, чтобы «усмотреть» в его наследии одно из специфических, уникальных, целостных проявлений абсолютного духа.

Усмотрение сущности предполагает освобождение от всего, что мешает видеть вещь такой, какова она есть: от теоретических предпосылок, суждений и обобщений, утвердившихся в философской и профессиональной традиции, от всевозможных эксцессов систематизирующей мысли, от воздействия эмпирических реалий, заслоняющих подлинное, глубинное бытие вещи. Иными словами, феноменологический подход предполагает дистанцированный, отстраненный, максимально непредвзятый взгляд на исследуемый объект; в качестве методологии, обеспечивающей чистоту подхода, Гуссерль выдвигает целую систему «редукций». Методологически корректно осуществленное феноменологическое исследование художественного творчества — это исследование эстетического феномена, существующего и функционирующего в ином пространстве, нежели конкретные, непосредственно воспринимаемые произведения искусства: обстоятельства, благодаря которым они появились на свет, и прочие преходящие и материальные моменты

подлежат редукции, дабы анализ не отвлекался от вещей в их высшей, ничем не замутненной подлинности.

Но в случае Шостаковича методологическая чистота кажется практически недостижимой, ибо говоря о Шостаковиче мы почти неизбежно затрагиваем такой, по существу, антиэстетический аспект, как отношения художника с государственной властью. История отношений с властью, можно сказать, впиталась в состав «феномена Шостаковича», стала его неотъемлемой частью. Феноменология Шостаковича — это также и феноменология одиозного советского режима. Из песни слова не выкинешь: на протяжении пяти десятилетий Шостакович, начавший свою карьеру в годы НЭПа, переживший правление Сталина и Хрущева и умерший в самый разгар брежневского «застоя», был одним из ключевых игроков на культурной сцене этого режима. Его наследие естественным образом воспринимается как отражение «истории болезни» советской цивилизации, в каждом значительном опусе слышится авторская реакция на те или иные события, личное отношение к тем или иным историческим пертурбациям.

Давно замечено, что музыка Шостаковича обладает особого рода коммуникативностью — она явно нацелена на слушателя, способного понять скрытые в ней смыслы, зашифрованные без помощи слов в структуре мотивов и тем, в их сочетаниях и чередованиях. Один из самых непримиримых критиков Шостаковича, ортодоксальный советский автор Юлий Кремлев (1908–1971) неодобрительно, но вполне обоснованно заметил: «Произведения [Шостаковича] нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями»¹. Угадывание этих ассоциаций с некоторых пор превратилось в излюбленную игру пишущих о его музыке. Самые радикальные из них — например, британский литератор Иэн Мак-Доналд (1948–2003), автор книги «Новый Шостакович»², — слышат музыку Шостаковича как один сплошной

¹ [Кремлев 1957: 83], воспроизведено в [Шостакович 2016: 282].

² [MacDonald 1990]. Книга Мак-Доналда вдохновлена так называемыми мемуарами Шостаковича, скомпилированными и, судя по всему, отчасти сфальсифицированными С. Волковым [Volkov 1979]. Публикация этого, в сущности, довольно тривиального документа, где фигура Шостаковича адаптирована к посредственному профессиональному и интеллектуальному уровню его собеседника, сыграла определенную позитивную роль, поскольку способствовала подъему интереса к музыке Шостаковича в «большом мире». Посмертная мода на Шостаковича вызвала к жизни богатый поток

обвинительный акт против советской власти: по Мак-Доналду, чуть ли не весь Шостакович — о Сталине и об угнетенном им народе, причем фигура Сталина обрисовывается музыкой в четных размерах 2/4 или 4/4, тогда как размер 3/4 прибегается для изображения народа. Поздняя литература о Шостаковиче, как русскоязычная, так и зарубежная, переполнена более или менее причудливыми фантазиями на тему об антисталинских и антисоветских подтекстах его музыки. Иные комментаторы, напротив, трактуют Шостаковича как типичного советского классика, в целом «идеологически выдержанного», хотя и допускавшего отдельные отклонения от «генеральной линии»¹. По понятным причинам эта «советская» точка зрения, в отличие от «антисоветской», в последнее время не пользуется особой популярностью, но приверженцы как той, так и другой настолько прочно привязывают Шостаковича к его стране и эпохе, что упускают из виду многообразные связи его творчества с мировой культурой и такие содержательные пласты его музыки, которые, возможно, не имеют ничего общего ни с ортодоксально-советским образом мыслей, ни с едва замаскированным диссидентством.

Среди писавших и пишущих о Шостаковиче есть и такие, кто предпочитает обойтись без разгадывания действительных или мнимых загадок его музыки и сосредоточиться на ней как на самодовлеющей эстетической ценности — «искусстве для искусства». Но последовательно придерживаться этой точки зрения сложно, почти невозможно: эпоха Шостаковича все еще слишком близка нам, ее дыхание все еще ощущается слишком сильно, и нам трудно

популярной журналистской, кинематографической, литературной продукции, в том числе несколько произведений крупного масштаба, включая театральную пьесу британского драматурга Дэвида Паунэлла «Мастер-класс» (1983), фильм британского режиссера Тони Палмера «Свидетельство» (1988), оперу итальянского композитора Луки Ломбарди «Дмитрий, или Художник и власть» (ее премьера состоялась в 2000 году в Лейпциге) и вышедший совсем недавно роман модного британского писателя Джулиана Барнса «Шум времени» (2016, русский перевод 2017). Подлинность опубликованных Волковым мемуаров ставится под вопрос или опровергается, в частности, в [Фэй 2000а], [Фэй 2000б], [Brown 2004]. Им противостоит собрание воспоминаний, исследований и документов, в той или иной мере подтверждающих подлинность мемуаров [Но, Гефанов 1998]. Рецензия на последнюю книгу: [Акопян 2000а]. Некоторые из упомянутых текстов воспроизведены в [Шостакович 2016].

¹ Ряд комментариев, как подтверждающих, так и опровергающих упомянутые взаимно противоположные точки зрения, приводится в [Шостакович 2016].

абстрагироваться от того, что мы знаем о политических, общественных и просто житейских обстоятельствах, воздействовавших на его творческую жизнь и хорошо понятных нам в силу нашей ментальной связи с советским прошлым.

На этих страницах мы, несомненно, будем время от времени нарушать чистоту феноменологического подхода, совершая экскурсии в политическую историю советского государства (но без политического контекста не может быть речи о полноте общей картины) и, возможно, позволяя себе более или менее произвольное «политизированное» толкование некоторых произведений Шостаковича или их фрагментов¹. Тем не менее перспективы подобной герменевтики, в общем, незначительны. Фантазировать на тему об антисталинских, антисоветских коннотациях музыки Шостаковича можно до бесконечности; фантазии такого рода, как правило, почти недоступны верификации и чреватые не выдерживающими критики, а иногда просто курьезными выводами². Хуже того, увлекаясь подобной «герменевтикой подозрения»³, мы, музыковеды, реально рискуем упустить из виду

¹ Позволю себе процитировать подходящее к случаю суждение из музыковедческого труда на совершенно иную тему: «Что касается расшифровки внемузыкальных “смыслов”, то в этом вопросе некоторая методологическая неаккуратность предпочтительнее, чем недостаток воображения. Конечно, Тангейзер, уступив соблазну, согрешил; но Парсифаль, не поддавшийся никаким искушениям, был просто скудоумен» [Kerman 1967: 200].

² Упомяну несколько показательных примеров: [Орлов 1996: 9], [Лебединский 1990] (по утверждению обоих авторов в музыке Одиннадцатой симфонии Шостакович изображает не столько русскую революцию 1905 года и ее подавление царскими жандармами, сколько венгерскую революцию 1956 года и ее подавление советскими танками); [Лаул 1996] (согласно этому комментатору программное содержание Пятой симфонии — вступление интеллигента в партию, а в «Праздничной увертюре» нарисована язвительная карикатура на Номо sovieticus); [Хитоцуянаги 1997] (в статье японской исследовательницы утверждается, что, вопреки объявленной программе, Двенадцатая симфония представляет собой не столько прославление Ленина, сколько памфлет, направленный против Сталина). Некоторые курьезные «герменевтические» эссеисы современных российских авторов, с остроумными авторскими комментариями, цитируются в [Зинькевич 2007б], воспроизведено в [Шостакович 2016: 659–689].

³ Термин французского философа Поля Рикёра, указывающий на тенденцию интерпретировать вещи, не доверяя тому, какими они являются нам в реальности. В качестве образца герменевтики подозрения Рикёр приводит фрейдовский психоанализ (с которым упомянутые опыты по дешифровке действительных или мнимых тайных посланий Шостаковича, несомненно, имеют нечто общее). См. [Ricoeur 1965].

то, что делает творчество Шостаковича не просто звуковой летописью его эпохи, но и чем-то существенно бóльшим. Феноменологический подход к искусству, по идее, трудно сочетается с такой герменевтикой, осуществляемой по модели неправого суда, исходящего из презумпции виновности¹. Еще менее «феноменологична» герменевтика, осуществляемая по модели перевода с одного языка (в данном случае музыкального) на другой (словесный); нечто подобное в свое время осуществили А. Н. Толстой и Е. Петров, готовя своих читателей к восприятию только что завершенной Седьмой симфонии², а уже в наше время Д. Бавильский продолжил эту линию, предложив цикл собственных «впечатлений», навеянных всеми пятнадцатью симфониями композитора³. Восходящая к Арнольду Шерингу (1877–1941) манера пересказывать инструментальную музыку языком литературной программы давно устарела и мало кем воспринимается всерьез, но, кажется, все еще сохраняет определенную привлекательность, когда речь заходит о выявлении скрытых смыслов, несомненно присутствующих в музыке Шостаковича и местами весьма выразительно дающих знать о своем существовании.

По-видимому, феноменологическому подходу значительно лучше соответствует иная модель герменевтики, нацеленная не на квази-психоаналитическое угадывание или квази-литературный перевод/пересказ, а на обнаружение этимологических связей. Такая герменевтика дедуктивна — каждый отдельный случай, в идеале, интерпретируется на основе твердого знания всего релевантного материала (в нашем случае — всего корпуса оставленных Шостаковичем текстов со всеми их существенно важными внутри- и внемузыкальными связями) — и, следовательно, в отличие от других моделей обладает солидной доказательной базой. Как и всякое корректно осуществленное этимологическое исследование, толковая герменевтика углубляет и расширяет наши представления даже о том, что нам, казалось бы, хорошо знакомо⁴. Она как нельзя лучше помогает уяснить место исследуемого феномена

¹ Ср. [Айрапетян 2011: 274].

² [Толстой 1942], [Петров 1942].

³ [Бавильский 2006].

⁴ Идея этимологического музыкального анализа была выдвинута (вне связи с Шостаковичем) И. А. Барсовой. См. [Барсова 1985], [Барсова 1999]. Этимологической направленностью характеризуется в высшей степени продуктивная модель филологической герменевтики, разработанная в пионерском труде [Айрапетян 2011].

в «золотой цепи» творений человеческого духа, начало которой теряется в незапамятном прошлом.

В связи со сказанным позволю себе еще одну цитату, на этот раз из воспоминаний Геннадия Рождественского о том, как он репетировал Четвертую симфонию Шостаковича с Кливлендским оркестром. «Когда мы подошли к концу второй части (ударные с коробочками и струнные), вдруг раздался смех. Я остановил: “Что, братцы, смеемся?” — “Лошадки скачут”. — “Да, — говорю, — вы знаете, а у меня совершенно другая ассоциация”. Тишина. “Я не настаиваю, но, вы знаете, возможно, что это и не лошадки. А давайте себе представим такую картину, что это перестук по водопроводным трубам из камеры в камеру”»¹.

Для нас, уроженцев и жителей бывшей советской империи, нет и не может быть вопроса о том, какая из этих двух ассоциаций — со скачущими лошадками или с перестуком заключенных из камеры в камеру — более адекватна содержанию Четвертой симфонии (1936). В трудах отечественных музыковедов, в том числе и самых крупных, довольно часто приходится встречаться с ассоциациями аналогичного рода². И все же, увлекаясь ими, мы должны постоянно держать в поле зрения ассоциативные связи иного рода, не столь эффектные, но феноменологически более интересные и содержательные. Именно включенность в систему таких связей и делает продукцию Шостаковича искусством и фактом культуры в самом широком и высоком смысле. Как Четвертая, так и другие симфонии Шостаковича — причем не только более поздние и зрелые, но и более ранние и, соответственно, обладающие менее бесспорной художественной ценностью, — а также многие произведения других жанров богаты символами, тематическими идеями, композиционными развязками, которые не столько отсылают к реалиям жизни при репрессивном и демагогическом режиме, сколько указывают на «воздушные пути», соединяющие музыку Шостаковича с творчеством художников, близких ему по духу, с историческим прошлым музыки, искусства и философской мысли, с вечными, общечеловеческими константами коллективного бессоз-

¹ [Рождественский 1991: 22].

² Так, тема «токатты» из Восьмой симфонии ассоциируется со «свистом и полетом пули или бомбы, падение которой сопровождается резким ударом» [Мазель 1991а: 328], а квартетные удары литавр в последних тактах финала Пятой симфонии — с «заколачиванием гроба» [Барсова 1996: 137].

нательного¹. Только рассматривая музыку Шостаковича под этим углом зрения, мы сможем в более или менее полной мере понять логику его творческого пути и оценить место его искусства в той самой «золотой цепи», о которой говорилось чуть выше.

Итак, я вижу свою задачу в том, чтобы наметить контуры духовной биографии художника — биографии, представляющей собой нечто принципиально иное, нежели эмпирическое жизнеописание. Последнее может иметь разве что косвенное отношение к подлинной, глубинной феноменологии творчества. Поэтому собственно биографические данные займут в книге скромное место — при том, что кризисы 1936-го и 1948 годов будут рассмотрены с некоторой степенью подробности.

Конечно, Шостакович не был небожителем. Долгие десятилетия он жил, в общем, той же жизнью, что и миллионы его сограждан. Как и любому из нас, ему было знакомо чувство недостаточной полноты жизни — одно из неотъемлемых витальных чувств любого нормального человека.

Мы живем не полным ходом,
Не считаем наших дней...²

Мы сознаем, что нам, скорее всего, не дано исчерпать нашу жизнь до логического конца. Мало того, что мы, как правило, умираем, не дожив до старости; из множества возможностей, открывающихся в каждый данный момент, нами почти наверняка используется не лучшая. К тому же мотивы, которыми мы руководствуемся, осуществляя выбор, почти наверняка несоизмеримы с экзистенциальной значимостью самого выбора. Внешние события «наваливаются» на нас как нечто чуждое; мы по всякому поводу изменяем себе; наше «Я», поддаваясь

¹ Если бы это было не так, Шостакович остался бы в истории как художник примерно того же ранга, что и, скажем, Юрий Олеша, чьи книги были «точные, как маленькие макеты нашей истории» [Белинков 1997: 26]. Олеша был «обыкновенным хорошим и обыкновенным плохим писателем, он плыл по реке и писал хорошо, когда выходил на широкую чистую воду, и плохо, когда река начинала скудеть. <...> Он написал свои лучшие книги, когда все писали свои лучшие книги и когда плохо писать считалось неприличным, и свои плохие книги, когда все писали плохие книги и когда считалось, что следует писать именно так» [Белинков 1997: 437]. Шостаковичу тоже случалось писать по-всякому, но уравнивать его с Олешей было бы все же несправедливо.

² Строки из стихотворения Даниила Хармса «Подруга» (1933). Здесь и далее, цитируя более или менее популярные и широко издаваемые литературные произведения, я буду обходиться без ссылок на конкретные источники.

воздействию случайных факторов, претерпевает внезапные и радикальные метаморфозы. Данная нам как богатейшая потенциальность, жизнь постепенно рассеивается, исчерпывая себя, в основном впустую.

Нам свойственно проецировать это чувство недостаточной полноты жизни на других людей — в частности, на создателей духовных ценностей, к которым мы равнодушны. Мы мысленно пеняем им на их человеческие слабости, суетность, неспособность противостоять поверхностным, неадекватным стимулам — то есть на их, так сказать, недостаточный коэффициент полезного действия. Но по мере того, как промежуток времени, заполненный жизнью интересующей нас личности, отходит в прошлое, за совокупностью известных нам событий ее земного существования все более и более отчетливо прозревается некая целостная и законосообразная конфигурация, в которой уже не остается ничего лишнего или случайного. «Человек, которого мы плохо видим оттого, что стоим с ним рядом <...> отодвигается и занимает место среди исторических, ретроспективно обозримых явлений: как все отдаленные предметы, он, в отличие от близких, виден уже не по частям, а сразу в системе. <...> Та иерархия качеств и действий, которая складывалась в повседневных встречах и отношениях, [сменяется] <...> ясной исторической перспективой, где части переместились и иное показалось важным»¹. Исходное представление о жизни как о не слишком упорядоченном процессе преобразуется в представление о целостном «гештальте», неповторимом феномене; все, что в исчерпавшем себя земном существовании выглядело разрозненным и парадоксальным, связывается в безусловное, психологически понятное единство, уникальным образом вписанное в соответствующий исторический, культурный, духовный контекст. Эта поистине чудесная метаморфоза нашей точки зрения как нельзя более убедительно свидетельствует в пользу «идеи божественного *миропорядка*, в котором всё течение внутренней жизни человека, все жизненные функции, все, даже самые незначительные события внешней жизни каким-то образом *предопределены и взаимосвязаны*»².

В связи с жизнью и творчеством Шостаковича аналогичный ход рассуждений напрашивается сам собой. Неслучайно в начале одной из ранних «диссидентских» публикаций о композиторе задавался следу-

¹ [Гинзбург 1989: 92] (сказано о Маяковском вскоре после его гибели, но имеет общее значение).

² [Binswanger 1928: 52], цит. по [Ясперс 1997: 808]. Курсивы — авторские.

ющий риторический вопрос: «Нельзя ли предположить, что, аналогично “принципу дополнительности”, тот аспект человеческой жизни, который мы наблюдаем, действительно во многом подвластен силе случая, но что существует другой аспект (“в другом пространстве” или, как говорил Достоевский, “в мирах иных”), который не случаен, подчинен определенной цели и смыслу?»¹. «Иные миры», о которых вспоминает автор публикации, — не что иное, как пространство феноменологических сущностей. В этом пространстве созданное Шостаковичем пребывает в едином комплексе не только с наследием композиторов прошлого и настоящего, близких ему по духу, повлиявших на него и испытывших его влияние, но и с другими памятниками поистине выдающегося, серьезного и глубокого искусства, расцветшего на одной шестой части суши за семь десятилетий «бесчеловечного владычества выдумки» (Борис Пастернак) вопреки всем неблагоприятным (а зачастую убийственным) обстоятельствам. В применении к его высоким образцам любые суждения в терминах оппозиции «советского» и «антисоветского» (или в каких-либо иных идеологически ангажированных терминах) кажутся мелкими и совершенно неадекватными, отражающими лишь самый поверхностный и скорее малоинтересный аспект этого феномена.

* * *

Сергей Довлатов сказал о себе и своих соотечественниках: «Мы не лучше <...> американцев. И уж, конечно, не умнее. Мы всего лишь побывали на конечной остановке уходящего троллейбуса»². Опыт соприкосновения с эсхатологическими безднами на «конечной остановке» во многом определил неповторимую духовную атмосферу советской эпохи и отразился в творчестве выдающихся творцов-нонконформистов (заметим в скобках, что этот же опыт обусловил столь характерную для советских интеллектуалов тенденцию к недооценке духовных достижений благополучного Запада, выразившуюся в емкой формуле: «нам бы их заботы!»).

¹ [Шафаревич 1978], воспроизведено в [Шостакович 2016: 576]. Интересная «завязка» этой статьи не получила достойного развития — причем не столько из-за отсутствия у ее автора (чье имя прочно ассоциируется с известной книгой «Русофобия») профессиональной музыкальной подготовки, сколько из-за его односторонней мировоззренческой ориентации.

² [Довлатов 1995: 297–298].

Homo sovieticus может узнать себя в «последних людях», некогда предугаданных Ницше, — последних не в смысле качества человеческого материала, а в смысле близости к последним, эсхатологическим безднам:

Мы обрели счастье, — утверждают последние люди, подмигивая. <...>

Время от времени чуть-чуть яду: это вызывает приятные сны.

И много яду в конце, чтобы смерть была приятной. <...>

Некогда весь мир был безумен, — говорят самые изысканные из них и подмигивают.

Все они умны и знают всё, что было в прошлом. Поэтому они всегда усмеваются. <...>

Мы обрели счастье, — говорят последние люди и подмигивают¹.

Это эсхатологическое самодовольство естественным образом породило собственную тень: обостренное переживание «последних» экзистенциальных вопросов, окрашивающее иронию и «подмигивание» (без которого жизнь в пространстве между безднами была бы невыносима) в цветах ни с чем не сравнимой трагической серьезности. Такова психологическая подоплека особой разновидности юмора, присущей людям советской эпохи, в особенности людям поколения и воспитания Шостаковича. Отметим, что подобного рода метафизический юмор достаточно глубоко укоренен в классической русской литературе. В частности, он явно дает о себе знать в заглавии повести Лескова, выбранной Шостаковичем для своей второй оперы, где имя inferнальной шекспировской королевы сочетается с указанием на прозаичное и унылое российское захолустье. В другом своем рассказе («Кольванский муж») Лесков обозначил этот тип юмора как «наше русское пустосмещение»; один из комментаторов² трактует его не столько как смех впустую, «просто так», сколько как смех над пустотой, над потусторонним, над «нежитью» (над тем, «чего на свете нет», если воспользоваться словами из «Знаков Зодиака» Николая Заболоцкого — поэта, в некоторых отношениях, возможно, близкого Шостаковичу по духу). В условиях советской повседневности, столь впечатляющим образом сочетавшей всемогущество inferнального зла со смехотворным, пошлым ничтожеством его конкретных носителей, подобного рода «пустосмещение» расцвело пышным цветом; многими исследователями, в том числе и специалистами по Шостаковичу, оно

¹ «Так говорил Заратустра», Предисловие Заратустры, 5.

² [Лукаш 1992: 138].

обычно отождествляется с социальной сатирой, хотя по существу таковой не является (когда же Шостакович пытается быть «настоящим» сатириком — как, например, в полицейской сцене из «Леди Макбет Мценского уезда» или, скажем, в цикле «Сатиры» на тексты Саши Черного, — его юмор теряет остроту).

Ощущение близкой эсхатологической бездны в сочетании с «пустосмешеством» — вот формула, описывающая весьма существенный аспект духовной жизни Homo soveticus. В сфере искусств и литературы он материализовался в виде мощного потока независимого творчества, свободного от прямой политической ангажированности как «советского», так и «антисоветского» толка. Этот поток, преодолев все исторические сдвиги и фазы, начал иссякать только ко второй половине восьмидесятых годов — очевидно, под воздействием внезапно появившейся свободы слова.

Отношение потока, о котором здесь идет речь, — или, если угодно, особой, не имеющей отчетливых границ субкультуры, — к официально одобренной картине мира не было однозначным. Поскольку в связи с этой субкультурой нельзя говорить ни о социальной сатире, ни о прямом протесте против господствующих догм, она не может считаться настоящим антиподом официальной культуры. Точнее было бы сказать, что лучшая часть духовного творчества советской эпохи стала, — по меньшей мере в одном из своих измерений, — особого рода комментарием к официально навязываемому мировоззрению, творчества, осуществленного не столько на уровне прямой критики или отрицания (понятно, что подобное могли позволить себе только немногие отважные одиночки, и то главным образом после 1956 года), сколько на уровне спонтанного онтологического анализа, абстрагированного от какой бы то ни было «политики». Основу для этого анализа составило психологическое качество, которое, будучи в высшей степени характерным для менталитета мыслящего человека советской эпохи, все еще, кажется, нуждается в точном терминологическом обозначении. В экспериментальном порядке его можно назвать стихийным гностицизмом¹, манихейством или экзистенциализмом² советского человека³. Так или иначе, речь

¹ [Акопян 2004: 15–17].

² [Накоbian 2017a: 2–3].

³ Напомним, что оба упомянутых раннесредневековых религиозных течения отрицали фундаментальное, онтологическое единство телесного и духовного начал и трактовали реальный мир как средоточие зла, а экзистенциальная мысль акцентировала одиночество человека в чуждом и враждебном мире.

идет о стихийном феномене, представляющем необходимый противовес плоскому материализму марксистско-ленинского мировоззрения. Этот феномен сложен, насыщен внутренними антагонизмами, этически амбивалентен. Выше был упомянут один из его важнейших компонентов — тяга к «пустосмеществу», рискованному юмору (породившая, между прочим, грандиозную в своем роде культуру советского анекдота); так компенсировалась тяжеловесная серьезность господствующей идеологии. Другой упомянутый компонент — мрачный эсхатологизм, оправданное на бытовом уровне ощущение постоянного присутствия чуждой стихии — выступает как противовес официальному оптимизму. Сюда же — неопределенная вера в потустороннее, суррогатная религиозность, противопоставляющая официальному атеизму; исключительно сильное, противостоящее официальному коллективизму, стремление уединиться в собственном надежно защищенном приватном мире; более чем понятный страх перед репрессивной машиной государства в сочетании с почти восхищенным отношением к его мощи и величию, иногда вплоть до готовности «подставить вторую щеку», а в смягченном варианте — до готовности поступиться собственными этическими принципами, принять навязываемые правила игры и при случае даже соблюдать их не без некоторого энтузиазма («с волками жить — по-волчьи выть»).

Нескольким поколениям советских людей с детства внушалось, что в окружающем их мире зла как такового быть не может, а остающиеся еще кое-где носители злого начала — это нелюди, «нежить», недостойная земного существования. Эта пропагандистская установка как нельзя лучше подходила для конвейерного производства людей нового типа — стукачей без страха и упрека, надежно работающих винтиков государственной машины. Защитный психологический механизм формировался в тех, кто сам в любой момент мог попасть в разряд «нежити» — иначе говоря, в людях, чье внутреннее существо противодействовало целенаправленной обработке в духе коммунистического искусственного отбора.

Мало сказать, что мыслящий человек советской эпохи сатирически проецировал образ «нежити» на гомункулов, вершивших судьбами обитателей «бесчеловечного царства выдумки» на всех этажах социальной иерархии. Ощущение постоянного и близкого присутствия онтологической «инакости», которая превьше любых персонификаций, было, вероятно, знакомо советскому человеку не хуже, чем мистикам раннего Средневековья (это ощущение одной неподражаемой фразой выражено у Венедикта Ерофеева: «Петушинский райсобес — а за ним

тьма во веки веков и гнездилище душ умерших»). Далекое не всякий, даже наедине с собой, осмеливался прямо признать эту инакость «злом» (поэтому неудивительно, что в общественном восприятии коммунизм все еще выглядит как нечто если не позитивное, то, во всяком случае, относительно приемлемое). Там, в царстве «иног», создавались свои суррогаты духовной жизни и художественного творчества, отношение которых к более высоким формам духовности отнюдь не было однозначным. Иногда в них обнаруживалась несомненная привлекательность, даже известное гармоническое обаяние; они так или иначе формировали атмосферу, в которой приходилось жить и с которой трудно было не считаться. Что касается тех, кто все же хотел уйти, защититься от этих эманаций «тьмы внешней», то для них оставалась возможность, ценой напряженной внутренней работы, смоделировать, обустроить и оградить собственную, приватную вселенную.

Один из самых выразительных и лаконичных символов этого напряженного порыва мы обнаруживаем все в той же бессмертной поэме Венедикта Ерофеева: «Если ты не подонок, ты всегда сумеешь <...> подняться до чего-нибудь, до какой-нибудь пустяшной бездны». Нас не должно смущать, что акт единения с чем-то высшим и благим совершается у героя поэмы под воздействием известного стимулирующего средства; в этом смысле между ним и массами его сограждан (включая, судя по многочисленным свидетельствам, и самого Шостаковича) не было никакой разницы. Важно, что сама способность «подняться до бездны» признается свойством, отличающим человека достойного от ничтожества. И если этот критерий действителен для «простого» человека, то для истинного художника, творившего в лоне советской цивилизации, он действителен вдвойне. Западные исследователи, говоря о восприятии музыки Шостаковича в СССР, с некоторым удивлением отмечают настойчивое пристрастие «русских слушателей» к выискиванию в звучащей материи неких глубинных внемузыкальных смыслов¹. Позволим себе предположить, что эти авторы интуитивно угадали как раз ту особенность восприятия, которая обусловлена стихийно сформировавшейся потребностью во что бы то ни стало «подняться» над унылой реальностью и одновременно проникнуть в глубины неких метафизических пространств. И музыка удовлетворяла эту потребность лучше, чем многое другое, — ибо при репрессивном режиме именно она оказалась

¹ Ср. [MacDonald 1990: 258–259], [Мейер 1998: 206].

самой адекватной и содержательной заменой подавляемому свободному слову. Пользуясь словами Андрея Платонова из его дневника середины 1930-х годов, музыка есть «окончательно запрещенная литература, когда она замычала, — и из этого, из окончательного запрещения, — явилось самостоятельное великое искусство»¹ (отсюда характерный для советской эпохи культ серьезной музыки, вызывающий ностальгические воспоминания у тех, кто его застал).

Хронологически первым образцом музыки как «мычания», заменившего нежелательную для новой власти (но в то время еще не окончательно запрещенную) свободную литературу, явилась монументальная Шестая симфония Николая Мясковского (ок. 1921–1923). Она насыщена мотивами-символами, явно указывающими на некое внемузикальное содержание и поэтому настраивающими на герменевтику²; в этом отношении симфония Мясковского, хотя и стилистически далекая от симфонизма Шостаковича, предвосхищает некоторые важные черты его искусства. Повествовательная концепция симфонии, намекающая на наличие в ней квази-литературного сюжета, в известном смысле наивна и анахронична, но было бы несправедливо критиковать этот опус, не принимая во внимание его культурно-исторический контекст: в симфонии объективирована спонтанная реакция автора — представителя «старорежимной» интеллигенции — на трагическое крушение целой цивилизации. От произведения, задуманного

¹ [Платонов 1990: 31]; см. также [Бакши 1992: 40].

² Так, «эпиграф» к первой части состоит из «фаустианских» увеличенных трезвучий и перечений, а главная тема сонатного *allegro* этой же части открывается бетховенским трехзвучным «мотивом вопроса» (*Muss es sein?*), подхваченным и глубоко переосмысленным романтической традицией (Вебер, Лист, Вагнер, Франк). Дальнейшее развертывание естественно трактовать как процесс разрешения первоначального фаустианского сомнения. Среди прозрачных по смыслу символических фигур, которыми изобилуют первые три части, — «тристановские» хроматизмы, мотивы из «Кориолана» Бетховена и из сцены смерти Бориса Годунова, мотив *Dies irae*, деликатно оркестрованный в стиле «Облаков» Дебюсси, широкая «пейзажная» кантилена в манере Чайковского и Рахманинова. Финал симфонии начинается с позитивного ответа (*Es muss sein!*), выполненного в соответствии с духом времени: главная и побочная партии построены на мелодиях французских революционных песен XVIII века, активно насаждавшихся в послеоктябрьской России. Симфоническое развитие этих бодрых тем прерывается сперва мотивом *Dies irae*, изложенном уже в басах, а затем жалобой Юродивого из «Бориса Годунова», за которой следует напев православного траурного духовного песнопения. Перед кодой финала тот же напев исполняется хором. Наконец, на последних страницах, в виде катарсиса, возвращается уже знакомая кантилена в духе Чайковского–Рахманинова.

и созданного в таких экстремальных условиях, трудно ожидать полноценного соответствия правилам хорошего эстетического тона; в этом смысле оно сопоставимо не столько с «Патетической симфонией» Чайковского¹, сколько с «Ленинградской симфонией» Шостаковича.

Советское музыкознание оценивало Шестую симфонию Мясковского преимущественно в извиняющих терминах: как образец непосредственного отклика на революционные события, характерного для известной части интеллигенции, которая не сразу смогла понять положительный всемирно-исторический смысл происшедшего на ее глазах сдвига и поэтому склонна была трактовать его в «абстрактно-гуманистическом» духе². Но метафизика Шестой симфонии — в особенности финала, с его кое-как пригнанными друг к другу звуковыми символами и «подвешенной» концовкой, — глубже этой одномерной сюжетности. В этом образе мироздания, затронутого распадом, угадывается идея противостояния частного человека и внешней «бездны», чуждой и пугающей, но вместе с тем не лишенной притягательности и даже вызывающей нечто вроде восхищения; угадывается и стремление собрать осколки разрушенной вселенной в некий новый гештальт. Именно этот круг тем характерен также для значительной и, главное, в высшей степени представительной части созданной в советские годы (чаще всего «в стол») художественной литературы, — достаточно вспомнить, не комментируя, такие имена, как Михаил Булгаков, Михаил Зощенко, Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Заболоцкий, Андрей Платонов, Юрий Домбровский, уже упомянутый Венедикт Ерофеев... Если говорить о композиторах, то Мясковский впоследствии не создал ничего равноценного Шестой симфонии и лишь изредка — главным образом в Десятой симфонии (1927) и Тринадцатой симфонии (1932) — все же позволял себе «подниматься до бездны»; иные представители ранней советской

¹ Обыкновенно сравнивать Шестые симфонии Чайковского и Мясковского возникло почти сразу после премьеры последней; ср. отзыв известного музыковеда В. М. Беляева, процитированный в [Иконников 1982: 110–111]. Возможна и другая параллель — с увертюрой «1812 год»: столкновение французских революционных песен с мотивом *Dies irae* в финале симфонии Мясковского смоделировано, в общих чертах, по тому же образцу, что и конфликт между российским и французским гимнами в пьесе Чайковского.

² Незначительно варьируясь, эта оценка переходила из одной работы в другую. Ср. [Асафьев 1927: 26], [Острецов 1935: 13–14], [Хубов 1936: 7], [Ливанова 1953: 93] и т. п. Ср. также признания самого композитора в [Мясковский 1936: 10].

музыки — в частности, Владимир Щербачев, Самуил Фейнберг, Александр Мосолов, несколько позднее Гавриил Попов — сумели выразить духовную ситуацию эпохи в немногих ярких и сильных опусах 1920-х и ранних 1930-х, но в дальнейшем ни один из них не удержался на достигнутой в те годы высоте.

Шостакович дебютировал на композиторском поприще почти одновременно с Мосоловым и немного раньше Попова. Благодаря не только огромному природному таланту и благоприобретенной технике, но и исключительной гибкости, позволявшей быстро адаптироваться к изменчивым обстоятельствам, он оказался единственным в своем поколении, кому удалось пронести творческий дар через все острые и хронические стадии, сдвиги и ремиссии своей эпохи. Ключевые моменты «истории болезни» советской цивилизации очень естественно определяют периодизацию его творческого пути:

1. На переднем крае модернизма: двадцатые годы.
2. До и после тридцать шестого.
3. Годы войны.
4. До и после сорок восьмого.
5. «Оттепель».
6. Закат.

Эти шесть глав работы, посвященные музыке Шостаковича, дополнены главой «Школа Шостаковича», трактующей о таком существенном аспекте «феномена Шостаковича», как воздействие его творчества и личности на учеников и последователей.

* * *

С глубокой благодарностью вспоминаю первых читателей моих работ о Шостаковиче, авторитетнейших музыковедов М. Д. Сабину, Н. Г. Шахназарову, М. Г. Арановского, Г. Л. Головинского. За внимательное и заинтересованное отношение к моим трудам, за сделанные в разное время и по разным поводам рекомендации и замечания я сердечно благодарю Л. З. Корабельникову, С. И. Савенко, Л. Г. Ковнацкую, В. Б. Валькову, М. Г. Раку, О. Г. Дигонскую, Г. Э. Фарамазян, П. Фэйрклаф, К. Мейера, Д. Фэннинга. Я признателен А. И. Варавицкой за помощь в поиске некоторых материалов. Выражаю свое глубокое почтение И. А. Шостакович, чья поддержка особенно важна и ценна для меня.