

АЛЕКСАНДР БЕЛОНЕНКО

директор Свиридовского института

ШОСТАКОВИЧ И СВИРИДОВ: К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

1

Н. С. Хрущёв выступил со своим секретным докладом о культе личности на закрытом утреннем заседании 25 февраля, в последний день работы XX съезда. Днём раньше, 24 февраля в Ленинградском союзе композиторов состоялось творческое собрание композиторов по обсуждению романсов В. Салманова и В. Липатова на стихи С. Есенина. Годом-двумя раньше трудно было себе представить, что есенинские стихи привлекут внимание ленинградских композиторов, и уж тем более – коллективное обсуждение сочинений на слова Есенина. Мнения участников разделились и не только по отношению к прослушанным сочинениям, но и к самому поэту. Многие посчитали положительным явлением, что “композиторы стали работать на тексты Есенина, поскольку его поэзия незаслуженно была загнана в подполье. А сейчас по-настоящему обсуждают и говорят об этих произведениях”. Говоря о сочинениях композиторов, высказывали и своё отношение, своё понимание поэзии Есенина. Одни хвалили Липатова за то, что “здесь есть здоровый есенинский наскок и в то же время пережитки декадентства и импрессионизма, и русское, и всё это смешивается. Здесь это бунтарское настроение передано в цветах”; другие предпочитали романсы Салманова за то, что им взят “Есенин ранний, связанный с природой, с родиной, близкий нашему сегодняшнему дню”¹.

С довольно продолжительным словом выступил глава Ленинградского союза композиторов Василий Павлович Соловьёв-Седой. Когда-то, в 1930-х годах он сам обратился к есенинскому творчеству, ещё в 1930 году написал романс “Прощай, моя голубка” (“Зелёная причёска...”). В те годы на слова Есенина писал не только он, но и другие, близкие ему представители песенного направления в советской музыке, его друзья Иван Дзержинский, Тихон Хренников. Свиридов вспоминал, что они соревновались между собой, и ему однажды (году в 1937-м или 1938-м) пришлось быть своего рода рефери в соревновании на лучшее сочинение со словами С. Есенина. Но потом все дружно забыли поэта, многие – навсегда...

В. Липатов, пережив небывало громкую славу своего романса “Письмо к матери”, вынужден был испытать горечь незаслуженного унижения, его всенародно любимое творение было запрещено к исполнению в разгар кампании борьбы с “есенинщиной”. И вот теперь, в 1956 году Соловьёв-Седой, человек партийный, но и одновременно народный, высказал вдруг о Есенине какие-то

Продолжение. Начало в № 1,5,6 за 2016 год, № 6,8 за 2017 год.

свои, явно выношенные, незаёмные мысли. Немного коряво, немного с оглядкой на бывшие хулы официальной партийной критики, но, кажется, вполне искренне. “Мы, советские композиторы, очень запоздали с омузыкаливанием (ужасное слово из профессионального композиторского жаргона! — **А. Б.**) поэзии Есенина. Поэзия Есенина, в лучших его произведениях, стала давно уже народной, и сегодня нам очень трудно будет угодить народу музыкой на эти слова, потому что каждый эти стихи читает по-своему”². И далее он находит редкие для того времени высокие слова: “Стихи Есенина, благодаря своей русской лиричности, имеют большой отклик в душе русского народа”, “не следует забывать, что Есенин — это наш большой, народный поэт, что, может быть, через 20–40 лет на Есенина будет также легко писать, как на Лермонтова, Пушкина или других поэтов”. Затем, пожурив Липатова за то, что он Есенина трактует “в том плане, в котором он легко подаётся, в плане надрыва, цыганского романа, цыганских переборов”, придавая поэзии “несколько богемный стиль”, Соловьёв-Седой выказывает своё главное, пронесённое в душе отношение к поэзии Есенина, защищая поэта от наветов, которые долгое время преследовали его имя. “Для нас Есенин — это не Есенин-хулиган, несмотря на то, что в его жизни было много хулиганских поступков. Для нас Есенин дорог тем, что он один из немногих русских поэтов после Пушкина и Лермонтова, сумевших так высоко подойти к лирическому высказываниям. Когда он обращался к женщине и говорил о своей большой тоске, о своей большой любви и непонятности. И эта большая его любовь, и большая его непонятность — вот что должно быть идеалом для нас, композиторов, а не то, что он кого-то ударил и устроил какой-то пьяный скандал”.

Потом Соловьёв-Седой подметил с его точки зрения недостатки романсов Салманова. “Салманов немножко обескровил Есенина, <...> не почувствовал в Есенине живого, большого настоящего человека, который гораздо выше в своих лирических высказываниях, чем это мы знаем из праздных разговоров”³.

С реплики на выступление Соловьёва-Седого начал композитор-любитель Г. Сипун, личность одиозная, чудаковатая, порой не чуждая демагогии в духе времени. К примеру, в 1948 году он предлагал композиторам писать вместо сонатин “советины”. “Соловьёв-Седой сказал, что, может быть, через 40 лет запоют. Почему так сказал? Потому что Есенин был фактически запрещён. Кем? Проходимцами, не умеющими ценить настоящей поэзии, пробравшиеся к фронту поэзии и её руководству”.

Есенин был очень популярен среди военных, особенно прошедших войну. Не был исключением и Григорий Степанович Сипун, боевой офицер. “Есенин является честнейшим поэтом России, — продолжил свой спич майор, — откровеннейшим поэтом, писавшим то, о чём думал, о чём волновался, что наблюдал и как понимал, и он именно не “лакировался”. Ошибался ли Есенин? Безусловно, ошибался. Значит ли это, что ошибки Есенина в какой-либо степени давали нам право забыть Есенина, замолчать Есенина так непозволительно и непростительно? Конечно, это неправильно. Я живу в Ленинграде 23 года и за эти 23 года впервые слышу романсы на стихи Есенина. Это необычное явление, но весьма отрадное, желательное и, конечно, достойное всяческого поощрения и поддержки со стороны всех, кто действительно любит настоящую поэзию России, какую нам оставил в наследство Сергей Есенин”⁴.

В романсах Салманова и Липатова Сипун подметил “один общий недостаток — в различной степени, но отсутствует русское начало в музыке” и “мелодического богатства в достаточной мере обнаружить нельзя”. В конце своего выступления Сипун предположил, что “мы имеем дело с началом распева Есенина. Впереди ещё на эти тексты композиторы напишут много романсов, песен, а может быть даже и хоров”.

Композитор-песенник Г. Носов коснулся темы есенинской традиции в советской поэзии: “...не нужно забывать, что Есенин является основоположником всего свежего, что есть, было и будет в советской поэзии, потому что если проанализировать стихи Прокофьева, Исаковского и многих других советских поэтов (и Симонова, и других), то школа это или не школа, но приёмы Есенина остаются”.

Резким контрастом выступлениям композиторов стало заключительное слово музыковеда А. Н. Должанского, автора известного труда о ладах Шостаковича, главы секции критики и музыковедения в Ленинградском союзе

композиторов. Он посетовал, что “несколько раз говорили о поэзии Есенина как о чисто русской поэзии”, и назидательно напомнил собранию, что “национальный характер никогда не следует отделять от классовой принадлежности. Не может быть русского человека вообще, вне определённой классовой идеологии. <...> Широта характера как национальная черта у русских крестьян выражалась в революционных бунтах и в известных бесчинствах русских купцов <...>. Нам необходимо всегда связывать национальный характер с определённой формой его классового выражения и изъяснения. Если мы этого не будем делать, мы можем незаметно для самих себя попасть в плен чуждой нам идеологии, попасть в плен “родного” нам национального характера, принадлежащего враждебной нам классовой идеологии”⁵.

Такая вульгарно-социологическая “отрыжка” конца 1920-х – начала 1930-х годов, сродни бухаринским “Злым заметкам”, по отношению к Есенину выглядела в 1955 году уже неким анахронизмом. Всё же время давало о себе знать. Даже такой строгий литературовед, как Л. И. Тимофеев, автор учебника “Русская советская литература”, в первый раз упомянувший имя поэта только в девятом издании его, и тот был не так беспощаден, признав некоторые достоинства поэзии Есенина. Не забыв упомянуть вначале известные слова М. Горького (“Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии...”), Тимофеев отчитал поэта за то, что он “не сумел противостать враждебным идеологическим влияниям”, был подвержен “упадочническим настроениям” и что его стихи “замутила большая тема пьяной удали, кабацкого разгула”. Однако это не помешало ему в конце своей краткой характеристики “сложного и во многом противоречивого поэта” заметить, что “его лучшие стихи о русской природе, о чистой и светлой любви живут и будут жить в нашей поэзии”⁶.

Что могли знать композиторы и музыковеды из последних к тому времени изданий произведений Есенина и современных оценок его творчества? После войны (1946) вышли небольшими тиражами сборник, подготовленный ещё до войны С. А. Толстой-Есениной⁷. Затем П. Чагин сумел опубликовать в 1952 году сборник “Избранное”⁸, а в 1953 году выпустить том стихотворений в малой серии “Библиотеки поэта”⁹. В последнем издании была впервые опубликована статья К. Зелинского.

Члены Союза ленинградских композиторов могли познакомиться с другой вступительной статьёй К. Зелинского, помещённой в первом томе сочинений Есенина в двух томах, изданных в Москве в феврале 1955 года¹⁰. Перед выходом этого издания К. Зелинский рассказал о нём в беседе с корреспондентом газеты “Труд”¹¹. По поводу выхода в свет этого издания критик С. Гайсарьян выступил с большой статьёй “Сергей Есенин” в Литературной газете¹². В 1956 году в Ленинграде были изданы однотомники в обеих сериях “Библиотеки поэта”. В издании большой серии была помещена вступительная статья А. Дымшица¹³. Оба издания малой серии не сопровождались вступительными статьями¹⁴.

В том же 1956 году был переиздан двухтомник 1955 года, и опять в этом издании была перепечатана статья К. Зелинского¹⁵. В 1956-м и 1957 годах произведения Есенина вышли в свет в Хабаровске¹⁶, Новосибирске¹⁷, в Киеве¹⁸. Чуть позже творческого собрания в ЛОССК, в третьем номере за 1956 год журнала “Новый мир” появилась статья М. Щеглова “Есенин в наши дни”¹⁹. Так что композиторы и музыковеды Ленинграда в начале 1956 года могли не только познакомиться с новыми изданиями стихотворений и поэм С. Есенина, но и с новыми “установками”, более щадящими, можно сказать, либеральными толкованиями творчества поэта.

Так как нам ещё придётся далее коснуться проблемы трактовки есенинского творчества и его отдельных произведений, то позволю напомнить читателю историю отношения к Есенину в нашем литературоведении шестидесятилетней давности. Вступительная статья К. Зелинского в первом томе двухтомника 1955 года обозначила новую веху в есениноведении, и для своего времени она была шагом вперёд в сравнении с зубодробительной “критикой” напостовских ревнителей чистоты советской литературы или с “квалификацией” Есенина, данной Н. И. Бухариным в “Злых заметках”, судя по всему так запавший в душу искусствоведов типа А. Н. Должанского. Тот же П. Чагин, К. Зелинский, А. Дымшиц, С. Гайсарьян, молодой Ю. Прокушев и другие литературоведы и критики пытались не столько проанализировать и описывать поэзию Есенина

как таковую, сколько оправдывать и реабилитировать самого поэта. По сути, это было не академическое литературоведение, а своеобразная художественно-политическая адвокатура.

Главным мотивом оправдания Есенина стало признание поэтом советской власти, его лояльность к этой власти, а весь его творческий путь рассматривался как процесс постепенной “советизации” его поэзии. Кульминацией его творчества считались стихи и поэмы, созданные поэтом с конца 1923-го до первой половины 1925 года, такие как “Баллада о двадцати шести”, стихотворение “Капитан земли”, цикл “Русь советская” или поэмы “Гуляй-Поле” и “Анна Снегина”. Как писал в своей вступительной статье К. Зелинский, “основным, решающим, что резко отделило Есенина от всего буржуазно-декадентского лагеря, было полное и безоговорочное признание поэтом советской власти и выражение готовности служить своим творчеством народу”. А. Дымшиц выделяет конец 1923 года как начало нового этапа в творчестве Есенина. Как он пишет в предисловии к изданию произведений С. Есенина в серии “Библиотека поэта”, “1924–1925 годы – время наивысших творческих достижений Есенина. В эту пору существенно расширяется круг его лирических тем, создаются великолепные стихи, которыми поэт приветствует новую жизнь деревни, возникают превосходные эпические произведения, появляются стихотворения, проникнутые горячей любовью к Коммунистической партии, к В. И. Ленину”.

9 марта 1956 года, то есть менее чем через две недели после секретного доклада Н. Хрущёва и творческого собрания в ленинградском Доме композитора по поводу есенинских романсов В. Салманова и В. Липатова, здесь же состоялось творческое собрание композиторов, посвящённое обсуждению ещё одного произведения на слова поэта – “Поэмы памяти Сергея Есенина” Г. В. Свиридова. Трудно сказать, что повлияло, новая ли атмосфера, которая только-только стала складываться после XX съезда партии, сама ли поэма в авторском исполнении, но собрание проходило совсем в иной тональности, нежели предыдущее, в конце февраля. Причём на сей раз между слушателями не было разногласий и противоречий, все дружно хвалили автора музыки. Разумеется, выступавшие должны были говорить не без оглядки, блудя “благонамеренность”, оценки были взвешенными. И тем не менее... Привожу без своих комментариев отрывочно несколько откликов.

М. С. Друскин (музыковед):

“Впечатление от прослушанного настолько сильно, что трудно говорить. Трудно говорить, как всегда, когда прослушаешь произведение большого идейного и художественного значения... <...> Юрий Васильевич Свиридов в своём вокальном творчестве открывает, на мой взгляд, неисхоженные пути. Он показывает жизнь народа, вскрывает существенные стороны жизни народа, показывает острые, драматические, подчас трагические коллизии в жизни народа... <...> Эта цельность художественного выражения, эта глубокая значимость при простых художественных средствах, которыми пользуется композитор, – всё это потрясает слушателя”.

Сохор А. Н. (музыковед): “...поэзия Есенина очень многогранна, как поэзия всякого большого художника, и естественно, что композитор вправе обратиться к разным сторонам творчества такого большого художника. И мне кажется, что правомерно существование самых различных произведений и самых различных решений этой поэзии – и в жанре чистой лирики, и в жанре эпического повествования, и <в> трагедии, и т. д. Для всего этого есть место у Есенина... <...> Привлекает то, что взята очень большая тема, взята главная, основная тема – “Поэт и Родина”, “Поэт и Революция”. Эта значительность темы заключается в том, что композитор взял основную и ведущую тему в творчестве Есенина, и то, что он её замечательно воплотил, заставляет нас отнестись к произведению с особым интересом и вниманием, делает произведение особенно значительным”.

Семёнова И. Н. (музыковед): “Мне кажется, что мы присутствуем при настоящем большом празднике в искусстве оттого, что мы сегодня слышали замечательное произведение Юрия Васильевича Свиридова. Мне не хочется говорить о том, какими средствами сделано это произведение, какие употреблены краски, ритм, мелодия, потому что это произведение совершенно исключительное по своей художественной ценности, по красоте мыслей и чувств, в нём заложенных. В этом произведении такое грандиозное содержание,

столько души, сердца, мыслей и настоящей глубокой человечности, которой мы давно не слышали в произведениях наших композиторов”.

Раабен Л. Н. (музыковед): “Юрий Васильевич хоть и обладает не таким хорошим голосом, но удивительно захватывает своим исполнением. Как у него образно звучит рояль, как образно звучат паузы! Такая содержательность исполнения требует очень большой ответственности от исполнителя. Юрий Васильевич поставил перед исполнителями огромной творческой трудности задачу”.

Гозенпуд А. А. (музыковед): “Мне кажется, что глубина, содержательность и яркость этого произведения достигнуты не только тем <...>, что верно взята центральная тема творчества Есенина – тема Родины, России, тема перехода старой, крестьянской, избяной, усадебной России на пути в новое, то, что ведущая тема творчества Есенина раскрыта с необычайной глубиной и силой, совершенно очевидно, а может быть, она раскрыта даже с большей силой, ибо если бы композитор ограничился иллюстрацией к отдельным стихотворениям Есенина, это было бы хорошо, если бы они находились на уровне поэзии Есенина, однако композитор сумел не только прослушать музыку, заложенную в стихах, но и обогатить её музыкально. В этом смысле эмоциональное и образное содержание поистине великолепны! <...> Мне здесь вспоминаются слова одного покойного теоретика Яворского, сказанные о музыке Рахманинова. Мне кажется, эти слова, которыми он пытался определить музыку Рахманинова, в наибольшей мере подходят к циклу:

“Ощущение необычайной равнинности, колокольной и свирельной, когда само пространство, сам образ родины начинает звучать с необычайной правильностью и чистотой”. Повторяю, я был счастлив, что получил возможность познакомиться с превосходным циклом Юрия Васильевича, и хочется поздравить его и советскую музыку с огромной удачей и сказать, что этому циклу тесно в пределах цикла, написанного для одного голоса и фортепиано. Этот цикл требует и оркестра, и, может быть, участия хора”.

Леви Н. Н. (композитор): “В последнее время часто говорится о том, что у нас бывают безликие и серые песни и что в целом ряде камерных произведений вокального жанра как будто бы стирается почерк композитора. Это происходит потому, что авторы недостаточно глубоко и ярко индивидуально умеют читать тексты, а Юрий Васильевич обладает этой способностью, причём всё время возрастающей, ибо по сравнению с циклом на слова Бёрнса это ещё шаг вперёд в смысле глубокого и индивидуального прочтения и очень глубокого индивидуального видения мира...”.

Салманов В. Н. (композитор): “...в отношении цикла Есенина меня больше всего поражает и волнует то ощущение настоящей русской музыки, которое мы давно не слышали, хотя создавался целый ряд сюит, симфоний и т. д. Это непередаваемое ощущение подлинно русского народа, пейзажа, всей картины России больше всего покоряет меня в этом цикле. Такое проникновение в национальное зерно очень давно не появлялось на страницах наших партитур и клавиров. <...>. Есть ещё один момент, над которым стоит призадуматься композиторам, которые работают в песенных жанрах. <...>. Это отбор им минимальных средств, которыми он воплощает максимальное содержание. И с этой точки зрения меня поражает скупость, которая есть и в гармонии, и в мелодии, и в фактуре аккомпанемента и которая позволяет слушателю ощутить полноту, жизненную силу образов, которые встают в данный момент, когда мы слушаем тот или иной романс”.

Подводя итог собранию, глава Ленинградского союза композиторов **В. П. Соловьёв-Седой** поздравил Свиридова, найдя хорошие напутственные слова: “Я уже поздравлял в своё время Юрия Васильевича с его циклом на слова Бёрнса, который, может быть, в некоторых своих страницах является более знаменательным для широкого слушателя. Но что касается данного цикла, то он меня покорил. Я снова почувствовал в Юрии Васильевиче большое сердце русского художника, и мне хочется ему тоже пожелать, чтобы он с этого пути никуда не сворачивал: именно здесь его настоящий путь! Здесь он по-настоящему проникновенно может будить самые лучшие мысли у людей, и его задача как художника эту миссию нести, никуда не сворачивая. Разрешите мне поздравить ещё раз Юрия Васильевича с замечательным произведением и поблагодарить вас за все те мысли, которые по этому поводу были сегодня высказаны”²⁰.

Был ли А. Н. Должанский на этом собрании, сказать сейчас невозможно. Так как собрание было общим, то в стенограмме не указаны присутствовавшие. Среди выступавших Должанский не значился.

3 апреля 1956 года на заседании секретариата Союза композиторов СССР в Москве Свиридов показывал “Поэму” уже в законченном виде: для солиста, хора и оркестра²¹. К сожалению, найти стенограмму этого заседания мне не удалось²². Поэтому ограничиваюсь скупыми строками протокола заседания. Как отражено в протоколе, “высказывались гг. В. Виноградов, К. Молчанов, Я. Солодухо, Д. Шостакович, Ю. Шапорин, С. Аксюк, Г. Хубов, Т. Хренников”.

И далее по протоколу:

“ПОСТАНОВИЛИ:

1. Высказывавшиеся единодушно высоко оценили “Поэму” и рекомендовали к исполнению в дни фестиваля советской музыки”²³.

“Поэма” была исполнена 31 мая 1956 года, оркестром Московской филармонии дирижировал Е. Светланов, пел Государственный русский хор, руководимый А. Свешниковым, солировал А. Масленников, которого Г. Свиридову порекомендовал Д. Шостакович. Как восприняли слушатели “Поэму памяти Сергея Есенина” на премьере, **что** они услышали в “Поэме” — можно только догадываться. Лишь один, косвенный источник даёт возможность отчасти понять это. Но о нём позднее. Так как “Поэма” была запланирована на открытие Второго съезда композиторов, а он не состоялся, произошёл, говоря языком спортсменов, фальстарт, то в Союзе композиторов не было ни заседания Правления, ни общего собрания актива после премьеры.

Практически глуха была и пресса. Кроме упоминавшейся ранее статьи Д. Д. Шостаковича в “Вечерней Москве” от 11 июня, ни одна из центральных или московских газет не откликнулась на премьеру.

А между тем прошло уже три месяца после оглашения секретного доклада. Обстановка в мире и стране сильно изменилась за это короткое время. В годовщину смерти Сталина 5 марта 1956 года в Тбилиси студенты вышли с его портретом на улицы и несколько дней ходили по городу с криками: “Слава великому Сталину”, “Слава вождю Сталину!” Проспект Руставели в течение нескольких дней был во власти агрессивно настроенных людей. Закончилось всё кровавым столкновением с военными, в ход пошли танки. Волнения были также в Гори²⁴.

В апреле текст доклада появился за границей²⁵ и стал предметом бурного обсуждения в правящих партиях социалистических стран, стал достоянием буржуазной прессы. Страсти разгорались не на шутку. Последовала смена руководства в некоторых странах соцлагеря, в июне вспыхнул мятеж в Познани, в июле в центр пошли тревожные сообщения о готовящихся событиях в Венгрии. Доклад Хрущёва оказался детонатором, приведшим к взрыву как в странах соцлагеря, так и во всём мировом коммунистическом движении. В компартиях западных стран обсуждение “секретного” доклада продемонстрировало, как пишет Карл Аймермахер, “путаницу, которая царил в умах как рядовых, так и высокопоставленных партийных функционеров”²⁶. И далее добавляет: “Даже во Франции и Италии, где у руля компартий стояли проверенные временем и закалённые в боях М. Торез и П. Тольятти, обстановка была крайне напряжённой”²⁷. 5 июня 1956 года полный текст доклада Хрущёва был опубликован в газете “Нью-Йорк таймс”. Как пишет Аймермахер, “с этого дня начался новый этап антикоммунистической и антисоветской истерии, нанесший очередной чувствительный удар по и так ослабленным компартиям”²⁸. Но страсти разгорались и в самом Советском Союзе.

Уже в марте 1956 года в ЦК КПСС со всех сторон поступала тревожная информация о партийных собраниях, где зачитывался текст “секретного” доклада, и о бурной реакции на доклад широкой партийной общественности. Беспорядочные письма шли из Эстонии, Казахстана, Узбекистана, Армении, с Украины от партийного руководства республик, из обкомов, крайкомов и горкомов КП²⁹. КГБ каждый день буквально забрасывал Президиум ЦК КПСС докладными (они были намного информативнее, честнее, нежели сглаженные и обтекаемые отчёты партийных организаций), в них скрупулёзно выписывались вопросы, которые задавались на разных партсобраниях, выступления членов партии, их поведение на собраниях и умонастроения. Сотрудники научных

институтов, студенты вузов, военные и рабочие стали задавать неприятные вопросы главам парткомов, выступления некоторых рядовых членов партии носили жёсткий, порой вызывающий характер, пугавший местное партийное руководство. Наверху пришлось реагировать методом давления и угроз, исключением из партии и снятием с работы, обходясь — пока — без арестов и других репрессивных мер³⁰.

Премьера “Поэмы” памяти Сергея Есенина прошла под занавес концертного сезона, наступило лето. И вот неожиданно 23 августа “Литературная газета” целый подвал отвела статье неизвестного критика Матиаса Сокольского (Гринберга), посвящённой “Поэме”³¹. Почему статья появилась именно в августе, через три месяца после премьеры, в “мёртвый сезон” концертной жизни? Каковы были причины её появления?

Сейчас трудно сказать что-либо определённое, была ли эта статья заказана или это был искренний “крик души” автора. Точно так же, как трудно сказать, какими мотивами руководствовался автор, что он хотел сказать? Сокольский много и давно писал о Шостаковиче, был с ним знаком ещё с 1920-х годов. Первым приветствовал оперу “Леди Макбет Мценского уезда” в 1934 году³², одним из первых ратовал за её возобновление в 1956 году³³. Конечно, критик знал о близких, дружеских отношениях между Шостаковичем и Свиридовым, о том, как относится Шостакович к “Поэме” Свиридова, наверняка читал его рецензию в “Вечёрке”. Тем не менее, написал статью, в корне расходящуюся в оценке “Поэмы” с мнением Шостаковича.

Примечателен сам факт, что статья о музыкальном произведении была опубликована в органе Союза писателей СССР. И хотя “Литературная газета” была общественной, но, безусловно, она курировалась Отделом культуры ЦК КПСС. Такого рода большой материал если и не был заказан самим Отделом, то, по крайней мере, его публикация была согласована в ЦК. Факт этот даёт основание полагать, что “Поэма памяти Сергея Есенина” вызвала широкий общественный резонанс и стала событием, выходящим далеко за узкие рамки “музыкальной жизни”. И, конечно, имея некоторое представление о направленности газеты в то время, когда во главе неё стоял писатель В. Кочетов³⁴, нетрудно догадаться, что не музыкальные достоинства, а идейное содержание “Поэмы”, выбор поэтического источника привлекли пристальное внимание и автора, и газеты.

Статью Сокольского невозможно рассматривать вне сложившейся в августе обстановки в стране. А она всё больше и больше накалялась. И пока на партсобораниях простодушные и откровенные рядовые члены партии выясняли вопрос, “где же был ЦК” и “кто виноват в культе личности больше, Сталин или окружающие его нынешние руководители партии”, пока возмущённая Ольга Берггольц критиковала постановления ЦК ВКП(б) 1940-х годов в области литературы и искусства, народ думал свою тяжкую думу о своём житье-бытье. И всё больше проявлял недовольство. Упомянули низкую зарплату, нищенскую пенсию, отсутствие продуктов. Сравнивали с жизнью в капстранах, старики — с жизнью до революции. И добрым словом поминали всё коммунистическое руководство, советский строй. Были и такие горячие головы, которые открыто заявляли: “Народ жаждет смены власти Советов”³⁵.

Революционное прошлое страны становилось “проклятым” вопросом настоящего. И в этой атмосфере брожения умов литература, в том числе и поэзия, как современная, так и старая, привлекала к себе пристальный интерес, читалась совсем иными глазами, нежели в недалёком прошлом. Стихи такого популярного в народных массах поэта, как Сергей Есенин, зазвучали с новой силой, заново открывались сыновьями и внуками тех крестьян, кто читал их по рукописным тетрадкам в лагерях ГУЛага³⁶. Вот в этой ситуации и В. Кочетов мог сам заказать и опубликовать материал о получившем широкую известность произведении на слова такого “сложного и противоречивого поэта” (Л. Тимофеев), как Есенин.

Уже в самом названии статьи Сокольского — “Поэты и композитор” — очевиден интерес критика, прежде всего, к поэтическому слову. Статья начиналась с оценки “Песен на слова Роберта Бёрнса”. Похвалив за перевод С. Маршак и положительно оценив цикл в целом (“Свиридов написал цикл превосходных романсов”), отметив песню “Возвращение солдата”, Сокольский всё же выразил намерение поспорить с автором, дав ему совет, как нужно читать и интерпретировать Бёрнса³⁷.

Впрочем, цикл на слова Бёрнса послужил Сокольскому лишь затравкой для большого разговора о “Поэме памяти Сергея Есенина”. В начале своего анализа “Поэмы” он находит слова одобрения. Правда, уже не в превосходной степени, на пониженных тонах: “Надо отдать справедливость, и поэма “Памяти Сергея Есенина” представляет большой интерес. Новое произведение захватывает слушателя”. Отметив значительность замысла “Поэмы”, найдя достоинства в понравившихся ему частях её, отдельные удачные, с его точки зрения, композиторские решения, Сокольский всё же приходит к решительному мнению: “. . . однако приходится констатировать: единого законченного произведения – поэмы, запечатлевшей облик Есенина, – на наш взгляд, у Свиридова не получилось”.

И в доказательство своего вывода критик приводит свою собственную трактовку узловых частей “Поэмы”, на которых и держится её концепция. Он критикует третью часть “В том краю. . .”: “Но вот третий эпизод цикла составляет стихотворение “В том краю, где жёлтая крапива” – о Руси, которая затерялась в Мордве и Чуди, о дороге <меж> сибирских гор, по которой идут люди в кандалах, – “все они убийцы или воры”. Для Есенина определённого периода стихотворение это, безусловно, характерно. А для правдивой картины старой Руси – достаточно ли только такой дороги в Сибирь?” И это писал критик, который в 1934 году приветствовал ту же самую дорогу на каторгу в последней картине оперы “Катерина Измайлова” Д. Шостаковича: “Наконец, трагический последний акт – песня и хор каторжан, – <...> это страницы вдохновенной музыки”.

Ещё более уязвимой критик считает вторую половину “Поэмы”, начиная с части “1919. . .”. Приведя поэтический текст этой части – “Ой, ты синяя сирень, голубой палисад, // На родимой стороне никто жить не рад”, – он замечает: “Для характеристики 1919 года, прямо скажем, маловато!” Но особенно от Сокольского достаётся финальной части “Поэмы”. “Заключительные звенья цикла – “Я последний поэт деревни” и “Небо – как колокол” – возникают совершенно неожиданно и звучат в полном отрыве от всего предыдущего”, “торжество смерти, как оно даётся в коде поэмы, не только не вяжется со всем предыдущим её содержанием, но и явно противоречит ему, <...> ждешь вовсе другого финала”.

Сокольский был умный, пронизательный критик. Конечно, он не мог пройти мимо четверостишия, которым композитор заключил финал “Поэмы” – “Небо как колокол”. Не знаю, заметил ли он, что Свиридов отказался от последнего завершающего стиха самого поэта, но отчётливо услышал подчёркнутую интонационно ключевую строку текста, в которой “Есенин “ради вселенского братства людей” провозглашал жертвенную гибель матери-родины и готов “радоваться песней” её смерти. . .”. Разочарованно Сокольский восклицает: “Как бесконечно далеко это от истинного понимания нашей революции!” И затем, уже решительно: “. . . в музыке Свиридова, в финальном хоре <...> не ощущаешь достигнутого перелома, нового качества. Это никак не песнь возрождения. И недаром про её тяжёлые немолчные набатные звоны хочется сказать словами самого Есенина: они как будто “панихидный справляют пляс. . .”

Резюме критика похоже на строгий прокурорский приговор: “Таким образом и выходит: смерть подводит итоговую черту в “Поэме” Свиридова. А ждешь вовсе другого финала”.

Когда внимательно вчитываешься в текст, порой кажется, что Сокольский прекрасно понимает, в чём смысл “Поэмы”, и намеренно критикует как раз те моменты в ней, которые и дают возможность понять замысел композитора. И третья часть, и “1919. . .”, и финал – все эти моменты являются опорными точками, на которых покоится образно-смысловой фундамент этого ораториального монумента. Именно в этих частях наиболее отчётливо проявилось эпическое начало “Поэмы”, именно здесь открывается сопряжённая с темой личной трагедии Поэта не менее важная тема “судьбы народной”, о чём, кажется, догадывается, но намеренно умалчивает критик. И даже не просто умалчивает, а пытается в некотором роде намекнуть композитору кое о чём, так сказать, в педагогических целях. Задав риторический вопрос: “Но как же так получилось?” – Сокольский в той же вопросительной форме весьма недвусмысленно намекает: “Иль, может быть, именно этого и хотел, <...> сознательно и стремился <к этому> в своей “Поэме” сам Свиридов,

и тут – как считают некоторые – даже особая заслуга композитора, не побоявшегося-де острой темы, обнажённой и горькой правды?”

“Как считают некоторые...”. Вот эта фраза – свидетельство того, что всё-таки на премьере среди слушателей были люди, которые понимали истинное содержание “Поэмы” и сочувствовали автору. В личном архиве Г. В. Свиридова сохранилось письмо музыковеда М. С. Друскина от 24 января 1959 года (в 1950-е годы они были в дружеских отношениях). Привожу фрагменты из этого письма: “Дорогой друг, идут дни, недели, месяцы. Много суеты, мало настоящих дел. <...> Как мне не хватает Вас в по-своему одинокой жизни!.. Утешаюсь Есенинской поэмой. Ко дню рождения ученики подарили мне магнитофон и проигрыватель. Приобрёл пластинки. <...>. Поэма Ваша хорошо записана. Только это не “поэма”, а “мистерия” или “Страсти по Есенину”. Так правильнее было бы назвать Ваше сочинение. Особенно волнуют меня № 2, 4, 9³⁸, Вознесение финала. Но в целом всё превосходно. Жажду услышать “Маяковского”³⁹. Много ли успели сделать? Но главное – здоровье. Вам ещё предстоит многое свершить и потому – пощадите себя. Ради нас. Ради всех, кто ищет правды в жизни и в искусстве. А Вы – из тех художников, которые помогают нам познать эту правду. За это и цену, и люблю Вас. <...> Ваш М. Друскин”.

Сам Свиридов позднее, уже в 1970-е годы выскажется о замысле своих двух завершённых ораторий – “Поэме памяти Сергея Есенина” и “Патетической оратории”: “И “Поэма”, и “Патетическая” суть “Страсти” по Есенину и Маяковскому, если можно так выразиться. Герой их – народ и Россия, сам же Поэт (не конкретные Маяковский и Есенин) как бы Евангелист, но не беспристрастный рассказчик, наподобие германского Евангелиста (из немецких “Страстей”), а Поэт, наделённый в каждом отдельном случае своеобразными и неповторимыми чертами человеческого характера”⁴⁰.

Именно такое содержание по разным причинам было, мягко говоря, не близко критику М. Сокольскому, именно такой правды опасались и партийные вожди. Трудно сказать по прошествии времени, что побудило критика проявить такую расторопную бдительность. Возможно, Сокольский знал о каком-то поступившем наверх “сигнале” о “Поэме”, что, собственно, и могло послужить поводом для написания статьи. Тем не менее, на дворе был август 1956 года, и в Отделе культуры ЦК КПСС были, вероятно, разногласия по поводу партийной “калибровки” “Поэмы”. Поэтому статья Сокольского была опубликована, что называется, в порядке обсуждения. Возможно, было негласное решение: “Поэму” “не убивать”. Отсюда трогательное намерение Сокольского помочь Свиридову, уберечь его от идейных ошибок. “Мы должны <...> защитить Свиридова. Защитить, отчасти... от него самого”.

И далее критик даёт совет композитору, что ему нужно сделать, чтобы поэма всё же получилась. Совет этот полностью соответствует трактовке есенинского творчества в статье того же К. Зелинского или С. Гайсарьяна.

“Чтобы создать достойный музыкальный памятник своему любимому поэту, чтобы верно очертить его облик, Свиридову нужно взять всё живое, всё лучшее, наиболее характерное и неповторимо индивидуальное в творчестве Есенина. И, конечно, не закрывать глаза и на трагическое, тяжёлое, тёмное в его личной и поэтической судьбе. <...> Но передавая эту трагедию, необходимо ярче и отчётливее показать и искреннее, горячее, светлое стремление Есенина постичь революционную новь, не рисуя его большевиком, не оставляя Есенина и за околицей старой деревни”.

Окончательный вывод М. Сокольского из его анализа “Поэмы” малоутешителен. “Памятуя всё это, мы и считаем, что поэмы как единого и законченного целого в партитуре Свиридова пока ещё нет”.

Случайное ли совпадение или не случайное, но статья М. Сокольского была напечатана 23 августа, а неделей раньше, 15 августа вышло Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР о Ленинских премиях за наиболее выдающиеся работы в области науки, техники, литературы и искусства⁴¹. “Поэма памяти Сергея Есенина” уже получила к тому времени достаточно высокую оценку у широкой общественности и вполне могла быть выдвинута на новую премию. В конце концов, это так и получилось, только годом позднее. И статья М. Сокольского сыграла свою негативную роль в истории прохождения “Поэмы” на Ленинскую премию, о чём речь пойдёт дальше.

Статья “Поэты и композитор” не осталась без внимания. Одно за другим посыпались возражения Сокольскому. Правда, контркритика нашла выход в ведомственном печатном органе композиторов. “Литературная газета” не дала возможности выступить кому-либо с иной точкой зрения на “Поэму”. На стороне Свиридова оказался журнал “Советская музыка” во главе с Г. Н. Хубовым.

Надо сказать, редакция журнала явно поддерживала Свиридова в то время, начиная с пятого, майского номера, почти в каждом следующем номере в течение всего 1956 года и первой половине 1957 года в журнале постоянно печатались статьи о самом композиторе⁴², постоянно давалась информация об исполнении или прослушивании “Поэмы”⁴³, о самой “Поэме”⁴⁴. Наконец, редакция предоставила композитору возможность самому выступить на страницах журнала⁴⁵.

Первый ответ прозвучал в виде небольшой реплики в статье А. Сохора “За принципиальность в критике”. Сохор был не только опытным критиком и полемистом, но и учёным, музыковедом и философом. Он прекрасно знал, какую тактику, какой стиль изложения необходимо избрать. В данном случае, он решил перевести дискуссию в русло академических научных проблем. Он начинает разговор издалека, с постановки философско-эстетической проблемы типологии творчества. Отнеся Свиридова к тем художникам, которым якобы присущ “объективный” тип изображения жизни, учёный далее отстаивает право на существование этого типа творчества. И затем, не называя Сокольского, Сохор не без иронии замечает: “Этот тип творчества будет развиваться ещё успешнее, если он встретит верное понимание. Хочется уже сейчас предостеречь от одной опасной тенденции, которая намечается у некоторых музыкальных деятелей – приписать автору ответственность за взгляды и поступки его героев, отождествлять его с ними. Тот, кто потребовал бы, например, чтобы Г. Свиридов “ответил” за взгляды С. Есенина, в лучшем случае, напомнил бы наивного зрителя, впервые пришедшего в театр. Такой зритель, возмущаясь поступками на сцене какого-нибудь злодея, переносит своё возмущение на актёра, играющего эту роль. Но то, что простительно неопытному зрителю, не к лицу профессионалу”⁴⁶. Конечно, это было сказано не без вызова, но понять, в чей адрес выпущена стрела критика, мог только посвящённый.

Скорее всего, также в виде противовеса Сокольскому в газете “Советская культура” от 27 октября 1956 года была дана рецензия В. Фере на концерт смотра композиторов Москвы, где была исполнена “Поэма”. “Слушая поэму Свиридова, ощущаешь её как произведение глубоко национальное, почвенное, – писал Фере. – Композитор сумел новыми словами, новыми красками обрисовать русскую природу, выразить свою любовь к Родине, и в этом подлинная патриотичность его произведения”⁴⁷. В статье Сокольского слово “родина” напрочь отсутствует.

Ещё одна антикритика Сокольского появилась в 12-м номере журнала “Советская музыка” за 1956 год. Краткое, какое-то будничное название ответной статьи – “Ещё о есенинской поэме” – свидетельствовало о том, что для журнала “Советская музыка” это была дежурная тема. Статью написал музыковед С. Шлифштейн⁴⁸. В самом начале статьи вслед за Сохором Шлифштейн возмущается Сокольскому по поводу отождествления мировоззрения Есенина и Свиридова, “которого критик делает почему-то ответственным за взгляды и чувства, ему не принадлежащие”.

Затем Шлифштейн пытается всё же защитить Есенина, который “мучительно шёл в революцию”, смело по тому времени ставит его в один ряд с Блоком, Некрасовым, Лермонтовым и Пушкиным. “Таким – большим русским поэтом, неразрывно связанным с народной и классической традицией отечественного искусства, – показан Есенин в поэме Г. Свиридова”.

Далее Шлифштейн подробно останавливается на каждой части “Поэмы” и доходит до заключительного раздела. В противовес Сокольскому, Шлифштейн приходит к выводу: “Логика реалистического мышления неизбежно направляет композитора к последним двум эпизодам цикла: “Я – последний поэт деревни” и “Небо – как колокол” – этого требовала художественная правда воплощения”. И вот тут Шлифштейн открыто вступает в спор с Сокольским: “Когда хор начинает петь “Небо – как колокол”, – сначала кажется, что это и бьёт “двенадцатый час” поэта”⁴⁹. Но – и в этом суть замысла финала – трагический образ личной судьбы “переинтонируется” в отходную, которую

Сергей Есенин поёт старой, уходящей России. Вот такая смерть подводит итоговую черту в “Поэме” Свиридова:

*Ради вселенского
Братства людей...*

– горячий, искренний порыв к революции у Есенина”.

Шлифштейн вводит в дискурс обсуждения “Поэмы” понятие, очень близкое и дорогое Свиридову, – критерий правды. “Смелость, с какой композитор подошёл к воплощению большой и трудной темы, – пишет он, – позволила ему создать произведение, покоряющее глубокой правдой и новизной, новизной идеи, замысла, а не только музыкального языка”. Именно правду имел в виду Сохор, прибегая к отвлечённому философско-эстетическому термину “объективный способ” изображения действительности, присущий, по его мнению, Свиридову. И сам композитор в это время ставил как главную цель “стремление воспроизвести правду жизни средствами музыки”⁵⁰. Увы, этот критерий по отношению к “Поэме” будет долгое время подвергаться разного рода превратным толкованиям. И именно этот критерий, как мы уже видели, пугает Сокольского...

Суммируя все высказывания в защиту “Поэмы”, появившиеся в “антикритиках” статьи М. Сокольского, можно заметить в них один общий посыл, одно общее намерение – “реабилитировать” “Поэму” путём доказательства, во-первых, состоятельности её идейного замысла и непротиворечивости её официальной идеологии, а во-вторых, размежевания авторской точки зрения композитора от взглядов поэта. И, конечно же, все без исключения авторы статей в защиту “Поэмы” стремятся убедить читателей в лояльности Есенина к советской власти⁵¹. Отсюда утверждение, звучащее как аксиома и поддержанное публично самим композитором, – Свиридов изображает Есенина и, соответственно, выражает взгляды и настроения поэта.

Эту точку зрения на “Поэму” с наибольшей последовательностью и законченностью выразили музыковеды Л. Полякова и А. Сохор. Оба они были в очень близких отношениях со Свиридовым и, разумеется, писали о “Поэме” в тесном контакте с ним, расспрашивая его о её замысле и советуясь с ним относительно формулировок и акцентов в готовившихся ими статьях. Так что это была, по сути, “консолидированная” точка зрения, совместно выработанная “легенда”, необходимая для подачи “Поэмы”. Наиболее отчётливо эта легенда представлена даже не в печатных статьях, а в подготовленном для Комитета по Ленинским премиям заключении, “объективке” на “Поэму”. Но об этом позднее.

2

Безусловно, статьи в журнале “Советская музыка” в защиту “Поэмы памяти Сергея Есенина” сыграли свою пусть и скромную, но положительную роль. Тем не менее, главным защитником “Поэмы” была... сама “Поэма”. Она вновь прозвучала на смотре московских композиторов в октябре 1956 года. И её большой успех уже невозможно было скрыть и, тем более, было невозможно оспорить состоятельность её концепции. На дискуссии после смотра “Поэма” оказалась в центре внимания и о ней много говорилось. В конце дискуссии С. Аксюк, тогда главный редактор издательства “Советский композитор”, открыто выразил своё несогласие со статьёй М. Сокольского, “критиковавшего Г. Свиридова за то, что тот якобы воспел в своей поэме “Памяти Сергея Есенина” отжившие, чуждые нам настроения”. “В этом прогрессивном сочинении, – возразил С. Аксюк, – есть огромный, стихийный размах таланта и, что очень важно, необычайная почвенность. Это большой талант говорит полным голосом русского человека о многих важных явлениях современности”⁵².

Смотр московских композиторов стал одним из приуготовительных мероприятий перед Вторым съездом. Но вопрос об открытии съезда на протяжении всего 1956 года оставался открытым. Хренников и его опытные помощники не торопились, выжидали, что произойдёт наверху, кто окончательно возьмёт бразды правления в партии и государстве.

17 апреля 1956 года состоялось очередное заседание секретариата ССК СССР, на котором вновь рассматривался вопрос о дате проведения съезда.

На заседании присутствовал глава Отдела культуры ЦК КПСС Д. А. Поликарпов. Постановили: “Считать целесообразным перенести срок созыва Второго Всесоюзного съезда советских композиторов СССР с 7-го мая на ноябрь-декабрь с. г. Обратиться в ЦК КПСС с просьбой утвердить данное решение”⁵³.

4 мая 1956 года на очередном заседании Секретариата рассматривался вопрос о работе Секретариата по подготовке Второго Всесоюзного съезда советских композиторов⁵⁴. Постановили: “а) В течение мая и июня 1956 г. обсудить на заседаниях Секретариата материалы докладов на съезде: Д. Шостаковича, А. Новикова, Д. Кабалевского, А. Баланчивадзе, Т. Хренникова и проекты Уставов ССК и Музфонда СССР. Все доклады в законченном виде должны быть представлены к 1-му сентября 1956 г.”.

Постановление принималось в отсутствие Шостаковича, но он дал согласие. Это очевидно, потому что уже через четыре дня состоялось обсуждение материалов его доклада. В обсуждении приняли участие Ю. Шапорин, Г. Хубов, Д. Кабалевский, В. Белый, Т. Хренников. Были высказаны замечания и пожелания, и, в конце концов, постановили:

“а) Представленные материалы со внесёнными поправками и предложениями принять за основу доклада Д. Шостаковича на Втором съезде композиторов.

б) Установить срок представления доклада в законченном виде к 1-му сентября с. г.”⁵⁵.

Из этой затеи ничего не вышло. Слишком разнились взгляды Шостаковича и Хренникова с Белым... Доклад Шостакович так и не представил, зато разразился статьёй в газете “Правда” 17 июня 1956 года “О некоторых насущных вопросах музыкального творчества (заметки композитора)”, о которой шла речь выше. Статья явно говорила о том, что Шостакович не собирался выкидывать белый флаг и уходить с тропы войны. И она разразилась с новой силой в следующем году, когда, наконец, состоялся Второй съезд советских композиторов.

Окончательно с датой проведения съезда определились буквально за месяц с небольшим до его начала. Откладывать было уже совсем неприлично. По уставу Союза советских композиторов СССР съезд должен проводиться один раз в три года. Со времени первого съезда прошло уже почти десять лет.

22 января 1957 года открылся 10-й пленум Правления Союза советских композиторов СССР. Главными в повестке дня были вопросы, как извещала газета, “связанные с подготовкой к 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции и подготовкой ко второму Всесоюзному съезду композиторов”⁵⁶. Стенограммы работы пленума в фонде СК СССР не сохранилось, хотя он наверняка был отнюдь не спокойным и благостным. О том, что происходило на пленуме, можно судить практически только по периодике. Из скупой известинской информации можно было только узнать, что “участники Пленума утвердили предложение генерального секретаря Союза советских композиторов Т. Хренникова о созыве съезда в марте текущего года”. Опять же из газетной заметки можно почерпнуть, что на пленуме основным докладчиком был Т. Хренников и он в первый день заседания определил основную задачу года – подготовку “композиторов и музыковедов страны к 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции”.

Точную дату открытия съезда – 27 марта – назвала газета “Советская культура”⁵⁷. И проинформировала, что после доклада генерального секретаря начались прения. Опять-таки, судя по “Советской культуре”, в прениях были обычные для такого рода отчёты о том, как готовятся к этой дате музыканты союзных и автономных республик, краёв и областей страны. Но наверняка дебаты были по вопросу о повестке дня съезда. Она решительно изменилась: вместо предполагавшихся десяти в неё было решено включить только пять докладов. В том числе из списка исчезли доклады Шостаковича и Кабалевского.

Собственно о творчестве композиторов осталось всего два доклада – Т. Хренникова “О состоянии и задачах советского музыкального творчества” и Б. Ярустовского об опере, балете и музыкальной комедии. Кроме того, утвердили доклады Г. Хубова о проблемах музыкальной критики, коллективный доклад В. Белого, Э. Каппа и Ф. Козицкого об изменениях в уставах Союза композиторов СССР и Музыкального фонда СССР, а также доклад ревизионной комиссии (Н. Чаплыгин). Были обсуждены сообщения В. Белого о проекте изменений в уставах Союза композиторов СССР и Музыкального фонда СССР и М. Коваля о создании Союза композиторов РСФСР⁵⁸. О творчестве

композиторов России 5 февраля в газете “Советская культура” появился большой материал⁵⁹.

Хренников выиграл на пленуме важную позицию – повестку дня будущего съезда. Теперь он мог дать свою оценку всему композиторскому творчеству за почти десятилетний период. Ярустовский, с которым Хренников в это время имел самые тесные отношения, должен был осветить оперный жанр, акцент на нём был вполне объясним – Хренников готовил премьеру оперы “Мать”. Ещё в январе 1957 года в газете “Советская культура” было опубликовано краткое сообщение из Большого театра о готовящейся к 40-летию революции постановке оперы⁶⁰. Жанр симфонии, таким образом, ушёл в тень. Конечно, в своём докладе генеральный секретарь вспомнит о нём, но сделает свои акценты. И не только на съезде...

3

За неделю до начала работы пленума газета “Известия” опубликовала сообщение от Комитета по Ленинским премиям в области литературы и искусства при Совете Министров СССР о том, что Комитетом на соискание премий, “присуждение которых состоится в 1957 году, выдвинуты следующие кандидатуры”, и далее следовал довольно обширный список номинантов⁶¹. В области музыки и концертно-исполнительской деятельности были заявлены следующие композиторы: от Армении – А. Бабаджанян (фортепианное трио), от Украины – К. Ф. Данькевич (опера “Богдан Хмельницкий”), от Латвии – М. О. Заринь (опера “К новому берегу”), от Башкирии – З. Г. Исмагилов (опера “Салават Юлаев”). ССК СССР выдвинул кандидатуру С. С. Прокофьева (за Седьмую симфонию) и Ю. А. Шапорина (за оперу “Декабристы”). В разделе театрального искусства присутствовала постановка балета “Спартак” А. И. Хачатуряна в Ленинградском театре им. С. М. Кирова, премьеры которого состоялась в самом начале января⁶².

В этом списке был и Д. Д. Шостакович. Он вновь решил испытать судьбу – была выдвинута его многострадальная Десятая симфония. Причём Шостакович подстраховался поддержкой министерств культуры СССР и РСФСР. ССК СССР также выдвинул его кандидатуру. По разряду “За концертно-исполнительскую деятельность” из наиболее известных музыкантов в этот список попали пианисты Э. Гилельс, С. Рихтер, скрипач Д. Ойстрах, дирижёры Е. Мравинский и К. Иванов.

Опубликованный в газете “Известия” первоначальный список кандидатов на Ленинскую премию был непомерно велик. Причём в этот список вошли не только новые сочинения, но и старые, ещё фигурировавшие в “лонг-листах” на последнюю, так и не состоявшуюся Сталинскую премию 1953 года, в том числе и опера Ю. А. Шапорина “Декабристы”, и Седьмая симфония С. С. Прокофьева, и Десятая Д. Д. Шостаковича, и фортепианное трио А. Бабаджаняна⁶³.

Как только секции приступили к работе, начались жаркие споры, разборки, дело доходило до скандалов, в ЦК КПСС посыпались жалобы, письма. Такая ситуация была практически на каждой секции. На музыкальной из наиболее заметных был горячий спор вокруг выдвижения Галины Улановой и Давида Ойстраха. Давид Ойстрах не был членом Комитета по Ленинским премиям, поэтому дискуссия о нём шла, что называется, за его спиной, а вот Галина Сергеевна Уланова вошла в состав Комитета, и дискуссии о ней шли в её присутствии. Обоим выдающимся артистам ставили на вид, что они уже были лауреатами Сталинской премии. В спор вмешался ЦК КПСС. Как писали в своей докладной в ЦК Д. А. Поликарпов и Б. М. Ярустовский, “отдел культуры ЦК КПСС считает, что присуждение Ленинских премий исполнителям может иметь место лишь в исключительных случаях. Оценивать успехи исполнителей в области музыкального и балетного искусства следует за создание новых концертных программ и новых ролей, а не за старые заслуги. При таком подходе Г. Уланова и Д. Ойстрах вряд ли могут претендовать в данное время на соискание Ленинской премии”⁶⁴. Великую русскую балерину довели до того, что она попросила самоотвод. Тем не менее, Комитет поддержал её и оставил в списке на второй тур.

Не менее горячие дискуссии шли на совместных заседаниях музыкальной и театральной секций при обсуждении двух спектаклей: балета «Тарас Бульба» В. П. Соловьёва-Седого в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова и оперы С. С. Прокофьева «Война и мир» в постановке Киевского театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко. Постановку балета Соловьёва-Седого в пух и прах разнесла Уланова, причём она была одна, её не поддержали члены обеих секций. Даже Д. Д. Шостакович пытался как-то защитить автора музыки. А вот постановку в Киеве оперы «Война и мир» уже раскритиковал сам Д. Д. Шостакович, который специально ездил в Киев смотреть спектакль. Секции собирались несколько раз, и всё же, в конце концов, оба спектакля задробили.

Обсуждение кандидатур композиторов проходило в относительно спокойной обстановке. Борьба тут шла скрытно, без внешних всплесков эмоций и пафоса. Один инцидент, скорее, политического характера был связан с оперой Л. Данькевича «Богдан Хмельницкий».

В первой редакции эта опера была раскритикована ещё в 1951 году⁶⁵. После смерти Сталина вторую редакцию оперы Киевский театр оперы и балета им. Т. Г. Шевченко показал 21 июня 1953 года сначала в Киеве, а потом — в Москве на декаде украинского искусства в соответствующей обстановке — Москва и Киев отмечали 300-летие воссоединения Украины и России. Опера была выдвинута на Ленинскую премию Союзом композиторов Украины. Её довольно спокойно обсудили на секции, признав за ней некоторые достоинства, назвав её хорошей оперой, но всё же не дотягивающей до Ленинской премии. Но вот на одном из пленарных заседаний учёный секретарь Комитета В. Ф. Кухарский огласил письмо известного украинского драматурга А. Е. Корнейчука. Обращаюсь к стенограмме пленарного заседания.

«КУХАРСКИЙ В. Ф.

Вот предложение и просьба со стороны А. Е. Корнейчука, который по болезни не присутствует. Он сожалеет, что не присутствует, и просит оставить в списке, с которым он в целом согласен, кандидатуру Данькевича, оперу «Богдан Хмельницкий». «Это первая советская опера на историческую тему, она отражает борьбу двух великих братских народов...» (читает письмо).

ТВАРДОВСКИЙ А. Т.

Эта та опера, либретто для которой написал Корнейчук?

КУХАРСКИЙ В. Ф.

Да.

ХРЕННИКОВ Т. Н.

Мы подробно обсуждали эту оперу, говорили о положительных качествах и недостатках.

ТИХОНОВ Н. С.

Останемся при том решении, которое было принято».

И перешёл к обсуждению кандидатуры К. И. Чуковского. Вдруг, когда уже о Данькевиче и Корнейчуке забыли, неожиданно подал голос Д. Д. Шостакович.

«Д. Д. ШОСТАКОВИЧ:

Был задан вопрос, кто автор либретто оперы «Богдан Хмельницкий». Может сложиться впечатление, что Александр Евдокимович сам заинтересован, выдвигая эту оперу. Это не может быть так, ибо выдвинут один Данькевич, автор музыки, и не говорилось ни о спектакле, ни о либреттисте. Мы не хотим, чтобы какая-то тень падала на Александра Евдокимовича. Хотя он автор либретто, он никак не заинтересован».

По всей видимости, от неожиданности заседание на минуту застыло в недоумённой паузе. Неловкость разрядил опытный глава Комитета.

«Н. С. ТИХОНОВ: Можно идти дальше».

Через некоторое время к опере «Богдан Хмельницкий» вернулся замминистра культуры СССР С. В. Кафтанов.

«С. В. КАФТАНОВ:

«Тарас Бульба» и «Война и мир» подробно обсуждались, а опера Данькевича не обсуждалась, кроме как на секции?

Т. Н. ХРЕННИКОВ:

Обсуждали на Пленуме, Вас не было. И Пленум утвердил это отклонение.

С. В. КАФТАНОВ:

У меня субъективное ощущение, что эта опера по музыке не хуже “Декабристов”.

(Д. Д. ШОСТАКОВИЧ: “Нет, нет”).

(Э. А. КАПП: “Нет”).

Другая тема. Я вспоминаю, как оценивали эту оперу деятели культуры и руководители в последнем варианте, когда она была показана на декаде. Очень высоко оценивали.

Тема такая: дружба народов, Ленинская премия⁶⁶.

Это уже было явное давление. Тем не менее, Хренников вполне достойно и в то же время политесно возразил Кафтанову, заметив, что “это хорошая опера, пользуется успехом, но товарищи, которые говорили о ней, считают, что по своим музыкальным достоинствам она не является выдающейся оперой”.

Этим инцидент не был исчерпан. В дело пошло тяжёлое оружие. В Комитет поступило письмо из секретариата главы советского правительства Н. А. Булганина с вопросом о прохождении оперы “Богдан Хмельницкий”. Пришлось попотеть В. Ф. Кухарскому над ответом. Осторожно, дипломатично Василий Феодосиевич проинформировал, как проходило обсуждение оперы на секции музыки, на пленарных заседаниях, не забыв упомянуть, что были оценены положительные стороны оперы, её актуальность, патриотизм. Подсластив пилюлю, в конце своего ответа Кухарский доложил вышестоящей инстанции, что мимо Комитета не прошли “некоторые существенные недостатки, отмеченные в своё время советской печатью, а также в выступлениях членов Комитета по Ленинским премиям т. т. Д. Д. Шостаковича, Т. Н. Хренникова, О. В. Тактакишвили, Э. А. Каппа и других”⁶⁷.

Не зная содержание письма из секретариата Н. А. Булганина, трудно сказать, кого решил уважить глава государства. Формально Булганин мог обратиться в Комитет, который находился в подчинении у Совета Министров СССР. Но всё же, судя по ответу Комитета по Ленинским премиям, можно понять, что в правительство обратилось лицо не столь высокого ранга. Вполне возможно, это был сам драматург А. Е. Корнейчук. Не думаю, что таков же был бы ответ Комитета, если бы к нему пришло подобное письмо из аппарата Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущёва, к которому бы обратился глава компартии Украины...

Основная борьба на секции музыки по поводу композиторов развернулась вокруг кандидатур Прокофьева и Шостаковича. Эта борьба шла с самого начала работы Комитета, постепенно набирая обороты и обостряясь к концу сессии. Сначала это было незаметно, так как перед секцией музыки стояла задача избавиться от большого числа явно “непроходимых” кандидатур, так сказать, балласта. К тому же в первоначальном списке было очень много исполнителей. Секция музыки от заседания к заседанию оставляла обоих композиторов, их имена без особого обсуждения, почти автоматически переходили из списка в список. Уже на первом этапе, после ряда заседаний секции музыки и пленума в январе 1957 года общий список кандидатов заметно сократился. Среди отвергнутых было много исполнителей. Впрочем, и лист композиторов тоже оказался основательно подчищенным. И вот, наконец, во втором опубликованном списке остались только Д. Ойстрах, Ю. Шапорин, С. Прокофьев и Д. Шостакович⁶⁸.

С самого начала работы Комитета Т. Хренников пытался ненавязчиво предложить его членом некий ориентир в оценке композиторов, акцентируя внимание на С. С. Прокофьеве. И потом на всём протяжении первой сессии он всячески подчёркивал свою симпатию к нему, стремясь вызвать расположение к этой кандидатуре. Задача была не из простых. Комитет по Ленинским премиям в основном состоял из членов старого комитета по Сталинским премиям, и, конечно, С. С. Прокофьева хорошо знали не просто как выдающегося композитора, но ещё и как лауреата... шести Сталинских премий. К тому же Седьмая симфония вместе с балетом “Каменный цветок” была выдвинута на Сталинскую премию 1953 года, и если бы Сталинский комитет не был упразднён, то Прокофьев посмертно получил бы ещё и седьмую Сталинскую премию! Столько премий не было ни у кого из музыкантов. Шостакович отставал на одну премию, он был пятикратным лауреатом Сталинской премии, и опять-таки, не прекрати деятельность старый комитет, то у Шостаковича было бы шесть Сталинских премий. Но почему-то Комитет по Ленинским премиям помнил больше Прокофьева.

На первом пленарном заседании 15 января Хренников, в отличие от руководителей других секций, не назвал ни одного кандидата от своей секции. На заседании Пленума 23 января Хренников доложил, что на секции отклонили кандидатуры Зариня, Людкевича, Бабаджаняна, Исмагилова и оставили в списке Кара Караева (проходил по секции театра за балет “Семь красавиц”), Шапорина и Прокофьева. О Шостаковиче заметил, что “в ближайшие дни будет исполняться Десятая”. И в конце добавил, “это много, в дальнейшем мы должны ужать. Соберёмся в конце месяца”. От исполнителей назвал Ойстраха и Рихтера, заметив, что в списке остался и Э. Гилельс. С исполнителями на секции разобрались в начале февраля.

На секции музыки долго не могли определиться, какое сочинение Прокофьева указать, было даже предложение выдвинуть, что называется, по совокупности, не за одно сочинение, а за творчество в целом. Постепенно выбор сузился до двух сочинений – оперы “Война и мир” и Седьмой симфонии.

31 января секция музыки рассмотрела свой усечённый список, в котором было пять позиций, причём в одной из них значилась Седьмая симфония Прокофьева, а в другой – два спектакля киевского театра – опера классика украинской музыки Н. Лысенко “Тарас Бульба” и опять-таки прокофьевская “Война и мир”. На этом заседании и состоялась главная баталия вокруг кандидатур Прокофьева и Шостаковича.

Первой среди них обсуждалась кандидатура Прокофьева. Хренников обратился с вопросом к членам секции, можно ли предложить сразу несколько произведений Прокофьева: Седьмую симфонию, оперу “Война и мир” и ещё “целый ряд вещей”. О. В. Тактакишвили возразил: “В таком виде “Войну и мир” нельзя”. Тогда Хренников уточнил своё предложение: “Нет, дав общую формулировку: выдающаяся деятельность С. Прокофьева – великого русского композитора, закончившего свой путь, даже без упоминания 7-й симфонии”. Это предложение поддержал Д. Шостакович: “Я это очень поддерживаю. Не знаю, как это примет Пленум, не будет ли это нарушением”. Хренников продолжал настаивать на своём. Развернулась первая дискуссия.

“Т. Н. ХРЕННИКОВ:

Но тут велика вся фигура Прокофьева, вся его деятельность, чтобы не только за 7-ю и оперу. Если говорят, что что-то не вышло, то всё-таки что-то вышло, и вышло изумительно сильно в лучших кусках этой оперы. Может быть, действительно, не привязывать это имя ни к одному из последних произведений. Мы же должны это решить и предложить такое решение пленуму.

В. Ф. КУХАРСКИЙ:

Но я бы не отказывался и от упоминания о 7-й симфонии, потому что к 7-й симфонии можно по-разному относиться, но всё-таки это превосходное сочинение последних лет композитора. Может быть, подумать о формулировке, которая бы включала и 7-ю симфонию, и остальное.

В. П. СОЛОВЬЁВ-СЕДОЙ:

Это очень сложно, потому что когда упоминаешь произведение, то возникает мысль, что значит оно само по себе недостаточно, надо его ещё чем-то подкрепить.

В. Ф. КУХАРСКИЙ:

Я считаю, что будет уверенность и в 7-й, но если её не упомянуть, то всё равно люди поймут, что и за эту 7-ю симфонию <мы награждаем> Прокофьева.

Т. Н. ХРЕННИКОВ:

Мы ведь говорим, что Уланова – мировое явление, Ойстрах – мировое явление, а Прокофьев ведь гораздо больше, чем они. И нам надо в интересах ориентации нашего поколения сказать, что это за имя. Потому что тут и новаторство, и великое мастерство, и ведь это и национальный художник...⁶⁹

Не говорю о сложных чисто психологических нюансах – всё это Хренников говорил при Шостаковиче. Каково было ему это слушать – не берусь гадать. Но самое главное, опытный боец Хренников прекрасно понимал, что на пленуме могут возникнуть неожиданные вопросы по кандидатуре Прокофьева, что и случилось на самом деле.

После обсуждения оперы “Декабристы” Шапорина, не вызвавшей острой дискуссии, наконец, дошли до Шостаковича.

Как и полагалось, обсуждение шло в отсутствие обсуждаемого – Дмитрий Дмитриевич покинул заседание секции. И вот тут её глава показал свое искусство вести дебаты.

Т. Н. ХРЕННИКОВ:

Какое мнение у товарищей по поводу 10-й симфонии?

В. П. СОЛОВЬЁВ-СЕДОЙ:

Поскольку мы решили Прокофьева выдвигать по совокупности, я не знаю, как быть в этом случае. Моё мнение такое, что внесём мы или не внесём, всё равно его кто-нибудь из членов Комитета затребует на пленарном заседании, и его всё равно примут к рассмотрению.

О. В. ТАКТАКИШВИЛИ:

26-го она исполнялась, как было?

В. П. СОЛОВЬЁВ-СЕДОЙ:

В Ленинграде её всегда исполняют лучше.

Тов. МУХАТОВ:

Может быть, оставить в списке и поговорить в дальнейшем об этом произведении ещё.

О. В. ТАКТАКИШВИЛИ:

В этой симфонии есть вторая и третья часть. Третья часть просто очень сильная, и в первой части есть места очень впечатляющие, но она растянута, и финал ему не так удался. Но оставить в списке Шапорина и не оставить Шостаковича — это несправедливо.

В. Ф. КУХАРСКИЙ:

Если бы был представлен скрипичный концерт, я бы голосовал за него.

О. В. ТАКТАКИШВИЛИ:

Ведь Комитет знает, что если в этом году Прокофьев не получит премии, то он уже больше никогда не сможет её получить. А Шостакович ещё успеет.

В. Ф. КУХАРСКИЙ:

У нас есть ясное и точное представление, почему ещё нельзя исключать 10 симфонию. Это потому, что очень крупное общественное явление, вокруг которого шло много разговоров. И сейчас уже пришло время, когда о Шостаковиче нужно говорить просто спокойно и спокойно отрицать в нём какие-то вещи, и спокойно его замечательный талант поддерживать. Я читал одну статью, которая должна появиться, я категорически возражал бы против того, чтобы она появилась в таком тоне, в каком она написана. Нельзя говорить, что это отвратительно, возмутительно, серьёзно этого не говорят, и появление его во втором списке успокоит сторонников этой статьи.

О. В. ТАКТАКИШВИЛИ:

Настоящего объективного мнения вокруг этого композитора нет. Он крупнейший мастер, автор больших произведений.

В. Ф. КУХАРСКИЙ:

Надо критиковать объективно и спокойно.

Т. Н. ХРЕННИКОВ:

Всё это правильно, но мне кажется, что следствием спокойной критики не является присуждение Ленинской премии. Я абсолютно согласен с вами, но за эту симфонию Ленинскую премию я бы не дал. А оставить в списке для общественного обсуждения очень хорошо. А перед голосованием мы можем просмотреть ещё этот список и оставить одного Прокофьева.

В. Ф. КУХАРСКИЙ:

Пленуму доложить об этом произведении не как о выдающемся, а что это произведение вызвало широкий общественный отклик, столкнулись точки зрения резко противоположные, и мы считаем, что на этом основании его зачёркивать до второго списка нельзя.

Т. Н. ХРЕННИКОВ:

И все считают, поскольку оно имело такой общественный резонанс, оставить во втором списке для общественного обсуждения. И сказать, что есть критика отрицательная, чтобы мы не настраивали пленум за то, что это надо сделать.

В. Ф. КУХАРСКИЙ:

Изложить объективно наши позиции, что мы честно идём на то, чтобы оставить во втором списке для критического обсуждения.

О. В. ТАКТАКИШВИЛИ:

Дело в том, что 10-я симфония — это одно сочинение, а кроме этого, у него есть цикл еврейских песен, два квартета, скрипичный концерт. Так что за 10-й симфонией все поклонники его творчества многое видят — и скрипичный

концерт, и еврейские песни... Эти товарищи, которые его выдвигают, они в лице 10-й симфонии видят все его сочинения.

Т. Н. ХРЕННИКОВ:

Хотя еврейские песни мне очень нравятся, но я бы за них не дал Ленинской премии. И <за> Шестой квартет тоже. Мы все согласны, что оставляем Шостаковича во втором списке. Итак, что у нас получается: на первом месте у нас остаётся Прокофьев, потом Шапорин, Шостакович и Ойстрах. Я думаю, что это будет правильно.

Тов. МУХАТОВ:

После опубликования нашего списка мы будем собираться ещё?

Т. Н. ХРЕННИКОВ:

Соберётся пленум и окончательно уточнит список для голосования. Тогда наша секция выставит свои предложения для учёта, и всё.

Последний пленум в своих предложениях учтёт и наше отношение, и отношение общественности⁷⁰.

Дальше события развивались следующим образом. 11 февраля на заседании Пленума сначала отклонили оперу Г. Тиграняна “Давид-бек” и дошли до оценки киевского спектакля “Война и мир”. Вот тут Шостакович и предложил снять кандидатуру оперы, его поддержал С. В. Кафтанов.

15 февраля на пленарном заседании обсуждали список кандидатур, принятых на рассмотрение во втором туре. Именно на этом заседании было оглашено письмо А. Е. Корнейчука. Но главным событием по музыке стало обсуждение кандидатур Прокофьева и Шостаковича. И Хренников провёл его в полном соответствии со своим планом. Вновь обращаюсь к стенограмме.

“Т. Н. ХРЕННИКОВ:

Музыкальная секция уже закончила свою работу по составлению предложения для второго списка с тем, чтобы Пленум обсудил его.

В прежний раз, когда мы утверждали те отводы, которые предлагала музыкальная секция, у нас в списке осталось тогда 4 произведения и две кандидатуры по исполнительскому искусству. Сегодня мы предлагаем утвердить отводы ещё двух кандидатур, чтобы в списке осталось 3 произведения и одна исполнительская кандидатура, которую музыкальная секция считает необходимым включить уже во второй список.

Что у нас остаётся для второго списка, что мы предлагаем для утверждения Пленумом? Прежде всего – Прокофьев С. С. Кандидатура его была выдвинута за Седьмую симфонию. Это последнее произведение Прокофьева, которое является заключением большого, полного исканий творческого пути композитора. Это произведение исключительно лиричное, брызжущее жизнерадостностью, широкой привольной мелодикой. За Седьмой симфонией стоит весь творческий путь одного из замечательных деятелей русской музыкальной культуры XX века. Быть может, сейчас (это музыкальная секция вносит на обсуждение Пленума), когда нет в живых Прокофьева, нужно внести в формулировку представление на Пленум всей деятельности Прокофьева.

Опера “Война и мир”, которая ставится во многих театрах и является выдающимся произведением, она не фигурирует в списках, и отдельно выставить её не имело бы смысла, т. к. в опере много недостатков. Но, может быть, стоит (музыкальная секция просит утвердить это на Пленуме), подытоживая весь творческий путь Прокофьева, который является фигурой общемирового значения и гордостью русского музыкального искусства, Ленинскую премию присудить за выдающуюся творческую деятельность.

СУРКОВ А. А.:

Он пять раз получал Сталинские премии, выходит, что опять выдвигается на премию за те же произведения?⁷¹

ХРЕННИКОВ Т. Н.:

Прокофьев получил премии за другие произведения, а сейчас предлагается 7-я симфония и опера “Война и мир”⁷².

ТИХОНОВ Н. С.:

Здесь есть два момента: момент, предлагаемый на наше рассмотрение, и момент, который мы должны закрепить в решении. То, что Вы предлагаете, мы не можем закрепить в решении, так как это противоречило бы нашему постановлению. Мы не можем давать премию за какой-то период творчества. Надо представлять, что даём премию за выдающееся творчество, являющееся

вкладом в мировое искусство. Так как многие произведения являются вкладом, надо оговорить мировое или не мировое искусство.

Если мы будем включать в наше обсуждение, это уже является солидной рекомендацией автору, творчество которого мы обсуждаем.

ХРЕННИКОВ Т. Н.:

В нашем плане стоит 7-я симфония Прокофьева, но я хотел укрупнить его творчество.

А вообще такие случаи возможны. Допустим, будем присуждать премию какому-нибудь исполнителю <...>

СУРКОВ А. А.:

Для этого существуют звания.

ХРЕННИКОВ Т. Н.:

У нас выдвигается на премию Ойстрах, который показал себя выдающимся исполнителем, особенно за последнее время. Но мы не привязываем к этому определённое исполнение, например, концерта Сибелиуса или произведений Моцарта, хотя исполнение им этих произведений является событием в культурной и музыкальной жизни.

ТИХОНОВ Н. С.:

Это разные вещи.

ХРЕННИКОВ Т. Н.:

Позвольте доложить до конца. Первым в списке у нас стоит Прокофьев С. С., 7-я симфония. Вторым – Шапорин Ю. А., опера “Декабристы”.

Это большое оперное произведение, выдержанное в реалистических традициях русской классики, отличается красотой мелодии, напевностью, блестящим стилем, а главное – патриотической силой. Секция предлагает оставить это произведение для обсуждения в списке № 2. Третьим – Шостакович Д. Д., 10 симфония.

Это одно из крупных произведений последнего времени, которое вызвало большое внимание и горячие споры среди музыкальной общественности как у нас, так и за рубежом.

И вот секция, несмотря на то, что внутри секции к этому произведению имеется весьма критическое отношение, но просто ввиду его большого международного резонанса, предлагает оставить это произведение в списке для широкого обсуждения. А потом перед голосованием мы вернёмся к обсуждению всех этих произведений и тогда окончательно представим свои соображения Пленуму, что оставить для голосования.

Эти три композиторские кандидатуры – Прокофьев, Шапорин и Шостакович – и из огромного исполнительского списка, который представлен Пленуму Ленинского Комитета, из целого ряда исполнительств, которых мы отвели, – Ойстраха оставляем для утверждения Пленума⁷³.

Да, ничего не скажешь, Хренников был непревзойдённым мастером искусства убеждения. Говорил он легко, весело, уверенно, без всякого нажима. И умел добиваться своего, чётко ставя перед собой цель, прекрасно осознавая все переплетения интересов и владея непревзойдённым мастерством плетения интриг. Яго отдыхает... За это он и заслужил авторитет в композиторских кругах, за это его и ценили наверху, а он сумел пересидеть не одного Первого секретаря ЦК КПСС... Действительно, “непотопляемый советский дреднот”, как его называл Свиридов.

6 апреля было намечено заседание Пленума, на котором должны были быть утверждены списки кандидатур на Ленинские премии для тайного голосования. Но перед этим заседанием секция музыки собралась, чтобы вынести на пленарное заседание свой окончательный список. После окончательного обсуждения кандидатур секция постановила: “Оставить следующие кандидатуры на заключительное голосование – ПРОКОФЬЕВ С. С. “Седьмая симфония”, ОЙСТРАХ Д. Ф.”⁷⁴.

Тем не менее, на пленарном заседании всё же была сделана ещё одна робкая попытка оставить в списке кандидатов Шостаковича. Он сам выступил от музыкальной секции первым. Не знаю, чем он руководствовался, возможно, решил упредить неприятное для него обсуждение его собственной кандидатуры, которое могло возникнуть. Тем не менее, он выступил, донеся своими несколько сбивчивыми, неуверенными словами решение секции.

ШОСТАКОВИЧ Д. Д. :

Я бы предложил в области музыки оставить две кандидатуры для тайного голосования: это Ойстрах и Прокофьев. Шапорина и Десятую симфонию я исключил бы. Ойстрах и Прокофьев — это наиболее достойные кандидатуры. Это было бы хорошо и для пользы дела, и для дальнейшего голосования, и для всего. У нас предложено голосовать 9 кандидатур. Я думаю, что прибавить две музыкальные кандидатуры к имеющимся восьми — это будет не такая большая беда. Я бы предложил оставить Ойстраха и Прокофьева⁷⁵.

Сказал и вышел из зала. Была ли это заготовка, или Дмитрий Дмитриевич действовал спонтанно, по наитию, трудно сказать. Но тут один за другим с предложением оставить Шостаковича в списке для тайного голосования выступили композитор Э. А. Капп, а вслед за ним — молдавская певица Т. С. Чебан, которая предложила пожертвовать ради Шостаковича кандидатурой Ойстраха.

Развернулась длительная дискуссия, завершившаяся неожиданным результатом. Пленум всё же решил остановиться на одном Прокофьеве. Когда в зал вернулся Шостакович, Тихонов обратился к нему со следующими словами: “После обмена мнениями мы сосредоточили внимание на одном Прокофьеве, принимая во внимание, что это в первый раз премия, что этот вопрос всем ясен, а Ойстраха решили снять со списка”.

Вряд ли Шостакович ожидал такого поворота дел. Он возразил: “Исключение Ойстраха может вызвать протест”.

Далее диалог развивался следующим образом.

“ТИХОНОВ Н. С. :

Здесь возник вопрос о штатном порядке получения премии.

ШОСТАКОВИЧ Д. Д. :

Если секция решила, я не буду возражать.

ТИХОНОВ Н. С. :

У Ойстраха не пропадает возможность получить премию.

Чтобы не получилось впечатления, что всё идёт по штату — одному исполнителю дать, потом другому...

КУХАРСКИЙ В. Ф. :

Ойстраху нельзя дать за блестящее исполнение концерта Д. Д. Шостаковича. Тогда скажут — почему только за это? Но это не исключает возможности для Ойстраха в дальнейшем получить премию.

ШОСТАКОВИЧ Д. Д. :

Ойстрах — блестящий скрипач, и поэтому нужно давать ему премию.

ТИХОНОВ Н. С. :

Итак, большинство секции склоняется к тому, чтобы в список для тайного голосования включить одного Прокофьева.

(Заседание закрывается). ”

“Блажен муж иже не идет на совет нечестивых... ”

Момент истины наступил на заключительном пленарном заседании 8 апреля. В тайном голосовании приняло участие 37 членов Комитета. Седьмой симфонии С. Прокофьева была присуждена Ленинская премия 37 голосами. Скульптура “Автопортрет” С. Т. Конёнкова получила 36 голосов, а за Г. С. Уланову подали голос 35 членов Комитета. Всё же балерина пользовалась необычайной популярностью и поистине всенародной любовью. Тут даже отдел культуры ЦК КПСС не смог ничего поделать. Остальные лауреаты получили меньше 30 голосов, Л. Леонов за роман “Русский лес” — только 28. В списке был и Д. Ойстрах. Он получил поддержку только 18 голосов и остался за бортом. Ленинской премии выдающийся советский музыкант будет удостоен лишь в 1960 году.

В конце своего слова о лауреатах Ленинской премии в газете “Правда” от 22 апреля 1957 года Тихонов анонсировал перенос в список “номинантов” на будущий 1958 год спектаклей театра им. С. М. Кирова “Спартак” и Киевского театра “Война и мир”.

Шостаковичу ничего не оставалось делать, как отдать дань уважения своему старшему, ушедшему из жизни коллеге. Его статья, посвящённая Седьмой симфонии, надо сказать, написанная поэтично, с добрым чувством, появилась 23 апреля в “Литературной газете”⁷⁶.

Работа новоявленного Комитета по Ленинским премиям проходила в то время, когда шла окончательная подготовка ко Второму съезду, а его проведение совпало с заключительным этапом работы Комитета. Шестого апреля, когда определялся окончательный список кандидатур для тайного голосования, Второй съезд композиторов завершил свою работу. И именно на съезде проходили основные ристалища, шла открытая борьба за преобладание той или иной линии в творческой организации, и соответственно, за руководство союзом.

Для того чтобы понимать логику событий в музыкальной жизни в тот год, необходимо иметь в виду обстановку того времени, политический и идеологический фон. Фон этот был достаточно тревожным. Конец 1956 — начало 1957 года прошли под знаком венгерского мятежа и Суэцкого кризиса⁷⁷.

И хотя мятеж был подавлен, события в Венгрии в октябре — ноябре 1956 года сильно напугали партийное руководство. Было очевидно, что недовольство растёт и в других европейских соцстранах, в компартиях капиталистических стран. Но самое главное — опасались, что нечто подобное может случиться в Советском Союзе.

Опыт Венгрии, оппозиционные настроения в Чехословакии и Польше стали предметом пристального внимания. Наибольшее опасение вызывали молодёжные движения, наиболее социально активные кружки интеллигенции, литераторы. В “Правде” в течение года неоднократно печатались подробные материалы об оппозиционных органах печати в Чехословакии и Польше, о видных идеологах, философах и писателях, высказывавших свои откровенно антисоветские и антикоммунистические взгляды.

18 марта “Правда” помещает в переводе перепечатку статьи “За идейную чистоту” из венгерской газеты “Непсабадшаг”. Центральный орган Венгерской социалистической рабочей партии предупреждал: “В области литературы и искусства ревизионизм господствует ещё свободнее, потому что мы до сих пор не разоблачили и не разгромили антипартийный дух, восторжествовавший на прошлогоднем общем собрании писателей, не защитили литературные принципы марксизма-ленинизма от буржуазно-либеральных принципов...”⁷⁸.

Слово “ревизионизм” становится едва ли не ключевым термином, шибболетом в политической лексике 1957 года. В июне “Правда” публикует доклад секретаря ЦК Коммунистической партии Чехословакии И. Гендриха на пленуме ЦК КПЧ “Хранить в чистоте великое учение марксизма-ленинизма!”, в котором критикуются за безответственность газеты “Литерарни новины” и “Культура”, отдающие свои страницы сторонникам ревизионистских взглядов⁷⁹.

В октябре в “Правде” публикуется пространная статья из польской газеты “Трибуна люду” по поводу запрещения еженедельника “По просту”. Возникшая в 1956 году как студенческая многотиражка, “По просту” стала актуальной политической газетой с большим кругом читателей и “открыто выступает с требованием свободы для всех политических направлений, независимо от их отношения к социализму”⁸⁰.

Конечно, в первую очередь, органы власти обращали внимание на людей, владеющих пером. Особое внимание привлекали литераторы. Не обошло вниманием партийное руководство и наших отечественных мастеров слова.

Литературная общественность всколыхнулась после XX съезда одной из первых. В журналы посылались романы, рассказы с острым материалом. Начались бурные партийные собрания, разборки в писательских организациях. Одним из знаковых явлений литературы того года стал роман “Не хлебом единым” В. Дудинцева. Впервые он был опубликован в трёх номерах (8-м, 9-м и 10-м) журнала “Новый мир” за 1956 год. Его появление стало заметным не только литературным, но и общественным событием. 22 октября 1956 года в Центральном доме литераторов на заседании секции прозы Московского отделения Союза писателей разразилась бурная дискуссия. Мнения разделились: одни безоговорочно приняли роман, считая его вызовом бюрократической системе, другие осуждали за очернение советской жизни. Известные слова К. Паустовского: “Советь писателя должна быть в полной мере совестью народа. Дудинцев вызвал огромную тревогу, которая существует в каждом из нас. Тревогу за моральный облик человека, за его чистоту, за нашу культуру”, — стали крылатыми, они обрели известность в разных

кругах, их цитировали студенты МГУ. Надо сказать, что роман был воспринят студенческой средой на “ура”, причём оценивались не столько его художественные достоинства, сколько его идейная направленность. На многих собраниях и дискуссиях роман послужил поводом для разговора на темы, выходящие далеко за пределы литературы⁸¹.

Задавали тон, прежде всего, московская и ленинградская писательские организации.

Москвичи выпустили в 1956 году литературно-художественный сборник “Литературная Москва”, куда вошли очерки, стихотворения, рассказы, дневники и заметки московских писателей: К. Федина, М. Алигер, В. Инбер, Н. Заболоцкого, А. Твардовского, С. Маршака, А. Злобина, К. Чуковского, Б. Пастернака, М. Пришвина и многих других. В начале марта 1957 года на пленуме правления Московского отделения Союза писателей СССР по поводу сборника, а также романа В. Дудинцева “Не хлебом единым” разгорелась нешуточная дискуссия⁸². С критикой на сборник обрушились М. Алексеев, Б. Галин, З. Кедрина, Г. Бровман, В. Сафонов. Защищали сборник М. Алигер, Е. Евтушенко, В. Каверин, А. Турков, Л. Чуковская.

Выступал В. Дудинцев, пытаясь объяснить, что он хотел выразить в романе, как у него возник замысел романа. Вероятно, писатель хотел вызвать участие к себе и много уделил в своём выступлении места жалобам на трудности, которые преследовали его при написании романа. Но голоса критиков совершенно заглушили робкий голос писателя.

Особенно жёстко, беспощадно критиковал Дудинцева К. Симонов, который первым опубликовал роман в “Новом мире”. Критиковал, раздражённый именно тем, что Дудинцев слишком много жаловался. А в конце своего выступления, судя по газете, главный редактор журнала “Новый мир” перешёл уже совсем на какой-то истеричный тон: “Мне кажется, что Дудинцев до конца, глубоко не задумался над тем, что к полному коммунизму есть только один путь – через диктатуру пролетариата со всеми вытекающими из неё последствиями, о которых нам нет причин застенчиво умалчивать, ибо писатель социалистического общества не тяготится, а гордится тем, что он работает под руководством партии, не стыдится, а гордится тем, что он полностью и безраздельно ставит себя на службу интересам народа, осуществляемым в форме диктатуры пролетариата, и сознательно отвергает в своём творчестве то случайное, наносное, что могло бы в том или ином случае работать вопреки интересам этой диктатуры”⁸³. Чувствовалось, что Симонов был не на шутку испуган и пытался оправдаться за то, что напечатал роман.

О либеральных настроениях весны 1956 года уже в октябре того же года пришлось забыть. С начала 1957 года в официальной идеологии наблюдается довольно заметная попытка повернуть вспять, к жёстким методам управления обществом, культурой. Литература и искусство стали полигоном для испытания этой старо-новой политики. Без физического насилия, без репрессий и осуждения по “политической” 58-й статье УК. И, конечно, без имени великого вождя, отца советского народа.

И если сразу после XX съезда с лёгкой руки Д. Т. Шепилова рождённая при Сталине идея “социалистического реализма” в одночасье стала ленинской⁸⁴, то в 1957 году “расчехлили” грозные постановления ЦК ВКП(б) 1940-х годов и уже без всякого стеснения стали потрясать этим идеологическим оружием сталинской эпохи.

Тон задал журнал “Коммунист”. В третьем номере за 1957 год появляется программная статья “Партия и вопросы развития советской литературы и искусства”.

Главной темой статьи было влияние партийного руководства на литературный и – шире – художественный процесс. Разговор пошёл издалека, с цитат из работ В. И. Ленина, с раннего периода истории советской литературы. Были упомянуты и группа “Перевал”, и “Серрапионовы братья”, и писатели “путчики”, и РАПП, отношение к ним со стороны партии, наконец, известные постановления ЦК ВКП(б) от 1925-го и 1932 годов. После беглой пробежки по довоенной истории взаимоотношений литературы и партии статья подходит к своему главному предмету – постановлениям 1940-х годов. Дежурно осудив культ личности⁸⁵, автор задаётся риторическим вопросом, на который тут же сам и отвечает: “Но разве это было основным, как пытается кое-кто представить? Перегибы перегибами, однако основное направление в руководстве

литературой и искусством и в тот период состояло в осуществлении марксистско-ленинских принципов в этой области. Оно выражено в известных постановлениях ЦК партии 1946–1948 годов по вопросам литературы и искусства”.

И далее сей автор рьяно защищает постановления 1940-х годов, отстаивает их актуальность для советской культуры после XX съезда партии: “Особенно важно не столько конкретное, сколько общее программное значение постановлений 1946–1948 годов. Они являют собой весьма значительный вклад в марксистско-ленинскую эстетику, развивают основные её положения. <...> Позитивная программа в постановлениях ЦК сочетается с непримиримой направленностью против аполитичности искусства, проникновения в него пессимизма и упадничества, против гнилого, фальшивого буржуазного лозунга “искусства для искусства”, против публикации в печати и постановки на сцене пустых, бессодержательных, безыдейных и пошлых вещей, против низкоклонства перед буржуазной модой, декадентства и эстетства, против всего антихудожественного, примитивного, неряшливого, безграмотного”.

В виде образца злободневности одного из наиболее одиозных и неприемлемых в литературных кругах постановлений автор приводит пример “Нового мира”, который “показывает, что постановление ЦК “О журналах “Звезда” и “Ленинград” в части, направленной против публикации идейно несостоятельных, вредных произведений, выполняется слабо, не всеми журналами”.

Подобного рода кульбит, идейный поворот на 180 градусов был бы немислим год тому назад, в марте-апреле 1956 года. Казни коммунистов на улицах Будапешта в конце октября 1956 года подействовали на московских партфункционеров отрезвляюще...

Статья в журнале “Коммунист” была не единственной и даже не первой. Венгерское восстание вызвало защитную реакцию. Члены Президиума ЦК КПСС сразу поняли, что антисоветские и контрреволюционные настроения необходимо срочно оперировать, как раковую опухоль. Не имея никакой альтернативы, никаких новых идей, идеологи партии решили обратиться к старому, испытанному арсеналу средств, к идеологии борьбы, рождённой в сталинскую эпоху.

Вот, к примеру, образчик такого нового “наступательного” стиля советской идеологии образца 1957 года. В начале января в газете “Правда” появляется обращение республиканского совещания творческих работников УССР ко всем работникам литературы и искусства Советской Украины под названием “Служение народу – наш патриотический долг”. Читаем. “Работники искусств Советской Украины, как и все мастера искусства братских республик Советского Союза, наши друзья из стран народной демократии с негодованием отмечают гнусные поклёпы прислужников мировой реакции, возводимые на наше социалистическое искусство, на метод социалистического реализма. <...> В последнее время в отдельных журналах (“Новый мир”, “Вопросы философии” и других) были попытки ревизовать решения нашей партии по вопросам литературы и искусства, вульгаризировать принципы социалистического реализма, имели место стремления нигилистически зачеркнуть достижения и успехи в развитии советской литературы и искусства. Нашлись и такие, которые личные творческие неудачи, а то и просто свою бездарность хотели обусловить различными рассуждениями о якобы несовершенстве метода социалистического реализма. Становление метода социалистического реализма в литературе, искусстве было всегда связано с классовой борьбой на идеологическом фронте. Эту борьбу вели руководимые Коммунистической партией советские литераторы и мастера искусства против открытых и замаскированных врагов социалистической культуры, против буржуазно-националистической агентуры в литературе, искусстве, против реакционных течений: формализма, натурализма, декадентского трюкачества” и т. п.⁸⁶.

Для нас наибольший интерес представляет взгляд автора статьи в журнале “Коммунист” на Постановление 1948 года. “Следует также остановиться на программном значении постановления “Об опере “Великая дружба” В. Мурадели”, – начинает автор и задаётся вопросом: “Каков его основной смысл?” И далее следует пространный пассаж совсем в духе эстетики 1948 года. “Прежде всего, он состоит в борьбе против формализма в музыке. Постановление осудило превращение музыки в какофонию, хаотическое нагромождение звуков, выступило против новаторства ради новаторства в духе современной

буржуазной модернистской музыки, то есть против всего того, что ведёт к снижению высокой общественной роли музыки, сужению её значения до удовлетворения извращённых вкусов эстетствующих индивидуалистов, к замкнутости в узком кругу музыкальных гурманов. Постановление отвергло попытки сторонников упадочной, формалистической музыки выдавать произведения этого направления за новые завоевания советской музыки, а отрицательную реакцию на них народа объяснять по-барски, что-де “народ не дорос”, “поймут через столетия”.

И опять-таки в качестве назидания и предостережения композиторам: “Нельзя закрывать глаза и на то, что нездоровые, чуждые нам тенденции в музыке, против которых направлено постановление, всё ещё дают о себе знать и сегодня”.

Создаётся такое впечатление, что автор статьи почти слово в слово повторяет то ли текст самого постановления ЦК ВКП(б) “Об опере “Великая дружба” В. Мурадели”, то ли вступительную речь А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) 11 января 1948 года. Та же лексика, те же знакомые до боли оценки и установки: “реалистическое направление в музыке”, “огромная прогрессивная роль классического наследства, в особенности традиций русской музыкальной школы”, “глубокая органическая связь с народом и его музыкальным творчеством”, “высокое профессиональное мастерство при одновременной простоте и доступности музыкальных произведений”.

Постановление 1948 года, совещание деятелей музыки в ЦК ВКП(б) в январе того же года были осмеяны на Западе уже в 1949 году. В тот год появилась книга журналиста Александра Верта “Музыкальный скандал в Москве”, с его лёгкой руки появился термин “ждановщина”⁸⁷. Конечно, в союзах композиторов соцстран хорошо знали Постановление 1948 года, оно сыграло свою роль и в их судьбе. После 1956 года и в польском, и в чехословацком союзах композиторов уже открыто говорили о нём как о “ждановщине”.

Журнал “Коммунист” был сугубо ведомственным, как я помню, его читали в основном партийные лекторы, пропагандисты, идеологические работники. Тем не менее, это был журнал ЦК КПСС, по сути, главный теоретический орган Агитпропа, на него ориентировалась вся партийная вертикаль, от отделов ЦК КПСС, обкомов и крайкомов до первичных партийных организаций. И конечно, парторганизации творческих союзов не могли его игнорировать. А парторги не могли не информировать руководителей своих учреждений. И уж конечно, и Хренников, и Белый хорошо знали если не саму статью, то уж то, что за ней стоит...

Статья завершается решительным выводом: “Таким образом, постановления ЦК КПСС 1946–1948 годов по вопросам литературы и искусства в их основном содержании сохраняют и сейчас актуальное значение”.

Шостакович молча перенёс неудачу с Ленинской премией, прекрасно понимая ситуацию и сознавая, кто был главным виновником непрохождения Десятой. Он готовился дать решительный бой Хренникову. Сам Хренников это прекрасно понимал и тоже готовился к бою. У него было много приводных ремней к руководителям республиканских и городских союзов. Все нуждались в наградах, в поощрениях, все хотели, чтобы их произведения прозвучали в Москве, да мало ли с какими только вопросами и просьбами не обращались к Председателю Правления Союза композиторов СССР.

И надо отдать ему должное, Хренников отвечал вниманием. Он прославился своей политикой “добрых дел”. Будучи опытным и деловым человеком, имея массу нужных знакомств, связей, он находил выход из трудных положений и помогал многим людям. И, конечно, не случайно, незадолго перед съездом, чтобы иметь лишние голоса от москвичей, отличавшихся своим либерализмом и неприятием духа “ждановщины”, он организовал собрание московских композиторов и на этом собрании обещал добиться от государства постройки целого дома специально для московских композиторов. И добился этого!

И всё же, конечно, Хренников был перед съездом в большом напряжении. На его глазах уволили якобы по болезни главу Академии художеств, любимого художника Сталина — А. М. Герасимова. Хренников понимал, что в любую минуту он может лишиться своего поста. И тут ему, что называется, подвалило счастье.

15 февраля газета “Правда” проинформировала читателей о торжествах в Москве по случаю 100-летия со дня смерти М. И. Глинки. Здесь же была помещена статья Ю. А. Шапорина о русском композиторе⁸⁸.

Дату его кончины решили “отпраздновать”, вероятно, в пику торжествам по случаю столетия со дня смерти А. С. Пушкина, отмечавшегося при Сталине. Постановлением Всемирного Совета Мира эта дата отмечалась во многих странах мира. Министерства культуры СССР и РСФСР совместно с Союзом советских композиторов СССР и Советским комитетом защиты мира организовали торжественное заседание в Большом театре, которое открыл председатель Всесоюзного комитета по проведению 100-летия со дня смерти композитора Ю. Шапорин. Доклад о жизни и творчестве М. И. Глинки сделал Председатель Правления Союза советских композиторов Т. Хренников. На вечере выступали с речами представители музыкальной общественности союзных республик. От Российской Федерации выступал Д. Шостакович. На заседании и на концерте присутствовали руководители партии и государства СССР Н. А. Булганин, Л. М. Каганович, Г. М. Маленков, А. И. Микоян, В. М. Молотов, Н. С. Хрущёв. Были и иностранные гости, члены правительственной делегации Болгарии (А. Югов, Т. Живков, Г. Трайков, Е. Станков и др.).

В этом же номере “Правды” на четвёртой странице была помещена краткая, скупая хроника: “Президиум Верховного Совета СССР освободил тов. Шепилова Дмитрия Трофимовича от обязанностей Министра иностранных дел СССР в связи с переходом на другую работу”⁸⁹.

А на следующий день газета “Правда” сообщила о состоявшемся Пленуме ЦК КПСС и его решении: Пленум ЦК избрал тов. Козлова Ф. Р. кандидатом в члены Президиума ЦК КПСС и тов. Шепилова Д. Т. – секретарём ЦК КПСС⁹⁰. Не знаю, что чувствовал при этом сам Дмитрий Трофимович, который не получил даже пост члена Президиума, но догадываюсь, что Тихон Николаевич Хренников наверняка испытывал радость...

Шепилова опять направили на прежнюю работу в ЦК КПСС, он вновь занялся культурой. Его ждало проведение сразу двух съездов.

Первой его крупной акцией стал Первый учредительный всесоюзный съезд советских художников. Перед съездом открылась большая выставка, шли собрания. Время было беспокойное, особенно после событий в Венгрии, к концу 1956-го – началу 1957 года сложилась совсем новая, невиданная в предшествующей эпохе атмосфера. Помимо общей весьма противоречивой реакции на крутую смену партийного курса, на начавшуюся десталинизацию, в художественной среде начались внутренние разногласия. Ситуация, подобная той, что сложилась в среде композиторов, была знакома представителям разных искусств. Стали формироваться отдельные группы, художественные партии. Собственно, внутренняя борьба и конкуренция существовала всегда, но сейчас она обрела некое новое идейное содержание. Помимо откровенных консерваторов, даже можно сказать – реакционеров от искусства, появились ярые “прогрессисты”. Наиболее радикально была настроена молодёжь, которая решительно отрицала все ценности и достижения в советском искусстве, советскую идеологию, эстетику и видела своё будущее в подражании и освоении опыта современного западного искусства.

Хрущёв и его сторонники, точнее, его команда решили объявить войну крайностям. Незадолго до возвращения Шепилова на пост секретаря ЦК КПСС, а быть может, и уже в согласии с ним, пост главы Академии художеств СССР покинул А. М. Герасимов, одиозный художник, один из столпов сталинского “соцреализма”. Этим шагом партия давала понять, что возвращения к прошлому “украшательскому” стилю, к помпезности и “лакировке действительности” нет⁹¹. Тем не менее, и наиболее радикальных московских художников, устроивших знаменитую полускандалную выставку “На Масловке”, особенно молодых, которые в открытую восхваляли Пикассо, Матисса, Кандинского и знали по цветным журналам американских геометрических абстракционистов и экспрессионистов, не только не поощряли, но и нещадно ругали, “прессовали”. Эти крайности решительно осуждались, причём не только партийными функционерами, но и некоторыми художниками, особенно старшего поколения, представителями академической школы, восходящей к традициям старой академии художеств или к мастерам начала XX века.

Шепилов энергично взялся за дело. Положение у него было не из простых. С одной стороны, как видный идеологический работник партии, как

член ЦК КПСС он должен был исполнять свой партийный долг. К тому же внешнеполитические события осени 1956-го – зимы 1957 года, с которыми ему пришлось столкнуться напрямую, наложили свой отпечаток и добавили дополнительный груз на его и без того трудную миссию. Напряжённая политическая ситуация, резкое противостояние с Западом на грани войны крайне обострили и противостояние в сфере идеологии, культуры. В своём докладе на съезде художников Шепилов дал ясно понять, что не нужно питать никаких иллюзий относительно культурного сближения с Западом. “События в Египте и в Венгрии показали некоторым благодушным людям, что сосуществование и экономическое соревнование социализма с капитализмом не есть мирное идиллическое бытие”.

Положение дел в стране и вокруг неё требовало от него “ежовых рукавиц” на руках. Однако Шепилов решил занять некую компромиссную позицию, за которую позднее, после июньского пленума 1957 года его ругали в Политбюро, обвиняя в недопустимом либерализме.

Съезд художников проходил в конце февраля – начале марта, чуть меньше месяца до Второго съезда советских композиторов, в котором Шепилов тоже принял деятельное участие. На торжественном открытии было зачитано Приветствие ЦК КПСС Всесоюзному съезду советских художников. Съезд объявил открытым академик, народный художник СССР, лауреат Сталинской премии К. Ф. Юон. В молодости он принимал участие в выставках Московского товарищества художников (1899, 1902), Товарищества передвижных художественных выставок (1900).

Первым выступил с основным докладом Б. Иогансон⁹². Тоже академик, народный художник СССР, лауреат Сталинской премии, такой же представитель традиции русской реалистической живописи. В докладе Иогансона в отличие от подобных докладов в прежние годы содержалась новация. Он обрушился с критикой на вульгарно-социологический подход, искаживший сложную картину развития русского искусства в начале XX века: “. . . Третировали творчество всех художников этого периода, которые занимали противоречивую, колеблющуюся позицию между демократическим лагерем и противостоящим ему лагерем декадентства и формализма. Игнорируя наследие этих мастеров, мы, с одной стороны, искажаем историю русского искусства, лишая её очень яркой и ценной страницы, с другой стороны, сглаживаем противоречивость развития предреволюционного искусства и, наконец, обедняем своё наследие, недоучитываем многообразие путей к правде в нашем искусстве”.

А затем он отдал дань Ленину, партии и продекларировал приверженность методу социалистического реализма, который “при его глубоком и правдивом понимании открывает перед художником широкие возможности для проявления его творческой инициативы, индивидуальных склонностей”. Констатировал, что “30-е годы были годами победного утверждения социалистического реализма в нашем искусстве” и что “советское искусство решительно отказалось от “наследия” формализма”. Про парадность советской живописи конца 1940-х годов заметил, что “культ личности неблагоприятно сказался на историко-революционном и портретном жанрах живописи”. И, что было немаловажно для культуры и искусства многонационального Советского Союза, подчеркнул: “Стиль соцреализма способствует сохранению национальных особенностей в искусстве”.

После Иогансона с содокладами выступали И. А. Серебряный – о живописи, М. В. Алпатов – об искусствознании и критике. О скульптуре содоклад прочитал Н. В. Томский, о советской графике – Н. Н. Жукова. Были ещё отдельные содоклады по разным видам и жанрам изобразительного искусства. В прениях по основному докладу выступали Б. Неменский, М. Дерегус, П. Корин. Т. Яблонская, Д. Шмаринов, Д. Сарабьянов.

В конце работы съезда выступил министр культуры СССР Н. А. Михайлов, А. Пластов зачитал приветствие съезду от Академии художеств и сам выступил с докладом. Потом прошли выборы, и был избран состав Правления Союза художников СССР, утверждён Устав Союза. Первым главой Союза стал К. Ф. Юон. Через год, когда он ушёл из жизни, первым секретарем Правления стал академик С. В. Герасимов.

Шепилов выступил 2 марта, сразу после основного доклада Б. Иогансона. На докладе Шепилова стоит остановиться чуть подробнее, так как в нём можно заметить те же установки, которые проявятся в его докладе на съезде композиторов.

Художники ждали съезда, ждали ответа на самый главный для них вопрос: куда ж им плыть? Что ждать от государства? Какое направление укажет для искусства партия? После XX съезда у художников появились надежды если не на смену курса, то хотя бы на какие-то перемены. «Главный вопрос, который пронизывал всю предсъездовскую дискуссию, ставился в выступлениях, в печати и на различных собраниях, а теперь находится в центре внимания съезда, — начал своё выступление Шепилов на съезде, — это вопрос о направлении развития советского изобразительного искусства. Советскую общественность не может не волновать, по какому пути будет двигаться дальше наше искусство»⁹³.

Судя по всему, у Шепилова был традиционный вкус к фигуративной живописи, и он считал её единственно ценной. А так как речь шла о реалистических традициях в стране, строящей коммунизм, то он не видел никакой иной эстетической доктрины, пригодной в СССР, кроме социалистического реализма. И он сделал защиту этого метода главной темой своего доклада. Надо отдать Шепилову должное, доклад его произвёл на делегатов съезда большое впечатление своей внутренней энергетикой, убеждённой, живой образной речью. Конечно, его положение обязывало отдать дань официозу, цитатам из классиков марксизма, коммунистической фразеологии. Тем не менее, его доклад резко отличался по стилистике от речей партийных руководителей эпохи А. А. Жданова. Впрочем, об искусстве никто так живо не говорил и с таким явным личным отношением к художникам или произведениям искусства и в хрущёвское время, да и позже.

Подкупало художников и то, что Шепилов знал живопись и архитектуру не понаслышке. За границей он посещал музеи, выставки, в том числе и современной, «авангардной» живописи. Он знал, что абстрактную живопись на Западе хвалили, что ею увлекались художники из социалистических стран. Он также прекрасно знал, что в Польше, Югославии, Чехословакии «ревизионистски» настроенные искусствоведы, философы буквально издевались над «социалистическим реализмом», считая его совершенно отсталой, бесперспективной «вампкой» эпохи сталинизма⁹⁴. Знал и то, что молодые художники Москвы, Ленинграда, Таллина, Риги, Тбилиси жадно впитывали все новости о художественной жизни Запада, прекрасно знал, какой фурор среди молодёжи произвела выставка французской живописи, где были показаны импрессионисты и Пикассо.

Знал и причины таких настроений. «В среде художников основательной критике подвергся ряд плохих картин, схематичных, построенных по рассудочной рецептуре, лишённых жизненной правды.

Критикуют фальшивую, помпезную, лакированную продукцию. Критикуют произведения, в которых подлинное искусство подменено убогим натуралистическим копированием, равнодушным ремесленническим фотографизмом и в которых нет ни мысли, ни страсти, ни красоты. Эта критика в основном справедлива. В подобных произведениях авторы порывают с правдой жизни, с высокими требованиями искусства, с социалистическим реализмом. За это они и подвергаются критике со стороны художественной общественности. Однако некоторые товарищи приходят к совершенно неожиданному заключению — причиной таких недостатков нашего искусства они объявляют... метод социалистического реализма».

Знал, понимал и всё же отстаивал свои принципы: «... некоторые зарубежные критики требуют от нас поступиться именно главным, требуют ревизии всех принципов, на которых строится социалистическая литература. Мне хочется с особой силой подчеркнуть, что мы категорически отвергаем идейные компромиссы».

Разумеется, служебное положение Шепилова обязывало его отстаивать государственно-партийный подход к искусству. Разумеется, ему долг велел отстаивать основной канон советской эстетики — социалистический реализм. И всё же в это чисто партийное задание Шепилов сумел внести личное начало, своё понимание соцреализма. Главный идеолог в области культуры на тот момент, Шепилов решил очистить его от тяжёлых напластований догматизма сталинской поры и сделать привлекательным для аудитории съезда советский эстетический «символ веры».

Уверен, что можно говорить о шепиловской редакции термина «социалистический реализм». В его трактовке этот термин обрёл расширительное толкование. И хотя это было далеко от «реализма без берегов» Роже Гароди, тем

не менее, он был также далёк и от узкого, начётнического толкования его записными партийными эстетиками, философами, подвизающимися в журнале “Коммунист”.

“Проблемы социалистического реализма активно обсуждаются сейчас писателями, художниками, композиторами. Это объясняется, прежде всего, тем, что в самой художественной жизни есть столько новых процессов, столько новых явлений, что надо их осмыслить с точки зрения метода искусства. С другой стороны, империалистические силы ведут против нас идеологическую борьбу, что обязывает художников в ряду других мер глубже разрабатывать и острее ставить теоретические проблемы развития искусства”.

В его докладе ясно прозвучали два основных постулата. Первый: искусство служит государству, официальной идеологии. Поэтому остаётся неизменной советская эстетическая доктрина социалистического реализма. Второй постулат: в рамках расширенного понимаемого после XX съезда партии социалистического реализма, освобождённого от искажений, связанных с культом личности, возможны разные творческие почерки, стили, относительная свобода в выборе техники, композиции и пр. Есть две крайности, против которых выступает партия: натуралистического псевдореализма и помпезности сталинской эпохи, а с другой стороны – против формализма, декадентства, эстетства и прочих явлений буржуазной культуры.

Собственно, в кратком виде, тезисно эти два постулата выражены были в приветствии съезду от ЦК КПСС. “Перед Союзом художников СССР стоят большие и почётные задачи. Утверждая своим творчеством великие идеи коммунизма, мастера изобразительного искусства призваны вести неослабную борьбу против вредоносных эстетско-формалистических тенденций, против натуралистического псевдореализма, подменяющего подлинное искусство больших чувств и идей ремесленным фотографизмом, против фальшивой и напыщенной помпезности и других явлений, чуждых искусству социалистического реализма”.

Шепилов разукрасил эти два основополагающих, “железобетонных” правила узорочьем своего красноречия. Надо сказать, что Дмитрий Трофимович выделялся среди высших партийных деятелей своим кругозором, образованностью и относительной широтой взглядов. Не зря он слыл в партийных кругах либералом. Его речь отличалась всё же более или менее живым языком, в ней было мало следов начётничества, бесконечных цитат из классиков марксизма-ленинизма, чем часто страдали речи и выступления партийных чиновников.

Вместе с тем, положение обязывало Шепилова всё же занять и отстаивать твёрдую партийно-государственную позицию. Его собственный опыт работы во главе МИДа давал о себе знать. Он, как мало кто, знал складывающуюся новую ситуацию в мире, как никто понимал, что вновь сильно запахло порохом и что третья мировая вполне могла разразиться⁹⁵. Не говоря уже о том, что в советском обществе обнаружилось явное нестроение, глухой народный ропот достигал слуха обитателей Кремля.

В новой ситуации, совсем не похожей на ту, которая была год тому назад, после XX съезда партии, в речи Шепилова на съезде художников зазвучали жёсткие интонации, которые не были характерны для выступлений и речей партийных руководителей ещё сравнительно недавнего времени.

Если в документах XX съезда КПСС ещё ничего не говорится о руководстве искусством, если в своём докладе по случаю 86-й годовщины со дня рождения В. И. Ленина тот же Шепилов велеречиво обещает, что метод социалистического реализма “открывает безграничные возможности для творчества” и что, по Ленину, “необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям”, то в речи на съезде художников Дмитрий Трофимович уже открыто декларирует вовлечённость искусства в идейную борьбу, в политику. И даёт ясно понять, что партия не потерпит эстетической оппозиции в среде творческой советской интеллигенции.

Вот его слова: “За последнее время мы сталкивались с острыми нападками на советское искусство. Если говорить о злобных выпадах против нашего реалистического искусства, идущих из империалистического лагеря, то надо заметить, эти выпады делают честь советским художникам, так как показывают, что наше искусство стоит на правильном пути и именно потому вызывает злобное исступление врага. (Аплодисменты). Нападки эти, разумеется,

не случайны. На наших глазах резко обостряется борьба агрессивных империалистических кругов против лагеря мира и социализма. События в Египте и в Венгрии показали некоторым благодушным людям, что сосуществование и экономическое соревнование социализма с капитализмом не есть мирное идиллическое бытие. Сосуществование не исключает, а предполагает борьбу. Правда, эта борьба не влечёт за собой фатальной неизбежности войны, но в некоторых областях, и прежде всего, на фронте идеологическом она порой доходит до очень острых форм.

Мы понимаем, что недруги социализма, критикуя советскую скульптуру, живопись или литературу, нападают, конечно, на революционную идеологию в целом, на марксистское мировоззрение, на основы нашей политики. И наш долг – смело и решительно отвечать на все вражеские нападки, разоблачая и посрамляя идейных противников, ибо советское искусство воплощает самые передовые тенденции развития художественного творчества.

Внутри страны, среди некоторой (правда, небольшой) части работников искусств мы иногда сталкиваемся с недопониманием, с недоумёнными вопросами, а изредка и с прямой критикой незыблемых принципов советского искусства”.

Шепилов сумел подкупить собрание художников своими высказываниями по ряду наболевших проблем. Так, аплодисментами приветствовал съезд его нелестную оценку Академии художеств, царившей в ней групповщины. “Когда создавалась Академия художеств, в первый состав членов Академии, утверждавшийся правительством, были включены художники различных творческих индивидуальностей. Тем самым подчёркивалась недопустимость какой бы то ни было нивелировки и унификации. К сожалению, руководство Академии художеств, особенно за последние годы, проявляло известную узость и ограниченность в подходе к основным проблемам художественного творчества. Произведения небольшой группы художников объявлялось единственным выражением настоящего социалистического реализма, а на людей с иным художественным почерком смотрели порой недоверчиво и подозрительно”.

Так же художники одобрительно приветствовали его слова относительно внутренних “разборок” в художественной среде с применением весьма недостойных методов, практиковавшихся в 1920–1940-е годы. “Соцреализм не совместим ни с какой узостью и догматизмом, – утверждал Шепилов, и ему хотелось верить. – Нельзя принципиальность подменять групповой предвзятостью, нельзя легко “отлучать” от социалистического реализма и зачислять тех или иных мастеров в категорию “эстетов-формалистов” или, наоборот, “натуралистов-фотографистов”, представляя социалистический реализм как некое прокрустово ложе и старательно постригая всё, что не подходит к заранее избранной мерке. (Аплодисменты)”.

Шепилов избрал верный, доброжелательный к художникам тон. Он никого персонально не осудил, не предал резкой партийной критике. Наоборот, сумел как можно больше разных художников отметить с положительной стороны. И всячески подчёркивал необходимость “мирного сосуществования” среди художников, призывал к терпимости и доброжелательности. “Очень хорошо, что живопись П. Кончаловского или П. Бакшеева не похожа на живопись А. Пластова, а М. Сарьян пишет не так, как Г. Чуйков или С. Григорьев, хотя все они замечательные художники. У В. Фаворского своя графическая манера, не похожая на манеру И. Павлова. Очень хорошо, что у Т. Яблонской свои приёмы, отличные от приёмов А. Герасимова, что А. Шовкуненко работает в иной манере, чем У. Тансыкбаев, у С. Конёнкова, В. Мухиной, З. Азгура, Т. Залькална – разные “скульптурные почерки”, но это не мешает нам ценить всех этих талантливых скульпторов. (Аплодисменты). Очень хорошо, что в нашем реалистическом искусстве звучат также прекрасные романтические мотивы – без романтики, без мечты искусство серо и бледно. (Аплодисменты). И одна из задач Союза художников – решительнее поощрять это разнообразие почерков, смелее поддерживать художников разных манер, делать всё для помощи таланту и мастерству...”

И всё же не следует забывать господствующий дух официоза той эпохи. Свою речь Шепилов заканчивает недвусмысленным предупреждением: “Мы боремся за всемерное укрепление партийного руководства искусством, ибо в этом – залог его правильного развития и процветания”.

Уже давно повергнута советская власть, канул в Лету отдел культуры ЦК КПСС, предан анафеме и осмеян “социалистический реализм”. Но когда я теперь приезжаю в Москву и вижу растущие, как на дрожжах, убогие памятники, напоминающие восковые фигуры из музея мадам Тюссо, вроде огородного пугала – скульптурного изображения играющего на виолончели М. Ростроповича в Брюсовом переулке – или памятника К. С. Станиславскому и В. И. Немировичу-Данченко в начале Камергерского переулка, издали напоминающему двух бомжей, то мне становится не по себе. Я начинаю понимать, что наше искусство идёт не столько вперёд, сколько всё дальше и дальше скатывается к какому-то совсем уж беспомощному, бескрылому натуралистическому фотографизму. И самое ужасное, что этот фотографизм становится чуть ли не главным стилем нашей отнюдь не социалистической эпохи. Кажется, не потеряли своей злободневности слова Д. Т. Шепилова, в своём докладе на учредительном съезде художников сказавшего следующее: “Художник – не фотограф. Фотоаппарат пассивно отображает то, что находится перед ним. Художник же призван – и это самое главное в творчестве – сквозь внешнее видеть коренное содержание жизни, сущность явлений”.

5

8 марта 1957 года газета “Советская культура”, поздравив женщин с праздником, проинформировала читателей об окончании Первого Всесоюзного съезда советских художников. Заключительное заседание проходило в Кремлёвском дворце 7 марта, присутствовал почти весь партийный и государственный ареопаг: Л. М. Каганович, В. М. Молотов, М. З. Сабуров, М. А. Суслов, Л. И. Брежнев, Д. Т. Шепилов, Е. А. Фурцева, П. Н. Поспелов (правда, за исключением первых трёх лиц в партии и правительстве – Н. С. Хрущёва, Н. А. Булганина и К. Е. Ворошилова). К. Ф. Юон зачитал приветствие съезда художников Центральному Комитету КПСС, с заключительным словом выступил С. Т. Конёнков.

А уже 9 марта та же газета “Советская культура” перепечатала из журнала “Культура и жизнь” (1957, № 1) статью А. И. Хачатуряна “О музыке наших дней: Заметки композитора”. Статья заканчивалась анонсом: “Весной 1957 г. должен состояться Второй Всесоюзный съезд советских композиторов”.

Съезд художников ещё продолжался, а в Союзе композиторов СССР, в отделе культуры ЦК КПСС развернулась энергичная подготовка к композиторскому съезду. На Правлении секретариата СК СССР составлялись списки делегатов съезда, шла интенсивная переписка с зарубежными “прогрессивными” композиторами, которые приглашались на съезд. Вопрос о его проведении Шепилов сразу взял под свой контроль. Дело доходило до того, что когда Хренников попросил провести после съезда приём на семьсот человек, и министр финансов ему отказал, то Шепилов вмешался и добился того, чтобы обильное угощение для участников и гостей съезда было оплачено из госказны⁹⁶.

Весь март шла усиленная информационная “артподготовка”. Во вторник 12 марта в газете “Советская культура” выходит большая статья А. Новикова, посвящённая состоянию массовой песни⁹⁷. 14 марта та же газета публикует краткие заметки композиторов В. Шебалина, А. Гедике, Ю. Левитина и К. Хачатуряна под общим заголовком “Наши пожелания съезду”⁹⁸. В субботу 16 марта в той же газете помещены краткие информационные сообщения об уйгурской опере, об опере А. Н. Александрова и фортепианном концерте Е. Голубева, а в номере от 19 марта на третьей странице помещена подборка статей о молодых композиторах, в том числе об А. Эспае, А. Петрове, Р. Щедрине. В своей статье об Андрее Волконском Л. Полякова не поспешила на похвалы в адрес молодого композитора, отметив, что “огромные масштабы его дарования не вызывают сомнений ни у кого. Самостоятельность и ранняя зрелость его как музыканта несомненны”⁹⁹. Волконский в это время становится негласным лидером молодёжи, что вызывало зависть и раздражение некоторых его коллег-сокурсников по консерватории. В четверг 21 марта в “Советской культуре” поделились своими пожеланиями приближающемуся съезду И. Дзержинский, А. Касьянов, М. Заринь. На третьей странице того же номера свои впечатления о советской музыке изложили певец И. Петров, виолончелист М. Ростропович, военный дирижёр, генерал-майор И. Петров и “народник” В. Смирнов. Наконец, 23 марта в этой же газете появляется

передовица “Композитор и народ” с весьма примечательной фразой: “Советские композиторы, как это отмечалось в Постановлении ЦК партии от 10 февраля 1948 года, имеют аудиторию, которой никогда не знал ни один композитор в прошлом. И эта многомиллионная аудитория по праву хочет иметь таких композиторов, которых также никогда не бывало в прошлом. И она надеется, что Всесоюзный съезд советских композиторов наметит пути дальнейшего развития и расцвета музыкального творчества в нашей стране с тем, чтобы музыка вполне удовлетворяла высокие требования тех, для кого она пишется¹⁰⁰”. Постановление 1948 года будет упомянуто и на самом съезде композиторов, причём в положительном смысле. Тональность, заданная журналом “Коммунист”, станет едва ли не основной на Втором съезде...

На второй странице этого номера была опубликована дозированная и явно отредактированная подборка благожелательных откликов читателей под заголовком “Слушатели о советской музыке”. Если газете было необходимо или было задание свыше – подборки таких откликов отличались резкостью, а в конце 1930-х годов – прямо-таки людоедской свирепостью. Страницей ниже статья Г. Поляновского под заголовком, напоминающим лозунги РАПМа, – “Музыка – массам!”. И дальше, на протяжении композиторского съезда газета “Советская культура” постоянно информировала о его работе. “Известия” тоже уделяли сравнительно много места информации о Втором съезде композиторов, меньше давала “Правда”, в основном, важные, чаще партийно- и государственно “направляющие” материалы. Тем не менее, именно “Правда” предоставила свои страницы Д. Д. Шостаковичу в канун открытия съезда и дала ему возможность выступить с программной статьёй, о чём речь пойдёт ниже.

Конечно, наиболее богатым и насыщенным по освещению съезда был ведомственный орган Союза композиторов, журнал “Советская музыка”. Мы ещё вернёмся к публикациям в нём, но отметим сразу два наиболее важных, наиболее информативно насыщенных блока. Один шёл под рубрикой “Пути и перспективы современной музыки”, другой – под рубрикой “Предсъездовская трибуна”. В первом публиковались интервью, взятые в основном у иностранных гостей съезда, во втором шла открытая дискуссия между представителями разных музыкальных лагерей.

В марте шла не только информационная подготовка к съезду в СМИ. К съезду готовился и отдел культуры ЦК КПСС, и сам Д. Т. Шепилов, который был главным куратором Второго съезда. Конечно, его информировали как из отдела культуры, так и из самого Союза композиторов. И, скорее всего, Шепилов понимал, что в Союзе не всё гладко и что на съезде предстоит нешуточная борьба. Опасаясь непредвиденного, Шепилов решает сам прощупать настроения в композиторской среде. За несколько дней до открытия съезда он устраивает встречу с композиторами и музыковедами в ЦК КПСС. Встреча проходила два дня, 22 и 23 марта, и на неё пришла довольно внушительная делегация: представители разных республик, разных жанров, песенники и симфонисты, и, что немаловажно, люди различных взглядов, различных направлений. Были тут и композиторы-“реалисты”, и те, кого в 1948 году прозвали композиторами “формалистического” направления.

Чтобы встреча не напоминала приснопамятное совещание музыкальных деятелей в ЦК ВКП(б) в феврале 1948 года и чтобы расположить приглашённых к более или менее откровенному разговору, Шепилов решил назвать её беседой. Так прямо и сказал в самом начале встречи: “...собрали, чтобы послушать вас, коммунистов и беспартийных, какие вопросы следовало бы рассмотреть на съезде. <...> не доклады, а товарищеская беседа по вопросам, которые волнуют нашу музыкальную общественность”¹⁰¹.

Первым выступил Хренников. В сравнении с его статьёй в газете “Правда” почти годичной давности, на сей раз Председатель Правления был более осторожным, дипломатичным. Но, тем не менее, хотя и в мягкой форме, но всё же им были проставлены некоторые акценты.

В начале своего слова Хренников указал на нарушение Устава Союза композиторов: вместо трёх между съездами прошло девять лет. Он не стал комментировать это нарушение, но ясно, что он упомянул его, как бы намекая на некие форс-мажорные обстоятельства, чтобы снять с себя ответственность за это нарушение.

Затем он отметил успехи советских композиторов, создавших много произведений за период между 1948 и 1957, не забыв подчеркнуть, что этому успеху

способствовало Постановление ЦК партии 1948 года. И как бы в подтверждение благотворности Постановления добавил: “Особенно в первые годы после Постановления было создано большое количество произведений на современные темы”.

И тут же признал, что, вместе с тем, было много ошибок. “Было много сладеньких примитивов, рабское копирование, цитирование народной музыки... Среди ошибок этого периода необходимо отметить некоторые музыкальные произведения, которые были записаны в разряд формалистических и которые не являлись таковыми, хотя они, может быть, нуждались в товарищеской критике. Вышло так, что они выпали из нашей концертной практики как произведения крамольные. Впоследствии эта ошибка была исправлена”. В целом же, несмотря на эти ошибки, связанные с культом личности, всё было хорошо, всё в ажуре.

И вот дальше он точно так же, как и в Комитете по Ленинским премиям, прибегнул к своему испытанному способу говорить, так сказать, с нелицеприятной, товарищеской прямоотой. Причём в мягкой форме, лишь намекая, как бы невзначай. Заметил, что “в советской музыке не существует формалистических направлений”, и тут же добавил: “...хотя отдельные пережитки модернизма всё ещё наблюдаются в том или ином виде в творчестве наших композиторов”. И как на пленарном заседании в Комитете по Ленинским премиям он говорил про Десятую симфонию Шостаковича, так и здесь, не называя её, намекнул, обронив, что есть сочинения, вызвавшие дискуссию, “иногда прямо противоположные оценки”.

А потом пошло-поехало. Стал стрелять по площадям. Первым залпом накрыл кантатно-ораториальный жанр. Увидел в этом жанре недостатки. Намекнул на существующую проблему “идейности нашего творчества”, проблему “современности нашего искусства”, посоветовал, что раньше, в 1953–1954 годах было много произведений, связанных с темой современности. И стал перечислять произведения в ораториально-кантатном жанре, при этом как бы случайно упомянул сочинения сталинской эпохи – “Песнь о лесах” Д. Шостаковича (Сталинская премия 1949 года), “На страже мира” С. Прокофьева (Сталинская премия 1950 года), кантату “О Родине” А. Арутюняна (1948, Сталинская премия 1949 года). И потом с сожалением заметил: “За последнее время мы в ораториально-кантатном жанре не можем назвать таких произведений, которые были связаны с темой нашей действительности”. О прозвучавшей уже неоднократно “Поэме памяти Сергея Есенина” – ни слова. Наверняка Хренников читал сам или ему пересказывали статью М. Сокольского в августовском номере “Литературной газеты” за прошлый, 1956 год, в которой критик намекал на спорное идейное содержание “Поэмы”...

После ораториально-кантатного жанра Председатель Правления СК СССР обнаружил те же недостатки в программном симфонизме. А потом решил добить оба жанра одним залпом. И избрал для этого залпа снаряд большого калибра – проблему демократической направленности нашего творчества. И выстрелил: “У нас всё-таки нет такого произведения в симфонической и кантатно-ораторной (sic!) музыке, которое могло бы привлечь сердца самых широких слоёв слушателей, которое могло бы быть исполнено на торжественных сборищах, которые собирают самые широкие круги слушателей”.

И потом опять – чёрно-белым цветом: “Здесь необходимо отметить попытку Шостаковича создать такого рода произведение, как, например, “Торжественная увертюра”, как его “Партийная кантата”¹⁰², которые исполнялись и которые были приняты довольно тепло нашими слушателями. Но всё же, особенно в симфонической и камерной музыке, проявляются ещё широко субъективистские тенденции, нарочито усложнённый язык, мелодическая нераспетость, отсутствие эмоциональной ёмкости. Это всё черты, которые являются пережитками модернизма, которые ещё живы в нашем творчестве”.

После этого Хренников подверг критике журнал “Советская музыка”, якобы проповедующий теорию оправдания ухода от демократизма, доходчивости музыки. Особенно за раздел “Творческая трибуна”, в котором, по его мнению, “даётся суженное толкование социалистического реализма, снят вопрос о пережитках “либернистических” (sic!) влияний”. Не нравилось Хренникову, что в журнале слишком много говорят о вульгаризации переноса политических категорий в искусство. Походя он разнёс статью М. Сабининой об опере С. Прокофьева “Война и мир”.

В своих эстетических суждениях опытный Хренников по заведённой традиции открыто или завуалированно копирует мысли, установки, отдельные фразы из докладов партийных лидеров или документов. Так, в своём слове он воспроизвёл логическую конструкцию из доклада Шепилова на съезде художников: “Надо сражаться на два фронта: против пассивного отражательства в жизни, против примитивизма и одновременно – против снобизма и субъективной изощёренности”. Говоря о необходимости достижения высокого художественного мастерства, сослался на отчётный доклад ЦК на XX съезде партии.

Выступление Хренникова если и не повторяло текстуально его будущий доклад на предстоящем съезде, то, во всяком случае, носило программный характер. Это не было похоже на беседу в тесном товарищеском кругу.

Надо отдать ему справедливость, в речи Хренникова содержались и дельные соображения, подымались реальные проблемы. Так, он упомянул давно назревший вопрос о создании Всесоюзного хорового общества, который был поставлен ещё на 1-м съезде композиторов. Что касается идеи создания Всесоюзного музыкального общества, то он выразил общий, корпоративный взгляд большинства композиторского сообщества – вопрос спорный, ещё не созрел.

Самодетельность Хренников поддержал как один из видов музыкально-эстетического воспитания широких масс. Особенно много дельного сказал о музыке в школе, школьной программе, заметив, что до войны музыка была в школе с 1-го по 10-й класс, были школьные кружки пения, музыки. Посетовал на печать, недостаточность музыкальной критики и просветительства в СМИ.

Под конец своего выступления затронул насущные для композиторской среды бытовые и хозяйственные вопросы: о строительстве дома в Брюсовом переулке, о решении жилищной проблемы, о зарплатах, о необходимости расширения издательской деятельности, новом издательстве и музыкальной газете, об издании музыкальной литературы.

После Хренникова выступали, в основном, представители республик, каждый подымал насущные местные проблемы или рассказывал о достижениях своих национальных композиторских школ. Казахский композитор (уйгур) Куддус Кужамьяров высказал пожелание, чтобы местные достижения показывались и издавались в центре, чтобы о них писали в центральной прессе, в той же газете “Советская культура”, чтобы главные композиторы России приезжали к ним и пр.

К. Ф. Данькевич поделился своими соображениями о музыкальной культуре Украины, украинском фольклоре, остановился на опере, затронул большой вопрос о закупочной комиссии, высказал надежду о создании периферийного симфонического оркестра.

Белорусский композитор Е. К. Тикоцкий тоже рассказывал о своих местных проблемах, не согласился с Хренниковым относительно создания хорового общества, предпочтя ему музыкальное. Только эстонец Э. А. Капп поделился своими впечатлениями о поездке в Чехословакию.

Партийный функционер Кирилл Молчанов, довольно быстро вошедший в руководство Союза композиторов, ведавший международными связями, говорил на животрепещущую тему – о культурном обмене, о проблеме исполнения и издания сочинений советских композиторов за рубежом и исполнении и издании зарубежных композиторов в СССР.

И всё же первая часть встречи прошла под знаком идейного превосходства композиторов-реалистов. Хренникова поддержал Иван Дзержинский. Он начал с проблемы оперного жанра, обратил внимание на его отставание. Подверг критике композиторов-симфонистов, которые пишут камерную, симфоническую музыку, но боятся взяться за оперу на современную тему. Поэтому первый вопрос – воспитание молодёжи в том духе, в котором этого требует народ, партия и правительство. И потом открыто пошёл в атаку, серdito заметив, что о 10-й симфонии Шостаковича в прессе – одни высочайшие эпитеты, это “гениальное, эпохальное” произведение, а о балете Соловьёва-Седого “Тарас Бульба” – ничего. “А публика любит “Тараса Бульбу”. Напомнил о письме курсантов военно-топографического училища по поводу дискуссии о 10-й симфонии и критические замечания в её адрес: “...никто не хочет публиковать”. И дальше в духе Постановления 1948 года заговорил о формализме, о народной песне, о советской интонации. В конце упомянул о скандале на пленуме ленинградских композиторов в прошлом (1956) году,

“когда потерпела большое поражение наша партийная организация”: в результате тайного голосования в Правление не прошёл ни один член партии.

После горячего, как всегда, выступления автора оперы “Тихий Дон” был объявлен перерыв, так что Ивану Ивановичу никто не сумел возразить или поспорить с ним.

После перерыва товарищеская беседа пошла несколько по иному руслу. Присутствие Д. Д. Шостаковича и его выступление невольно заставили поумерить пыл композиторов-реалистов. Они приутихли и не вступали в полемику. Теперь действительно началась спокойная беседа, без выпадов, без эскапад.

Выступил узбек Мухтар Ашрафи, говоривший о наболевших проблемах оперы в Средней Азии, о категориях и тарифах в оперных театрах. В конце выступления признался, что хочет в Чехословакию. Эта откровенность не могла не вызвать улыбки, никому в голову не приходило произнести это заветное желание вслух, хотя оно таилось в душах многих присутствующих. Ашрафи поддержал тему музыкального образования, по поводу которого сейчас идёт совещание.

И вот после Ашрафи слово было предоставлено Д. Д. Шостаковичу.

Он начал издали, обратив внимание на неподготовленность вопроса о музыкальном обществе, что называется “спохватились”, затем сказал о ценности связей между республиками внутри СССР. Затем напомнил о насущной задаче науки – создании истории советской музыки за сорок лет её существования, о необходимости пересмотра и изучения творческого багажа советских композиторов старшего и среднего поколения. Упомянул о недостаточном внимании к творчеству Н. Я. Мясковского. Уделил внимание оперным театрам, упомянув заслуги МАЛЕГОТА, много сделавшего для пропаганды современной советской оперы, положительно отозвался о театрах в Молотове, Куйбышеве. Покритиковал газету “Советская культура” за то, что она мало пишет о музыке, поддержал идею необходимости отдельной музыкальной газеты. И, как бы поддержав мысль Хренникова, что много было создано хороших произведений после первого съезда, сделал акцент на совсем ином. Вот его слова:

“Я думаю, что на нашем съезде развернётся интересная творческая дискуссия. Я не могу не порадоваться тому, что за последнее время расцвели и расцветают дарования ряда наших композиторов и молодых, и среднего поколения за период между первым и вторым съездами. Необычайно расцвело дарование композитора Свиридова, композитора Кара Караева и других товарищей, которые создали много превосходных произведений”.

После выступления Шостаковича в зале царило если не умиротворение, то, во всяком случае, не было никакого напряжения, нервозности. Хотя говорили о серьёзных, насущных проблемах и каждый высказывал свою точку зрения. В. Трамбицкий вновь вернулся к теме музыкального образования и напомнил о совещании на эту тему, говорил о недостатках эстетического воспитания, с чем было согласно большинство композиторов независимо от их взглядов и интересов. Трамбицкий – талантливый композитор, автор очень хорошей оперы “Гроза”, пользовавшейся популярностью, – был честным человеком, придерживавшимся традиционных вкусов. Как и в других своих выступлениях в эти годы, он констатировал факт резкого разрыва в жанрах между песней, стремящейся к мелодической простоте и ясности, и усложнённым языком симфонии. Трамбицкий считал, что классики знали меру, и видел в этом образец. Только что восстановленный в правах (в 1956 году) глава и основатель Союза композиторов Молдавии Давид Гершфельд говорил о наболевших проблемах своего союза, скорее всего, одного из самых бедных и нуждающегося в дотациях, с любовью и гордостью рассказал о своём детище – знаменитой капелле “Дойна”, известной как в СССР, так и за рубежом.

Казалось, беседа приняла спокойный, “конструктивный” характер после выступления Шостаковича, и ничто не предвещало каких-либо осложнений. Тем не менее, во второй день встречи разразился форменный скандал.

В начале встречи 23 марта выступил Д. Т. Шепилов, вновь, как на съезде художников, повторивший мысли об обострении борьбы двух систем, об упрощённом понимании тезиса о мирном сосуществовании двух систем, о том, что не надо питать никаких иллюзий относительно этой борьбы, и о том, что со стороны Запада идёт усиленная антисоветская пропаганда.

Но потом неожиданно поменял тему, отметив, что и на Западе есть друзья, есть и хорошее искусство, что нам нужно знать, что делается на мировой арене, какие прогрессивные и реалистические ростки нам нужно поддерживать, а с чем надо бороться. И всё же в конце призвал к бдительности: к нам проникает западная эстетика, наша задача — сплотить наши кадры на широкой демократической основе социалистического реализма.

Грузинский композитор А. Баланчивадзе, лауреат Сталинской премии, подружески попенял Хренникову, не согласившись с его мыслью о том, что достижения начались после 1948 года.” А “Тихий Дон”, а “В бурю”? — возразил он. — А симфонические произведения Мясковского, Прокофьева, а 5-я симфония Шостаковича, концерты Хачатуряна?” И призвал: “На 2-м съезде нужно сказать о достижениях и о том, кто ошибался — за 40 лет советской власти”.

Д. Б. Кабалевский в своём выступлении коснулся состояния музыкальной жизни, посетовал, что после войны стало меньше музыкальных театров, симфонических оркестров, хоров, квартетов. И, конечно, оседлал своего любимого конька — тему детского музыкального воспитания. Вспомнил, как в детстве пел мальчиком в церкви. Заметил, что в деревне церковь была центром культуры, там архитектура, живопись, музыка. И тут же внёс предложение: теперь из церквей нужно сделать клубы. Вспомнил речь Шепилова на съезде художников, его статью в 3-м номере “Коммуниста” о борьбе с формализмом.

И вот слово получил Лев Лебединский. Сейчас трудно сказать, было ли его выступление заготовкой, согласованной с Шостаковичем, или бесстрашный боец, когда-то один из главных идеологов РАПМа, член партии с 16-ти лет, чекист, имевший два боевых ордена Красного Знамени в гражданскую, решил на свой страх и риск вспомнить свою комиссарскую молодость и пойти в открытую атаку на Председателя Правления Союза.

Что связывало Льва Лебединского с Д. Д. Шостаковичем? Уж как они познакомились, точнее, как они сблизились — Бог ведает. Но в какой-то период жизни Шостаковича после смерти его жены, Нины Васильевны Варзар, рядом с ним оказался Лебединский, взявший на себя опеку о нём и помогавший Дмитрию Дмитриевичу в бытовых вопросах. С его лёгкой руки в доме появилась сначала Маргарита Каинова, а впоследствии и Ирина Антонова.

Вообще, надо сказать, возле Дмитрия Дмитриевича с юных лет всегда присутствовали представители соответствующих органов. И кадровые работники вроде В. Р. Домбровского, в конце 1920-х — начале 30-х годов работавшего в ОГПУ по Ленинградскому военному округу, к жене которого юный Дмитрий Дмитриевич был неравнодушен¹⁰³. Или те же сексоты, которых было много среди композиторов и музыковедов. Любопытно, что после войны в окружении Шостаковича оказались бывшие РАПМовцы, тот же Д. Житомирский. Скорее всего, с Лебединским Шостаковича объединяла общая ненависть к Сталину¹⁰⁴. Какие счёты были у Лебединского у Хренникову — боюсь судить. Быть может, он не мог простить Тихону Николаевичу, что в 1948 году он вместо него привелит другого РАПМовца, Виктора Белого. Впрочем, могла быть и просто неприязнь к Хренникову как к ставленнику Сталина.

Выступление Лебединского отличалось агрессивной манерой. Он напомнил Хренникову промахи в его выступлении о Союзе композиторов, заговорил о его ошибках как руководителя Союза, о том, что нет дискуссий, что атмосфера в Союзе казённая. Задел Хренникова за оценку статьи М. Сабининой. В связи с критикой Хренникова в адрес журнала указал на узость его собственных взглядов, а не журнала “Советская музыка”. “Вы проявили какую-то узость, Вы не упомянули о симфониях Шостаковича, о Хачатуряне и прошли мимо целой плеяды талантливой молодёжи”.

Лебединский — сознавал он это или нет — явно шёл на скандал. К такому развороту событий не были готовы на встрече. Конечно, он тут же получил отпор. Первым выступил его бывший соратник по РАПМ Юрий Келдыш. Вероятно, вопрос со сменой главного редактора журнала “Советская музыка” был уже предварительно решён, и Келдыш, скорее всего, был уже “ангажирован” Хренниковым. В выступлении Юрия Всеволодовича явно прозвучали хренниковские интонации. Вспомнив прошедший смор московских композиторов, учёный заметил: “Разрыв между творчеством композиторов и восприятием народа не полностью преодолён”, — уловив в музыке ряда композиторов “тенденцию одностороннего индивидуалистического отношения к действительности”.

О творчестве молодых композиторов высказался весьма настороженно. И, конечно, осадил Лебединского. Отозвался нелестно по поводу журнала “Советская музыка”, обвинил его в зажиме критики: не печатали статью Ю. Кремлёва о 10-й симфонии Шостаковича.

В защиту Хренникова открыто выступил Г. Майборода. Большой знаток народной украинской песни, он раскритиковал совместную статью Шостаковича с фольклористом Виноградовым об украинской музыке, в которой авторы обратили внимание украинских композиторов на чрезмерное увлечение цитированием народной песни. По поводу Лебединского Майборода заметил, что от его выступления “веет групповщиной”.

Про групповщину вспомнил в своём слове и В. П. Соловьёв-Седой. Как всегда, с шутками, “хохмами” Василий Павлович пожаловался, что он пошёл на “Спартак”, а Хачатурян на его “Тараса Бульбу” не пошёл, не говоря уж “о Свиридове, Левитине” и иже с ними.

Кто-то из участников не стал вмешиваться в спор, опасаясь последствий. Заговорили о посторонних темах, молодая музыковед Е. Грошева свела своё выступление к отвлечённому разговору о критике, а закончила его квартирным вопросом. Старый композитор Л. Книппер, которому вроде бы и не нужно было бояться (всё же имел отношение к органам!) вновь напомнил о “ножницах” между вкусами народа и творчеством композиторов, связал эту проблему с плохим музыкальным образованием.

И всё же не все критиковали Лебединского. Опытный боец в словесных ристалищах, грузинский композитор О. В. Тактакишвили искусно ушёл от этой темы, заговорив в возвышенных тонах о многонациональной советской музыке, о дружбе народов. И вслед за Шостаковичем напомнил: “Я могу сказать, что у нас появились новые имена, такие как Свиридов, как Кара Караев. Они написали новые сочинения. Кара Караев написал “Тропую грома”. Этот балет лучше, чем “Семь красавиц”. Свиридов написал “Поэму о Есенине” в новом прочтении”¹⁰⁵.

Последним выступил В. Ф. Кухарский. Начал он с критики ревизионистских настроений всё пересмотреть, провести ревизию понятий, созданных в Постановлении 1948 года, о реалистическом методе и его критике. Но при этом покритиковал – “приступнул” мягко и Лебединского, сказав, что он против тех, кто лжёт, кто меняет свою позицию.

Д. Т. Шепилов в заключительном слове дипломатично заметил, что он доволен беседой, что в ней был поставлен ряд организационных и материальных вопросов. Согласился с тем, что необходимо обобщить весь путь советской музыки за 40 лет. Подчеркнул, что главными на съезде должны быть вопросы идейного порядка – направление творчества и организация работы. Что нужно бороться за идейность и народность. И не преминул предостеречь, что необходимо бороться и против групповщины.

Обвинение в групповщине – довольно серьёзное, и история компартии знала примеры жестокой борьбы с этим явлением. Да и история советской культуры, литературы также была богата образцами борьбы с разного рода фракционностью. 1948 год невольно сплотил группу композиторов, объявленных “формалистами”. Был круг близких друзей, учеников Шостаковича, и в этом круге отношение к Хренникову было, мягко говоря, весьма далёким от симпатии. И хотя трудно говорить, была ли какая-то предварительная согласованность действий в этом кругу перед началом работы Второго съезда, но на съезде именно эта группа выставила крупный счёт Председателю Правления Союза.

Что касается “товарищеской беседы” у Шепилова, то нельзя исключать договорённости между Шостаковичем и Лебединским о распределении ролей. Шостакович должен был показаться миротворцем, а Лебединский мог согласиться на роль своего рода Спартакуса. На мысль об этом наводит статья Д. Шостаковича в газете “Правда” за день до открытия Второго съезда советских композиторов. Надо сказать, что само по себе появление этой статьи в центральном органе КПСС наводит на мысль, что у Шостаковича всё же была, как говорил один герой М. Зощенко, “своя рука в Смольном” – поддержка на самом верху. Причём отнюдь не со стороны Д. Т. Шепилова. Вряд ли Дмитрий Трофимович, сделавший ставку на Хренникова, дал бы “добро” на такую статью.

Статья эта заслуживает особого внимания. В ней получили развитие те мысли Дмитрия Дмитриевича, которые тезисно прозвучали на встрече у Шепилова. Но были и те мысли, которые прозвучали на “товарищеской беседе”, но не из его уст, а были высказаны Львом Лебединским. Конечно, не столь грубо и не так откровенно, но достаточно отчётливо артикулированы, вполне понятно для людей, знакомых с ситуацией в Союзе композиторов СССР.

В полном соответствии с неписаными правилами советского газетного этикета, Шостакович сказал в начале несколько полагающихся слов о ценнейшем коллективном опыте всей советской композиторской школы, об опыте борьбы “за музыкальное искусство больших помыслов, больших этических идей, большой правды, за искусство, развивающееся под знаменем социалистического реализма”¹⁰⁶. И далее выразил надежду, что предстоящий съезд оценит по заслугам “исторические достижения советской музыки” и даст “мощный толчок к её дальнейшему развитию и расцвету”.

И после этого Шостакович пошёл в атаку. “Необходимо, чтобы на съезде прозвучали слова правды о тех недостатках, которых накопилось у нас изрядное количество”. И одним из первых недостатков назвал плохое положение с творческими дискуссиями.

“Что же мешает развитию творческой дискуссии? Чаще всего – примитивное толкование выдвигаемых жизнью вопросов как некой “кампании”, стремление поспешно подвести итог, предложить окончательную формулировку, превращаемую затем в догму и замораживающую спор в самом начале его развития. Особенно губительно для дискуссии, когда на обсуждаемое явление с легкомысленной поспешностью наклеиваются такие ярлыки, которые равносильны объявлению: “недискуссионно”, “обсуждению не подлежит”.

От вопроса о творческих дискуссиях Шостакович перешёл к самому главному для него – к вопросу о праве композитора на творческую свободу.

“Всякое открытие нового в искусстве сопряжено с некоторым экспериментом, и чем шире, смелее, индивидуальнее замысел художника, тем эта экспериментальность более явственна, тем более “рискует” художник. Наряду с преодолением возникающих трудностей, у художника бывают и частичные неудачи, и неудачи, кажущиеся таковыми только на первый взгляд. Но всё это не страшно, если общая идейная направленность художника верна, если она устремлена к правде жизни”.

Затем Шостакович бросил прямой вызов сторонникам “эстетики 1948 г.”, как он их окрестил, “любителям скороспелых догматических формул”, которым “нет дела до сложности, многосторонности обсуждаемых явлений. Даже само намерение разобраться в сложном явлении по существу порой кажется им подозрительным, идущим “от лукавого”. Так возникают плоские, примитивные определения, преподносимые почему-то от имени марксистско-ленинской эстетики, а на самом деле дискредитирующие диалектически-гибкий и тонкий метод марксистско-ленинского анализа искусства. Такие определения затрудняют усвоение художественного опыта мастеров музыки”.

Затем Шостакович обратил внимание на музыковедение и критику, поставив перед музыковедами задачу “последовательно распутывать сложный клубок противоречий музыки XX века; нужно глубже, без заранее заданных схем разобраться и в сложных процессах развития музыки в СССР. Только при этих условиях мы научимся конкретно ставить и обсуждать назревшие вопросы творчества. Я имею в виду, например, вопрос о музыкально-стилистическом новаторстве и, в частности, о том, какие изменения и находки мы вправе считать прогрессивными, обогащающими сокровищницу классического наследия. Я лично убеждён, что такие находки существуют, надо только суметь их осознать, отделить от негативных сторон, представить себе их плодотворность в условиях реалистического искусства”.

Не прошёл он и мимо такого сложного вопроса, как доступность и народность музыки. Хренников и его соратники, в основном, композиторы-песенники неоднократно “муссировали” этот вопрос, обвиняя “симфонистов” в сложности языка, непонятности их музыки для народа. Шостакович возразил, что этот вопрос нередко получает у нас упрощённое толкование.

Не прошёл Шостакович и мимо состояния оперного жанра.

“Очень важно было бы разобраться в причинах отставания нашего оперного искусства. Мне лично кажется, что современная опера (так же, как и драма) должна быть более лаконичной, остро театральной, более меткой

в своих характеристиках и главное — более динамичной. Ей нужно кое-чему поучиться у драматургии кино и, быть может, у инструментальной музыки. В опере нужно смелее экспериментировать...”

Коснулся он и жанра массовой песни.

“Стремясь охватить песней возможно более широкий круг слушателей, композиторы не всегда умеют удержаться от погони за дешёвой популярностью. В жертву такой популярности нередко приносятся эстетический вкус, художественная требовательность. В этих случаях песня опускается до самого невзыскательного вкуса. Между тем, опыт советской музыки неоднократно доказывал, что, будучи популярной, песня может при этом оставаться художественно полноценной, воспитывающей и формирующей эстетический вкус слушателя”.

В конце статьи Шостакович выразил пожелание относительно будущего руководства Союзом.

“Новое Правление Союза должно создать в нашей организации такую обстановку, которая способствовала бы широчайшему развитию творческих индивидуальностей, развитию смелых поисков, свободных и горячих споров, главный смысл и конечная цель которых — расцвет музыкального искусства нашей Родины”.

Статья Шостаковича о многом говорит. Во-первых, ясно, что в ней поставлены не просто иные акценты, а высказана позиция прямо противоположная той, который придерживались Хренников со товарищи. Шостакович говорил о праве на новаторство, в то время как Хренников в духе Жданова призывал к доступности, которая на практике означала прямое потакание невзыскательным вкусам. Во-вторых, Шостакович прямо говорил о том, что в Союзе нет творческих дискуссий, что Союз стал бюрократическим учреждением. И хотя Шостакович высказывал свои мысли в деликатной форме, но всё же он фактически солидаризировался с Лебединским, который открыто говорил на встрече у Шепилова, что Хренников никуда не годится как руководитель.

Таким образом, в преддверии съезда стало ясно, что назрела конфликтная ситуация и что Второму съезду композиторов не избежать острой дискуссии, которая может завершиться неожиданными результатами и последствиями. Я вспоминаю один разговор со Свиридовым, который говорил мне, что Шостакович вступил в борьбу с Хренниковым и что чаша весов заколебалась. Уже сам факт, что Шостаковичу дали возможность открыто выступить в центральном органе партии, главной газете Советского Союза, о многом говорит. На Втором съезде готовился решительный бой.

Вечером 27 марта в преддверии съезда состоялся торжественный концерт, в котором прозвучала “Поэма памяти Сергея Есенина”. Оркестром Московской филармонии дирижировал Е. Светланов, пел Государственный русский хор под управлением А. В. Свешникова, солистом был долгие годы несменяемый Алексей Масленников. За день до московского исполнения “Поэма” тем же составом исполнялась в Ленинграде. Свиридов подготовил для этих концертов новую редакцию партитуры “Поэмы”.

(Продолжение следует)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ЦГАЛИ СПб, ф. 348, оп. 1, ед. хр. 406, на 32 л. Стенографический отчёт творческого собрания композиторов по обсуждению романсов на стихи С. Есенина. 24 февр. 1956.

² Там же, л. 13.

³ Там же, л. 17.

⁴ Там же, л. 19.

⁵ Там же, л. 28.

⁶ Тимофеев Л. И. Русская советская литература: Учебное пособие для 10-го класса средней школы. 9-е изд., [испр.]. — М.: Учпедгиз, 1954, с. 167. До 9-го издания в учебнике Тимофеева из довоенной поэзии упоминаются лишь В. Маяковский (ему посвящена отдельная глава), Э. Багрицкий и Н. Тихонов.

- ⁷ Есенин С. Избранное / сост. С. А. Толстая-Есенина. — М.: Гослитиздат, 1946. Приношу свою признательность ведущему научному сотруднику ИМЛИ им. М. Горького кандидату филологических наук Сергею Ивановичу Субботину за консультацию и библиографические сведения об изданиях произведений С. А. Есенина и литературы о нём.
- ⁸ Есенин Сергей. Избранное. / [Сост. и примеч. П. И. Чагина]. — М.: Гослитиздат, 1952.
- ⁹ Есенин С. Стихотворения / подг. текста и примеч. П. Чагина, вступ. статья К. Зелинского. — Л.: Сов. писатель, 1953 (Б-ка поэта. Малая сер. 2-е изд.).
- ¹⁰ Есенин Сергей. Сочинения: В 2 т. / [Сост., подготовка текста и примеч. К. Зелинского и П. Чагина; Вступ. статья К. Зелинского]. Т. 1-2. — М.: Гослитиздат, 1955. Это издание Свиридов знал и использовал его при работе над “Поэмой памяти Сергея Есенина” в конце 1955 года.
- ¹¹ Зелинский К. Литературное наследие Есенина // Труд. 1955. 17 марта.
- ¹² Гайсарьян С. Сергей Есенин // Лит. газета. 1955. 8 октября. — № 120. С. 3-4.
- ¹³ См.: Есенин С. А. Стихотворения и поэмы / [Вступ. статья, с. 5-42, подготовка текста и примеч. А. Л. Дымшица]. — Л.: Сов. писатель. [Ленингр. отделение], 1956. (Б-ка поэта: Основана М. Горьким. 2-е изд. Большая серия).
- ¹⁴ Есенин С. А. Избранное. / С. Есенин. — [Конспиратив. изд.]. — Л.: Сов. писатель, 1956 (Б-ка поэта. Малая серия) и Есенин С. А. Избранное. — Л.: Сов. писатель, 1956. (Б-ка поэта. Малая серия).
- ¹⁵ Есенин Сергей. Сочинения. В 2 тт. / [Сост., подготовка текста и примеч. К. Зелинского и П. Чагина; Вступ. статья К. Зелинского, с. 5-37]. Т. 1-2. — М.: Гослитиздат, 1956.
- ¹⁶ Есенин С. А. Стихотворения: Поэмы. — Хабаровск: Кн. изд-во, 1956.
- ¹⁷ Есенин С. А. Стихотворения и поэмы / [Вступ. статья А. Дымшица, с. 3-40]. — Новосибирск: Новосибирское книжное изд-во, 1957.
- ¹⁸ Это было еще одно переиздание двухтомника 1955 г. См.: Есенин С. А. Сочинения: В 2 ч. / [Сост., подготовка текста и примеч. К. Зелинского и П. Чагина; Вступ. статья К. Зелинского, с. 3-36]. — Киев: Рад. письменник, 1957.
- ¹⁹ Щеглов Марк. Есенин в наши дни // Новый мир. 1956. № 3. С. 80-85.
- ²⁰ ЦГАЛИ СПб, ф. 348, оп. 1, ед. хр. 408. Стенографический отчет творческого собрания композиторов по обсуждению поэмы, посвященной памяти С. Есенина, композитора Ю. В. Свиридова. 9 марта 1956 г. на 12 л.
- ²¹ В Ленинграде Свиридов показывал ещё первоначальный вариант “Поэмы” как 11-частный цикл для голоса в сопровождении фортепиано. В Москве он представил “Поэму” уже как ораторию, состоящую из десяти частей. Исполнял её сам.
- ²² В РГАЛИ в фонде Союза композиторов СССР (ф. 2077) такой стенограммы нет. Вероятно, она не сохранилась.
- ²³ Протокол № 19 заседания Секретариата Союза советских композиторов СССР. Москва. 3 апреля 1956 г. (РГАЛИ, Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1141, л. 1. Союз Советских композиторов СССР. Секретариат. Протоколы (подлинник) и стенограммы заседаний секретариата за апрель-май 1956 г. С № 19 — № 29. На 58 листах). Так как было уже известно, что второй съезд советских композиторов откладывается, а с Московской филармонией было заключен договор об аренде залов под съезд, то было решено концерты не состоявшегося съезда назвать фестивалем советской музыки.
- ²⁴ См. Закрытое письмо корреспондента газеты “Труд” по Грузинской ССР С. Станикова главному редактору Б. С. Буркову о событиях в Тбилиси 5-11 марта 1956 года. 21 марта 1956 года письмо направлено редакцией газеты Д. Т. Шепилову. Опубл. в кн.: Доклад Н. С. Хрущёва о культе личности Сталина на XX съезде КПСС. Документы. М.: РОССПЭН. 2002. С. 257-264.
- ²⁵ Существуют разные версии о том, как он попал за границу. Одной из наиболее авторитетных является известная версия о том, что одной из первых текст доклада стал известен редакции польской газеты “Фольксваген Штимме”, издававшейся на иврите. Как пишет в своей вступительной статье к изданию “Доклад Н. С. Хрущёва о культе личности Сталина на XX съезде КПСС. Документы” Карл Аймермахер, “весомый вклад” в антисоветскую и антикоммунистическую кампанию внесла польская газета “Фольксваген Штимме”, издававшаяся на иврите <...>. 4 апреля газета опубликовала статью “Наша боль и наше утешение”, в которой, используя выдержки из выступлений Н. С. Хрущёва, подробно рассказала о репрессиях евреев в СССР в годы сталинизма. Больше всего откликов эта статья нашла в США и, естественно, в Израиле” (Доклад Н. С. Хрущёва о культе личности... С. 26).

- ²⁶ Там же, с. 28.
- ²⁷ Там же, с. 29.
- ²⁸ Там же, с. 30.
- ²⁹ См., например, информацию Киевского обкома КП Украины (там же, с. 407–408) или информацию Черновицкого обкома КП Украины (с. 407–408).
- ³⁰ См., например, Постановление Президиума ЦК КПСС “О враждебных вылазках на собрании партийной организации Теплотехнической лаборатории Академии наук СССР по итогам XX съезда КПСС (там же, с. 288–290) или Записку отдела культуры ЦК КПСС “О закрытом партийном собрании партийной организации Литературного института по итогам XX съезда КПСС 22 марта 1956 г. (там же, с. 429–432).
- ³¹ Сокольский М. Поэты и композитор: Заметка о вокальных циклах Свиридова // Лит. газета. 1956. 23 авг. № 100. С. 2.
- ³² Гринберг М. “Катерина Измайлова” (Музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко) // “Известия”. 1934. 28 февраля. № 48. С. 4. Свиридов в своих “Разных записях” отметил, что оперу приветствовал Н. Бухарин в своей газете. Я долгое время не мог понять, в чем смысл этой фразы, тщетно искал статью самого Н. И. Бухарина. Но оказалось, что цепкая память Свиридова сохранила факт, что Бухарин был назначен главным редактором газеты “Известия” буквально за два дня до того, как вышла статья М. Сокольского.
- ³³ См. Сокольский М. Наш Шостакович // Театр. 1956. № 12. С. 60–65. О Соколовском см.: Ефимов Е. Прокофьев и Шостакович между Диезом и Бекаром. Переписка Д. И. Заславского и М. М. Гринберга // Наше наследие. 2013. № 105.
- ³⁴ На закрытом партийном собрании Ленинградского отделения Союза писателей СССР некоторые коммунисты высказали удивление, почему во главе газеты был поставлен В. Кочетов. “Писательница Катерли заявила, что “Литературная газета” никогда не критикует роман “Журбины” (В. Кочетова. — А. Б.), так как этот роман был одобрен Сталиным (См.: Информация Ленинградского обкома КПСС в ЦК КПСС о собрании партийной организации Ленинградского отделения Союза писателей СССР по итогам XX съезда КПСС от 26 марта 1956 г. Опубл. в кн.: Доклад Н. С. Хрущёва о культе личности... С. 489).
- ³⁵ Записка Тувинского обкома КПСС в ЦК КПСС об “антисоветских настроениях” в связи с обсуждением доклада Н. С. Хрущёва от 10 апреля 1956 г. (Доклад Н. С. Хрущёва о культе личности... С. 496).
- ³⁶ См. публикацию “О Соловках — в помин безвестных крестьян, что хранили стихи Есенина и шли на муки” (Татьяна Смертина. Из переписки с Ксенией Владимировой. Москва — Киев. 30.12.2005).
- ³⁷ “Мне кажется, что Бёрнс излишне драматизирован в музыке Свиридова, чрезмерно осложнен психологическим подтекстом. Свиридов как будто забыл, что Бёрнс — народный поэт-песенник XVIII века”. <...> “И юмор, и смех, и народная песня Бёрнса — это его оружие в борьбе с богатыми. Значит, и эти важнейшие качества и свойства Бёрнса тоже отражают в себе его демократизм, гордое свободолобие, протест против общественного неравенства, несправедливости, ханжества — то есть всё то, что так нам близко, особенно дорого и понятно в его творчестве, что замечательно передал в переводах Маршак <...>. Этого искал в Бёрнсе и сам Свиридов. Не вправе ли мы поэтому сказать, что, не обратив должного внимания на юмор, на смех великого шотландца, Свиридов сам себе переступал дорогу к подлинному Бёрнсу?”
- ³⁸ № 2 — “Поёт зима...”, № 4 — “Молотьба”, № 9 — “Я последний поэт деревни”.
- ³⁹ Имеется в виду Патетическая оратория на слова В. Маяковского, над которой работал Свиридов в 1959 году.
- ⁴⁰ Свиридов Георгий. Разные записи. Тетрадь № 1, начата 16 сентября 1976 г. в Пицунде. Л. 2. Запись 16 сентября 76 г. рукой Э. Г. Свиридовой.
- ⁴¹ Текст Постановления был опубликован в газ. “Правда” 8 сентября 1956 года.
- ⁴² См., например, Тактакишвили О. О музыке Георгия Свиридова // Сов. музыка. 1957. № 9. С. 71–72.
- ⁴³ См. раздел Хроника в 6-м номере журнала за 1956 год, где сообщалось, что Секретариат Союза композиторов СССР познакомился с новым произведением Г. Свиридова — вокально-симфонической поэмой “Памяти Сергея Есенина” для солиста, хора и оркестра (с. 156). См. также раздел Хроника концертной жизни в 7-м номере журнала за 1956 год, где сообщалось о премьере “Поэмы” в концертном зале имени П. И. Чайковского (с. 110). См. несколько коротких сообщений о смотре творчества композиторов Москвы, который проходил в Центральном

- доме композиторов с 15 октября по 2 ноября 1956 года и где исполнялась “Поэма” (1956, № 12, с. 148; 1957, № 1, с. 98 и с. 151–155).
- ⁴⁴ См. упоминавшиеся ранее статьи А. Сохора в 5-м номере и статью Л. Поляковой в 8-м номере журнала за 1956 год.
- ⁴⁵ См. Свиридов Г. Ответственность художника. // Сов. музыка. 1956. № 6. С. 39–41.
- ⁴⁶ Сохор А. За принципиальность в критике // Сов. музыка. 1956. № 9. С. 43.
- ⁴⁷ Фере В. Яркость образов, высокое мастерство. // Сов. культура. 1956. 27 октября. № 127 (519). С. 3.
- ⁴⁸ Шлифштейн С. Ещё о есенинской поэме Г. Свиридова // Сов. музыка. 1956. № 12. С. 23–29. Далее цитаты приводятся по этому изданию.
- ⁴⁹ Ср. у Сокольского: “Поглядите, после стихов “Я последний поэт деревни” – на них Свиридов вовсе не хочет ставить точку – как отрицание, как преодоление их трагического смысла, следует: “Небо – как колокол, месяц – язык, мать моя – родина, я – большевик!” Но преодоления и отрицания тут всё же не чувствуется. Почему? Прежде всего, потому, что такое прямолинейное, в лоб, сопоставление двух текстов таит в себе неразрешимое противоречие: “часы... прохрипят мой двенадцатый час”, и рядом, тут же: “я – большевик”. <...> “...на самом деле Есенин не был, не стал большевиком. И лишний раз убедиться в этом можно хотя бы по тем же стихам “Небо – как колокол”, где Есенин “ради вселенского братства людей” провозгласил жертвенную гибель матери-родины и готов был “радоваться песней” её смерти... Как бесконечно далеко это от истинного понимания нашей революции!”
- ⁵⁰ Свиридов Г. Ответственность художника // Сов. музыка. 1956. № 6. С. 40.
- ⁵¹ В этом вопросе музыковеды ничего не изобретали, а шли вслед за отечественным литературоведами, пытавшимися, как мы уже говорили об этом раньше, доказать, что Есенин, хотя и не стал большевиком, но всё же искренне воспел “Русь советскую”. Одним из первых эту версию декларировал П. И. Чагин. См., например, следующий пассаж из его вступительной статьи *От редакции* в издании: Есенин Сергей. Избранное. / [Сост. и примеч. П. И. Чагина]. – М.: ГИХЛ. 1952. С. 3–4: “...стремясь догнать стальную рать” социализма, Есенин своим талантом замечательного русского поэта чувствовал движение вперед, в будущее. Он любил Советскую Русь и гордился тем, что наша родина первая вступила на путь величайших социальных преобразований <...> если кое-где в стихах, объединённых в этом сборнике, встречаются чужеродные примеси в виде религиозных или индивидуалистических настроений (например, в стихотворении “Товарищ” и др.), то эти пережитки прошлого не являются главным в содержании произведений, показывающих первые шаги поэта на пути к революции. <...> Не “Русь уходящую”, а “Русь советскую” хотел Есенин воспеть в своих стихах: “Мне теперь по душе иное...”
- ⁵² Цит. по изд.: Сов. музыка. 1957. № 1. С. 154. [Раздел] Хроника. Смотр композиторов Москвы.
- ⁵³ РГАЛИ, Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1141, л. 35. Протокол № 23 от 17 апреля 1956 г. Присутствовали гг. Т. Хренников, Г. Хубов, К. Молчанов, М. Коваль, Д. Кабальевский, Ю. Шапорин, Д. Поликарпов, В. Белый.
- ⁵⁴ Там же. Л. 39. Протокол № 25 от 4 мая 1956 г. На этом же заседании было решено провести общемосковское собрание членов Союза советских композиторов и смотреть произведений московский композиторов.
- ⁵⁵ Там же. Л. 41. Протокол № 26 от 8 мая 1956 г.
- ⁵⁶ Примечательно, что краткая информация под заголовком “Пленум правления Союза советских композиторов СССР” появилась в газете “Известия” (1957. 23 января. № 19. С. 4). Ни центральный орган ЦК КПСС газета “Правда”, ни “Советская культура” не откликнулись на это событие.
- ⁵⁷ “Сов. культура. 1957. 24 января. № 11. С. 3.
- ⁵⁸ В планы Хрущёва входило дать некоторую автономию России. При ЦК КПСС было создано Бюро по РСФСР. Среди прочих мероприятий по “раскрепощению” РСФСР родилась идея создания российских творческих союзов.
- ⁵⁹ [Б. п.]. Сплочение творческих сил. О работе композиторских организаций РСФСР // Сов. культура. 1957. 5 февраля. № 16. С. 3. (В рубрике “Навстречу Второму съезду”). Создание и деятельность Российского союза композиторов – отдельная история, о ней пойдёт речь дальше.
- ⁶⁰ [Б. п.]. Два новых спектакля Большого театра // Советская культура. 1957. 26 января. № 12 (558). С. 4. Директор ГАБТ М. Чулаки сообщил нашему

сотруднику, что сейчас оперный и балетный коллективы театра готовят две центральные постановки 1957 года. Идут репетиции оперы Т. Хренникова «Мать» (дирижёр Б. Хайкин, режиссёр Н. Охлопков, художник В. Рындин) и балета А. Хачатуряна «Гаянэ» (дирижёр Ю. Файер, балетмейстер В. Вайнонен, художник В. Рындин). Эти две монументальные работы посвящаются 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

⁶¹ См. Известия. 1957. 16 января. № 13. С. 3.

⁶² См. рец.: *Богданов-Березовский В.* Героический балет (о постановке балета «Спартак» в театре им. С. М. Кирова, постановка Л. Якобсона) // Известия. 1957. 5 января. № 4. С. 3; *Лукин Ю., Хубов Г.* «Спартак» в Кировском театре // Правда. 1957. 17 февраля. № 48. С. 4. На первом пленарном заседании Комитета по Ленинским премиям Д. Д. Шостакович выразил сомнение: «Я смотрел этот балет и высоко оцениваю работу композитора и спектакль, но не слишком ли рано? По положению о Ленинских премиях произведение, которое выдвигается, должно иметь проверку временем и оценку общественности». В конечном итоге, балет перенесли на следующий год.

⁶³ См.: Полный список кандидатур, рассмотренных пленумом Комитета за 1952–1953 гг. (поступившие на голосование, отложенные и перенесённые на следующий год). Раздел «Музыка». Работы 1953 года (РГАЛИ, ф. 2073, оп. 2, ед. хр. 35, л. 36). Под номером 12 в этом списке числится 10 симфония Шостаковича со следующей ремаркой: «Ввиду того, что симфония является произведением дискуссионным, — перенести на рассмотрение работ 1954 г.»

⁶⁴ См.: Д. А. Поликарпов и Б. М. Ярустовский. ЦК КПСС о работе Комитета по Ленинским премиям при СМ СССР. 9 февраля 1957 г. Цит. по изд.: Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов 1917–1991. / [Сост. Л. Максимиенков]. М.: Международный фонд «Демократия». 2013. С. 485–486.

⁶⁵ См. редакционную статью «Об опере «Богдан Хмельницкий» в газете «Правда» от 20 июля 1951 года.

⁶⁶ РГАЛИ, ф. 2916, оп. 1, ед. хр. 7, л. 94, 109–110. Стенограмма заседания Пленума 15 февраля 1957 г.

⁶⁷ См. ответ учёного секретаря Комитета по Ленинским премиям В. Кухарского в Секретариат Председателя Совета Министров СССР Н. А. Булганина на имя Н. Ф. Бричева от 4 марта 1957 года. (РГАЛИ, ф. 2916, оп. 1, ед. хр. 28. Переписка с ЦК КПСС и Советом Министров СССР. Начало 12.1 – 1957 г. Оконч. 15.VIII – 1957 г. На 22 л. Папка 1. № 121. Л. 1–4).

⁶⁸ От Комитета по Ленинским премиям в области литературы и искусства при Совете Министров СССР // Известия. 1957. 26 февраля. № 48. С. 3.

⁶⁹ РГАЛИ, ф. 2916, оп. 1, ед. хр. 13.

⁷⁰ Стенограмма заседания секции музыки 31 января 1957 года. (РГАЛИ, ф. 2916, оп. 1, ед. хр. 13. Протоколы заседания секции музыки от 16/1, 19/1, 30/1, 31/1 и 11/II – 1957 года. Стенограммы заседаний секции музыки от 31/1 и 8/II (совместно с секцией театра) 1957 года. Начато 16/1 1957 г. – оконч. 11/II 1957 г. 118 листов. Лл. 25–28).

⁷¹ А. Сурков ошибался, у Прокофьева было шесть премий.

⁷² Формально Хренников был прав. И хотя 7-я симфония выдвигалась на Сталинскую премию и Комитет её присудил, но, так как сам комитет был упразднён, то и премия не была утверждена.

⁷³ Там же. Л. 70–75.

⁷⁴ Протокол № 6 заседания секции музыки, состоявшегося 6 апреля 1957 года. (Там же, л. 118).

⁷⁵ РГАЛИ, ф. 2916, оп. 1, ед. хр. 9, л. 103.

⁷⁶ См.: *Шостакович Д.* Симфония света и радости жизни // Лит. газета. 1957. 23 апреля. № 49. С. 4. В июне того же года статья была перепечатана в журнале «Советская музыка» (1957, № 6, с. 57–60). По иронии судьбы, в том же номере «Литературной газеты» был опубликован доклад Е. А. Фурцевой «По ленинскому пути – к победе коммунизма», произнесённый на торжественном заседании в Москве по случаю 87-й годовщины со дня рождения В. И. Ленина в Большом театре 22 апреля. В этом докладе чуть ли не впервые после XX съезда партии официально, на большом собрании была положительно оценена роль Сталина. «Несмотря на ошибки, имевшиеся в деятельности И. В. Сталина, о которых в своё время ещё предупреждал В. И. Ленин, несомненно, выдающаяся роль в защите и проведении ленинской линии на строительство социализма

- в нашей стране принадлежит Сталину. Большевистская партия разгромила в идейной борьбе врагов ленинизма – троцкистов, правых оппортунистов, буржуазных националистов, добилась морально-политического единства всего народа, укрепила советский общественный и государственный строй. (цит. по изд.: Сов. культура. 1957. 23 апреля. № 57 (603). С. 2).
- ⁷⁷ На языке официоза они назывались “контрреволюционный, фашистский заговор против народно-демократического строя в Венгрии” и “нападение англо-франко-израильских аггессоров на Египет”. См.: Ответы Н. С. Хрущёва на вопросы редакции газеты “Руде право” // Известия. 1957. 1 января. № 1. С. 1.
- ⁷⁸ “Правда”. 1957. 18 марта. № 77. С. 2–4.
- ⁷⁹ “Правда”. 1957. 20 июня. № 171. С. 4.
- ⁸⁰ “Правда”. 1957. 15 октября. № 288. С. 3–4.
- ⁸¹ В записке отдела культуры ЦК КПСС от 1 декабря 1956 года выступление Паустовского удостоилось особого внимания: “Тон такому клеветническому истолкованию задал на обсуждении в Союзе писателей К. Паустовский, заявивший, что роман зовёт в бой против чиновников, которые захватили управление всей нашей жизнью и душат всё честное, смелое и творческое... Выступление Паустовского послужило как бы сигналом для различных нездоровых и озлобленных элементов, которые пытались в таком же духе комментировать книгу Дудинцева в выступлениях на дискуссиях и читательских конференциях. Показательно, что выступление Паустовского было полностью перепечатано в стенгазете физического факультета МГУ, что способствовало разжиганию нездоровых настроений среди студенческой молодёжи” (цит. по: Домрачёва Т., Водопьянова З. Не хлебом единым. Трагическая судьба писателя и его романа // Труд-7. 2001. 26 июля. № 136).
- ⁸² Пленум открылся 5 марта докладом Д. Ерёмкина “О некоторых проблемах развития прозы”. См. информационное сообщение “В московской писательской организации” в газете “Известия” (1957. 6 марта. № 55. С. 3).
- ⁸³ [Б. п.] Подводя итоги. // Литературная газета. 1957. 19 марта. № 34. С. 1, 3.
- ⁸⁴ “В области литературы и искусства, где метод социалистического реализма открывает безграничные возможности для творчества в соответствии с ленинскими принципами, “безусловно, необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию” (Шепилов Д. Т. Ленинизм – победоносное знамя современной эпохи. Доклад тов. Д. Т. Шепилова на торжественном заседании в Москве, посвящённом 86-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина. // Сов. культура. 1956. 24 апреля. 48. С. 3).
- ⁸⁵ “Разумеется, последствия культа личности не могли не отразиться на литературе и искусстве. В период культа личности И. В. Сталина были и элементы администрирования, и необоснованно резкой критики, и т. п.” (Коммунист. 1957. № 3. Март. С. 14).”
- ⁸⁶ Правда”. 1957. 8 января. № 8. С. 5.
- ⁸⁷ Werth Alexander. Musical Uproar in Moscow. – L.: Turnstile Press, 1949. Эта книга вызвала мгновенную реакцию. В том же году появляется книга Рены Мойшенко “Реалистическая музыка – 25 советских композиторов” (Moisenko Rena. Realist Music – 25 Soviet Composer. – L.: Meridian Books, 1949). Через год в Нью-Йорке вышла книга Юрия Елагина “Укрощение искусств” (Jelagin Juri Taming of the Arts/ Transl. By Nicholas Wreden. – N.-Y.: Dutton, 1951).
- ⁸⁸ Шапорин Ю. Великий Глинка: К 100-летию со дня смерти композитора // Правда. 15 февраля. № 46. С. 4.
- ⁸⁹ Новым министром был назначен А. А. Громыко, а его заместителем – Н. С. Патоличев.
- ⁹⁰ [Б. п.] Информационное сообщение о Пленуме ЦК КПСС // Правда. 16 февраля. № 47. С. 1.
- ⁹¹ См.: [Б. п.] В Академии художеств СССР. Правда. 1957. 8 января. № 8. С. 6. А. М. Герасимов был освобождён от обязанностей президента Академии в связи с состоянием здоровья. И. о. президента был избран Б. В. Иогансон.
- ⁹² Иогансон Б. В. Состояние и задачи советского изобразительного искусства // Правда. 1957. 1 марта. № 60 (14089). С. 3.
- ⁹³ Шепилов Д. Т. За дальнейший расцвет советского художественного творчества. // Правда. 1957. 3 марта. № 62. С. 3.
- ⁹⁴ На том же пленуме Правления Московского отделения Союза писателей СССР А. Чаковский обратил внимание, что на литературных дискуссиях в некоторых

некапиталистических странах “нам говорят, что за последние 20–30 лет в развитии советской литературы не произошло ничего значительного, что социалистический реализм – миф и тормоз на пути развития литературы. Нашу твёрдость в этих вопросах, определяющих судьбы социалистической литературы, некоторые критики третируют как догматизм, как “сталинизм” (Литературная газета. 1957. 19 марта. № 34. С. 1).

⁹⁵ Как известно, глава советского правительства Н. А. Булганин обратился к президенту США Дуайту Эйзенхауэру в начале ноября 1956 года с предложением провести совместную советско-американскую военно-морскую операцию по принуждению к миру Франции, Великобритании и Израиля, на что получил решительный отказ, и возникла ситуация, когда руководство США рассматривало возможность объявления войны СССР в случае, если советские войска предпримут военные действия в зоне Суэцкого канала против англичан и французов.

⁹⁶ См. публикацию документа № 351: Справка о приёме для делегатов Первого Всесоюзного съезда композиторов в 1948 г. от 18 марта 1957 г. и комментарии к нему в кн.: Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов 1917–1991. / [Сост. Л. Максименков]. – М.: Международный фонд “Демократия”. 2013. С. 486–487.

⁹⁷ Новиков А. Песня и жизнь // Сов. культура. 1957. 12 марта. № 35 (581). С. 3.

⁹⁸ Сов. культура. 1957. 14 марта. № 36 (582). С. 1.

⁹⁹ Полякова Л. Многообещающее начало // Сов. культура. 1957. 19 марта. 38 (584). С. 3.

¹⁰⁰ [Б. п.]. Композитор и народ. // Сов. культура. 1957. 23 марта. № 40(586). С. 1.

¹⁰¹ Здесь и далее приводятся фрагменты выступлений по следующему документу: Стенограмма совещания композиторов и музыковедов в ЦК КПСС 22 и 23 марта 1957 года. РГАНИ, Ф. 5 (фонд Отдела культуры ЦК КПСС), оп. 36, ед. хр. 45, ролик 5381. Л. 1.

¹⁰² Имеется в виду кантата “Над Родиной нашей солнце сияет”, написанная к XIX съезду ВКП(б).

¹⁰³ Мне рассказывал Георгий Васильевич, как его на одном из концертов в 1956 году смущённый Д. Д. Шостакович знакомил с вышедшей из лагерей супругой расстрелянного в 1937 году В. Домбровского сильно постаревшей Генриэттой Давыдовой Левитиной.

¹⁰⁴ Свиридов передал мне рассказ Л. Лебединского, как брали Перекоп в 1921 году. Лев Николаевич красочно описывал, как Лев Давидович Троцкий трижды своей пламенной речью подымал красноармейские части и как они, наконец, перешли Сиваш буквально по трупам махновцев, которые шли первыми. Не знаю, отразилось ли впечатление от слов Лебединского на сочинении Патетической оратории, но этот рассказ Лебединского каждый раз я вспоминаю, когда звучит фраза “Своими телами покрыв Перекоп”. К сожалению, не сохранились воспоминания Л. Н. Лебединского.

¹⁰⁵ Свиридов дал в предсъездовских концертах в Ленинграде и Москве новую редакцию “Поэмы памяти Сергея Есенина”.

¹⁰⁶ Здесь и далее будет цитироваться статья Шостаковича по её первой газетной версии. См.: Шостакович Дм., народный артист СССР. Будем взыскательны к своему творчеству // Правда. 1957. 27 марта. № 86. С. 4.