



XX ВЕК В ЛИЦАХ

В НАШЕЙ стране все те, для кого культура не является пустым звуком, все те, кто прибегает к помощи культуры для того, чтобы жить, — все они, по моему, не могут не понимать и не чувствовать, что музыка Шостаковича была и навеки останется самой полной правдой о нас. Гений сказал эту правду, и не писателем, что было традиционно для России, а композитором, и не могло быть иначе: слово в новой России оказалось осквернено, слово разорвалось, и если не вовсе онемела литература, то лишь часть правды давали наши великие писательские таланты, а Шостакович, я думаю, дал всю правду. Пусть читатель мой, принадлежащий к русской культуре, знающий ее, — пусть он себе скажет: «Платонов, Зощенко, Пастернак» (имена могут быть другие, хотя выбор невелик), а потом произнесет: «Шостакович», и сразу почувствуете частичность литературной правды — при том, что никто из названных писателей не лгал, — и всеобъемлемость музыки как правды.

Шостакович стал мировой фигурой; он — гениальный музыкант, а гениальные музыканты, будь то Моцарт или Шуберт, Вагнер или Чайковский, становились знаком своего народа и своего времени. Но могу ли я сказать, что в классической Вене или в австро-германском мире XIX века или в дореволюционной России были композиторские сошедшие, а Шостакович был у своей страны и у советских 30—70-х годов единственный — и что это не имеет подобий в культурной истории? Роль Прокофьева я сознаю; но, будучи того, по-музыкальски — наследником его творчеством сильнее, чем творчеством Шостаковича. Но я сознаю также, что Шостакович — трагический композитор, а все, что при нем стало и было в России, — это трагедия, и она toute беспрецедентна. И не будет никакого русского выскомерия в том, что я скажу: мировая роль Шостаковича особая, ибо Вена послеполовенецких времен (Шуберт) или Бисмарковская Германия (Вагнер), да и любая другая эпоха — это все светлее, ровнее, спокойнее, чем почти вековая трагедия России и ее народа, а их голосом в мире остался Шостакович.

Это счастье его. Зачем думать о нем, как о жертве, как о гонимом, даже о сломленном (так думают иногда)? Себя как композитора, как творца Шостакович воплотил в предельной полноте. А из того, что послала ему судьба, из того, чем была его родина в его времена, он «выразил все». «Что сделала бы Россия, если бы вдруг кляп выпал из ее рта?» — спрашивал, не предполагая ответа, философ-эмигрант Георгий Федотов. «Заговорила бы голосом Шостаковича... нет, не так, ибо кляп выпал из ее рта», — спрашивал, не предполагая ответа, философ-эмигрант Георгий Федотов. «Заговорила бы голосом Шостаковича... нет, не так, ибо кляп выпал из ее рта», — спрашивал, не предполагая ответа, философ-эмигрант Георгий Федотов.

По-моему, всем нам нужно понимать, что в мире от нас остается звуковой след — он не единственный, но важнейший. Даже если есть Толстой и Достоевский, они не ежедневны, а ежедневны — или почти так — Чайковский. Советская культура... мы сейчас даже не всегда и понимаем, что это такое, а Шостакович звучит, и в мире знают о нас во многом благодаря ему: знают, сострадают нам, и если любят, то и любят благодаря такой музыке. Конечно, будет выглядеть вполне платонически, если я скажу себе и тем, кто меня сейчас читает: поменьше политики, поменьше тактики... остается не это, остается музыка; если я позволю себе подумать о том, что политизированный Мстислав Ростропович лишь к музыке обращал душу свою, стоя на коленах у могилы Шостаковича; если пожелаю, чтобы нынешние власти наших душ (и первые среди них, наверное, А. И. Солженицын) не забывали о музыкальности истины, о том, что была и последняя правда — в музыке. Если пожелаю, чтобы о Шостаковиче помнили «сильные мира сего», включая и тех, кто заботится о нашей обороне и о нашей безопасности, включая и рядовых наших полководцев: останется он, Шостакович, а не мы и не мы, и самое сильное во имя Родины, во славу страданий ее и величия уже сказано им, и мир слышит его слово, а не перепалку полководцев. Культура всегда выглядит платонически, как и речь о ней, но единственной реальностью, единственной осязаемым следом людей на земле остается культура, а музыка есть прочнейшая ее часть!

Шостакович невероятно убедителен. Это потому, что он, как и подобает гению, жил и творил без выбора (дарованием все решилось). Чувствуется противоречие души его, чувствуется душевное подполье, но огромным напряжением воли композитор держит противоречия вместе, творит из них некую целостность, а, главное, все противоречия своим повораиванием на добро, на правду. Видит Бог, обретение целостности порой становится мучой, и недаром анаграммы имени Шостаковича, как некогда анаграммы имени Баха, в нотном начертании напоминают лежащий крест. Но творческие и человеческие решения всегда таковы, что становятся «изменой великому делу нигилизма», как с иронией злобного написанное о Шостаковиче его ленинградский современник писатель Евгений

Шварц. Все и всегда подлинно — и никаких уступок цинизму (он и есть нигилизм), без которого, впрочем, едва ли и могла существовать советская художественная среда, иначе она погибла бы под ярмом идеологии. Но Шостакович существовал вне цинизма, и музыка помогала в этом, ибо композитор вернул музыке и только ей, он и сочинил ничего, что могло бы быть перекосом словесным, и даже стократ «красивее», а Семья симфония многозначна, ибо следует музыкальному закону. Не было у Шостаковича и профессионального высокомерия — при таком даровании и мастерстве; я думаю, что он, работая, никогда не забывал, где и когда он работает, и что молчаливой России нельзя помочь высокомерным молчанием, аристократическим «полголосом», а можно помочь только во имя. Так вот, все это очевидно для слушателей, и

возможность сберечь себя творчески и житейски, не принимал ничего не только «облегченного», но и «облегчающего».

Вот ситуация 30-х годов; устами Даниила Андреева о ней сказано главное: «Над шестой частью земного шара обрисовалась с окончательной резкостью исполнская фигура страшного человеческого существа, еще издалека предвиденная и предсказанная всеми пророками России». Я думаю, не один кто-то, например Сталин, имелся здесь в виду, но тип человека, «новый человек», выросший на крови гражданской войны и надыхавшийся воздухом коллективизма. Из официального искусства исчезли мотивы и темы, указывающие на человека как на родовое явление. Об этом у нас сейчас много пишут, пишут и о том, что были какие-то возможности «уйти в нормальность» (выражение современного кризиса), хотя, напомним, власть

Любая власть хочет властвовать над живым народом, живой страной, а страна без творцов, и, может быть, в особенности — без музыкантов, не кажется и не является живой. Самодержавная власть берегла Пушкина (и не уберегла, скажу так). Берегли (и не уберегли) Чайковского. И в Шостаковиче была заинтересована наша деспотия; в ее распоряжении — гений! Поэтому не гудили, поэтому заваливали работой в конце 40-х — начале 50-х; кажется, что Шостакович писал музыку ко всем парадным фильмам того времени. Но и сталинская деспотия обманывалась, как обманывалась деспотия всегда; художник добровольно принимает муку официоза, ибо это тоже означает — «не уклоняться», это тоже правдиво. Шостакович одновременно с музыкой к фильму «Молодая гвардия» пишет цикл «Из еврейской народной поэзии». Что чем испулся? В

нет его, то воистину наступает тьма. Существование русского искусства, русской литературы — это — напришивается — русская церковь может ли оправдать тогдашний советскую жизнь, испугать смертный грех тех, кто творил ее — такой? Если творить искусство, литературу, музыку как институты, то нет. Но спасительно существование отдельных людей. Гениальный композитор, творец музыки — это спасение и искупление, ибо слова могут быть «переименованы», но музыке не «переименуются». Шостакович — искупитель воистину.

Соблазны ходили и перед ним. «Наше дело ликовать», — говорил Шостакович, и это, конечно, горчайшая ирония в его устах (я будто слышу его судорожный скорговорку: «Наше дело ликовать, наше дело ликовать...») но ведь «ликование» — сильнейший соблазн для советского композитора! И в это

какой пример выбрать? В любом случае это звучание мерные, это нечто надвигающееся и не оставляющее возможности много пульса, много дыхания — свободное или хотя бы изменчивое. Третья часть Восьмой симфонии передает эту мерность страха: безостановочное движение ровных долей — и поверх него некий апокалиптический зов; его услышишь один раз и забудешь уже никогда, до самой смерти. Второе фортепьянное трио, финал. Вначале — легкий шаг, он все ближе — и взрыв ужаса... Я называю для себя этот финал — невозможность даже написать — «детей ведут на расстрел». Когда-то прочел описание свидетеля: где-то в Латвии немцы вели на расстрел колонну еврейских детей — и с детьми шли мамы и бабушки, потому что мамы и бабушки всегда оберегают детей в дороге... Я вижу это, когда исполняется финал Третьей. Скажите, что такая музыка превращает возможности моего восприятия, моего слухания? Она начинает звучать, а я забываю глаза, забываю и хочу только, чтобы она прошла: нет для меня подобий этому ни в какой музыке, ни в каком искусстве. Иногда думаю: таким ли финал Третьей слышится, например, на Западе? Может быть, для западного слушателя это всего лишь странички иррациональной скерцоности, продолжение традиций музыкального романтизма? Может быть. А для нас это — страх, страх, который мы чувствуем всем существом своим, ибо он в тканях наших.

Еще одна тема композитора: зло. Она едва ли поддается операциям измерения (как и тема «страха»), ее трудно отделить от всего иного у Шостаковича — потому, наверное, что трудно разделить добро и зло, паляча и жертву в том мире, о котором свидетельствует Шостакович. Но все же возможно. Зло у Шостаковича веселое. Оно и должно быть таким, ибо зло беззаботно: оно не смотрит по сторонам, не заглядывает вперед, потому что по сторонам и впереди может ждать только возмездие. Веселые вторая часть Восьмой симфонии; фортепьянные Прелюдии и фуга ре-бемоль мажор, приписываемые музыке в середине первой части («Бабий яр») Тринадцатой симфонии; о «шансонетке» Седьмой симфонии уже говорилось. Это XX век, и зло не прячется, оно веселится на глазах у всех, гримасничает, дудит на губной гармошке (так я слышу Прелюдию из упомянутой пары фортепьянных пьес), и вот уже оно беснуется, уже убивает. В мажорной теме духовых из второй части Восьмой симфонии узнаем немецкий форкстрит; такие форкстры заволаки в местах массовой казни, чтобы заглушить автоматные очереди... но еще и в знак безумной, пьянящей безаказности. Да, всегда спалили свидетели, даже в Бабьем яру. И немое свидетельство сложилось в одно великое — разумею музыку Шостаковича, и в особенности Восьмую симфонию.

Как соразмерить тему, смысл этой музыки? Все они спасительны. Но есть такое, что идет в самые глубины и что возвращает надежду русской культуре в целом. Это тема смерти у Шостаковича. Если читатель удивится написанному, он собой как раз и докажет, что мы жили без надежды. Ибо смерть — важнейшее явление бытия, и трагедия наша в том, что смерть перестала существовать в России; в России, где были убивать миллионы людей, где на главной площади стоит гроб, но и в той России, которая создала нетленную христианскую ценность — учение Н. Ф. Федорова о смерти и воскрешении. Тоталитарная власть лишила людей права на собственную смерть — умирал гуртом, и культура в Советском Союзе перестала быть культурой, теряла понятия о смерти как о личном достоянии человеческого и как об откровении. Шостакович не терзал этих понятий, но не было у него, полагаю, года и дня, когда он не мог бы повторить — если бы знал — Федоровское: «Сознаю, следовательно, чувствую утрату». Еще в молодости композитор написал романсы «Перед самоубийством» и «Смерть» (в составе вокального цикла на стихи японских поэтов), в 1942 году сочинил музыку на слова 66-го сонета Шекспира в переводе Пастернака — «Измучась всем, я умереть хочу...» в пору чудовищных, бесчеловечных жертв сказано было об одной судьбе и о единственности судьбы. А в конце 60-х — начале 70-х годов тема смерти стала для Шостаковича главной. Конечно, он знал, что «время близко», и хотел проститься, но высшим смыслом и целью творчества было спасение души — некогда и в России эта цель являлась для человека традиционной и естественной. О последнем пределе мыслит Шостакович глубоко и неторопливо в своей вокально-инструментальной Четырнадцатой симфонии; душа томится и успокаивается, сопереживаемое с «историей одинокой смерти и с надеждой на воскрешение. Душа находит себе место, избавляется от гнета утопии («утопия», напомним, означает «без места», «нигде», но именно утопия правила нами десятилетиями); реинициация Вагнера и России звучит в Пятнадцатой симфонии Шостаковича, реинициация Бетховена — в пророческой Сонате для альта и фортепьяно. Место найдено на просторствах великого прошлого... Воистину гений-музыкант, даже если он стоит вне традиционных вероисповеданий, неизбежно прибавляет к религии, если религию понимать в начальном и глубоком смысле слова: «связь с прошлым» (re-ligio).

Страх. Понимаю и чувствую его как импульс, как содержание, как тему творений, принадлежащих художнику мужественному из мужественных. Но страх — это правда наша, это воздых наш, и главным свидетельством о нас должно стать и стало — в музыке Шостаковича — свидетельство о страхе. Ка-

«Страх и трепет означают, что человек находится в состоянии», — говорил протестантский философ на Западе полтора века назад. Кто в Советском Союзе возьмется сосчитать созидательную роль страха? Но выразить его так, как выразил его Шостакович, — не значит ли это дать исповедание страха как греха, и тем самым освобождение от него? И как раз в России учили философы (Вл. С. Соловьев), что исповедание грехов делает людей частью народа и что исповеданием можно помочь своему народу. Страх негрехован. Но в России, где страх убивал и убивает, очищаться от страха нужно именно так, как очищаются от греха.

Вот когда и словом возвращается истинный их смысл. Служением народу и жизни было творчество нашего композитора, никакая «новая реальность», оно, по-моему, не создавало (тогда как для многих выдающихся художников в XX веке целью стало именно сотворение «новой», «параллельной» реальности); для меня, современника, нет ничего в Шостаковиче, с чем я не мог бы себя отождествить. Тайна гения в том, что такое отождествление возможно: гений говорит обо мне и за меня. В советские 30-е — 70-е годы — «обо мне и за меня»... И еще одно, полагаю, неоспоримо (цитирую крупного современного философа): «Художник говорит о вершинах существования». Что они у нас в советские наши времена? Видеть правду, не страшиться правды или — еще дороже — преодолевать страх и тогда говорить правду: вот наши «вершины существования» есть, верно, и другие, но это — главные, превосходящие другие. Шостакович знал их и говорил, чтобы о них помнили. Насколько я представляю себе композитора, он следовал русскому моральному завету, однажды запечатлевшемуся в суждениях Н. Ф. Федорова: жить нужно не для себя и не для других, а вместе со всеми и для всех. Коллективизма это не означает, это означает для художника достояние своей страны. А именно: и свидетельствовать — без страха или страсти, самостоятельно или через силу, — свидетельствовать о жизни, не уклоняться от свидетельства, а значит, не уклоняться от жизненной тяготы; понимать тех, вместе с которыми и для которых существуешь; существовать безотчетно, я, собственно говоря, изложил пункты традиционной гуманистической этики, но в Советском Союзе каждый такой пункт почти кровотоцит, и к тому же есть у этих пунктов особая группировка и особые оттенки, если речь идет о Шостаковиче. «Понимать»... еще Спινόза наставлял нас «не плакать, не смеяться, не ненавидеть, а понимать». Но это вообще не для композитора и тем более не для великого русского композитора XX века. Он «понимает», плача и смеясь, оттого и смеется, что плачет и смеется, и мы следом за ним с доверием и любовью. Шостакович готов к безответности, но не безответен, о нет!

При жизни Шостаковича мне однажды довелось описать свое впечатление, и тогда было написано: «Видя Шостаковича в зале, приветствуя его, мы во власти любви к нему, мы в центре своей собственной судьбы, знаком и оправданием которой он стал. А вот недавнее переживание. В Большом зале Ленинградской филармонии выступал Чикагский оркестр под управлением Г. Шолти; чарующее, благоуханное исполнение Бартока, Дебюсси, убедительнейшая трактовка Пятой симфонии Малера... и вдруг — среди «бисов» играют скерцо из Девятой симфонии Шостаковича, и я чувствую в первый и последний раз на этом концерте, что у меня разрывается душа. Да, это музыка, но это и судьба моя, судьба моих близких. Что, кроме той подлинной любви, в которой смешиваются восторг, признательность, печаль — что еще может быть ответом композитору?

Многие так отвечают ему, многие из тех в мире, кто не забывает о нашей России и страдает ей, а у нас, наверное, многие из тех, кто спасает душу свою, себя спасает от «кровавого искусства жить» (слова Н. А. Заболоцкого). «Многие» — умереть хочу...» в пору чудовищных, бесчеловечных жертв сказано было об одной судьбе и о единственности судьбы. А в конце 60-х — начале 70-х годов тема смерти стала для Шостаковича главной. Конечно, он знал, что «время близко», и хотел проститься, но высшим смыслом и целью творчества было спасение души — некогда и в России эта цель являлась для человека традиционной и естественной. О последнем пределе мыслит Шостакович глубоко и неторопливо в своей вокально-инструментальной Четырнадцатой симфонии; душа томится и успокаивается, сопереживаемое с «историей одинокой смерти и с надеждой на воскрешение. Душа находит себе место, избавляется от гнета утопии («утопия», напомним, означает «без места», «нигде», но именно утопия правила нами десятилетиями); реинициация Вагнера и России звучит в Пятнадцатой симфонии Шостаковича, реинициация Бетховена — в пророческой Сонате для альта и фортепьяно. Место найдено на просторствах великого прошлого... Воистину гений-музыкант, даже если он стоит вне традиционных вероисповеданий, неизбежно прибавляет к религии, если религию понимать в начальном и глубоком смысле слова: «связь с прошлым» (re-ligio).

Леонид ГАККЕЛЬ.

Дмитрий ШОСТАКОВИЧ «А ДА ГДЕ ТВОЯ ПОБЕДА?»

Известия - 1991 - 13 июня



Фото В. АХЛОМОВА.

потому Шостакович убежден, поэтому мы ему верим. Верим, потому что чувствуем в нем amor fati, «любовь к судьбе»: великий музыкант полностью принимает русскую судьбу свою, счастливо муку терпит, деля судьбу эту с Россией, и просветляется, помогая России. А мы счастливы его помощью. «Любовь к судьбе» у Шостаковича почти ветхозаветная, и это для него оказалось спасительно. Место в мире, место в жизни — они принимались, я думаю, без сожалений и сожаления, ни о каких отречениях не упоминалось, и Шостакович — один из немногих в России — получил ценнейший, поистине ветхозаветный дар реализо- в а н о й в е р ы: плодородной была вера в себя самого, в свое призвание, в свою способность «быть Шостаковичем». Это, по-моему, редкий и великий пример. Музыка Шостаковича вся есть «реализованная вера». В доказательство не приведу отдельные такты или даже отдельные сочинения, да и вообще нотные доказательства того, о чем я здесь пишу, но все написанное почеркнуто из музыки Шостаковича и к ней обращено.

И себя, и веру свою художник являет в творениях, в творческой манере, стиле, в творческих художественных изобретениях, это порою защищает даже и от себя самого, от тревоги, которая открывает кровь, и от горения вены. Стиль есть для художника покор, порядок, единчество — сплавительные... но мы говорим о Шостаковиче, он почти что лишая себя такого одиночества, такого укрытия! Конечно, музыка Шостаковича узнается чуть ли не по первой ноте, у нее есть ярчайшие «попытки», в особенности мелодические и ритмические, но впечатление такое, что ничего не отбрасывает и не огибает, что в Шостаковиче звучит все звучащее и звучащее в этом мире: уличное пение и соборная молитва, оркестры физкультурного парада и хоры русской оперы, «Интернационал» и «Купите булочки»; стиль не укрывает, ибо расплачивается навстречу всему и всла (как было у Чайковского, у Малера). Тонкость и стройность музыки порою удивительные («кажется, что танцует само изщество», написала А. А. Ахматова об одном из опусов Шостаковича), но слишком часто слышны у композитора быт, хроника, история, а они не бывают ни красивы, ни изысканы, они не отвечают даже и тому, что мы называем «кусом», но тут вспомнишь слова О. Э. Мандельштама о пастернаковской поэзии: «Безвкусу», потому что бессмертна — и впрямь, если творчество Богом предназначено стать всемирным и всенародным, то «вкусу» ли его измерять? А творчество Шостаковича всемирно и всенародно, ибо открыло себя всей жизни — без разбора, и это была жизнь великой и нечастной страны. В России чей «кус» поморщится на Шостаковича, когда слышите вы себя, свою жизнь в его творениях, и ничего иного, ничего более (и всегда общительна эта музыка, ибо темы всегда общие, как в разговоре)? Я думаю, не поморщится никто, а музыку Шостаковича лишь потому можно не закотеть слушать, что от нее болит сердце...

Сочинять так, как сочинял Шостакович, — это огромное мужество, хотя, повторю, у гения нет выбора. В советском мире защита двойное, тройное нужна художнику, «укрывающая» способность стили здесь неощущения (я, например, уверен, что она спасла Прокофьева). Шостакович как бы не пользовался защитными механизмами композиторского ремесла, хотя они не могли вовсе не действовать, без них не выдержать было бы даже и ему. Но он определенно не воспользовался ни одной воз-

можна достать художника из любого укрытия, из любой норы. Фольклор, сказка, стилизация, а вот просто следование традиции были для композиторов возможностью «уйти». Шостакович не пользовался ею. В начале 30-х годов он сочинил словно бы традиционную оперу на сюжет «из прошлого»: «Леди Макбет Мценского уезда», но темы этой оперы, как я думаю, — «жизнь на крови» и обывденность убийства; любя ее диссонантен — в любом смысле слова, и, конечно, редакция статьи «Правды» «Сумбур вместо музыки» была совершенно адекватной редакцией властей на чужое, враждебное им. В конце 30-х Шостакович создал Шестую симфонию — проповедническую в своей первой части, а в финале — героически смешную: героически, потому что в сталинском мире давно установился дух нечеловеческой серьезности. Для меня Шестая Шостаковича есть новая «Героическая», ибо она отрицает торжественность диатоничности, она смеется (пугает и с натугой), она приписывает там, где стоит навтыжку! 40-е, военные годы, легче всего было войти в «общий тон», ответить сплечающим воздвигшим людям на людей (война сплывает и мирит соотечественников, это известно, и только лишь абсурд — оруэлловское: «Война есть мир»). «Военная тема» приветствовалась, и она была облегчением для наших художников, так как в ней предпологалась правда. Но это не означает, что правда всегда являлась в искусстве тех лет, всегда же была только музыка Шостаковича, ибо в 40-е годы он не принимал «облегчающих», внушаемых возможностей творческой работы. В знаменитой Седьмой симфонии, этом канонизированном музыкально-историческом документе, «тема нашествия» разве не есть паравфраз шансонетки, некий музыкальный поэтический толпы, знак всего того, что «кирится большиштво»? В этой теме — не один лишь «немцев», в ней — «страшное человеческое существо», торжествующий люмпен, торжествующая власть большевиста. И сопротивление — не военное, не битва «наших» с «немцами», а попытка души человеческой спасти себя, выстоять, и тем помочь спасению других душ, если живых. Также в 40-е годы, сразу после войны Шостакович пишет Девятую симфонию, ту самую, которую удивляет наша общественность. Это понятие: ведущий советский композитор лишил страну апофеоза, триумфальности. Девятая написана так, словно земля нет армий и нет колеснических кошмаров, будь то «партайтаты» или концлагеря, и словно XX век милосерден и приветлив. Это небольшое классическо-строительное сочинение, написанное инструментами, будто говорит о себе люди, люди, а не массы... Когда же мы поймем, что Девятая Шостаковича есть подлинная Победа, ибо слышен человек, принадлежащий самому себе, — в мире сплоченности и единства, да еще на исходе великой и всеобщей крови? Поймем ли мы, что Победа — это мир свободы от долга нашего убивать и умирать?

Странным временем для Шостаковича были конец 40-х — начало 50-х годов. Последнее лето 1948 года грозило прервать творческую жизнь композитора, подорвать его психически (как это было с М. М. Зощенко после постановления 1946 года)... но не прервало, не подорвало. Во-первых, потому, что у Шостаковича была его amor fati, «любовь к судьбе», готовность во всяких движениях жизни видеть призыв к творчеству, во-вторых, потому — предполагая что власти берегли Шостакови-

любом случае Шостакович нес свой крест. Здесь не место писать биографию композитора. Повторю лишь, что он никогда не помышлял облегчить свою ношу. Благодаря этому он обогатил ношу других. Ни одно столетие — я утверждаю — и ни одна культура не знала композитора, который брал на себя столько, сколько Шостакович. Да, конечно, гений все снесет. Но ведь не все сносили гениальные Дебюсси, Стравинский, Прокофьев. Нужно быть гением-музыкантом в молчаливой стране и обладать волей и моралью пророка. Я не могу вполне объяснить это, я только знаю, что много легче было бы сказать, что Шостакович нам послал я. Все же скажу иначе: его сотворила Россия во спасение свое, в объяснение смысла своего. Разве не Шостакович в 60-е годы внушал нам, что не нужно подталкивать жизнь, не нужно ставить ее под излучение несбыточных надежд! Музыка Второго violoncello концерта, Сонаты для скрипки и фортепьяно — сочинений тех лет — движется без легкости, в ней мало простых композиционных решений, а вместе с тем дышит мощная традиция, и, скорее, разгадывается прошлое, нежели вымывается будущее. И лишь в последних своих сочинениях Шостакович словно бы совсем один. Но разве и это не спасительно, ибо открывается забытая нами великая ценность одиночества?

Если России была уготована роль государства-утопии, государства-фантазмагории, то она должна была спасаться таким художником, как Шостакович, ибо взгляд его пророческий, то есть не страшившийся смерти и вылета. Давно отмечено, что советская жизнь похожа (хотелось бы написать: была похожа) на коллективный спектакль, где все играли свои роли — и люди, и вещи, и слова; всеобщим распорядителем был страх, «бондарь-страх» (О. Э. Мандельштам), оковывавший каждого человека обрубем, — а раз так, то люди могли творить лишь имитацию жизни. Сегодня мы смертельно тоскуем, думая об этом, и пытаемся заменить имитацию жизни жизнью подлинной. Но тогда — было ли все это ужасом, не дававшим дышать, или, пользуясь простыми словами современника, «это была жизнь»? Несомненно, «была жизнь». В России XX века, в Советском Союзе можно было жить при том, что люди лишались «источников добра» («Кто берет в людей свободу, тот лишает их всех источников добра», — сказано религиозным философом И. А. Ильиным), при том, что изменили смысл все слова и понятия, выражавшие человека и его мораль, что отождествлялись распинающие и распинаемые, воля и неволя, и даже то, что в России всегда оставалось последней возможностью воли, а именно: «Народ безответствен», даже и это было отнято, ибо народ заставлял кричать во славу убийств (молчание отнималось как воля, как поступок, а насаждалась немота). Можно было жить... Кто упрекает в этом отцов и матерей наших? Но оправдания мы не искать не можем, если

любой пример выбрать? В любом случае это звучание мерные, это нечто надвигающееся и не оставляющее возможности много пульса, много дыхания — свободное или хотя бы изменчивое. Третья часть Восьмой симфонии передает эту мерность страха: безостановочное движение ровных долей — и поверх него некий апокалиптический зов; его услышишь один раз и забудешь уже никогда, до самой смерти. Второе фортепьянное трио, финал. Вначале — легкий шаг, он все ближе — и взрыв ужаса... Я называю для себя этот финал — невозможность даже написать — «детей ведут на расстрел». Когда-то прочел описание свидетеля: где-то в Латвии немцы вели на расстрел колонну еврейских детей — и с детьми шли мамы и бабушки, потому что мамы и бабушки всегда оберегают детей в дороге... Я вижу это, когда исполняется финал Третьей. Скажите, что такая музыка превращает возможности моего восприятия, моего слухания? Она начинает звучать, а я забываю глаза, забываю и хочу только, чтобы она прошла: нет для меня подобий этому ни в какой музыке, ни в каком искусстве. Иногда думаю: таким ли финал Третьей слышится, например, на Западе? Может быть, для западного слушателя это всего лишь странички иррациональной скерцоности, продолжение традиций музыкального романтизма? Может быть. А для нас это — страх, страх, который мы чувствуем всем существом своим, ибо он в тканях наших.