



С 2000 года по проекту, разработанному М.А. Якубовым и под его общей редакцией в издательстве «DSCN» началось издание «Нового собрания сочинений» Д.Д. Шостаковича в 150 томах. Это издание отличается от Собрания сочинений Шостаковича в 42-х томах, вышедшего в свет в 1979–1987 годах, полнотой охвата творчества композитора: оно включает все известные на сегодня его произведения. Каждый том сопровождается научным текстологическим комментарием и списком, содержащим подробные фактические данные по истории создания сочинения, сведения об их концертной или сценической жизни, о первых исполнениях, источниках публикуемого текста, местонахождении автографов, первых изданиях, архивах, полученных распространении в издательской практике, и т.п. Кроме того в «Новом собрании сочинений» впервые публикуются факсимильные копии автографов многочисленных набросков и черновых экзemplов Шостаковича и – в течение нескольких первых лет издания – публикуются нотные расшифровки этих автографов. Манускрипт Абрамович, помимо одной из редакций всех вышедших при его жизни томов, в подавляющем большинстве этих томов (в 37-ми из них) был автором пояснительных статей, комментариев к нотному тексту и пояснительных замечаний к нотным расшифровкам, которые делались тоже им.

Здесь публикуются избранные пояснительные статьи к томам Нового собрания сочинений Д.Д. Шостаковича (тм. 5, 8, 44, 66, 122, 123, и 126).

## ПЯТАЯ СИМФОНΙΑ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА.

История создания и первых исполнений.

Пятая симфония была закончена и впервые исполнена в 1937 году. «Рождению пятой симфонии предшествовала *длительная внутренняя подготовка*, – рассказывал Шостакович. – И, может быть, поэтому самый процесс работы над симфонией был у меня сравнительно короток (третья часть, например, я написал в три дня)<sup>1</sup>».

Источником надёжной датировки работы композитора мог бы служить автограф партитуры. Однако его местонахождение неизвестно<sup>2</sup>. Е.Л. Садовников без указания источника приводит конкретные даты начала и конца работы над симфонией: 18 апреля – 20 июля 1937 года<sup>3</sup>. Эта датировка является в литературе о Шостаковиче общепринятой и на протяжении десятилетий никогда не подвергалась сомнению, пересмотру или проверке<sup>4</sup>. Изучение сохранившихся черновых эскизов симфонии позволяет внести некоторые коррективы в установленную точку зрения.

В конце эскиза первой части композитор поставил дату: 24.IV. Таким образом, принимая сообщаемую Садовниковым дату начала работы над симфонией, можно считать, что сочинение первой части в эскизе заняло семь дней: с 18 по 24 апреля. Под эскизом второй части (не доведённым на этой странице до конца) стоят цифры 17 и 23, которые

<sup>1</sup> Шостакович Д. Мой творческий ответ. // Вечерняя Москва. 25 января 1938. Примечательно, что выделенную здесь формулировку композитор абсолютно точно повторил и три года спустя (см.: Творческие поиски, планы, мечты: беседа с композитором Д.Шостаковичем // Вечерняя Москва. 1940, 11 декабря).

<sup>2</sup> Вместе с автографами партитур Четвёртой и Шестой симфоний он находился у дирижёра А.В. Гукка, который не вернул его композитору.

<sup>3</sup> См.: Д.Д. Шостакович: Нотографический справочник / Составитель Е.Садовников. М., 1961. С.25. Нотографический и библиографический справочник. Изд. 2-е, доп. М., 1965. С.61.

<sup>4</sup> Так, Л.Михеева утверждает, что симфония «была написана на протяжении нескольких недель» (Жизнь Дмитрия Шостаковича. М., 1997. С. 200). К.Мейер говорит, что «произведение родилось чрезвычайно быстро» (Шостакович: Жизнь: Творчество: Время. СПб., 1998). «Сочинение шло ошеломительно быстро», – пишет С.Хентова (Шостакович: жизнь и творчество. Том I. М., 1996. С. 371), и т.д.

рые, возможно, тоже являются датами, но пометы между этими цифрами не поддаются чтению. Эскиз третьей части не датирован. Самая загадочная дата стоит в конце эскиза финала: 11. IX. Эта дата читается очень ясно и определённо, игнорировать её невозможно, однако она никак не вписывается в общепринятую датировку.

Предлагаемая Садовниковым дата завершения симфонии – 20 июля – опровергается также заявлением Шостаковича, с чего начинается его статья в ноябрьском номере журнала «Рабочий и театр»: «*Со всем неидею* я закончил 5-ю симфонию, которая в конце ноября будет исполняться в открытом концерте (Курсив мой. – М.Я.)»<sup>5</sup>. Номер был слан в набор 28 октября (подписан в печать 5 ноября). Ясно, что текст статьи (или интервью) появился в редакции до этих чисел.

Наконец, в ежедневной записной книжке Шостаковича, начатой в середине 1940-х годов, на странице за 20 сентября написано: «1937. Закончена 5-я симфония»<sup>6</sup>. Известно, что датой окончания симфонии композитор нередко считал не день завершения партитуры, а день, когда он закончил работу над эскизом, то есть сочинение в узком смысле слова. В данном случае также есть некоторые основания предполагать, что 20 сентября 1937 года – это не дата окончания партитуры, а последний день работы над эскизом симфонии. В письме Всеволоду Мейерхольду в октябре того же 1937 года, отказываясь от предложения писать музыку к спектаклю «Одна жизнь», Шостакович мотивировал отказ следующим образом: «У меня *чрезвычайно много работы* (Курсив мой. – М.Я.)»<sup>7</sup>. Между тем, никаких опусов Шостаковича этого времени, кроме Пятой симфонии, мы не знаем. Естественно предположить, что он был занят именно завершением партитуры, которая должна была быть готовой к уже объявленному в планах филармонии исполнению.

Вероятно, после довольно быстрого написания эскизов первых трёх частей работа над симфонией затормозилась, и сочинение финиша и создание партитуры в целом потребовали более значительного

<sup>5</sup> Шостакович Д. Мои ближайшие работы // Рабочий и театр, 1937, № 11. С. 24. Журнал, бывший первоначально (с 1924 года) еженедельником, а с 1935 выходявший два раза в месяц, в 1937 году стал ежемесячным.

С.Хенцова ошибочно относит это интервью к апрелю 1937 года, то есть к моменту начала работы композитора над симфонией, тем самым полностью запутывая проблему датировки (Шостакович: Жизнь и творчество. Том I. С. 454).

<sup>6</sup> Архив Д.Д.Шостаковича. Запись расшифрована О.В.Домбровской, которой я выражаю признательность за предоставленную информацию.

<sup>7</sup> Письмо Д.Д.Шостаковича к Вс.Э.Мейерхольду от 12 октября 1937 года // Мейерхольд В.Э. Переписка: 1896–1939. М., Искусство, 1976. С. 348.

времени. Таким образом, мы видим, что непосредственная работа над симфонией, начавшаяся 18 апреля, продолжалась до 20 сентября, а возможно и до конца октября 1937 года, то есть не менее пяти, а то и шести месяцев. Премьера новой симфонии опытного композитора, ещё недавно подвергавшегося общественной травле за произведение для музыкального театра и снявшего с исполнения своё предыдущее симфоническое произведение, видимо, не заинтересовала ни одного из маститых дирижёров. Исполнение было поручено молодому, в то время мало ещё известному дирижёру Евгению Мравинскому, который лишь недавно стал за пульт Симфонического оркестра Ленинградской филармонии.

В первых числах ноября Шостакович уже знал точную дату премьеры и расписание репетиций. 4 ноября он телеграфировал в Москву своему другу В.Я.Шебалину: «Симфония исполняется 21 ноября. Репетиции начнутся 17»<sup>8</sup>.

О подготовке симфонии к исполнению Шостакович впоследствии писал: «Должен сознаться, что сначала меня несколько испугал метод Мравинского. Мне показалось, что он слишком много ковылется в мелочах, слишком много внимания уделяет частностям, и мне показалось, что это повредит общему плану, общему замыслу. О каком такте, о каждой музыкальной мысли Мравинский учинял мне форменный допрос, требуя от меня ответа на все возникавшие у него сомнения»<sup>9</sup>. «Сколько я ни расспрашивал композитора, мне почти ничего не удавалось “вытянуть” из него, – рассказывал об этом же сюжете сам дирижёр. – Я понимал, ничто не мог добиться, даже указаний о темпах. Тогда мне пришлось пойти на хитрость. <...> Я нарочно брал неверные темпы. Дмитрий Дмитриевич сердился, останавливал меня и указывал нужный темп»<sup>10</sup>. «На пятый день нашей совместной работы я понял, что такой метод является, безусловно, правильным, – вспоминал Шостакович. – Е.А.Мравинский, благодаря тщательному исполнению моей симфонии, безусловно, достиг того, чего мне хотелось. Я очень благодарен Мравинскому за исполнение моей Пятой симфонии»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> «Это был замечательный друг...». Из писем Д.Д.Шостаковича к В.Я.Шебалину. Советская музыка, 1982, № 7. С. 77. В статье, напечатанной в томе 19 Нового собрания сочинений (М., 2000. С. 215), эта не имеющая обозначения года телеграмма ошибочно отнесена к премьере Четвёртой симфонии.

<sup>9</sup> Шостакович Д. Яркий талант. Смена, 18 октября 1938.

<sup>10</sup> Мравинский Е. Тридцать лет с музыкой Шостаковича. Дмитрий Шостакович. М., 1967. С. 113.

<sup>11</sup> Шостакович Д. Яркий талант.

Премьера симфонии состоялась 21 ноября 1937 года в Большом зале Ленинградской филармонии и прошла с исключительным, беспрецедентным успехом. Композитор Максимilian Штейнберг, педагог Шостаковича по консерватории, записал в дневнике: «Овари были грандиозные, лет 10 таких не запомню»<sup>12</sup>. «Во время финала, – свидетельствует другой современник, – многие слушатели один за другим начали непроизвольно подниматься со своих мест. <...> Музыка какой-то поистине электрической силой заставила к концу встать весь зал. Головокружительный прохот овалей сотряс колонны белого филармонического зала, и Мравинский поднял партитуру высоко над головой, как бы указывая, что не ему, дирижёру, принадлежит эта буря рукоплесканий и криков и не оркестру, а музыке – музыке! – и создателю Пятой симфонии – Шостаковичу»<sup>13</sup>. Аплодисменты, продолжавшиеся, по воспоминаниям участников событий, около полутора часа, приняли демонстративный характер. «[Публика <...> устроила бешеную овацию – демонстративную [в ответ] на всю ту травлю, которой подвергся бедный Митя, – записала в дневнике после концерта художница Любовь Яковлева. – Все повторяли одну и ту же фразу: ответил и хорошо ответил. Д.Д. вышел бледный, бледный, закусав губы. Я думаю, он мог бы расплакаться»<sup>14</sup>. «Это был просто триумф, – вспоминал Шебалин. – Дмитрий Дмитриевича столько раз вызывали, что это стало почти демонстрацией – после “Сумбура” и прочего. Иван Иванович [Соллертинский] очень волновался за Д.Д., они с моей женой всячески удерживали его от выходов на эстраду и увели его»<sup>15</sup>.

Вестрь об огромном и безоговорочном успехе симфонии, по-видимому, явилась неожиданностью для партийных «руководителей культуры». Из Москвы в Ленинград «немедленно были присланы два ответственных работника Комитета по делам искусств – В.Н.Сурина и Б.М.Ярустовский. Они присутствовали на одном из последующих исполнений симфонии. В их задачу входило выяснить, каким обра-

<sup>12</sup> Шостакович в дневниках М.О.Штейнберга // Шостакович: Между мигновением и вечностью. Документы, материалы, статьи / Ред.-сост. Л.Ковнацкая. СПб., 2000. С. 119. Заметим, что как раз «лет десять» отделяют премьеру Пятой симфонии Шостаковича от премьеры его Первой симфонии. Месяц спустя, 21 декабря, после нового исполнения симфонии в Ленинград, Штейнберг сделал запись: «Опять симфония Шостаковича, опять грандиозный успех». (Там же).

<sup>13</sup> *Гудов А.* Нестёртые строки. М., 1977. С. 316.

<sup>14</sup> Запись от 21 ноября 1937 года. Цит. по: *Барсова И.* Между «социальным заказом» и «музыкальной борьбой»: 1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Д.Д.Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л.Ковнацкая. СПб., 1996. С. 127.

<sup>15</sup> *Шебалин А.* В.Д.Шебалин: Годы жизни и творчества. М., 1990. С. 99.

зом устроителям концерта удалось инспирировать столь шумный и демонстративный успех. Особенно усердствовал Ярустовский. После концерта, стоя вместе с Суриным на хорах и лично являясь свидетелем неслыханного триумфа Шостаковича, он, стараясь перекрыть шум зала, непрерывно подавал безапелляционные реплики: “Смотрите, ведь слушатели явно подобранны по одному человеку, персонально!.. Здесь нет обычных нормальных слушателей! Успех симфонии скандально подстроен!..”<sup>16</sup> По требованию Ленинградского обкома ВКП(б) был проведён концерт для городского партактива, но и эта специфическая аудитория восторженно приняла симфонию<sup>17</sup>. Всего до конца сезона Мравинский исполнил симфонию восемь раз<sup>18</sup>. Вслед за Ленинградской премьерой последовало исполнение в Москве, где Пятая симфония была исполнена Государственным симфоническим оркестром под управлением А.В.Гауха пять раз подряд в течение трёх недель: 28 и 29 января и 2, 11 и 18 февраля 1938 года и также была воспринята с исключительным энтузиазмом.

Симфония вызвала бурный отклик прессы: около двадцати статей. После московской премьеры в течение недели рецензии в центральных газетах появлялись почти ежедневно<sup>19</sup>. В Ленинградском и Москов-

<sup>16</sup> *Чулаки М.* Сегодня расскажу о Шостаковиче // Звезда, 1987, № 7.

<sup>17</sup> С. 190. Композитор Михаил Иванович Чулаки был в описываемое время директором Ленинградской филармонии.

<sup>18</sup> Колоритные подробности этого мероприятия сохраниены в цитированных выше воспоминаниях М.И.Чулаки.

<sup>19</sup> См.: Произведения Шостаковича в филармонических концертах Ленинграда-Санкт-Петербурга. // Шостакович: Между мигновением и вечностью. С. 887–888.

<sup>20</sup> См.: *Александров А.* и *Нечев В.* Пятая симфония Д.Шостаковича.

Впечатления слушателей // газета «Музыка», 1937, 26 ноября; *Будковский А.* 5-я симфония Д.Шостаковича // Музыка, 1937, 5 декабря; *Мравинский Е.* Про-изведение потрясающей силы // Смена, 1937, 23 декабря; *Чулаки М.* Выдающиеся произведения // Смена, 1937, 23 декабря; *Толстой А.* Пятая симфония Шостаковича. Известия, 1937, 28 декабря; *Кудрявский Д.* Пятая симфония Д.Шостаковича // Советское искусство, 1937, 29 декабря; *Голденвейсер А.* Пятая симфония Шостаковича // Известия, 1938, 30 января; *Негудз Г.* Пятая симфония // Вечерняя Москва, 1938, 31 января; *Браудо Е.* Пятая симфония Д.Шостаковича // Рабочая Москва, 1938, 1 февраля; *Остринцев А.* 5-я симфония Д.Шостаковича // Советское искусство, 1938, 2 февраля; *Нестев И.* Пятая симфония Д.Шостаковича // Комсомольская правда, 1938, 3 февраля; *Данилевич Л.* Путь композитора: О Д.Шостаковиче и его 5-й симфонии // Советское искусство, 1938, 14 февраля; *Хубов Г.* 5-я симфония Д.Шостаковича // Советская музыка, 1938, № 3, С. 14–28; *Гудов М.* Заметки слушателя: О 5-й симфонии Д.Шостаковича // Советская музыка, 1938, № 3, С. 29; *Рыжкин И.* О 5-й симфонии Д.Шостаковича // Советское искусство, 1938, 12 мая; *Попов*

ском союзах композиторов прошли дискуссии о симфонии<sup>20</sup>. С оценками нового произведения Шостаковича выступили не только профессиональные критики и известные композиторы (Ан. Александров, Д. Кабалевский, Г. Попов), музыканты-исполнители (А. Гольдвейер, Г. Нейгауз), но и писатель Алексей Толстой, знаменитый лётчик Герой Советского Союза М. Громов. «5-я симфония Д. Шостаковича — это самое выдающееся произведение из всех, созданных за последние 20 лет (т.е. после революции 1917 года. — *М.Я.*) — заявил Мравинский. — Я считаю, что эта симфония — явление мирового значения.» «Пятая симфония напоминает античное искусство <...> Произведение Шостаковича гениально», — писал Нейгауз. В полном согласии с официальной идеологией и общественной конъюнктурой того времени подчёркивался оптимистический характер симфонии и «доступность» её музыкального языка народу как результат «творческой перестройки» композитора. Тезис об «исправлении ошибок» сформулировал, например, Кабалевский: «По прослушании 5-ой симфонии Шостаковича можно смело утверждать: композитор как настоящий большой советский художник преодолевает свои ошибки, находит свой новый путь.» «Огромный, утверждающий нашу действительность оптимизм Шостаковича был понят и принят широкой массой советского слушателя, — отмечал А. Толстой. — Перед нами реалистическое большое искусство нашей эпохи». Обозначая исторический и социальный масштаб сочинения, Толстой восклицал: «Слава нашей эпохе, что она обеими приоткранными швыряет в мир такое величие звуков и мыслей. Слава нашему народу, рождающему таких художников». «Чувствуется, что Шостакович многое пережил и передумал», — отмечал Громов. Сам композитор говорил перед московской премьерой симфонии в сущности то же самое: «Если мне действительно удалось воплотить в музыкальных образах всё то, что было продумано и прочувствовано мною после критических статей “Правды”, если требовательный слушатель ощутит в моей музыке поворот в сторону большей доходчивости и простоты, я буду удовлетворён»<sup>21</sup>. Соображения о «перестройке сознания» композитора и высказанная самим автором относительно содержания симфонии формула «становление личности» дали рецензентам повод говорить об автобиографическом смысле сочинения.

Г. Победа советского симфонизма: О 5-й симфонии Д. Шостаковича // Искусство и жизнь. Д., 1938, № 9, С. 36; *Нейгауз Г.* Евгений Мравинский // Советское искусство. 1938, 18 октября 1938. Отдельные высказывания цитируются далее по этим источникам.

<sup>20</sup> См., в частности: И. Н. Дискуссия о симфонии Д. Шостаковича // Советское искусство. 1938, 14 февраля.

<sup>21</sup> *Шостакович Д.* Мой творческий ответ.

Шостакович против таких предположений не возражал.

При единодушно положительной общей оценке произведения в прессе высказывалось немало негативных соображений, порой достаточно резких. По мнению А. Остренева в симфонии «пафос страдания в ряде мест доведён до натуралистического крика и вопля». Особенно часто критиковался финал пьесы. Здесь, писал И. Нестёв «терзается ощущение человечности, живой эмоции, столь ярко выраженной в первых трёх частях». Он же предостерегал композитора от «преувеличения замкнутых субъективных переживаний человека и от «излишней обострённости в раскрытии» этих переживаний. Г. Хубов считал, что заявленная автором идея оптимистического разрешения трагедии решена в музыке симфонии «лишь формально или, во всяком случае, неорганично, с большой натяжкой». В редакционной статье газеты «Советское искусство», опубликованной за три дня до московской премьеры, говорилось, что в Пятой симфонии «отсутствует подлинный оптимизм; основной тонус её, определяемый 1-й и 3-й — самыми сильными частями, — мрачный, подавленный»<sup>22</sup>. В связи с широким обсуждением симфонии председатель ленинградской композиторской организации И. Дунаевский обратился к коллегам с письмом, в котором, в частности, говорилось: «Вокруг этого произведения происходят нездоровые явления актиста, даже в известной степени психоза, который в наших условиях может сослужить плохую службу и произведению, и автору, его написавшему <...> Присвоение титула гениальности <...> кружит голову у значительной части нашей музыкальной общечеловечности, создаёт нездоровый “бум” и мешает советской общечеловечности разбираться в подлинной ценности и подлинном качестве того или иного произведения. Блестящее мастерство Пятой симфонии <...> не исключает того, что в этом произведении, являющемся несомненно переломным для творчества Шостаковича, далеко ещё не намечены те здоровые пути, по которым должна развиваться советская симфоническая музыка»<sup>23</sup>.

Сам композитор, однако, считал Пятую симфонию большой творческой удачей. «Я очень люблю это своё сочинение», — говорил он»<sup>24</sup>. В 1940 году в беседе с писательницей Мариеттой Шагинян, отвечая

<sup>22</sup> Советский симфонизм // Советское искусство, 1938, 25 января.

<sup>23</sup> Цит. по: *Хенцова С.* Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1. С. 382.

Письмо, возможно, не случайно датированное 29 января 1938 года (вторая половина статьи «Сумбур вместо музыки»), было опубликовано лишь несколько десятилетий спустя. Публично Дунаевский о симфонии не высказался. Новейшие данные дают основание предполагать, что письмо было написано под давлением партийных органов.

<sup>24</sup> *Чулики М.* Сегодня расскажу о Шостаковиче // Звезда, 1987, № 7, С. 191.

на вопрос, какие из своих произведений он считает лучшими, композитор прежде всего назвал именно Пятую симфонию<sup>25</sup>. Тогда же в интервью, носившем принципиальный, итоговый характер, он сказал: «Одной из центральных для моего творчества работ была написанная в 1937 году Пятая симфония»<sup>26</sup>.

Уже к концу 1930-х годов симфония приобрела широкую международную известность, а впоследствии стала одним из популярнейших образов мирового симфонического репертуара.

## ВОСЬМАЯ СИМФОНИЯ ШОСТАКОВИЧА История создания и премьеры

Большая, длящаяся более часа, Восьмая симфония в пяти частях была написана в весьма короткий срок. Сам Шостакович отмечал, что сочинение родилось спонтанно, и процессу записи нотного текста не предшествовало длительное обдумывание произведения, как это нередко бывало у него в других случаях. «Написал её очень быстро – за два месяца с небольшим, – рассказывал он. – У меня не было какого-либо заранее обдуманного плана этой симфонии. Когда я окончил свою Седьмую симфонию, предполагал писать оперу, бает, начал работу над героической ораторией о защитниках Москвы. Но работу над ораторией всё-таки отложил и принял за Восьмую симфонию»<sup>1</sup>. «Я работал с большим подъёмом и увлечением», – сказал он в другом интервью<sup>2</sup>.

Партитура Восьмой симфонии была закончена 9 сентября 1943 года. В автографе партии автором представлены даты и обозначены места окончания всех пяти частей:

- I. 3 августа, 1943, Москва.
- II. 17 августа 1943, Иваново,
- III. 22 августа 1943, Иваново,
- IV. 25 августа 1943, Иваново,
- V. 9 сентября 1943, Москва<sup>3</sup>.

Изучение свитетельств самого автора и, что особенно важно, сохранившегося полного эскиза симфонии<sup>4</sup> позволяет уточнить некото-

<sup>1</sup> *Шостакович Д.* Восьмая симфония // Литература и искусство. 1943, 18 сентября. Очень близкий текст опубликован как интервью с композитором в газете «Известия» от 19 сентября 1943 года, текст перепечатан в газете «Заря Востока» (Тбилиси) от 3 октября 1943 года. В интервью 24 сентября 1942 года (Над чем работает сейчас Дмитрий Шостакович // Труд, 1942, 24 сентября) композитор называл также среди начатых сочинений симфоническую поэму, посвящённую 25-летию советской власти, и квартет к 20-летию юбилею Квартега имени Бетховена.

<sup>2</sup> Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича // Известия, 1943, 19 сентября.

<sup>3</sup> *Шостакович Д.* Восьмая симфония. Партитура. Автограф, РГАДПИ. Ф. 2048. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 25, 46, 61, 65, 84 по авторской пагинации.

<sup>4</sup> Автограф. РГАДПИ. Ф. 2048. Оп. 1. Ед. хр. 11. С. 1 по авторской пагина-

<sup>25</sup> *Шагинян М.* 50 писем Шостаковича // Новый мир, 1982, № 12. С. 131. (В публикации не 50, а 49 корреспондентий Шостаковича).

<sup>26</sup> Творческие поиски, планы, мечты: Беседа с композитором Д.Шостаковичем. Вечерняя Москва. 11 декабря 1940.

рые подробности процесса создания произведения, в частности, точно установить время начала работы над первой и второй частями.

В цитированном выше интервью «Известиям» Шостакович прямо указал, что к работе над симфонией он приступил в июле 1943 года<sup>5</sup>.

Эскиз первой части симфонии Шостакович начал записывать 2 июля 1943 года<sup>6</sup>. Эта дата поставлена в правом верхнем углу на первой странице эскиза.

29 июля композитор записал две страницы эскиза второй части, содержавшие 219 тактов (в окончательной версии партитуры 250 тактов). Более половины эскиза имеет разметку инструментовки. Сохранилась и партитура первых 125-и тактов этого фрагмента.

Опоставляя дату окончания партитуры первой части (3 августа) и дату в начале эскиза второй (29 июля), можно заключить, что сочинение этого *Аллегретто* началось в Москве и шло параллельно с работой над партитурой первой части.

Однако эта первоначальная версия второй части, частично даже инструментованной, чем-то не удовлетворила композитора, и он написал новый её вариант.

По свидетельству Моисея (Мечислава) Вайнберга, Шостакович говорил, что исходным импульсом для сочинения первой темы этого *Аллегретто* послужило начало Концерта для фортепиано с оркестром *Es-dur* Листа<sup>7</sup>. Вторая тема части (см. цифру 48) очень близка главной теме *Скерцо* из Сюиты № 2 для джаз-оркестра (1938)<sup>8</sup>.

Сочинение сравнительно небольшой части заняло в результате две недели. Однако дальнейшая работа пошла стремительно. Так, третья часть была написана за три дня.

В конце августа Шостакович столкнулся с нехваткой нотной бумаги (дефицит бумаги вообще, тем более нотной, применительная черта была военного времени). 29 августа композитор в письме с секретаршей для него детально инструкций просил своего секретаря З.А.Гаямову прислать ему бумагу через Р.М.Глиера, который должен

ции.

<sup>5</sup> Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича // *Известия*, 1943, 19 сентября.

<sup>6</sup> С.Хентова (Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2 // М. 1996. С. 127) ошибочно полагает, что первые 26 страниц эскиза написаны в один день. Очевидно, исследователиница не учла даты, поставленной в начале эскиза второй части.

<sup>7</sup> Сообщено мне М.С.Вайнбергом в 1994 году.

<sup>8</sup> См. об этом: *Якубов М.* Сюита для эстрадного оркестра или Сюита для джаз-оркестра № 2 // Шостакович между мгновением и вечностью: Документы. Материалы: Статьи / Сост. Д.Ковалев // СПб., 2000. С. 343.

был приехать из Москвы в Иваново: «Дорогая Зинаида Александровна, – писал он. – Очень прошу Вас по получении сего послать кого-нибудь ко мне на квартиру (ул. Кирова 21, кв. 48) взять 20 листов нотной бумаги из пакета в синей бумаге, который лежит либо под роялем, либо около рояля, во всяком случае, в той комнате, где стоит рояль. Вот описание этой бумаги. Она очень хорошего качества, большого размера, 30 строк. <Внизу> На каждом листе имеется следующая надпись: *Passapito Brands № 30 – 30 Staves. Printed the U.S.A.*

Если Р.М. Глиер ещё не уехал, то обязательно пошлите её с ним, т.к. в противном случае мне придётся ехать за ней в Москву. Я заканчиваю симфонию, и мне эта бумага крайне необходима <...> P.S. В квартире у нас всегда кто-нибудь есть или до 12 часов или после 16 часов. Д.Ш.»<sup>9</sup>.

О том, насколько композитор был эмоционально захвачен рождением нового сочинения, свидетельствует его признание, сделанное почти два десятилетия спустя Ростроповичу: он плакал от радостного волнения, когда нашёл переход от четвёртой части к финалу, из соль-диез минора в до мажор<sup>10</sup>.

9 сентября, сразу после завершения партитуры, Шостакович написал И.И. Соллертинскому, находившемуся в эвакуации в Новосибирске: «Только что (буквально) закончил 8-ю симфонию. На душе некоторая пустота, которая всегда бывает по окончании большой работы. Симфония состоит из пяти частей: 1) *Adagio*; 2) *Марш*; 3) *Марш*; 4) *Скорбный марш*; 5) *Пастораль*. Срочно переписывается партитура. Мравинский везёт её в Новосибирск. Я ему её проигрывал в не вполне законченном виде. Он решил её исполнить»<sup>11</sup>.

Как видно, ещё до завершения работы над симфонией композитор начал знакомить с ней друзей и коллег. Среди первых слушателей были, в частности, те, кто одновременно с ним находился в Иваново: Арам Хачатурян, Нина Макарова, Николай Пейко.

Проигрывания участвовали в сентябре, когда партитура была закончена. 15 сентября Шостакович показывал симфонию у Льва Книппера. Присутствовавший там Н.Я.Мясковский отметил в дневнике: «Ин-

<sup>9</sup> Письмо Д.Д. Шостаковича к З.А. Гаямовой от 29 августа 1943 года. РГАЛИ. Ф. 2779. Оп. 1. Ед. хр. 98. Л. 1. Слово «Внизу» в автографе зачеркнуто.

<sup>10</sup> Речь идёт, по-видимому, о последних девяти тактах *Лargo* от цифры 123 и первых тактах финала. Сообщено мне М.Д. Ростроповичем в октябре 2007 года. Шостакович рассказывал ему об этом в 1960 году в Лондоне после исполнения Восьмой симфонии под управлением Е.А.Мравинского.

<sup>11</sup> Письмо Шостаковича Д.Д. к Соллертинскому И.И. от 9 сентября 1943 / *Шостакович Д.Д.* Письма И.И.Соллертинскому // СПб., 2006. С. 258.

тереснейшее сочинение, но своеобразно трудное, очень трагическое, несмотря на просветлённый конец!»<sup>12</sup>.

21 сентября состоялось общественное прослушивание симфонии. «Вчера, – сообщила 22 сентября “Правда” – в Комитете по делам искусств при Совнаркоме СССР в присутствии руководителей комитета, виднейших советских композиторов, дирижёров и музыкантов <...> композитор Д. Шостакович исполнил своё новое произведение – Восьмую симфонию»<sup>13</sup>. Мясковский, вновь прослушавший её, записал: «Вечером – ещё раз Восьмая симфония Шостаковича – понравилась ещё больше, чем в первый раз. Но не легко дётся»<sup>14</sup>.

Среди первых слушателей симфонии был и Соллертинский, приехавший из Новосибирска. Прослушав симфонию 21 сентября в Комитете по делам искусств, он пришёл к выводу, что она «значительно лучше Седьмой»<sup>15</sup>.

Рассказывая о содержании симфонии, автор специально отмечал, что в ней нет литературной программы, вероятно, желая тем самым подчеркнуть её отличие от предыдущей партитуры.

«Сюжетных моментов в ней нет, – говорил он. – Она отражает мои мысли и переживания, общее хорошее творческое состояние, на котором не могли не сказаться радостные вести, связанные с победой Красной Армии. Это моё новое сочинение является своеобразной попыткой взглянуть в будущее, в послевоенную эпоху. Восьмая симфония имеет много внутренних конфликтов – и трагических, и драматических. Но в целом это оптимистическое, жизнеутверждающее произведение. Первая часть представляет собой большое адажио, в своей кульминации достигающее значительного драматического напряжения. Вторая часть – марш с элементами скерцо, третья часть – очень действенный, динамичный марш. Четвёртая часть, несмотря на маршеобразную форму, носит грустный характер. Финальная, пятая часть – светлая, радостная музыка пасторального свойства, с разного рода танцевальными элементами, с наигрышами народного характера. Длительность исполнения всей симфонии 64 минуты.

Если сравнивать эту симфонию с предыдущими моими сочинения-

<sup>12</sup> *Ламм О.П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989. С. 302.

<sup>13</sup> Восьмая симфония Д.Шостаковича // *Правда*, 1943. 22 сентября.

<sup>14</sup> *Ламм О.П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989. С. 302–303. На следующий день Мясковский слушал симфонию в третий раз: «Заходил к Шебалину <...> Было много народу и опять Восьмая симфония – отличное впечатление» (Там же. С. 303).

<sup>15</sup> Цитируется по: *Михеева Л. И.И.* Соллертинский: Жизнь и наследие // Д., 1988. С. 163.

ми, то она по настроению ближе всего к моей Пятой симфонии и квинтету. И мне кажется, в Восьмой симфонии некоторые мысли и идеи, содержащиеся в моих предыдущих работах, находят своё дальнейшее развитие. Идеино-философскую концепцию моего нового произведения я могу выразить очень кратко, всего двумя словами: жизнь прекрасна. Всё тёмное стигнет, уйдёт, восторжествует прекрасное»<sup>16</sup>.

Появление новой симфонии Шостаковича вызвало большой общественный резонанс и большие ожидания: предполагалось, что после героико-трагической «Ленинградской» композитор напишет оптимистическую «победную» симфонию. Сообщения о появлении нового произведения опубликовали все центральные газеты<sup>17</sup>.

Директор Московской филармонии В.А. Выясов в статье, посвящённой началу нового сезона, писал, что предстоящее исполнение Восьмой симфонии станет «одним из крупнейших событий концертной жизни»<sup>18</sup>. «Комсомольская правда» напечатала дружеский шарж художника Бориса Проорокова, изображающий толпу, рвущуюся в зал с афишей «Шостакович Восьмая симфония», и в хвосте толпы самого композитора, который не может пробиться на свою премьеру<sup>19</sup>.

Премьера была поручена Государственному симфоническому оркестру СССР. Дирижировать должен был Евгений Мравинский. Однако руководителем Государственного оркестра был (с 1941 по 1946 год) Натан Рахлин. Поэтому кандидатура Мравинского требовала дополнительной специальной аргументации. «С ним меня связывает большая, длительная дружба, – говорил Шостакович. – Общение с Мравинским всегда доставляет мне большое творческое удовлетворение. Этот талантливый дирижёр, тщательно относящийся к разучиванию новых произведе-

<sup>16</sup> *Шостакович Д.* Восьмая симфония // Литература и искусство, 1943, 18 сентября. В небольшой заметке о симфонии, напечатанной в «Комсомольской правде» 22 сентября 1943 года («Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича»), сообщалось, несомненно, со слов автора, что «симфония состоит из пяти частей: адажио, скерцообразного марша, военного марша, *трубного* марша и финала, написанного в форме пасторали» (курсив мой. – М.Я.).

<sup>17</sup> Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича // Литература и искусство, 1943. 18 сентября; Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича // Известия, 1943. 19 сентября; Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича / Ленинградская правда, 1943. 21 сентября; Восьмая симфония Д. Шостаковича // Правда, 1943. 22 сентября; Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича // Московский большевик, 1943. 22 сентября и др.

<sup>18</sup> *Выясов В.* Концерты Московской филармонии: К открытию сезона // Вечерняя Москва, 1943, 29 сентября.

<sup>19</sup> *Проороков Б.* Запевай, подхватывай! [серия рисунков] / Комсомольская правда, 1943, 29 сентября. Название рисунка «Шостаковича Дмитрию Шостаковичу».

ний, стремится к глубокому, наиболее полному раскрытию и выявлению авторского замысла. Я уверен, что в лице Мравинского Восьмая симфония найдёт глубокого истолкователя моих замыслов. Не сомневаюсь, что симфония хорошо прозвучит в исполнении таких прекрасных симфонических коллективов, как оркестр Ленинградской филармонии в Новосибирске и Государственный оркестр СССР в Москве»<sup>20</sup>.

В 20-х числах октября начались репетиции симфонии, продолжавшиеся две недели. 2 ноября прошла репетиция, на которой присутствовали слушатели: музыкальная общественность, журналисты, 3 ноября – генеральная репетиция.

Прослушивание симфонии в оркестровом звучании вызывало различные суждения. Так, Н.Я. Мясковский, высоко оценивавший её после знакомства в авторском исполнении на фортепиано, записал: «Полное разочарование»<sup>21</sup>.

Б.В. Асафьев, ещё в конце сентября оценивший симфонию как «титаническое произведение гениального мастера-реформатора русской музыки»<sup>22</sup>, по-видимому, заметил трудности, которые испытывала часть аудитории при восприятии симфонии. После репетиции в его «Тетради для записей встреч, заседаний и звонков по телефону» отмечено: «Шавки-завистницы <...> кричат – формализм, вредительство ипрать и исполнять такую музыку. Неужели их послушают?»<sup>23</sup>.

В ожидании премьеры Шостакович сообщил Глинкаману: «Возможно, что тебе известно, что я закончил 8-ю симфонию, которая состоит из пяти частей. 3-го ноября её предполагено исполнить под управлением Мравинского. Я очень волнуюсь за неё, так как, впрочем, просто волнуюсь, по разным причинам, каковые знакомы каждому композитору»<sup>24</sup>.

Премьера Восьмой симфонии состоялась 4 ноября 1943 года в Большом зале Московской консерватории. «Я очень жалею, что ты не

<sup>20</sup> *Шостакович Д.* Восьмая симфония // Литература и искусство, 1943, 18 сентября.

<sup>21</sup> *Ламм О.П.* Страницы творческой биографии Мясковского / М., 1989. С. 303.

<sup>22</sup> *Асафьев Б.* Композитор и действительность // Асафьев Б. Избранные труды. Т. V / М., 1957. С. 50. Статья была написана 26 сентября 1943 года по заказу газеты «Правда», но напечатана не была. Впервые опубликована 14 лет спустя, уже после смерти Асафьева, в указанном издании.

<sup>23</sup> ЦПММК. Ф. 171. Ед. хр. 1052. Л. 22об. Записи в тетради вела И.В.Асафьева. Выражаю благодарность Наталье Юрьевне Тартаковской за информацию и за любезное разрешение процитировать этот уникальный документ.

<sup>24</sup> Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Глинкаману // М., СПб., 1993. С. 60.

слыхал мою 8-ю симфонию. Я очень рад [тому], как она прошла. Мравинский сыграл её здесь 4 раза. 10-го декабря сыграет её в 5-й раз», – писал Шостакович другу в Ташкент<sup>25</sup>.

В первом же кратком газетном отчёте отмечалось, что «после концерта зрительный зал тепло приветствовал автора и исполнителей» и цитировалось высказывание Мравинского: «Из всего написанного Шостаковичем Восьмая симфония является самым глубоким и мощным произведением, самым ярким по разнообразию и объёму музыкальных образов»<sup>26</sup>. Высокая оценка нового произведения была дана и в развёрнутых рецензиях, появившихся после премьеры<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Там же. С. 61.

<sup>26</sup> Восьмая симфония Шостаковича / Комсомольская правда, 1943, 5 ноября.

<sup>27</sup> См., например: *Мартынов И.* Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича / Вечерняя Москва, 1943, 5 ноября; *Леонов Л.* Первые впечатления / Литература и искусство, 1943, 7 ноября; *Блок Ж.-Р.* В стране музыки // Там же.

## ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ Д.Д.ШОСТАКОВИЧА История создания. Подготовка премьеры

Свой Второй концерт для скрипки с оркестром Шостакович сочинил как приношение к юбилею Давида Ойстраха. «Дмитрий Дмитриевич задумал сделать мне подарок и написать для меня новый, Второй концерт, приурочив его к моему 60-летию, – вспоминал Ойстрах. – Но он ошибся на один год. Концерт был готов к моему 59-летию»<sup>1</sup>.

Знакомство композитора и скрипача, состоявшееся в 1935 году, быстро переросло в творческое сотрудничество и человеческую дружбу. «Знакомство и дружба с Давидом Фёдоровичем Ойстрахом – одна из самых ярких страниц моей жизни», – писал Шостакович<sup>2</sup>. Его восторженные оценки искусства Ойстраха, кажется, не имеют аналогий среди отзывов композитора о музыкантах-современниках. «Я горячо люблю Вас как великого артиста и человека, – восклицал он в одном из писем великому скрипачу. – <...> Я мог бы своими комплиментами по Вашему адресу исписать тысячи тонн бумаги»<sup>3</sup>.

Важное место в их общении занимало совместное музицирование. «Мы переиграли массу сонат, в частности Моцарта и Бетховена, и многое, многое другое. Ещё более я счастлив, что он играл все

<sup>1</sup> *Ойстрах Д.* Великий художник нашего времени // Д.Шостакович: Статьи и материалы / Сост. и ред. Г.Шнеерсон. М., 1976. С. 27. Некоторые

авторы без достаточных обоснований подвергают сомнению или прямо отрицают этот казус «преждевременного посвящения». «Шостакович не спутал дату, но ему не хотелось откладывать работу», – категорически утверждает С.Хентова (Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. М., 1996. С. 393).

Однако, как будет показано ниже, сочинение именно на первом этапе шло чрезвычайно трудно. Версено Хентовой повторяет Э.Уилсон. «Скорее всего, он [Шостакович] уже задумал сочинение и не хотел его откладывать», – пишет она, аргументируя это соображение тем, что вряд ли композитор «с его чрезвычайной точной памятью, в действительности перепутал дату» (Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб., 2006. С. 450). Невозможно понять, почему композитор должен был придумывать историю про свою ошибку, «оправдываясь» за создание нового произведения.

<sup>2</sup> *Шостакович Д.* Воспоминания // Д.Ф.Ойстрах: Воспоминания: Статьи. Интервью. Письма / Сост. В.Григорьев. – М., 1978. С. 9.

<sup>3</sup> Письмо Шостаковича к Д.Ф.Ойстраху от 10 апреля 1957 // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Сост. И.Бобыкина // М., 2000. С. 340.

мои скрипичные сочинения, – говорил Шостакович. – Для меня самые известные репетиции и занятия с Давидом Фёдоровичем были незабываемыми праздниками. Я каждый раз с нетерпением ждал звуков его скрипки»<sup>4</sup>.

Композитор прямо отмечал воздействие исполнительского искусства Ойстраха, его артистической индивидуальности на своё творчество: «Необычайная музыкальность Давида Фёдоровича, красота его звука, великолепная техника не могли, естественно, пройти бесследно для меня, и, видимо, всё это нашло отражение в моих скрипичных сочинениях, тем более что писал я их, предполагая, что первым исполнителем будет Давид Фёдорович»<sup>5</sup>.

Ойстрах был горячим поклонником и активным пропагандистом творчества Шостаковича, которого называл «одним из самых больших композиторов XX века»<sup>6</sup>. В телеграмме композитору к его 50-летию он писал: «Горд великой поступью Вашего гения»<sup>7</sup>. Его дирижёрский репертуар включал Девятую и Десятую симфонии, вместе с автором и чешским виолончелистом Милошем Садло Ойстрах записал Третье соч. 67. В моменты острых дискуссий вокруг творчества Шостаковича Ойстрах, используя свой огромный артистический авторитет и независимость от композиторско-музыкаведческой среды, выступал со статьями о новых сочинениях композитора<sup>8</sup>.

В заключительном абзаце статьи к 60-летию композитора, Ойстрах писал: «Не скрою, лично я и все мои коллеги скрипачи во всём мире ждём от Дмитрия Дмитриевича нового подарка – Второго скрипичного концерта или "хотя бы" скрипичной сонаты! Это была бы огромная радость для всех нас, для всех истинных друзей музыки. Мы ждём и надеемся, что этот подарок – не за горами»<sup>9</sup>.

Можно подумывать, что замысел нового скрипичного концерта в какой-то мере был инициирован этой горячей просьбой друга-музыканта, звучащей почти как поздравительный юбилейный пост.

<sup>4</sup> *Шостакович Д.* [Воспоминания] // Д.Ф.Ойстрах: Воспоминания: Статьи. Интервью. Письма / Цит. изд. С. 11.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> *Ойстрах Д.* Наш великий современник // Дмитрий Шостакович / Сост. Г.Орджоникидзе. М., 1967. С. 86.

<sup>7</sup> Цит. по: *Юзефович В.* Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом / М., 1985. С. 222.

<sup>8</sup> См.: *Ойстрах Д.* Заметки музыканта // Советская музыка. 1954, № 9. С. 24–26 (в центре статьи Десятая симфония Шостаковича); Ойстрах Д. Воплощение большого замысла (О скрипичном концерте Шостаковича) // Советская музыка, 1956, № 7. С. 3–10.

<sup>9</sup> *Ойстрах Д.* Наш великий современник // Цит. изд. С. 89.

Сочинение Концерта началось, вероятно, в конце зимы или в начале весны 1967 года. На первом этапе работа шла, по-видимому, трудно. Именно об этом композитор говорил в письме 8 апреля И.Д.Гликину, впервые сообщая другу о новом опусе: «Очень медленно, с трудом, выжимая из себя ноту за нотой, пишу Скрипичный концерт»<sup>10</sup>.

Сохранился автограф большого фрагмента<sup>11</sup>, очевидно, представляющего собой предварительную версию начала первой части Концерта: 136 тактов партитуры для тройного состава оркестра в тональности *fis-moll*, с солирующей скрипкой, вступающей лишь в 103-м такте.

В окончательной версии можно найти несомненные связи с этой первой пробой, но по многим параметрам композитор пришёл к совершенно иным решениям: выбрана другая тональность, радикально сокращён состав оркестра, и Концерт начинается не с масштабного оркестрового вступления, а с соло скрипки, которая появляется уже в третьем такте. Последнее обстоятельство было, по-видимому, концепционно важным. Говоря о Концерте незадолго до премьеры, Шостакович специально отметил, что в этом сочинении, в отличие от Первого концерта для скрипки с оркестром, «почти всё излагается солирующей скрипкой, всё сосредоточено в её партии, а оркестр вроде бы подыгрывает»<sup>12</sup>.

Прорыв в процессе сочинения произошёл, по всей видимости, в середине апреля. 21 апреля, через две недели после цитированного письма Гликину, был закончен полный черновой эскиз первой части Концерта<sup>13</sup>.

Дальнейшая работа пошла уже в обычном для Шостаковича стремительном темпе.

6 мая композитор приехал в Репино, где продолжил работу<sup>14</sup>. 18 мая Концерт был закончен, и композитор зафиксировал эту дату на

<sup>10</sup> *Гликин И.* Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликину // СПб., 1993. С. 229. Письмо от 8 апреля 1967 из Жуковки.

<sup>11</sup> Архив Д.Д.Шостаковича. Фрагмент впервые публикуется в Приложении в настоящем томе.

<sup>12</sup> *Карлсипи М.* Триумфальная преполюя: Новые произведения Д.Д.Шостаковича // Правда, 12 сентября 1967.

<sup>13</sup> Дата поставлена автором в конце эскиза первой части. (Автограф – Архив Д.Д.Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 101. Л. 8). С.Хентова пишет, что работа над Концертом шла в мае в Репино и в Москве (Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. М., 1996. С. 392), не учитывая первого этапа сочинения, в частности, сочинения первой части в апреле.

<sup>14</sup> *Домбровская О.* Геохронограф // Дмитрий Шостакович: Материалы и документы / Сост. Л.Ковалева и М.Якубов // М., 2006. С. 204. Композитор пробыл в Репино с 6 по 19 мая.

последней странице партитуры<sup>15</sup>.

20 мая, уже находясь у себя на даче, в Жуковке под Москвой, Шостакович сообщил о Концерте Ойстраху:

«Дорогой Додик!

Я закончил новый скрипичный концерт. Писал его с мыслями о Вас. Много раз я Вам звонил, но никто у Вас не отвечал.

Когда Вы вернётесь домой, позвоните мне, пожалуйста (Б-9-95-29 или АД 8-66-40), Очень хочу показать Вам концерт, хотя сделать это мне ужасно трудно.

Если концерт не вызовет у Вас протеста, велико будет моё счастье. А если Вы его сыграете, то счастье моё будет столь велико, что ни в сказке сказать, ни пером описать.

Если не будет Вашего возражения, то мне очень хотелось [бы] по-святить концерт Вам.

Крепко жму руку. Звоните»<sup>16</sup>.

Встреча с Ойстрахом состоялась, по-видимому, в конце мая<sup>17</sup>. В ней участвовал также композитор Моисей Вайнберг, помогавший Шостаковичу сыграть Концерт. «Вместе с автором мы показывали Ойстраху Второй скрипичный концерт, – вспоминал он, – я на рояле играл партию солирующей скрипки, а Дмитрий Дмитриевич – партию оркестра»<sup>18</sup>.

Автограф концерта был отдан в переписку, но подготовка рукописной копии заняла непредвиденно много времени, возможно, в частности, из-за большого количества ошибок, сделанных переписчиком именно в партии солирующей скрипки<sup>19</sup>, которую с нетерпением ждал

<sup>15</sup> Автограф партитуры, Архив Д.Д.Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 98. Л. 78.

<sup>16</sup> Письмо Шостаковича к Д.Ф.Ойстраху от 20 мая 1967 // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Сост. И.Бобыкина // М., 2000. С. 343.

<sup>17</sup> Игорь Ойстрах рассказывает, что Шостакович известил Д.Ф.Ойстраха об окончании Концерта звонком по телефону: «Завершив в 1967 году работу над новым сочинением [для скрипки], Дмитрий Дмитриевич тотчас позвонил отцу и попросил приехать к нему» (*Юзефович В.* Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом / М., 1985. С. 213). Однако из письма Шостаковича видно, что события развивались иначе.

<sup>18</sup> Ориентиром для датировки служит письмо Шостаковича Ойстраху от 5 июня (см. далее в тексте статьи).

<sup>19</sup> Цит. по: *Хентова С.* В мире Шостаковича // М., 1996. С. 188. История этой встречи в изложении И.Д.Ойстраха: «Когда отец приехал к Шостаковичу, хозяин дома сам сел за рояль, на скрипичный путь легла рукопись сольной партии Концерта. Зазвучала музыка» и т.д. (*Юзефович В.* Цит. изд. С. 214) также требует критического отношения. Очевидно, Игорь Давидович присутствовал на второй встрече, состоявшейся после 17 июня.

<sup>19</sup> Сохранился автограф – 4 нотные страницы под названием «Ошибки в

Ойстрах. 5 июня Шостакович писал ему из Жуковки: «К сожалению, ноты моего концерта ещё не готовы. Перепишет ли сильно затанулась. Обещают закончить переписку к 20-му июля – не раньше»<sup>20</sup>. Десять дней спустя он жаловался Глинкаману: «Мой Скрипичный концерт ещё не переписан, поэтому не могу дать его Д.Ф. Ойстраху для ознакомления и для моего потужения в мир звуков»<sup>21</sup>.

Нотный материал был готов лишь в середине июня. Получив, наконец, ноты Концерта, Ойстрах с энтузиазмом принялся разучивать его. В новом сочинении он встретился с новыми проблемами: «Второй концерт написан в до-диез миноре. Нужно сказать, что это очень редкая для скрипичных концертов тональность. Я знаю только один концерт в до-диез миноре, тоже превосходный, но совсем в другом роде, – Концерт Пауля Хиндемита. Композиторы обычно избирают для своих концертов тональности ре мажор или ля мажор, в которых много открытых струн, что помогает решению технических задач. К примеру, из семи концертов Моцарта – четыре в ре мажоре. Та же тональность в концертах Бетховена, Чайковского, Брамса, Паганини, в Первом Прокофьева. Концерт Хачатуряна – в ре миноре. Но Шостакович избрал для своего Второго концерта, казалось бы неудобную тональность»<sup>22</sup>. Особые трудности Ойстрах отмечал в каденциях. Каденция в первой части – «вдохновенная музыка, которую я готов признать одной из удивительных удач композитора», – говорил он, однако тут же добавлял, что «поначалу кажется, что её технические трудности непреодолимы из-за обилия двойных нот. Но, разобравшись в ней, следует признать, что композитор досконально знает струнные инструменты: оказывается, там всё исполнимо, всё естественно укладывается в пальцах, надо только найти ключ в отношении аппликатуры, смены позиций и т.д.». Наконец, «огромная каденция, предавряющая финал, – необычайно трудная в техническом отношении музыка, требующая большого напряжения памяти. Думается, каждый исполнитель, взявшийся за Концерт, должен упорно и много поработать над этой каденцией, чтобы освоить все её технические трудности»<sup>23</sup>.

Вскоре композитор и исполнитель встретились вновь, вероятно, для уточнения темпов. «Это произошло, кажется, на третий день после того, как я передал Давиду Фёдоровичу ноты, – вспоминал скрипичной партии» (Архив Д.Д.Шостаковича, 2, 1, 471, л. 1–4), содержащий более сорока поправок.

<sup>20</sup> Письмо Шостаковича Д.Ф.Ойстраху от 5 июня 1967 // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 344.

<sup>21</sup> Письма к другу. С. 230.

<sup>22</sup> Ойстрах Д. Великий художник нашего времени // Цит. изд. С. 28.

<sup>23</sup> Ойстрах Д. Великий художник нашего времени // Цит. изд. С. 28.

Шостакович. – И уже тогда он удивил меня своим вдохновенным исполнением»<sup>24</sup>.

Игорь Ойстрах, присутствовавший именно на этой встрече<sup>25</sup> (и сделавший запись совместного исполнения) изложил желание выучить Концерт, и Ойстрах-отец попросил для него отдельный экземпляр скрипичной партии. 2 июля Шостакович сообщил, что скрипичная партия для Игоря будет готова лишь в конце месяца, и что в клавише следовало «некоторые незначительные поправки. Одну из них внесите в свой клавир. Это [цифра] 53 такты 3, 4, 5, 6. Роль. У скрипки solo ничего не меняется»<sup>26</sup>.

В том же письме композитор сообщил, что Максим Шостакович также заинтересовался новой партитурой: «Мой сын Максим очень хочет продиржировать премьеру концерта. Я сказал ему, что решение по этому вопросу принадлежит Вам. Если Вы согласитесь сыграть с ним концерт, то пусть так и будет. Если же Вы не захотите, то пусть так и будет. Во всяком случае, я очень прошу Вас серьёзно поговорить с Максимом на эту тему, если, конечно, у Вас будет время. Во всяком случае, Максиму надо разъяснить, что премьеры нового сочинения – это дело ответственное»<sup>27</sup>.

В июле Ойстрах находился в Париже и, продолжая работать над Концертом, предлагал композитору некоторые технические варианты изменений в партии солирующей скрипки. 15 июля Шостакович писал ему: «Для меня большой радостью было узнать, что 1-ю и 2-ю части Вы уже знаете наизусть. Ваши поправки, конечно, принимаю. В первом случае безоговорочно (6-й такт после [цифры] 32). Относительно 6-го такта после [цифры] 33 я бы предпочёл вариант В, если вариант А очень труден. При встрече с Вами мы этот вопрос решим вместе. Во всяком случае, вариант В лучше, чем вариант С»<sup>28</sup>.

В начале июля уже была определена дата премьеры, Шостакович оповещал о ней коллег и друзей.

Первоначально премьера была намечена на 29 октября. В конце июля Шостакович получил предложение известного импресарио Виктора Хоххаузера о проведении премьеры в Лондоне. С такой же просьбой к нему обратился Ойстрах. 26 июля композитор ответил Хоххаузеру: «Я буду очень рад, если Д.Ф.Ойстрах сыграет мой концерт в Англии после московской премьеры, которая намечена на конец ок-

<sup>24</sup> Цит. по: Капустин М. Триумфальная прелюдия: Новые произведения Д.Д.Шостаковича // Правда. 12 сентября 1967.

<sup>25</sup> См. сноску 18.

<sup>26</sup> Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 344–345.

<sup>27</sup> Там же. С. 345.

<sup>28</sup> Там же. С. 345–346.

тября 1967 г.»<sup>29</sup>. 28 июля он писал Ойстраху: «Спасибо Вам за Вашу открытку со столь радостными для меня известиями.

С нетерпением жду встречи с Вами.

Получил я письмо от Виктора Хоххаузера. Он просит меня дать согласие на премьеру концерта в Вашем исполнении в Лондоне 18 сентября. Пишет он потом, что в Англии собираются торжественно отметить Ваше 60-летие.

Я ему написал, что премьеры концерта намечена в Москве на конец октября. А потом можно играть концерт всюду.

Однако, может быть, и можно будет решить этот вопрос иначе, и delegat премьеру в Лондоне. Однако мне этого не хотелось бы. Впрочем, последнее слово за Вами. <...>

Для меня большое счастье, что Вы уже выучили концерт»<sup>30</sup>.

На начало концертного сезона были намечены первые исполнения нескольких новых сочинений. Кроме Второго концерта для скрипки, готовились премьеры Траурно-примфально-прелюдии «Памяти героев Сталинградской битвы» соч. 130, Симфонической поэмы «Октябрь» соч. 131, вокального цикла на слова Александра Блока. «Перед возвращением в Москву испытываю большие волнения, – писал Шостакович Глинкаму. – Предстоит премьеры моих новых opus'ов. А это всегда очень беспокойно»<sup>31</sup>.

Перед «официальной» московской премьерой Ойстрах решил обыграть Концерт с Симфоническим оркестром Московской филармонии (дирижировал К.П.Кондрашин). «Проба» состоялась 13 сентября в Доме культуры в г. Болшево под Москвой. Композитор на исполнении в Болшево не присутствовал, но Ойстрах передал ему запись. 18 сентября у Шостаковича случился перелом ноги, и он оказался в больнице. О впечатлениях автора Ойстрах узнал в телефонном разговоре, который он записал на магнитофон<sup>32</sup>. «То, что я сейчас слушал, – это самое великодушное исполнение, – сказал ему композитор. – У меня самый глупый комплимент, который я могу сказать: как будто я сам играл, как будто я сам играл!»<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Там же. С. 347.

<sup>30</sup> Там же. С. 346.

<sup>31</sup> Письма к другу. С. 231. Письмо от 11 август 1967.

<sup>32</sup> Часть этого разговора воспроизведена на диске фирмы «Мелодия» С 10-06907-8 с записью Концерта.

<sup>33</sup> Цит. по: Юзефович В. Давид Ойстрах: Беседы с Игорем Ойстрахом / М.. 1985. С. 217.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ Д.Д.ШОСТАКОВИЧА «МОСКВА, ЧЕРЁМУШКИ».

История создания

Музыкальная комедия «Москва, Черёмушки» была написана в 1957–1958 годах для Московского театра оперетты.

Обращение Шостаковича к «лёгкому жанру» было встречено не только с большим вниманием, но и с некоторым недоумением, поскольку представление о его искусстве в общественном сознании на исходе 1950-х годов устойчиво связывалось прежде всего с монументальными трагедийными музыкально-философскими концепциями. Между тем интерес к оперетте, эстраде, комедийным, развлекательным жанрам сложился у композитора ещё в 1920-е годы и сохранялся до конца его творческого пути. Сам он рассказывал, что этот интерес возник под влиянием И.Соллертинского. «Раньше мне казалось странным, как может серьёзный музыкант увлекаться музыкой Иоганна Штрауса или Оффенбаха, – вспоминал композитор как раз незадолго до начала работы над своей музыкальной комедией. – Соллертинский помог избавиться от этого снобистского отношения к искусству. И сейчас я люблю музыку всех жанров, лишь бы это была хорошая музыка»<sup>1</sup>. В 1930-е годы Шостакович часто посещал опереточные спектакли Малого оперного театра в Ленинграде, его любимыми опереттами были «Весёлая вдова» Франца Лёгера, «Цыганский барон» Иоганна Штрауса и «Прекрасная Елена» Жака Оффенбаха<sup>2</sup>.

Этот интерес довольно рано стал отражаться и в творческой практике композитора. Так, в 1929 году Шостакович написал музыку к феерической комедии В.Маяковского «Клоп». Известен также его замысел оперы-фарса «Карась» на либретто Николая Олейникова, о котором пресса неоднократно сообщала в 1929–1930 годах<sup>3</sup>. В 1931 году

<sup>1</sup> Шостакович Д. Думы о пройденном пути // Советская музыка, 1956, № 9. С. 11–12.

<sup>2</sup> В 1931 году художник Николай Акимов, оформлявший в Малейте спектакль «Прекрасная Елена», придал Парижу внешнее сходство с Шостаковичем (см.: Хенцова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 1. М., 1996. С. 435).

<sup>3</sup> См.: По театрам: Малый театр // Рабочий и театр, 1929, № 33, 18 августа. С. 15; Новинки в Госопере // Рабочий и театр, 1929, № 34. С. 16; Новостр искусства: По театрам // Рабочий и театр, Рабочий и театр, 1930, № 10, 21 февраля. С. 16.

появился музыка к эстрадно-цирковому представлению «Условно уютный», в 1932 – сразу после «Леди Макбет Мценского уезда» – композитор начал работу над комической оперой «Большая молния» на либретто Николая Асеева, оставшейся неоконченной. Тогда же о намечавшемся сотрудничестве с Шостаковичем объявил ленинградский Театр музыкальной комедии Нардома<sup>4</sup>. Среди работ композитора, запланированных в том же 1932 году, была опера «Нер» на либретто Бориса (?) Гусмана и Анатолия Маринеттофа для Московского театра оперетты<sup>5</sup>. В 1935 году он сочинил комедийный балет «Светлый ручей», своего рода хореографический водевиль.

В 1939 году Шостакович рассказывал о начале новой работы в жанре оперетты: «Недавно я приступил к написанию оперетты «12 стульев» по известному одноименному роману И.Ильфа и Е.Петрова. Чрезвычайно трудно действие и характеры большого приключенческого романа передать в трёхактной пьесе. С этой задачей либреттист Е.Петров и поэт В.Владимиров, на мой взгляд, справились хорошо»<sup>6</sup>. Как видно, в августе либретто уже было готово и находилось у композитора. В октябре того же года он говорил об этом проекте уже как о реально осуществляемом сочинении, называя даже планируемые сроки его завершения и премьеры: «Я впервые в своей музыкальной практике начал работать над созданием советской оперетты. Первое моё соприкосновение с этой областью музыкального творчества происходит на высококачественном литературном материале. <...> Оперетту “12 стульев” я рассчитываю закончить ещё в этом году с тем, чтобы в конце зимнего сезона она была показана зрителям в Ленинградском театре музыкальной комедии, в репертуар которой она включена»<sup>7</sup>. Хотя этот замысел также не был реализован, он неоспоримо свидетельствует о неослабевавшем интересе автора к оперетте.

В 1940 году по просьбе дирижёра Б.Хайкина Шостакович инсценировал полку Иоганна Штрауса-сына «Поезд удовольствий» («*Vergnügungszug*») в качестве вставного номера для оперетты «Простанский барон» в постановке Малого оперного театра. «Позвонил Шостаковичу, – вспоминает Хайкин. – Он очень оживился, моментально ко мне приехал, схватил полку <...> и назавтра принёс партитуру»<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> См.: Генеральный договор заключен // Рабочий и театр, 1932, № 7, С. 23.

<sup>5</sup> См.: 5 советских оперетт (В Московском театре оперетты) // Рабочий и театр, 1932, № 20, С. 16; *Шостакович Д.* Декларация обязанности композитора // Рабочий и театр, 1931, № 31, 20 ноября, С. 6–7.

<sup>6</sup> Новые работы Д.Шостаковича // Ленинградская правда, 1939, 28 августа.

<sup>7</sup> Оперы, симфонии, сюиты, концерты: Новые работы ленинградских композиторов // Курортная газета (Сочи), 1939, 20 октября.

туру. Полька завоевала колоссальную популярность. Оркестр всегда её повторял»<sup>8</sup>.

В мае 1943 года Шостакович сообщил о планах ещё одной работы, связанной с классической опереттой: «Сейчас по предложению Ленинградского Малого оперного театра я впервые приступаю к инсценировке классической музыкальной комедии. Буду работать над новой редакцией партитуры одной из лучших оперетт Оффенбаха “Синяя борода”»<sup>9</sup>.

В сентябре 1949 года Шостакович говорил о замысле музыкальной комедии «За Нарвской заставой» для ленинградского Театра музыкальной комедии<sup>10</sup>.

Как видно, обращение к оперетте вполне укладывалось в круг давних и постоянных творческих устремлений композитора. Примечательно также, что его замыслы самостоятельных работ в этом жанре («12 стульев», «За Нарвской заставой») были связаны преимущественно с современными темами. О своём интересе к этой области творчества Шостакович неоднократно говорил и в последующие годы<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Цит. по: *Хенцова С.* Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 1, С. 435.

<sup>9</sup> *Шостакович Д.* Партитура оперы Мусоргского. К постановке «Борис Годунов» в Большом театре // Вечерняя Москва, 1943, 11 мая. Идея создания новой оркестровой версии оперетты также принадлежала Хайкину: «Я с большим удовольствием возмущусь за оркестровку “Синей бороды”, – писал ему Шостакович из Куйбышева в Чкалов (ныне – Оренбург) 24 февраля 1943 года. Весной композитор уже был готов приступить к работе. В начале мая он сообщил: Киванр я получил. С А.Г.Алексеевым веду разные беседы и, если Вы не возражаете, могу приступить к инструментровке <...> Хочу сейчас заняться плотную “Синей бородой”. Эта работа меня радует, и я с удовольствием её сделаю (цит. по: *Хенцова С.* В мире Шостаковича // М., 1996, С. 314–315).

Алексей Григорьевич Алексеев (1887–1985) – конферансье, режиссёр, драматург – в 1943–1944 годах был главным режиссёром Ленинградского Малого оперного театра, находившегося в это время в эвакуации, и планировал постановку «Синей бороды».

<sup>10</sup> За эту информацию я благодарен Андрею Николаевичу Крюкову.

<sup>11</sup> «Хотелось бы написать музыкальную комедию, – заявил он в 1963 году. – Ищу оригинальное, увлекательное либретто, по которому можно было бы создать настоящее, живое, искрящееся весельем произведение, по всем законам, присущим этому жанру, так любимому зрителями» (*Шостакович Д.* Ищу либретто... // Известия, 1963, 19 августа). Возможно, в русле этих поисков привлекла его внимание и поэма Александра Твардовского «Тёркин на том свете» (см.: *Шостакович Д.* моё новое произведение – «Кирпичная увертюра» // Литературная газета, 1963, 19 октября). Наконец, в 1973 году Шостакович предполагал осуществить новую редакцию и партитуру оперетты И.Штрауса «Летучая мышь» (либрировать спектаклем

Инициатива привлечения Шостаковича к реальному сотрудничеству с театром принадлежала Г.Столярову, который с 1954 года стал главным дирижёром Московского театра оперетты и с большой энергией добивался расширения его репертуара<sup>12</sup>. В 1957 году заметно участились их контакты<sup>13</sup>, и можно предполагать, что во время встреч обсуждались конкретные планы создания оперетты «Москва, Черёмушки».

Тем не менее, по утверждению И.Глисмана, композитор согласился писать музыку на либретто В.Масса и М.Червинского «Москва, Черёмушки» «скрепя сердце», лишь «по настоятельным, неотступным просьбам» Столярова, поскольку предложенный ему сюжет «отнюдь не радовал его»<sup>14</sup>.

должен был Мстислав Ростропович» (см.: *Шостакович Д.*: Музыка рождается в тишине // Известия, 1973, 6 августа). Насколько далеко зашла эта работа, к сожалению, неизвестно, но в феврале 1974 года И.Глискман писал Шостаковичу: «Собщи мне, пожалуйста, когда состоится премьера «Летучей мыши». Мне говорили, что ты и Ростропович приммете участие в постановке этой чудесной оперетты» (Письма к другу: Письма Д.Д.Шостаковича к И.Д.Глискману / Сост. И.Глискман. М., ДСН-СПб, Композитор, 1993. С. 300). Наконец, 5 марта 1975 года «Дмитрий Дмитриевич <...> неожиданно затворил о Иоганне Штраусе и пожалел, что его сейчас редко играют в филармонии, — пишет Глискман. — Шостакович сказал: “Что за прелесть его польки, галопы, вальсы. И как остроумен этот замечательный Штраус! Помнишь его “Ретцштан мобль” или “Охоту”, где дирижёр вклиняется в игру и стреляет из пистолета, раз происходит охота...”» (Письма к другу. С. 307).

<sup>12</sup> Григорий Арнольдович Столяров (1892–1963) дирижировал московской премьерой оперы «Катерина Измайлова» в Театре им. Вл.И.Немировича-Данченко. Шостакович был очень доволен его работой, свидетельством чему является, в частности, надпись на фотопортрете, подаренном дирижёру: «В знак горячей благодарности за великолепное исполнение “Катерины Измайловой” любящий Д.Шостакович, 3 мая 1934 года (*Русская д. 70 и 50*: К юбилею Г.А.Столярова // Советская музыка, 1963, № 4. С. 150). Контакты между Столяровым и Шостаковичем не прекратились до последних дней жизни дирижёра. По ценному наблюдению С.Марьиной, о добрых отношениях двух музыкантов свидетельствует дружеский тон писем Шостаковича и его неизменное обращение «Дорогой Гриша», несмотря на большую разницу в возрасте (Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 202).

В связи с 70-летием Столярова Шостакович писал: «Облада превосходной техникой, он вместе с тем всегда убедительно доводит до слушателя музыкальное содержание исполняемого произведения <...> Его умение работать с певцами, с оркестром действительно великолепно» (цит. по: *Хенцова С.* В мире Шостакович. С. 313).

<sup>13</sup> В записной книжке Шостаковича зафиксированы даты четырех встреч: 21 января, 3 июля, 4 июля и 14 сентября. За эти сведения я благодарен Ольге Викторовне Домбровской.

<sup>14</sup> Письма к другу. С. 145. Владимир Захарович Масс (1896–1979) и Ми-

К сочинению Шостакович приступил, по-видимому, осенью 1957 года. Отдельные этапы работы над музыкальной комедией отражены в переписке композитора и дирижёра. В отличие от других случаев сотрудничества Шостаковича с театрами, отдельные номера нового произведения передавались в театр (Столярову) сразу по мере их написания, до завершения всей партитуры в целом. Чтобы ускорить работу, переписчики делали с автографа Шостаковича копии, с которыми можно было начинать разучивание с певцами, хором и оркестром.

2 октября 1957 года были отправлены, по-видимому, первые типовые части. «Дорогой Гриша! — писал Шостакович в сопроводительной записке. — Посылаю тебе номера для “Москва — Черёмушки”. Написаны они плохо. Без динамических оттенков и тому подобно. Если ты сочтёшь их совсем неудовлетворительными в смысле записи, то верни их мне. Через неделю я вернусь в Москву и займусь привлечением их в порядок. Если же некоторые из них ты сочтёшь возможным переписать, то перепиши»<sup>15</sup>.

Однако вскоре из-за крайней загруженности композитора работа прервалась. Шостакович вернулся к ней лишь весной 1958 года. В интервью 26 апреля он сказал: «В ближайшее время думано закончить оперетту “Москва, Черёмушки” на либретто Масса и Червинского»<sup>16</sup>. Активное сотрудничество с дирижёром возобновилось, по-видимому, летом. В начале августа Столяров отправил Шостаковичу, находившемуся в Доме творчества композиторов Репино, телеграмму: «Дорогой Митя! Имеющиеся номера по “Черёмушкам” разучили, приступили к сценическим репетициям. Спектакль запланирован в ноябре. Очень прошу по старой дружбе личной встречи, где тебе удобно». 6 августа<sup>17</sup> Шостакович отправил ответную телеграмму: «Скоро буду в Москве,

хаил Абрамович Червинский (1911–1965) были к концу 50-х годов известными драматургами, авторами либретто популярных оперетт «Трембита» Ю.Минютина (1949), «Самое заветное В.Соловьева-Седюто» (1952), «Белая акция И.Дунаевского» (1955). В.Масс совместно с Н.Эрдманом написал сценарий фильма «Весёлые ребята». В интервью для печати (уже после завершения музыкальной комедии) композитор отзывался о работе либреттистов в похвальных выражениях.

<sup>15</sup> Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 207

<sup>16</sup> Вошпённый мир музыки // Московский комсомолец, 1958, 26 апреля. С.Хенцова утверждает, будто бы композитор объявил в этом интервью, что он завершит оперетту «Через два месяца» (см. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. М., 1996. С. 502). Подобной информации в тексте интервью нет.

<sup>17</sup> Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 208. Текст телеграммы приводится по недатированному черновому автографу Столярова. Шостакович находится в Репино с 3 июля по 6 августа (установлено по геохронографу, составленному О.Домбровской).

позовно. Клавир закончу десятого сентября, партитуру – пятнадцатого ноября»<sup>18</sup>.

25 августа 1958 года в связи с болезнью правой руки Шостакович оказался в больнице и находился там по 26 сентября. Тем не менее сочинение музыкальной комедии продолжалось очень интенсивно, и своё обещание композитор, по-видимому, выполнил достаточно точно. 23 сентября он писал Столярку: «Посылаю тебе первую порцию партитуры. В ней имеется следующий дефект: у меня нет красивых чернил, поэтому в песне о Марьиной роще *ossia* я вписал теми же чернилами. В песне о Москве цифра 33, такт 15 я изменил ноту *fa* на ноту *do* <...> Песня о Марьиной роще мною перекорректирована (цифра 16). Это на случай необходимости транспорта. Через несколько дней пришло ещё порцию партитуры. Рука моя может, хотя и с трудом, выполнять свои обязанности. Верни мне, пожалуйста, клавиры новых номеров, которые я тебе пересылал, если они уже переписаны»<sup>19</sup>.

Из последующих писем<sup>20</sup> видно, что 29 сентября Шостакович отправил Столярку «Дуэт Вавы и Дребеднева» (№ 8), который он транспонировал на тон выше (из *c-moll* в *d-moll*), и «Полёзку по Мооске» (№ 7 и, возможно, № 9); 2 октября – «Песню о Черёмушках» (№ 13, 17, 27, 32), «Куплеты Барабашкина» (№ 18) и продолжение сцены Барабашкина с жильцами (вероятно, № 14); 6 октября – «Дуэт Лоси и Серёж» (№ 20), 17 октября – «Польку» (№ 6).

При работе над партитурой Шостакович вносил в первоначальный текст клавира разнообразные изменения, касающиеся tessitury вокальных партий, транспонируя некоторые номера с учётом голосовых возможностей конкретных исполнителей или предлагая варианты (*ossia*), сочинил новые фрагменты (например, продолжение сцены Колюбашкина, в окончательной версии превратившегося в Барабашкина, с жильцами<sup>21</sup>), уточнял алогические указания и проч. Существенные

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же. В партитуре «Песни Сергея о Марьиной роще» нет *ossia*. Возможно первоначально партия Сергея Лушкова предназначалась баритону, в окончательной версии её исполняет тенор. Номера под названием «Песня о Москве» ни в партитуре, ни в клавиру нет. Вероятно, Шостакович имел в виду «Прогулку по Москве» (№ 7). Установить, в каком месте произведёния указанная в письме замена ноты *fa* на *do*, затруднительно.

<sup>20</sup> См. письма от 25, 26 и 29 сентября, 2, 6 и 17 октября (Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 209–211). Все номера указаны здесь по окончательной редакции произведения; первоначально (в письмах Шостаковича) нумерация была иной. Названия номеров приводятся в статье в том виде, в котором они даны Шостаковичем в письмах и в нотных материалах, посылаемых Столярку.

<sup>21</sup> Там же. С. 210.

коррективы вносились и в либретто, в частности Шостакович неоднократно отмечал неоправданные длины тексты: «Я выбросил четыре строки текста, – писал он по поводу «Песни о Черёмушках», – А то очень много нот и слов»<sup>22</sup>. «Августовское [В.Масса и М.Чернынского] многообразие заставило меня переделывать 4-й куплет, – сообщал он, посылая Столярку партитуру «Дуэта Лоси и Серёж», – А то четыре одинаковых куплета, даже в разной инструментровке, будет очень скучно [слушать]»<sup>23</sup>. «В дуэте Маши и Бубенцова, – писал композитор, получив текст, сочинённый либреттистами на уже готовую музыку, – надо попросить авторов исправить текст: в конце 1-го куплета, который поёт Маша, надо переделывать слова “Ах, почему ты так жестока”. Эти слова плохо “ложатся” на музыку»<sup>24</sup>.

Отправка последних материалов (в том числе партитур «Польки» и «Дуэта Маши и Бубенцова») произошла, судя по переписке, 17 октября. Таким образом, процесс сочинения в целом занял немного больше года: примерно с конца сентября 1957 года по октябрь 1958-го.

По ходу работы уточнялось и определение жанра сочинения: сам Шостакович обычно называл этот опус опереттой<sup>25</sup>, на титульном листе рукописного клавира, хранящегося в Производственном комбинате Музыкального фонда, значится: «Оперетта-обозрение в 3-х действиях»; в прижизненном издании клавира жанр произведения определён как музыкальная комедия<sup>26</sup>.

Рассказывая об уже законченном произведении, Шостакович писал: «Сочинение оперетты – дело для меня новое. “Москва, Черёмушки” – это мой первый и, надеюсь, не последний опыт в этом увлекательном жанре. Я работал над нею с большим увлечением и живым интересом. <...> Мне думается, что работа эта для меня окажется не бесполезной. Искренне любя весёлый и жизнерадостный жанр оперетты, высоко ценя творчество таких замечательных мастеров, как Оффенбах, Лёкок, Иоганн Штраус, Кальман, Легар, я хотел бы, чтобы моя первая оперетта оказалась достойной жанра и завоевала любовь нашей замечательной советской аудитории»<sup>27</sup>. В той же статье он отметил одну существенную особенность партитуры: «В музыкальном

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же. С. 211.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> См. его интервью, в том числе и цитированное выше «Волшебный мир музыки» (Московский комсомолец, 1958, 26 апреля).

<sup>26</sup> См. Шостакович Д. Москва, Черёмушки. Музыкальная комедия в трёх актах. Клавір // М., Советский композитор, 1959.

<sup>27</sup> Шостакович Д. Быть на высоте великих задач // Советская музыка, 1959, № 1. С. 10.

плане порой привлекаются пародийные элементы, цитирование популярных в недалёком прошлом мотивов, а также некоторых песен советских авторов».

Действительно, в «Дуте Лидочки и Бориса» (№ 19) звучат мелодии известных русских народных песен «Во саду ли, в огороде» (цифра 167), «Светит месяц» (цифра 166), «Ах вы, сени, мои сени» (цифра 169), которую Шостакович использовал также в Симфонии № 13, уличной песенки «Цыплёнок жареный» (цифра 180), а также песни В.Соловьёва-Седого «Подмосковные вечера» (цифра 170) и др. За 20 тактов до конца «Кулгетов Барабашкина и Дребеднёва» (№ 21, цифры 208 и 209) звучит туш и т.д.

Особенно широко использованы в оперетте автоцитаты. Так, мелодия первых 16 тактов «Песни о встрече» из музыки к кинофильму «Встречный» легла в основу «Песни Лидочки» (№ 6, цифра 66), она же почти полностью звучит в заключительном оркестровом эпизоде «Дут Лидочки и Бориса» (№ 22, цифры 220 и 221). Вторая половина «Песни о встрече» (припев) в ритмически изменённом виде использована в партии Сергея в «Увертюре-прологе» (цифры 16 и 17) и в хоровом эпизоде «Нет, в Марьиной Роше и воцарилась друтой» в «Ансамбле жильцов» (№ 10, цифра 117). В основе многократно звучащей в оперетте «Песни о Черёмушках» лежит мелодия из музыки к кинофильму «Златые горы», близкая мелодии городской народной песни «Бывали дни весёлые»: на ней построены начало «Увертюры-пролога», а также № 13 («Песня о Черёмушках»), № 17 («Финал первого действия»), № 39 («Финал») и ряд других эпизодов. В танцевальный оркестровый раздел «Кулгетов Барабашкина и Дребеднёва» (№ 21, цифры 204 и 205) введён фрагмент из балета «Золотой век» (соч. 22, № 18 «Разговор директора выставки с Фашистом»; в балете «Бог» соч. 27 эта же тема использована в № 10 «Вредители»); в оркестровом эпизоде «Прогулка по Москве» (№ 7, цифры 82 и 84) звучит основная тема «Русской пляски» из балета «Светлый ручей» (соч. 39, № 9) и т.д.

После завершения партитуры композитор имел возможность непосредственно следить за подготовкой спектакля. «Я аккуратно посещал репетиции моей оперетты, — сообщал он И. Гликину. — Горю со стыда. Если ты думаешь приехать на премьеру, то советую тебе раздумать. Не стоит терять время для того, чтобы полюбаваться на мой позор. Скучно, бездарно, глупо. Вот всё, что я могу тебе сказать по секрету»<sup>28</sup>. Возможно, столь остро негативную реакцию автора вызывало сценическое решение именно московского спектакля — режиссура, игра артистов и т.п. «Мне показалось, что музыку вписали

в прокрустово ложе [тех] опереточных традиций, которыми жил Московский театр оперетты», — свидетельствовал один из современников<sup>29</sup>. Показательно, что Шостакович не возражал против постановки оперетты в других театрах. «Если Малютот хочет ставить мою оперетту, пусть ставит, — писал он тогда же Гликину. — За нотным материалом надо обратиться в Московский театр оперетты»<sup>30</sup>.

Прошедшая с большим успехом премьера музыкальной комедии «Москва, Черёмушки» состоялась 24 января 1959 года на сцене Московского театра оперетты. Дирижировал премьерным спектаклем Г.Столяров.

Примерно через два года после сценической премьеры оперетты «Москва, Черёмушки» И.Гликман предложил киностудии «Ленфильм» идею экранизации этого произведения. «Предложение было принято, и Шостакович дал согласие на постановку фильма, получившего название “Черёмушки”, — вспоминает Гликман. — Ставил картину замечательный кинорежиссёр Герберт Морисевич Раппапорт [у Гликмана ошибочно: Раппопорт] <...> Фонограмму мастерски записал Николай Семёнович Рабинович. <...> В процессе съёмки Шостакович по просьбе режиссёра написал несколько отличных кусков музыки»<sup>31</sup>.

<...>

История создания некоторых дополнительных номеров запечатлена в воспоминаниях режиссёра.

«Я с самого начала заметил Шостаковичу, что, как ни богата партитура, фильм может выдвинуть моменты, не предусмотренные партитурой, — рассказывает Раппапорт. — Он согласился в случае необходимости кое-что дописать. И вот тут произошла любопытная с ним встреча. <...> Я позвонил Шостаковичу в Москву и сказал, что до окончания фильма осталось несколько дней и необходимо, чтобы он срочно приехал посмотреть отснятое и, если с нашей работой согласен, дописал обещанную музыку. <...> Мы его встретили на вокзале, посадили в нашу машину и привезли на Студио. Там в зале показали ему фрагмент, к которому следовало сочинить музыку. Он смотрел, смеялся, казалось, был доволен, и я вручил ему бумажку, где точно, со всеми подробностями, как это принято в кино, был обозначен характер и метраж кусков. Он сказал: — Спасибо. Я очень спешу. Меня

<sup>29</sup> Воспоминания кинорежиссёра Г.М.Раппапорта. Цит. По: Хейтлова С. В мире Шостаковича. С. 253.

<sup>30</sup> Письма к другу. С. 145.

<sup>31</sup> Письма к другу: Письма Д.Д.Шостаковича к И.Д.Гликину / Сост. и коммент. И.Д.Гликмана. М., DSCN — СПб., Композитор, 1993. С. 146.

<sup>28</sup> Письма к другу. С. 145.

ждут в консерватории. Если у вас есть желание, приходите ко мне в половине девятого вечера в гостиницу “Европейская”.

<...> В половине девятого вечера я подошёл к номеру, в котором находился Шостакович, и услышал доносившийся из номера хохот. Постучал. Вошёл. Вижу: на диване сидит несколько человек и смеются от того, что им рассказывает Шостакович. При этом он сидит за письменным столом, перед ним лежит нотная бумага, в руке – линейка, и он, прикладывая линейку к листу, что-то пишет. <...> Я сел и тоже стал слушать, но мне было не до смеха, ибо я понял: время идёт, а он со мной даже не разговаривает. Что же будет?

Примерно за час до его ухода на вокзал он сложил эти листки нотной бумаги, сделал из них маленький рулончик, нашёл верёвочку, обвязал рулончик и протянул мне: – Вот, покалуйста. – Что – покалуйста? – Вы же меня просили. Вы мне дали бумажку, да? Там две минуты музыки. Вот, покалуйста, я сделал, как вы меня просили.

<...> Я ушёл, не могу сказать, что в восхищении от подарка. Мне показалось, что он просто хотел от меня отделиться. <...> Когда мы услышали исполнение, музыка очаровала нас, но самым удивительным было то, что все подробности, отмеченные в переданной ему бумажке, всё совпадало с обозначенным настроением, всё было сделано точно, и нам не пришлось изменить ни одного кадра»<sup>32</sup>.

В дневниках Глисмана, который был консультантом и редактором фильма, также сохранились живые подробности рождения ряда дополнительных номеров.

«Сегодня на один день приехал ДД – записал Глиман 20 ноября 1962 года. – Занимался с утра в консерватории, а с четырёх часов до поезда строчил партитуру галлопа для фильма “Черёмушки”. Нервничал, брызжал, жаловался на режиссёра, заставляющего его делать “ненужную работу”. Мы вместе пообедали в номере, конечно, с водкой, а перо ДД с невероятной быстротой скакало по нотной бумаге. <...> К 10 часам вечера галоп был готов. Для экономии времени ДД написал его для малого состава – струнного квинтета и роля (с ли-таврами в финале)»<sup>33</sup>.

Несколько сохранившихся фрагментов, сочинённых специально для фильма «Черёмушки», действительно написаны для роля и струнных, однако галлопа «с литаврами в финале» среди них нет. Некоторые из дополнительных номеров написаны для оркестра другого состава.

<sup>32</sup> Вспоминает Г.Рашапорт цит. по кн.: *Хелтоса С.* В мире Шостаковича. М., 1996. С. 253–254. В монографии Хентовой вспоминает Г.Рашапорт об этом эпизоде изложены совсем иначе (см.: Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. М., 1996. С. 285).

<sup>33</sup> *Глиман И.* Дневники. Автограф. Архив Д.Д.Шостаковича.

## МУЗЫКА Д.Д.ШОСТАКОВИЧА К НЕМОМУ КИНОФИЛЬМУ «НОВЫЙ ВАВИЛОН»

Фильм «Новый Вавилон» был снят на Ленинградской фабрике Совкино в 1928–1929 годах. Содержание фильма связано с событиями из истории Парижской коммуны, его действие относится к 1870 году, ряд эпизодов происходит в магазине «Новый Вавилон» (отсюда – название фильма). Сюжет его вкратце таков. Составы с французскими солдатами отправляются на фронт. Беспечный, веселющийся Париж буржуа, прожителем жизни, Париж кокоток, биржевик и ресторанных завсегдатаев провожает солдат рукоплесканиями и шovinистическими лозунгами. Но война проиграна. Немцы осаждают Париж. Буржуазия, ещё вчера призывавшая солдат «На Берлин!», сегодня готова трусливо капитулировать. Французский пролетариат становится на защиту страны, но буржуазия топчет Парижскую коммуну в море рабочей крови. Герои фильма – работница, коммунарка Луиза и крестьянин, солдат Жан, символизирующие, как сообщается в аннотации фильма, пути пролетариата и крестьянства, – оказываются по разные стороны баррикад. Жан вместе с другими темными и обманутыми труженниками, одетыми в солдатскую форму, уходит в Версаль и верно служит буржуазии. В дни кровавой расправы над коммунарами он конвоирует Луизу к месту расстрела и роет могилу для любимой, отдавшей жизнь за дело народа<sup>1</sup>.

Авторами сценария и режиссёрами «Нового Вавилона» были Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Им же принадлежала идея создания специальной музыки для фильма и привлечения к этой работе Шостаковича<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Содержание фильма изложено по изданию: Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 1: Немые фильмы (1918–1935). Всесоюзный Государственный фонд кинофильмов. М., 1961. С. 333.

<sup>2</sup> Начавшееся в 1928 году сотрудничество Шостаковича с Г.Козинцевым и Л.Траубергом продолжалось более сорока лет. Он написал музыку к их фильмам «Новый Вавилон», «Одна», «Ононья Максима», «Возвращение Максима», «Выборская сторона», «Простые люди», а также к фильмам, поставленным Козинцевым без участия Трауберга: «Пироты», «Бегинский», «Дамлет», «Король Лир», к его постановке «Короля Лира» в ленинградском Большом драматическом театре имени Горького и др.

История композиторского кинодебюта Шостаковича подробно отражена в мемуарах Г.Козинцева, в многочисленных архивных документах и материалах прессы.

Музыка Шостаковича к «Новому Вавилону» стала одним из первых в отечественном кинематографе опытов создания музыки, предназначенной для исполнения непосредственно во время показа именно данного фильма<sup>3</sup>.

Традиция музыкального сопровождения немых фильмов родилась на ранних стадиях становления кинематографа и к концу 1920-х годов приобрела уже характер четко налаженной системы. «В музыкальном деле тех лет существовал свой порядок, – вспоминает Козинцев, – Дирижеры (первоэжранных кинотеатров) и тапёры (обычных) сопровождали ленты одними и теми же музыкальными популярными облепками такой работы в 1928–1929 годах были изданы специальные сборники<sup>4</sup>, содержавшие фрагменты музыки, передаваемые для всевозможных типовых сюжетных ситуаций и эмоциональных коллизий (ночь, рассвет, утро, утрывание совести, предчувствие опасности, нападение, потоп, схватка соперников и т.д.).

«Большинство музыкантов, работающих в качестве иллюстраторов в кино, смотрят на этот труд, как на болото, которое засасывает», – писал Шостакович, в юности сам поработавший тапёром в кино. Кино делает из музыканта «машину, обязанную ежевечерне столько-то часов импровизировать под картину, и накладывает тяжёлый, несмысловый штамп на композиторское дарование <...> Оркестры в большинстве кинотеатров берут более или менее низкой квалификации <...> Состав струнных инструментов возмутительно мал (2, максимум – 3 пюльта скрипок), хорошо, если есть деревенские в единичном составе <...> И такие оркестры играют <...> Бетховена, Шуберта, Шумана, Чайковского и т.д. <...> Вместо тромбонов – рояль. Чайковский, поди, волчком в пробу вертись от такой интерпретации <...> Одним словом, хаптура, самая беззастенчивая хаптура прочно расползлась в музы-

<sup>3</sup> Первые в России музыку, специально предназначенную для немого фильма «Полночная волынка» (другое название – «Стенка Разин и княжна»), написал в 1908 году М.Ипполитов-Михаил (в том же году К.Сен-Санс написал музыку к фильму «Убийство герцога Гиза»). В 1925 году немецкий композитор Э.Майзель написал музыку к фильму Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потёмкин»».

<sup>4</sup> Козинцев Г. Глубокий экран // Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Л., 1982. С. 155. «Первоэжранными» назывались большие кинотеатры, получавшие обычно право премьерного показа фильмов.

<sup>5</sup> Киномюзика: Пособие для киноиллюстраторов. Вып. 1–6. М., 1928–1929.

кальном сопровождении в кино. И самое досадное, что эта хаптура совершенно узаконена. Никто не кричит и не протестует <...> Репертуар кино-музыки невероятно однообразен. На репетиции времени не дают <...> Поэтому оркестранты играют в кино заезженные прессы, которые им хорошо известны, которые всем надоели <...> Недостаток места не позволяет мне сейчас написать ещё о так называемых нотных кинотеках (музыкальные кусочки для слёз, восстания, разлагающейся буржуазии, любви и т.д.). Одно только скажу, что это такая же хаптура, если не хуже»<sup>6</sup>.

«Всё это нас не воодушевляло, – говорит Козинцев. – Мы решили заказать специальную музыку»<sup>7</sup>.

10 августа 1928 года руководство Ленинградской фабрики обработки в Совкино с предложением привлечь композиторов к созданию музыки (по тогдашней терминологии – «музыкального сценария» или «композиционного сценария») к конкретным фильмам. В письме сообщалось, что «режиссёры по картине «Новый Вавилон» уже теперь подыскивают себе здесь нужного композитора для изготовления соответствующего музыкального сценария»<sup>8</sup>. 29 августа правление Совкино разрешило заказать для фильма «композиционный сценарий»<sup>9</sup>.

8 и 9 декабря того же года в Совкино прошло совещание, на котором была принята специальная резолюция «О музыкальном сопровождении». Отдельным (42-м) пунктом в ней было записано: «Советские приветствуют образование при правлении [Совкино] Музыкального совещания и начала серьёзной работы по заготовке музыкальным сопровождению для картин. Рекомендует фабрикам и режиссёрским коллегиям принять более органическое участие в этой работе»<sup>10</sup>.

Именно 9 декабря состоялось и знакомство Шостаковича с Козинцевым и Траубертом<sup>11</sup>. «Гут, как на счастье, пронёсся слух о

<sup>6</sup> Шостакович Д. О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран, 1929, № 11, 12 марта. С. 5.

<sup>7</sup> Козинцев Г. Глубокий экран // Цит. изд. С. 155–156.

<sup>8</sup> Письмо дирекции Ленинградской кинофабрики Совкино в правление Совкино от 10 августа 1928 года (ЦГАЛН СПб, ф. 257, оп. 5, д. 31, л. 2 об. Машинопись. Копия). Вид материалов этого фонда по «Новому Вавилону» впервые опубликован (с некоторыми неточностями) в книге: Из истории Ленинграда. Вып. 1. Л., 1968. В настоящей статье все архивные источники цитируются по копиям, любезно предоставленным А.Н. Кружковым, которому издательство приносит глубокую благодарность.

<sup>9</sup> ЦГАЛН СПб, ф. 257, оп. 5, д. 31, л. 6. Цитируется впервые

<sup>10</sup> Новый курс Совкино // Советский экран, 1929, № 2. С. 4–7.

<sup>11</sup> Выступая на вечере, посвящённом «Трилогии о Максиме», в декабре 1938 года Шостакович рассказывал: «Я познакомился с Козинцевым

молодом композиторе, который только что сочинил оперу по “Носу” Гоголя, – рассказывает Козинцев, – <...> Д.Д.Шостакович, по внешности совсем мальчик, с круглыми очками, с большим кожаным портфелем, ожидал нас на студии. Посмотрев фильм (ещё не окончательно смонтированный), он согласился написать партию. Мысли были общими: не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объём; музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний мир происходящего. Чего только не было напридумано! “Марсельеза” должна была переходить в “Прекрасную Елену”, большие трагические темы – контрастировать с похабщиной канканов и талпов»<sup>12</sup>.

Накануне упомянутого выше совещания Ленинградская фабрика сообщила в главк, что в качестве первого опыта «создания соответствующей музыкальной иллюстрации», то есть специальной кино-музыки, она, «учитывая жанр и направление этой картины <...> предложила написать музыкальное сопровождение “Нового Вавилона” не дирижёру-композитору, а композитору. Приглашённый из тех же соображений фабрики тов. Д.Д.Шостакович является одним из самых талантливых и интересных молодых советских композиторов». Это позволило заказчикам надеяться, «что он сумеет создать достойное, серьёзное музыкальное произведение, начав работу уже сейчас, одновременно с монтажом картины. Нет сомнения также, что им будут учтены специфические особенности музыкальной работы в кинотеатре, равно как и эксплуатационные интересы»<sup>13</sup>. Шостакович должен был выполнить работу в течение двух месяцев и представить её в трёх вариантах: для оркестра из 14–20 человек, «оркестровку на трио (для театров второго экрана), а также клавири (для театров, имеющих только рояль)»<sup>14</sup>.

28 декабря в Совкино был зарегистрирован договор с композито-

и Траубертом 10 лет тому назад <...> наше знакомство произошло 9 декабря <...> когда Трауберт позвонил ко мне по телефону и предложил встретиться на кинофабрике и поговорить насчёт возможности написания музыки к кинофильму “Новый Вавилон” <...>» (Стенограмма Вечера воспоминаний о работе коллектива трилогии – «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборская сторона», Ленинградский Дом работников кинематографии, 23 декабря 1938). Выписка из этого документа любезно предоставлена Я.Л. Бутковским, которому я выражаю искреннюю признательность.

<sup>12</sup> Козинцев Г. Глубокий экран // Цит. изд. С. 156. Вызкий текст см. также в его книге «Пространство трагедии» (Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 4. Л., 1984. С. 253–254).

<sup>13</sup> Письмо Ленинградской фабрики Совкино от 7 декабря 1928 // ЦГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 5, д. 31, л. 12.

<sup>14</sup> Там же.

ром «на составление и написание специальной музыки к <...> кинокартине “Новый Вавилон” в виде законченного музыкального произведения». Договор предусматривал сроки представления клавира 1 февраля, партию «для симфонического оркестра нормального кинотеатрального состава» и для салонного ансамбля – 1 марта 1929 года<sup>15</sup>.

Таким образом, на сочинение музыки к восьмичасовому фильму длительностью более полутора часов<sup>16</sup> у композитора был всего один месяц, на создание двух партий – для оркестра и для камерного ансамбля – также месяц. Жёсткие сроки были обусловлены тем, что картина должна была выйти на экран в День Парижской коммуны – 18 марта.

Проблемы киномузыки вообще и идея создания специального сопровождения к каждому новому фильму широко дискутировались в печати. Так, в январском номере журнала «Советский экран» за 1929 год, то есть как раз в то время, когда Шостакович интенсивно работал над музыкой к «Новому Вавилону» и ни одного фильма такого рода на экранах ещё не было, появилась статья Виктора Шкловского с недвусмысленным заголовком «Берегитесь музыки!»: «Если за стеной театра бить в медный лист и одновременно всей труппой читать разные куски газет, а потом пустить свет и нарастающую музыку, то у публики будет подъём, – писал он. – <...> Это дурной музыкальный способ». Музыкальное, «ритмическое» кино, по мнению Шкловского, забывает о смысловой стороне кинематографии, злоупотребляет «явнестетическими величинами», апеллирует «прямо к физиологии зрителя», оно «попало на очень плохую дорогу»<sup>17</sup>.

Понятно, что в такой ситуации инициативы Ленинградской фабрики привлекли пристальное внимание руководства Совкино. В середине января 1929 года было принято решение направить в Ленинград представителя музыкального совета Совкино, который должен был посмотреть «хотя бы несколько частей “Нового Вавилона” с музыкой»<sup>18</sup>. 29 января прошло пленарное заседание музыкального совещания при Ленинградском Совкино, на котором выступал и Шостакович. Из протокола совещания видно, что консультантом композитора был приглашён известный дирижёр ленинградских кинооркестров Михаил Владимиров. Совещание постановило, что «в случае изготовления специальной композиции необходимо такую после соответствую-

<sup>15</sup> ЦГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 5, д. 20, л. 3 и 3 об. Цитируется впервые.

<sup>16</sup> Продолжительность фильма в окончателном варианте – 1 час 34 минуты.

<sup>17</sup> Шкловский В. Берегитесь музыки! // Советский экран, 1929, № 1. С. 6.

<sup>18</sup> Письмо директору Ленинградской фабрики Совкино от 18 января 1929 (ЦГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 5, д. 31, л. 21). Цитируется впервые.

щей репетиции с хорошим оркестром продемонстрировать на компетентном общественном просмотре», причём подчёркивалось, что «это особо касается», в частности, «Нового Вавилона»<sup>19</sup>.

20 февраля на заседании музыкального совещания при Художественном бюро Совкино состоялось прослушивание и обсуждение музыки Шостаковича. В книге Козинцева сохранились колоритные подробности события: «Просмотровый зал помещался в подвальном этаже; дом ремонтировался. На цементном полу были лужи. <...> Композитор, балансируя по доскам, перешёл через воду, присел к инструменту, попробовал звук: на его лице появилось совершенное недоумение <...> Боже мой, каким ужасным был экран, расстроенным – пианино, грязным – помещение. И каким прекрасным кажется мне теперь этот просмотр, где играл свою первую музыку для кино Шостакович...»<sup>20</sup>. Совещание постановило, что музыка «отличается весьма большой близостью к стилю и ритмам картины, большой эмоциональной силой и выразительностью», благодаря чему «эффект от картины в большой степени повышается». Работа композитора была принята, при этом совещание отметило, что музыка, «несмотря на оригинальность и свежесть формы, достаточно проста и может быть воспринята массовым зрителем». Участники заседания, вероятно, предвидели практические трудности исполнения громадной партитуры. В протоколе специально указано на необходимость «обеспечить реальное осуществление музыки Д.Шостаковича при демонстрациях картины “Новый Вавилон” хотя бы на первых экранах»<sup>21</sup>.

Таким образом, к 20 февраля музыка «Нового Вавилона» была готова. Эта дата подтверждается и другим документом: «Свою работу по написанию музыки тов. Шостакович начал немедленно по заключении договора и проводил её в теснейшем контакте с режиссёрами Козинцевым и Траубергом. <...> Ко времени окончания картины тов. Шостаковичем был закончен не только клавиш, но сделана вчерне и партитура. Поэтому когда режиссёры Козинцев и Трауберг выехали в Москву (это произошло в тот же день, 20 февраля. – М.Я.) для сдачи картины правлению и Главрепарткому, была полная возможность демонстрировать картину с музыкой и вполне реально доovarиваться об исполнении музыки с оркестрами лучших московских

<sup>19</sup> ЦГАЛН СПб, ф. 257, оп. 5, д. 31, л. 28 и 28 об. Цитируется впервые.

<sup>20</sup> Козинцев Г. Глубокий экран // Цит. изд. С. 157. Из контекста повествования Козинцева следует, что речь идёт о показе в Главрепарткоме, то есть в Москве, однако архивные документы показывают, что в конце февраля Шостакович тяжело заболел, в Москву не ездил, о необходимых перелетах узнал от режиссёров фильма лишь 27 февраля.

<sup>21</sup> ЦГАЛН СПб, ф. 257, оп. 16, д. 67, л. 17. Цитируется впервые.

кинотеатров»<sup>22</sup>.

27 февраля Козинцев и Трауберг вернулись в Ленинград и приступили к поправкам и ремонту картины по указаниям, полученным в главке. Параллельно с ремонтом композитор вынужден был «наново переделывать и изменять музыку почти по всем частям»<sup>23</sup>.

Между тем сроки выхода картины на экран оставались неизменными. Переработка партитуры и подготовка нотного материала к передаче (переписка партитуры, переписка и печать комплекта оркестровых голосов) проходили в авральном режиме и лихорадочном темпе. «В момент самой напряжённой работы по передаче музыки тов. Шостакович заболел гриппом в серьёзной форме, но, несмотря на это, он продолжал работу, лёжа в постели с температурой 40° <...> Рукописи от тов. Шостаковича немедленно отправлялись в переписку, из переписки возвращались ему для корректуры, после корректуры вновь возвращались к переписчикам и от них направлялись в литографию»<sup>24</sup>. Печать оркестровых голосов (50 комплектов по 14 инструментов партий в каждом) осуществляло товарищество «Советский печатник», обзаведённое подготовителем 20 комплектов к 11 часам утра 15 марта, остальные – «не позднее 11 часов 21 марта»<sup>25</sup>. О крайней остроте ситуации свидетельствуют, в частности, сохранившиеся расписки о получении оркестровых материалов от переписчиков: в них проставлялись не только числа, но и точное время доставки нот в типографию<sup>26</sup>. Другое лаконичное, но красноречивое свидетельство – фраза «Срываете Вавилон» в телеграмме, отправленной 9 марта правлением Совкино на Ленинградскую фабрику с требованием срочной высылки нот<sup>27</sup>.

В результате «Советский печатник» выполнил заказ досрочно, и

<sup>22</sup> Письмо зам. директора Ленинградской кинофабрики Совкино тов. Быкова в правление Совкино от 8 апреля 1929 года (ЦГАЛН СПб, ф. 257, оп. 5, д. 31, л. 79–80).

<sup>23</sup> Там же. Дополнительные переделки – вставки «фабульных сцен», отсутствовавших в версии, демонстрировавшейся на советских экранах, – потребовались при посылке фильма в Германию. См. об этом: Переписка Г.М. Козинцева. 1922–1973 / Сост. и авторы примечаний В.Г. Козинцева и Я.Л. Бутовский. М., 1998. С. 13.

<sup>24</sup> Письмо зам. директора Ленинградской кинофабрики Совкино тов. Быкова в правление Совкино от 8 апреля 1929 года (ЦГАЛН СПб, ф. 257, оп. 5, д. 31, л. 79–80).

<sup>25</sup> Соответствующий договор между Ленинградским отделением Совкино и товариществом «Советский печатник» был заключён 6 марта 1929 года (ЦГАЛН СПб, ф. 257, оп. 5, д. 31, л. 47). Цитируется впервые.

<sup>26</sup> См.: ЦГАЛН СПб, ф. 257, оп. 5, д. 31, л. 51, 52.

<sup>27</sup> См.: ЦГАЛН СПб, ф. 257, оп. 5, д. 31, л. 53. Цитируется впервые.

14 марта Шостакович привёз в Москву три комплекта оркестровых партий, один из которых был предназначен для дирижёра Фердинанда Кривца<sup>28</sup>. 15 марта в Москву и отделения Совкино в других городах были отправлены ещё десять полных литографических комплектов нот<sup>29</sup>. Однако времени на оркестровые репетиции практически уже не осталось.

Таким образом, крайние границы непосредственной работы Шостаковича над музыкой к «Новому Вавилону» определяются с конца декабря 1928 года (заключение договора) до первых чисел марта 1929 года (изменения, связанные с исправлениями и перемонтажом ленты по указаниям центрального Совкино после 27 февраля), когда был заключён договор на печатание оркестрового материала.

«Разрешительное удостоверение, – вспоминает Козинцев, – было написано в стиле, казалось бы, несвойственном для официальных документов: “Это поэма о Парижской коммуне, продекларированная блестящим киноязыком. Фильм “Новый Вавилон” Главреперткомом зачислен в первую категорию, то есть поставлен в один ряд с лучшими советскими фильмами”»<sup>30</sup>.

18 марта 1929 года в Ленинграде состоялась официальная премьера фильма. Фильм вызвал в прессе бурную дискуссию. Рецензии, по словам Козинцева, напоминали «стенотрамы яростных речей», «запись бешеного спора», переходящего в скандал, свалку и драку<sup>31</sup>. Рецензент газеты «Кино» увидел в «Новом Вавилоне» «глубокие исторические обобщения, непосредственный марксистский анализ истории»<sup>32</sup>. «Картина вредна, – писала «Комсомольская правда», – Её нужно не допускать в рабочие клубы. Нужно организовать общественный суд над картиной и над авторами, которые надглумились над героическими страницами революционной истории французского

пролетариата»<sup>33</sup>. В защиту фильма выступила группа руководителей РАППа во главе с Александром Фадеевым<sup>34</sup> и т.д.

«Масла в огонь подлила специально сочинённая музыка», – рассказывает Козинцев<sup>35</sup>. Оркестры не были готовы к исполнению достаточно сложной партитуры, дирижёры – не заинтересованы в реализации новой идеи, поскольку это лишило их постоянных тоноров за составление и инструментовку компиляции. В дни премьеры «композитор в отчаянии перебегал из одного кинотеатра в другой, пытаясь хоть как-то наладить исполнение своей музыки»<sup>36</sup>. Это не помогло. «Дирижёры кинотеатров организовали свои обсуждения – композитора ругали нахалом, обвиняли в незнании оркестровки»<sup>37</sup>. Через два-три дня в большинстве кинотеатров музыку Шостаковича перестали исполнять.

Обстановку, сложившуюся вокруг его первой киноработы, отражает следующая заметка: «Кое-кто из бойких кино-предпринимателей поспешил забыть тревогу по поводу музыки Д.Шостаковича к картине “Новый Вавилон”, приписывая неуспех фильма неудачной, якобы, музыке молодого композитора. Этот классический приём сваливания вины с большой головы на здоровую” должен встретиться надлежаший отпор, тем более, что это обвинение поддерживается многими из кино-дирижёров, липившихся “авторских” за свои компиляции музыкально-иллюстративного материала ввиду наличия готовой партитуры».

Музыка Д.Шостаковича к “Новому Вавилону” представляет собой не только первый опыт специально написанного к кинокартине музыкального сопровождения и не только знаменует собой попытку вплести струю новой музыки в затхлую атмосферу музыкального кинообихода, но представляет собой и весьма значительную непосредственную художественную ценность.

Играют эту музыку повсеместно откровенно, и справедливость требует отметить, что заболитнее остальных к ней отнёсся М.В.Владимиров [киноапр] “Пикадилли”, добившийся максимум

<sup>33</sup> Химера вместо коммуны (Письмо группы работников Агитпропа КИМ’а) // Комсомольская правда. 1929, 29 марта. Цит. по: Козинцев Г. Глубокий экран // Цит. изд. С. 133.

<sup>34</sup> Фадеев А.А., Сутырин В.А., Ермаков В.В., Авербах Л.Л., Курин В.М. Против унтер-офицерских приёмов критики // Комсомольская правда, 1929, 23 марта.

<sup>35</sup> Козинцев Г. Глубокий экран // Цит. изд. С. 135.

<sup>36</sup> Аринштадт Л. Бесмертие // Д. Шостакович: Статьи и материалы / Сост. и ред. Г.М. Шнейerson. М., 1976. С. 116.

<sup>37</sup> Козинцев Г. Глубокий экран // Цит. изд. С. 135.

<sup>28</sup> Письма и записки Шостаковича Кривцу (публикация С.С.Мартьяновой) см. в книге: Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М., 2000. С. 196–201. Не имея возможности присутствовать на оркестровых репетициях и премьере фильма в Москве, Шостакович писал дирижёру: «Я насколько не сомневался в том, что у Вас будет выходить всё очень хорошо <...> Самое

главное, это во 2-ой части не затягивать вальс и канкан. 3-ю часть играть медленно, за исключением Allegro. Особенно медленно надо играть всё после Allegro. 4-ю и 7-ю части в Ленинграде играет ролей. Оркестр вступает в 5-й части во время Марсельезы и в начале 8-й части» (указанное изд. С. 200).

<sup>29</sup> См.: ЦГАЛШ СПб, ф. 257, оп. 5, д. 31, л. 75.

<sup>30</sup> Козинцев Г. Глубокий экран // Цит. изд. С. 157.

<sup>31</sup> Там же. С. 133

<sup>32</sup> Рафайлович Д. Серьёзная и умная лента // Кино, 1929, 18 марта. Цит. по: Козинцев Г. Глубокий экран. С. 133.

ма опрятности и выразительности и минимума ошибок и темповой неразберихи»<sup>38</sup>.

Несмотря на obstructию, устроенную дирижёрами, работа Шостаковича получила единодушно высокую оценку прессы. «Фильма “Новый Вавилон” <...> захватила в своём эмоциональном заряде нашего молодого композитора Шостаковича, написавшего к фильму музыку. Надо прямо сказать, что без этой последней трудно анализировать “Новый Вавилон”, – утверждал рецензент журнала «Советский экран». – В музыке Шостаковича вы слышите органически слитые ритм кадров с ритмом музыкальных образов. Об этом новом произведении Шостаковича надо писать специальное исследование. Мы же здесь ограничимся указанием, что данное в ней разоблачение “Марсельезы” является лучшим консонансом трагической эпопеи “Нового Вавилона”»<sup>39</sup>.

Обстоятельную статью посвятил работе Шостаковича другой автор. Музыку к «Новому Вавилону» он называет «знаменательным событием в истории музыки в кино»: «Д.Шостакович выполнил директиву партсовещания: его музыка есть неотъемлемая часть кинокартины <...> И прибавим: одна из лучших частей»<sup>40</sup>.

Сам композитор рассматривал эту работу как принципиально важный шаг, определивший не только дальнейшее сотрудничество с Козинцевым и Траубергом, но и его творчество в области киномузыки в целом, его понимание музыкальной драматургии фильма.

«Осознавая музыку к “Новому Вавилону”, я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра, – писал он. – Я исходил, главным образом, от главного кадра в той или иной серии кадров.

Например: конец 2-й части. Основной момент – это наступление немецкой кавалерии на Париж. Кончается часть опустевшим рестораном. Полная тишина, а музыка, несмотря на то, что немецкая кавалерия уже на экране не показывается, всё же исходит от кавалерии,

<sup>38</sup> Ю.В. [Юлий Вайнкоп]. Музыка к «Новому Вавилону» // Рабочий и театр, 1929, № 14, 1 апреля. С. 9. Шостакович отметил также «в высшей степени удачные результаты» работы дирижёра Тресслера в кинотеатре «Гигант». См.: Шостакович Д. Письмо в редакцию // Рабочий и театр, 1929, № 16, 14 апреля. С. 14.

<sup>39</sup> Семипалатский. «Новый Вавилон» // Советский экран, 1929, № 12. С. 4. Положительный отзыв о музыке Шостаковича, появившийся ещё до официальной премьеры фильма, см. в статье: Богданов-Березовский В. «Новый Вавилон» // Жизнь искусства, 1929, № 11, 10 марта. С. 13.

<sup>40</sup> Туржан М. Не плохо, но и не совсем ещё хорошо // Советский экран, 1929, № 15, 9 апреля.

напоминая зрителю о надвигающейся грозной силе.

Таким же образом музыка написана в 7-й части, где солдат падает в ресторан, полный веселящейся буржуазией после разгрома Коммуны. Тут музыка, несмотря на наличие всёёго ресторана, исходит от мрачных эмоций солдата, который ищет свою возлюбленную, притворённую к расстрелу.

Многое построено по принципу контрастности. Например, солдат (версалец), встретившийся на баррикадах со своей возлюбленной (коммунаркой), приходит в мрачное отчаяние. Музыка делается всё более ликующей и, наконец, разряжается бурным “похвальным” вальсом, отражающим победу версальцев над коммунарами.

Интересный приём применён в начале 4-й части. Там показывается репетиция оперетты. Музыка играет безбывшие упражнения Ганона, который принимает различные оттенки в связи с действием. Иногда он звучит весело, иногда скучно, иногда прозно.

В большом количестве применены танцы той эпохи (вальс, канкан) с использованием некоторых мелодий из офенбаховских оперетт. Кроме того, использованы французские народные и революционные (“Ça ira” и “Карманьола”) песни. Леймотив версальцев – это “Марсельеза”, появляющаяся иногда в самых неожиданных освещенных (канкан, вальс, галоп и т.д.) <...>

Я стремился дать в музыке, при наличии новизны и необычности (особенно для киномузыки, имевшейся до сих пор), динамику и передать патетику “Нового Вавилона”...»<sup>41</sup>.

«При наличии большого количества музыкального материала музыка сохраняет непрерывный, симфонический тон. Основная цель музыки – быть в темпе и ритме картины и усиливать её впечатляемость», – говорил композитор<sup>42</sup>. Но именно новизна музыки и сложность координации её живого исполнения с темпом и ритмом фильма стали в то время препятствиями к практическому воплощению замысла композитора.

Вспоминая об этой работе десятилетие спустя, Шостакович ска- зал: «Эту картину я очень люблю, но, к сожалению, должен признать- ся, что из этой затеи ничего в конце концов не вышло: ввиду того, что картина была нема, а музыка к ней была приписана, исполнять эту музыку мог бы только автор. Нужно, чтобы темп, размер, ритм – всё это совпадало бы, и вышло в конце концов так, что один автор только

<sup>41</sup> Шостакович Д. О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран, 1929, № 11, 12 марта. С. 5.

<sup>42</sup> Там же.

и мог бы с этим справиться»<sup>43</sup>.

В середине XX века «Новый Вавилон» уже в качестве кинематографической классики вернулся на экраны мира с музыкой Шостаковича в живом исполнении. Композитор, однако, относился к этому скептически. В 1973 году в связи с запланированным показом фильма в Музее современного искусства в Нью-Йорке Шостакович писал Козинцеву: «Я думаю, что музыку к “Новому Вавилону” нужно записать вместе с немлым изображением. Вель “подгонять” её к изображению чрезвычайно трудно, почти невозможно <...> Я имел по этому поводу письмо от г-на Клейнера. Я ему ответил, что не могу дать согласие на высылку ему партитуры, т. к. считаю её недостаточно совершенной»<sup>44</sup>.

В 1976 году дирижёр Геннадий Рождественский составил Сюиту из музыки к фильму «Новый Вавилон», исполнил и записал её на пластинку с ансамблем солистов оркестра Московской филармонии (Мелодия С10 07381-2).

## МУЗЫКА Д. Д. ШОСТАКОВИЧА К КИНОФИЛЬМУ «ОДНА». История создания, оценка критики

Фильм «Одна», в основу которого легли реальные события тех лет, рассказывает о судьбе молодой учительницы, приехавшей из Ленинграда на работу в глухую ойротскую деревню. «Елена Кузьмина окончила педтехникум. Будущее рисует её радужным и связывается с маленьким личным счастьем. Она мечтает работать обязательно в “центре”, выйти замуж за любимого человека и свить с ним “уютное гнездышко”. Неожиданно она получает назначение на Алтай. <...> Приехав на место, молодая учительница попадает в сложную обстановку. <...> Проникнувшие в деревне события врываются в её жизнь. <...> Учительница становится активной участницей борьбы с кулаками. По дороге в город, куда Кузьмина направилась для разоблачения кулаков, возница-подкупленный выбрасывает её из саней. Вскоре крестьяне обнаруживают учительницу в снежной степи почти замерзшую, с обмороженными руками. <...> Крестьяне направляют в центр просьбу помочь заболевшей учительнице. <...> На Алтай вылетает самолет. Большую Кузьмину провожает почти всё селение. Улетая, она обещает вернуться»<sup>1</sup>.

Привлечь Шостаковича для написания музыки к фильму предложили Григорий Козинцев и Леонид Трауберг – кинорежиссёры и авторы сценария «Одной», с которыми композитор уже сотрудничал в работе над «Новым Вавилоном» (1928). В июле 1929 года, представляя сценарий будущего фильма на ленинградскую фабрику Совкино, Козинцев и Трауберг включили Шостаковича в состав рабочей бригады<sup>2</sup>.

<sup>43</sup> Стенограмма Вечера воспоминаний о работе коллектива триплоти – «Ононья Максима», «Возращение Максима», «Выборская сторона». Ленинградский Дом работников кинематографии. 23 декабря 1938.

<sup>44</sup> Д.Д.Шостакович – Г.М.Козинцеву 2 мая 1973 года. Переписка Г.М.Козинцева. 1922–1973 // Цит. изд. С. 530. А.Клейнер – музыкальный директор Музея современного искусства в Нью-Йорке.

<sup>1</sup> Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. Т. 2. Звуковые фильмы (1930–1957 гг.). М., 1961. С. 7. Авторы сценария и режиссёры Г.Козинцев и Л.Трауберг, звукооператор И.Волк, дирижёр Н.Рабинович. В ролях: Е.Кузьмина (Елена Кузьмина, учительница), П.Соболевский (её жених), С.Герасимов (председатель сельсовета), М.Вабанова (её жена), Ван-Люй Сян (кулак-бай), Я.Жеймо (молодая учительница), Б.Чирков (разговор по телефону). Киностудия «Союзкино», Ленинград, 1931.

<sup>2</sup> Сценарий был зарегистрирован в Художественно-сценарном бюро Ленинградской фабрики Совкино 18 июля 1929 года. См.: ЦГАЛИ СПб., ф. 257, оп. 16, д. 192, л. 4. Выражаю искреннюю благодарность Н.А.Крюкову за этот

3 августа кандидатура Шостаковича обсуждалась на художественном совете студии, и один из сотрудников сценарного отдела выступил с «предостережениями»: «...если Шостаковичем будет сделано то же, что он сделал с “Носом”, то вся музыкальная часть будет поставлена в условия полной непопулярности. Так как эта картина рассчитана на массового зрителя, то нужно сделать так, чтобы все упрёки, раздававшиеся по адресу “Нового Вавилона”, не повторялись. Шостаковичу должно быть поставлено условие создать музыку, понятную для всех. Если он на это согласится, можно его иметь в виду, если же он это на себя не возьмёт, то нужно музыку заказывать другому композитору»<sup>3</sup>.

Как видно, с самого начала фильм был задуман как звуковой. Именно с таким расчётом был написан и его сценарий. 31 августа 1929 года на ленинградской студии Совкино состоялось специальное совещание «о съёмке звуковой картины “Одна”», констатировавшее, что это будет «первая советская полнометражная звуковая картина». Учитывая предстоящие сложности такой принципиально новой работы, совещание постановило «поручить гг. Шостаковичу и Герасимову вести всю подготовительную работу по звуковой части»<sup>4</sup>.

Из этого постановления ясно, что Шостакович практически уже был включён в постановочную группу (по терминологии того времени – «рабочую бригаду») фильма. 2 сентября директор студии дал указание о заключении договора на создание музыки к «Одной» с Шостаковичем<sup>5</sup>.

Тогда же, в сентябре 1929 года, было опубликовано интервью с Козинцевым и Траубергом, в котором также зафиксировано, что новая работа будет именно звуковой: «В настоящее время мы приступили на Ленинградской фабрике Совкино к работе над выполнением звуковой картины “Одна” по материалам самоубийства учительницы Лапшиной. Нашу картину мы будем строить не на хаотическом введении ряда звуков, изображающих те или иные чисто натуралистические моменты, а на организованном введении в монтаж звуковых кадров,

и другие материалы указанного архива (см. ниже), любезно предоставленные им для использования в настоящем издании.

<sup>3</sup> ЦГАЛС СПб. Ф. 257. Оп. 6. Д. 20. Л. 48.

<sup>4</sup> Протокол совещания. Машинописная копия. ЦГАЛС СПб. Ф. 257. Оп. 16. Д. 192. Л. 124–125. Герасимов Сергей Аполлинариевич (1906–1985) – с 1924 года киноактёр мастерской ФЭКС (Фабрика экспериментального актёра), позднее режиссёр (с 1930) и сценарист. Снимался в фильмах «Новый Вавилон», «Одна», «Выборская сторона», автор сценария и режиссёр фильма «Молодая гвардия» (все – с музыкой Шостаковича).

<sup>5</sup> Резолюция на письме Козинцева и Трауберга. ЦГАЛС СПб. Ф. 257. Оп. 16. Д. 192. Л. 122.

монтирующихся с кадрами зрелищными, а не сопровождающимися. Вся звуковая часть картины будет организована композитором Шостаковичем»<sup>6</sup>.

1 сентября 1929 года съёмочная группа выехала на Алтай. Звукорежиссирующая аппаратура была тогда так несовершенна и громоздка, что везти её с собой было абсолютно невозможно. Поэтому фильм в основной своей части снимался как немой, с тем, чтобы в дальнейшем «подложить» звук под уже снятый материал.

Звуковая «паритур» сценария была сложна и предусматривала тонкие переплетения музыки и реальных шумов. «Простейшие звуки получали в сценарии своё развитие, жизненные шумы вырастали до обобщений. Во дворе ленинградского дома, где жила девушка, по утрам играла шарманка (тогда это было обычным). Шостакович сочинил “тапон” (его переписали на валрик); шарманочная тема проходила в оркестровую разработку. Вместе с девушкой, как бы её сопровождала, переезжала в далёкую деревню и легкомысленная городская мелодия: память о бездумном прошлом. Звуковая ткань эпизода приезда учительницы была сложной. Девушка устранилась, разбирала вещи, неожиданно звонил будильник, а потом слышался и далёкий городской шарманочный напев. В весёлый мотив грубыми ударами вторглась бубен и хриплый вой шамана (подлинная запись), стучал и скрипел снаряд для перемолки зерна (подлинная запись), и затем, как бы прошивая звуковую ткань, возникла фраза деревянных – [фатота] и флейты – голос бая, сочинённый Шостаковичем. Голос, пробегающий и старческий, не раз проходил сквозь фильм, усиливаясь, набирал мощь»<sup>7</sup>. Далекое не всё из этих замыслов удалось реализовать, но приведённый рассказ режиссёра наглядно показывает уровень задач, которые ставили перед собой создатели фильма.

3 октября 1930 года началась «работа над *звуковым вариантом* фильма»<sup>8</sup>. Смысл выражения «звуковой вариант фильма» сегодня нельзя понять без объяснения некоторых специфических подробностей истории кинематографа: «Вплоть до середины 1930-х годов, пока ещё существовали *немые кинотеатры* (то есть не приспособленные для демонстрации звуковых фильмов. – *М.Я.*), все фильмы выпускались в двух вариантах: немом и звуковым, причём для немого варианта

<sup>6</sup> Рабис, 1929, № 38. С. 5. За сообщение об этом интервью и за предоставление его текста я глубоко признателен киноведущему Якову Леонидовичу Бутковскому.

<sup>7</sup> Козинцев Г. Глубокий экран // Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. Л., 1982. С. 196.

<sup>8</sup> [Иванов Д.] Летопись жизни и творчества Г.М.Козинцева // Козинцев Г. Собрание сочинений. Т. 1. С. 528.

монтировали второй негатив из дублей, чаще всего специально для этого снятых. Так было и с «Одной». Немой вариант был снят дирекции в сентябре 1930 года, и только после этого приступили к звуковым съёмкам и записи музыки»<sup>9</sup>.

Естественно предположить, что к началу работы над звуковым вариантом музыки, хотя бы частично, уже должна была быть написана<sup>10</sup>. Сказанное заставляет усомниться в правильности существующей в литературе датировки работы Шостаковича над музыкой к фильму ноябрём-декабрём 1930 года<sup>11</sup>.

О колоссальных трудностях, возникших при попытках озвучивания уже снятых сцен, подробно рассказал в своих воспоминаниях Козинцев: «Мы приступили к звукозаписи. В нескольких сценах хотелось усилить решающие места громко сказанной фразой. Однако даже отдельные кадры не удалось снять синхронно: шум камеры заглушал голос»<sup>12</sup>. Подробно описывая изнурительные пробы и эксперименты пионеров звукозаписи, он говорит: «То, что мы старались сделать, оказалось невыполнимым: паван (мы его привезли с собой) для звукового кино оказался слишком громким, а пение чайника – чрезвычайно тихим. Пришлось пойти на уступки. Постепенно многие из задуманного упрощалось. Особенно жалко было иронично-сказочного звукового ряда первой части. Сюжета романа нельзя было разоборать, увы, ограничившись одной фразой; деформировать звук так, чтобы он казался игрушечным, фарфоровым, будто его поют чайники, тоже не

<sup>9</sup> За этот чрезвычайно важный комментарий я благодарен Я.Д.Бутовскому. Приведённая цитата – из его письма от 12 августа 2003 года.

<sup>10</sup> Не исключено, однако, что озвучивание началось не с музыки, а с попыток записать речи актёров. Косвенные основания для такого предположения можно при желании найти в воспоминаниях Козинцева. См. «Одна» в его кн. «Глубокий экран» (Козинцев Г. Собрание сочинений. Т. 1. С. 199), а также в мемуарах Елены Кузьминой (О том, что помню. М., 1989. С. 251–252), которые, к сожалению, нельзя признать хронологически и фактически безупречно выверенными. Кузьмина, в частности, утверждает, что изначально фильм был задуман как немой, а решение сделать его звуковым возникло лишь летом 1931 года, после появления звуковой кинокартины «Путёвка в жизнь».

<sup>11</sup> См.: Хенцова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 1. М., 1996. С. 448. Обоснование датировки отсутствует. Е.П.Саловников даёт неопределённо широко датировку: 1930–1931. (См.: Д.Д.Шостакович: Ноттографический и библиографический справочник. М., 1965. С. 30.) В работе: *Iakovlev M. Music for the film Senile. Histoire de la création, accueil de la critique* (Association internationale Dmitri Shostakovich. [Paris], 2003) время работы композитора определено промежуток от начала осени 1930 до лета 1931 года. Теперь представляется возможным уточнить эту датировку.

<sup>12</sup> Козинцев Г. Глубокий экран // Цит. изд. С. 199.

удалось – пригласили тенора»<sup>13</sup>.

О тех же проблемах вспоминает и Елена Кузьмина, исполнявшая в фильме главную роль. «В немом кино мы, то есть актёры, не имели определённого текста и говорили бог знает что, лишь бы актёрское состояние куска было правильным. Подложить нужный кусок [текста] под непонятное бормотание на съёмке было невозможно»<sup>14</sup>.

«Звукооператор (Илья Волк – М.Я.) оказался перед испытанием огромной трудности: предстояло записать на звуковую дорожку оркестр Шостаковича, – говорит Козинцев. – Сложнейшие соотношения групп инструментов, переходы от самого тихого звучания к оглушающе громкому – всё это, да ещё на экспериментальной аппаратуре»<sup>15</sup>.

Шостакович, высоко оценивавший работу музыкантов в своих ранних фильмах (после «Нового Вавилона»), также отмечал технические проблемы звукозаписи: «Не могу пожаловаться на оркестр в своих работах над «Одной» и «Златами горами», – писал он. – Я имел исключительно высокого качества оркестр под руководством талантливейшего дирижёра Н.Рабиновича. А результаты? При записи убеждаешься, что вся работа пошла прахом: экран хрипит, икает и издаёт различные звуки, *сводящие на нет и работу первоклассного оркестра, и коммозитора*»<sup>16</sup>.

9 марта 1931 года состоялась приёмка фильма на студии. «Одна» была признана «значительным явлением в кинематографии как первая большая звуковая художественная фильма». В протоколе было особо отмечено, что «музыка Шостаковича находится на очень большой высоте. Она эмоционально сильна, будучи сложной по своим музыкальным качествам, она, тем не менее, отливается совершенной доходчивостью и непосредственной силой воздействия»<sup>17</sup>.

О силе воздействия именно музыкальной составляющей «Одной» свидетельствует и Кузьмина: «Я видела картину немой, без музыки. Это был очень хороший, какой-то чистый фильм. Очень своеобразный по режиссуре, – пишет она. – Когда же я его посмотрела с уже подложенной музыкой, фильм вдруг стал настолько сильнее и трагичнее, что я, помню, изо всех сил старалась не заплакать. А зрители, сидевшие рядом, просто плакали. Главной темой в музыке была фраза: «Какая хорошая будет жизнь!» <...> Эта фраза в музыке варьировалась, исполнялась то в мажорном, то в минорном тоне. Она работа-

<sup>13</sup> Там же. С. 200.

<sup>14</sup> Кузьмина Е. О том, что помню. С. 251–252.

<sup>15</sup> Козинцев Г. Дено и его рук... // Собрание сочинений. Т. 2. С. 223.

<sup>16</sup> Шостакович Д. Декларация обязанностей композитора // Рабочий и театр, 1931, № 31, 20 ноября. С. 6.

<sup>17</sup> ЦГАЛС СПб., ф. 257, оп. 16, д. 192, л. 148.

ла на подтекст фильма, на его смысл. В эпизодах приезда молодой учительницы в страшный, непонятный, наполненный шаманскими бреднями Алтай 20-х годов слова о хорошей жизни врывались резким диссонансом»<sup>18</sup>.

10 марта в кинотеатре «Сплендид-палас»<sup>19</sup> состоялся общественный просмотр фильма для работников фабрики Союзкино, на котором вместе с другими участниками постановочной группы присутствовали и Шостакович. Зрителям (795 человек) были предложены анкеты, а после просмотра состоялся диспут, продолжавшийся более трёх часов. В «Сводке наиболее характерных замечаний» из 114 анкет сказано, в частности, что «музыка спасла картину. Картина – какая-то иллюстрация к музыке Шостаковича»<sup>20</sup>. В отчёте о результатах просмотра и дискуссии отмечено, что во время демонстрации фильма «имелось несколько случаев лёгкой истерики с женщинами и даже мужчинами» (сравните с приведённым выше свидетельством Е.Кузьмина), а при упоминании одним из ораторов имени Шостаковича раздалась бурные аплодисменты<sup>21</sup>.

20 марта 1931 года состоялся просмотр «Одной» в Москве<sup>22</sup>, а 24 марта в правление Союзкино было направлено решение Главреперткома о том, что «звучковая картина “Одна” к демонстрированию запрещена»<sup>23</sup>. Среди «неприемлемых моментов», которые «организуя психику зрителя в нежелательном направлении», в письме Главреперткома было указано «повторение вокальной фразы “какая хорошая будет жизнь”». Это запрещение, однако, имело, по-видимому, не окончательный характер, а предполагало устранение «неприемлемых моментов». 2 апреля в Союзкино поступила телеграмма: «Картина “Одна” разрешена [с] поправками»<sup>24</sup>. В мае был анонсирован выход «первого большого художественного звукового фильма “Одна”» на экраны ленинградских кинотеатров «Сплендид-палас», «Литант» и «Звуковое»<sup>25</sup>. В июне уже появились рецензии на фильм, затравив-

<sup>18</sup> Кузьмина Е. О том, что помню. С. 252.

<sup>19</sup> Просмотр состоялся в городском кинотеатре потому, что на фабрике ещё не было достаточно большого зрительного зала со звуковой киноустановкой. За это разъяснение я также благодарен Я.Д.Бутовскому.

<sup>20</sup> ЦГАЛП СПб., ф. 257, оп. 16, д. 192, л. 149–150. На вопрос, понятна ли музыка, 69 человек ответили положительно, 25 – отрицательно. Сводка составлена 12 марта.

<sup>21</sup> ЦГАЛП СПб., ф. 257, оп. 16, д. 192, л. 150–150 об.

<sup>22</sup> См. письмо Э.П.Гарина Х.А.Лакшиной от 20 марта 1931 // Искусство кино. 2002. № 12. С. 130.

<sup>23</sup> ЦГАЛП СПб., ф. 257, оп. 16, д. 192, л. 152.

<sup>24</sup> ЦГАЛП СПб., ф. 257, оп. 16, д. 192, л. 153.

<sup>25</sup> Анонс Союзкино // Рабочий и театр, 1931, № 15. Третья страница об-

кошая и его музыкальную сторону<sup>26</sup>. 21 июля копия звуковой версии фильма была отправлена в Москву, 29 июля – по одной копии ещё в пять мест<sup>27</sup>. Официальный выпуск фильма в прокат состоялся 10 октября 1931 года<sup>28</sup>.

Из сказанного видно, что границы работы композитора над музыкой к кинофильму «Одна» предположительно определяются промежуток от начала осени 1930 года (начало работы над звуковой версией – 3 октября) до января-февраля 1931 года.

Работа Шостаковича сразу была очень высоко оценена критикой. «Превосходная, ярко-красочная музыка Шостаковича сопровождает действие фильма», – писал рецензент журнала «Рабочий и театр»<sup>29</sup>. «Шостаковичу удалось дать музыку, прочно связанную с замыслом Фрэгов», – отмечал журнал «Пролетарский музыкант». «“Одна” в основном не товорищий, а именно музыкальный фильм. В “Одной” важен не тот поток слов, который произносит Кузьмина, например, в кабине Наркомпроса, по телефону, в классе на Алтае, а музыка, раскрасочная звуковизированный смысл этих мимических сцен»<sup>30</sup>.

Музыка воспринималась как важнейшая смысловая и конструктивная часть фильма, обеспечивающая цельность произведения, раскрасочная и углубляющая его содержание. «Начиная с первых же работ Д.Шостаковича («Одна», режиссёры Козинцев и Трауберг) в нашей звуковой кинематографии наметился путь параллельного (так сказать, контрапунктистического) развития планов зрительного и музыкального»<sup>31</sup>.

ложки.

<sup>26</sup> Голубов В. «Одна» // Рабочий и театр, 1931, № 17, 21 июня. С. 30–31.

Исходя из того, что немая версия фильма появилась на экранах раньше звуковой, автор пишет, что «Одна» – это не звуковой фильм, а «всего лишь озвученная картина, где звук введён впоследствии как дополнительный элемент в более или менее законченную художественно-конструктивную систему <...> немой фильм» (с. 30). Вместе с тем Голубов утверждает, что «в истории советской <...> кинематографии эта фильма будет оправдана как первая большая звуковая картина» (с. 31).

<sup>27</sup> ЦГАЛП СПб., ф. 257, оп. 8, д. 17, л. 333. Материалы, относящиеся к истории выхода на экран звуковой версии фильма, см. также: ф. 257, оп. 8, д. 17, л. 280 и 373.

<sup>28</sup> Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. Т. 2. Звуковые фильмы (1930–1957 гг.). С. 7.

<sup>29</sup> Голубов В. «Одна» // Пиг. изд. С. 30.

<sup>30</sup> Рыбаков П. Музыка Шостаковича к звуковым фильмам «Одна» и

«Златые горы» // Пролетарский музыкант, 1931, № 10. С. 39.

<sup>31</sup> Босиданов-Березовский В. Слушая звуковой фильм... // Рабочий и театр, 1933, № 24, август. С. 14.

При этом, однако, общий замысел режиссёров («завуалированный смысл» фильма Козинцева и Трауберта) и роль композитора в осуществлении авторской концепции расценивались отнюдь не положительно. «Музыка здесь обняла и ассоциативно связала многие *ложные* моменты фильма, не столь навязчиво данные в его немой части», — отмечал «Пролетарский музыкант», — «Выявить в музыке противоречивые стороны психики Кузьминой, показать их столкновение и происходящие вследствие этого процессы — вот что должна была сделать музыка; а между тем у Шостаковича нет даже попытки подойти таким образом к задаче». «Раскрывать и углублять положительное идейное содержание фильма, а иногда, по возможности, и восполнить его — задача музыки в звуковой фильме. Тот творческий метод, с которым подошел в создании музыки в “Одной” Шостакович, в основном неправилен, и поэтому выполнить эту задачу ему не удалось»<sup>32</sup>.

Очень высоко ценил работу композитора Г.Козинцев: «Музыка Шостаковича, — писал он много лет спустя именно в связи с «Одной», — становилась для наших фильмов органической частью, самой плотью кинематографической образности <...> Были сцены, где звук всё тему»<sup>33</sup>.

Сам композитор в дискуссиях той поры о месте музыки в кино резко выступал против примитивного иллюстрирования действия музыкой по формуле «выстрел из пушки, в оркестре барабан — “бум!”»<sup>34</sup>. «Работа во всех драматических театрах и звуковых кино издавна заштампована <...> Музыка там играет роль акцента “отчаяний” и “восторга”. Имеются определённые стандартные номера в музыке: удар в барабан при входе нового героя, “бодрый” и “зарядный” танец положительных героев, фокстрот для “разложения” и “бодрая” музыка для блатного музыкального финала»<sup>35</sup>. Вместе с тем он понимал, что «иллюстративную музыку полностью ликвидировать нельзя, но следует считать более правильным, чтобы музыка раскрывала события и отношение к ним автора. Музыка является очень сильным средством эмоционального воздействия, поэтому она не может быть сведена только к иллюстративной»<sup>36</sup>.

Свою музыку к «Одной» Шостакович характеризовал в целом

<sup>32</sup> Рыбакова П. Цит. изд. С.41

<sup>33</sup> Козинцев Г. Собрание сочинений. Т. 1. С. 196–197.

<sup>34</sup> Шостакович Д. Автор — о музыке балета // «Золотой век»: Балет в 3-х действиях. Л., 1931. С. 5.

<sup>35</sup> Шостакович Д. Декларация обязанностей композитора // Цит. изд. С. 6.

<sup>36</sup> Шостакович Д. Доклад в Ленинградском государственном музыкальном научно-исследовательском институте 9 июня 1937 // *Иоффе И.* Музыка советского кино: Основы музыкальной драматургии. Л., 1938. С. 45.

весьма критически: «Надо признаться, “Одна” не была по-настоящему звуковой картиной, — говорил он. — И не потому, что в ней не записали на плёнку человеческую речь, а только музыкальные куски, — нет, просто это была картина старого, немодного стиля. Пути, способы и решения для подлинно художественного сочетания звука и изображения в те годы только отыскивались»<sup>37</sup>. Важным недостатком этой работы ему представлялось отсутствие цельности партитуры: «Я всегда старался найти единое развитие, чтобы не было так: вот тут трагично, а потом идёт совершенно другое. Я всегда старался находить единую мысль, что мне не особенно удалось в кинофильме “Одна”, там не было единого симфонического развития: там получились отдельные номера. № 1 — летящий трамвай, № 3 — играющая шарманка и т.д., а вот единого развития мне там найти не удалось»<sup>38</sup>.

Впоследствии произведение Козинцева и Трауберта было признано важной вехой в развитии советского кинематографического искусства, а работа Шостаковича — образцом органичного включения музыки в общую драматургию фильма. Ещё в 1930-е годы были оценены также некоторые новаторские приёмы композитора, в частности музыкальная имитация человеческой речи. «Эти инструментальные имитации речевых интонаций дают не только общезначимый тон <...> речи, но и характер говорящего персонажа в целом: подбором тембров, акцентов, ритмов они изображают интонационно-голосовой облик человека. Этот метод имитации речи может быть применён и в говоршем фильме», — отмечал исследователь. «Пародийно переданная речь бая <...> предвосхищает работы Чаплина»<sup>39</sup>.

Фильм сохранился не целиком: утрачена его шестая часть (из семи).

Не полностью сохранилась и музыка фильма. При жизни композитора она не публиковалась, за исключением двух маленьких фрагментов, напечатанных в качестве примеров в цитированной выше книге И.И.Иоффе о музыке советского кино<sup>40</sup>.

В 1982 году дирижёр Г.Н.Рожdestвенский на основе автографов Шостаковича составил и инструментовал сюиту из музыки к кинофильму «Одна» в трёх частях и записал её на одном из дисков серии

<sup>37</sup> Шостакович Д. Кино как школа композитора // 30 лет советской кинематографии. М., 1950. С. 254.

<sup>38</sup> Шостакович Д. Доклад... 9 июня 1937 // Цит. изд. С.45.

<sup>39</sup> Иоффе И. Музыка советского кино: Основы музыкальной драматургии. С.36–37.

<sup>40</sup> Это мелодия песни «Долбоша русская» (одноголосная запись) и «Разговор бая», клавиш (несомненно, авторский) с разметкой инструментовки, 18 тактов (см.: Иоффе И. Цит. изд. С.34 и 35–36).

«Д.Шостакович: Из рукописей разных лет» (Мелодия, С10 19103-04). Запись всей сохранившейся музыки фильма осуществил в 1996 году М.Юровский (САРІССЮ, 10 562).

В томе 41 Собрания сочинений Д.Д.Шостаковича (М., Музыка, 1987) был впервые опубликован обнаруженный к тому времени в архивах нотный материал.

---

## МУЗЫКА ШОСТАКОВИЧА К ФИЛЬМАМ МИХАИЛА ЦЕХАНОВСКОГО

Сотрудничество Шостаковича с одним из начинающих отечественного искусства мультипликационного (анимационного) фильма Михаилом Михайловичем Цехановским (1889–1964) занимает особое место в кинематографических опытах композитора. Цехановский оказался единственным режиссёром, с которым Шостакович работал в рисованном кино и в жанре музыкальной киносказки, адресованной в первую очередь и по преимуществу детской аудитории.

С другой стороны, сотрудничество с Цехановским пришлось на время, когда Шостакович обладал уже весьма значительным опытом сотрудничества с кино как искусством и с кино как производством, индустрией (именно это слово употреблял в разговорах в поздние годы сам композитор). Он продолжал интенсивно трудиться и в сфере игрового кино, и даже в пору жестоких гонений и острой критики его оперно-балетного и симфонического творчества был неизменно признаваем выдающимся мастером советской киномузыки.

Естественно, что композитор много размышлял о роли и месте музыки в кинематографическом целом. Но для нашего сюжета важно, что именно в процессе творческого сотрудничества с Цехановским и в связи с их совместной работой Шостакович впервые обстоятельно и законченно формулирует свои взгляды на эти проблемы. «Мы, музыканты, до сих пор работаем ошупью, мало или вовсе не зная особенностей кино. А между тем писать музыку для кино без теоретических и технических знаний – примерно то же самое, что оркестровать музыкальную пьесу, не зная звуковой природы того оркестра, для которого инструментуешь, – отмечал он в статье, в которой впервые сообщил о завершении партитуры «Сказки о глупом мышонке». – *Киномузыка* очень часто и теперь остаётся только иллюстративной, “дополнительной” к картине. А она должна быть, на мой взгляд, неотъемлемой художественной частью киноспектакля или киноконцерта. <...> Мне довелось уже сделать несколько работ для кино. <...> В процессе всех этих работ для меня всё яснее и яснее становилась идея киномузыки. Эту идею, или точнее – задачу её можно сформулировать примерно так: главное в киномузыке – органическое участие в самом действии киноспектакля. В киноспектакле к музыке можно и должно предъявлять такие же требования, как к сценарию, к актёрской игре, к режиссуре. Но в таком киноспектакле музыка должна занять и равно-

ценное место» (курсив мой. – М.Я.).<sup>1</sup>

Подобная позиция означала непривычно высокий уровень творческой роли и ответственности композитора, пришедшего в кино. Но, что не менее существенно и не менее проблематично, такая постановка вопроса предполагала также способность и готовность кинематографистов принять композитора в семью создателей фильма, и не просто принять, а принять на равных, как участника, достойного «равноценного места». Эти проблемы оказались остроактуальными в процессе создания партитур, публикуемых в настоящем томе.

## 1. СКАЗКА О ПОПЕ И О РАБОТНИКЕ ЕГО БАДДЕ

Сценарий фильма написан Цехановским по известной сказке А.С.Пушкина. Поп нанимает работником Бадду с оплатой «в год за три щелка по лбу», но, когда доходит до оплаты, даёт Бадде, чтобы от него избавиться, невыполнимые задания. Бадда, однако, все задания выполняет, и для Попа настает момент неизбежной расплаты.

Работу над музыкой к фильму Шостакович начал в 1933 году. 1933 годом датирована (рукой композитора) папка с материалами этого опуса, хранившаяся в его фонде в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М.И.Глинки (ГЦММК)<sup>2</sup>. В начале ноября 1934 года он рассказывал об этом сочинении как о полностью законченном<sup>3</sup>. Однако в нотографическом справочнике Е.Л.Садовникова «Сказка о попе и о работнике его Бадде» отнесена к 1936 году<sup>4</sup>. Можно предположить, что какие-то дополнения и изменения в этой партитуре композитор действительно делал и после того, как она в целом была готова, поскольку работа над фильмом продолжалась и в 1935 и в 1936 годах (фильм остался неоконченным). Тем не менее в основном, несомненно, музыка была написана в 1933–1934 годах.

<sup>1</sup> Шостакович Д. Музыка в кино. Заметки композитора // Литературная газета, 1939, 10 апреля.

<sup>2</sup> См.: ГЦММК. Ф. 32. Ед. хр. 113

<sup>3</sup> См.: Шостакович Д. Счастье познания // Советское искусство, 1934, 5 ноября. В статье «101 после “Леди Макбет”» (Вечерняя Красная газета, 1935, 14 января) Шостакович также говорит: «Написана музыка к мультипликационному фильму “Сказка о попе и [о] работнике [его] Бадде”».

<sup>4</sup> Д.Д.Шостакович: Нотографический и библиографический справочник / Сост. Е.Садовников. М., 1965. С. 50. Имеющиеся там утверждение «фильм на экран не выпущен» ошибочно и может неверно ориентировать читателя. В действительности съёмки фильма, продолжавшиеся с 1933 по 1936 год, просто не были закончены. Отснятый материал сторел во время войны 1941–1945 годов. Сохранился лишь небольшой фрагмент фильма – «Вазар».

Партитура не датирована, но хронология её создания, особенно в начале работы, хорошо прослеживается по дневниковым записям Цехановского<sup>5</sup>, который был и автором сценария, и режиссёром-постановщиком фильма.

4 января 1933 года Цехановский отметил: «Говорил с Шостаковичем о договоре» (с. 296)<sup>6</sup>. Перетоворы с киностудией сам Цехановский начал, очевидно, не позднее сентября 1932 года. Юридический

<sup>5</sup> Дыхание воли: Дневники Михаила Цехановского / Публ. С.Ким и А.С.Дерябина, коммент. А.С.Дерябина // Кинорежиссерские записки, № 57. М., 2002. С. 292–350. В дальнейшем ссылки на это издание даются прямо в тексте сокращённо – указанием страниц в скобках.

<sup>6</sup> С.М.Хентова утверждает, что 4 января 1933 года состоялось «законче-

ние договора на музыку к мультипликационному фильму “Сказка о попе и о работнике его Бадде”» (Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 1. М., 1996. Хронограф. С. 449). К сожалению, фактическая часть истории создания этого произведения в названном труде содержит множество ошибок. Приводимые Хентовой сведения часто не согласуются ни с фактами, ни между собой на разных страницах книги или в других её публикациях. Так, в Хронографе (с. 454) под датой 9 мая 1936 года значится: «Обсуждение на студии “Ленфильм” картины “Сказка о попе и о работнике его Бадде”». Шостакович соглашается пересмотреть музыку к этому фильму». Однако в тексте книги (с. 303) это же событие отнесено к 1935 году. По Хронографу (с. 450) 4 апреля 1933 года композитор из Гаспри послал Цехановскому письмо (и несколько номеров музыки), но в тексте монографии (с. 300) этот эпизод отнесён к осени, а в её же книге «В мире Шостаковича» (М., 1996. С. 297) письмо, опубликованное с разночтениями в сравнении с текстом монографии, датировано 4 сентября. Расхождение договора на работу над фильмом Хентова датирует 18 июля 1934 года, между тем из дневников Цехановского видно, что это произошло на год раньше (см. запись от 20 июля 1933-го. С. 319), и т.д., и т.п. Регистрировать все ошибки этого исследования не входит в мою задачу, однако один пункт не может быть оставлен без внимания. На с. 300 С.Хентова пишет: «Композитором сразу (!) был слетан план озвучивания, определивший сроки написания партитуры», – и ссылается на документ, хранящийся в личном фонде Шостаковича в РГАЛИ (Ф. 2048. Оп. 3. Ед. хр. 396. Л. 1) и зарегистрированный как «План музыкального озвучивания мультипликационного фильма “Сказка о попе и о работнике его Бадде”, поставщика М.Цехановского, музыка Д.Д.Шостаковича». На самом деле документ не имеет названия и представляет собой перечень из 19 номеров, написанный столбцом, без знаков препинания, без каких-либо пояснений, указаний относительно сроков записи и т.п. Вот его подлинное и полное содержание (знаки препинания добавлены мной): «Сказка о попе. Марш Бадды, Диалог Бадды с бесенком, Диалог Бадды со старым бесом, Пивс Медведя, Деревня, Базар, Карусель, Шествие мракосов, Поп Митрополит, Сон поповны, Работа Бадды, Диалог Бадды с попом, Встреча Бадды с попом, Три щелчка, Танец попа с чёртом, Танец звонаря, Куплеты чёрта, Гапоп Бадды, Песенка Бадды». Документ не датирован и написан не рукой Шостаковича.

договор был заключён с ним 25 ноября (см. с. 299, запись от 25 января 1933 года). Однако ни в январе 1933 года, когда, по-видимому, впервый он обсуждал с Шостаковичем возможность и проблемы предстоящего сотрудничества, ни много позднее у режиссёра не было ясности в важнейших художественных (изобразительных) и технологических моментах концепции его новой работы. В частности, Пехановский не мог решить окончательно, во-первых, будет ли он делать рисованный или кукольный фильм, и, во-вторых, в какой последовательности должны создаваться основные компоненты фильма – изображение и музыка, то есть должен ли композитор сочинять музыку к уже готовому фильму (такова была обычная практика молодого *звукowego* кинематографа) или, наоборот, фильм будет сниматься под музыку, написанную до съёмки фильма по подробному режиссёрскому сценарию. Контакты с Шостаковичем, его согласие немедленно начать работу, возможно, повлияли на принятое Пехановским решение: сначала музыка, потом съёмки. И всё же колебания и сомнения не оставили режиссёра до последних дней работы над этим замыслом, так и не получившим завершения.

14 января он записывает: «Многие вопросы мной не решены. Шостакович хорошо напишет музыку, но как я свяжу её с фильмом, если она не будет сделана по рабочему сценарию? Не сюита Шостаковича мне нужна <...> Как свяжется музыка с диалогами, с шумом, с имитацией реальных звуков? А без них звуковая фильма скучна и однобока. Композитор может включить эти элементы в партитуру, но тогда необходимо *один общий* и обязательный для обеих сторон рабочий сценарий, абсолютно точный по времени и метражу» (с. 297).

Придя к такому заключению, Пехановский начинает готовить для композитора подробные музыкальные «сценарии» (иногда он называет их «схемами» или «партитурами»). «Днём энергично и старательно писал схему “Базар” для Шостаковича, – отмечает он 10 марта. – Чем всё это кончится? Противно до тошноты возиться с ним, но необходимо, чтобы он сделал музыку, с которой можно работать, а не вообще очень хорошую музыку» (с. 303). Такая практика сильно осложнила и затривала работу композитора. Лишь к концу июня Пехановский осознаёт, что «необходимо <...> проработать весь звуковой сценарий, чтобы освободить Шостаковича» (с. 313).

Решившись на съёмки под готовую музыку, режиссёр, однако, продолжает размышлять о характере изобразительной стороны фильма: «По готовой музыке можно достигнуть полной синхронности текста и движения (танцы) петрушечных кукол», – пишет он 26 марта (с. 305). Но уже на следующий день у него возникают новые сомнения: «Не получится ли такой вещи: куклы работают лишь тогда хорошо,

когда их движения (жесты) *связаны со словом* (или с музыкой!). В “Балде” же слов почти нет вовсе! А что делать с *несвязью*? Конечно, в рисованной они получаются лучше. А танцы? А в этом рисованное вне конкуренции» (с. 305). Эти колебания продолжаются и в дальнейшем: «С куклами ещё не решил – *то так, то так*. С куклами – скорее, с рисунками – главней, вот и выбирай!» (с. 306). В начале апреля, когда часть музыки уже была написана и начались оркестровые репетиции, Пехановский вновь склоняется к рисованному варианту: «В этом не должно быть сомнения, – уверяет он самого себя, – рисованная картина – настоящее большое искусство. На нето не жаль отдавать всю жизнь, устремить все способности» (с. 307).

При этом неуверенность в правильности выбранного принципа работы «сначала музыка, потом съёмки» по-прежнему сохраняется у него даже после начала записи музыки<sup>7</sup>. «Вчера, – пишет он 4 апреля, – репетиция 1-ой части “Балды”, музыка Д.Д.Шостаковича. Я не уверен, что поступало правильно, записывая сначала музыку. Какая возня копаться в записанной плёнке, барахтаться в случайно соотранной музыке» (с. 308).

Ситуация в принципе не изменилась и через полгода после начала записей, когда Шостакович уже сочинил и представил значительную часть музыки. «У меня *нет ещё точного сценарного каркаса* – до сих пор: за целый год! <...> Таким путём (сначала звук, а потом – рисунок) я никогда не выберусь на *прямой* путь. <...> С самого начала мы (вместе!) с Шостаковичем пошли *не по прямому пути*. Большая часть его музыки имеет *общий*, “фиармонический” характер. <...> Сотни раз прослушать музыку по клавиру, прежде чем записать, – вот что *необходимо*, а не тратить деньги на оркестр и запись!» (с. 322, 26 сентября 1933). И ещё через год, 8 октября 1934 года, Пехановский пишет: «Трудна, страшно трудна 2-я часть. <...> Если я начну 2-ю с маху, не додумав, может получиться – дерьмо. А если буду вратьваться так же долго, как вработывался в 1-ю, я никогда не кончу картины. <...> Все эти кадры очень сложные, очень трудные! А тут ещё зависимость от музыки. Жуть!» (с. 338–339).

В связи с последними замечаниями («зависимость от музыки», её недостаточно специально кинематографический, «*общий*”, “фиармонический” характер») уместно остановиться на вопросе об отношении Пехановского к музыке Шостаковича.

<sup>7</sup> Начало записей зафиксировано 12 апреля 1933 года: «Вчера (11 апреля. – М.Я.) записывали музыку для 1-ой части “Балды”» (с. 308). Из дневников Пехановского видно, что на одной из репетиций – 3 апреля – присутствовал А.В.Яук. Дирижировал Н.С.Рабинович.

Сложная творческая ситуация, новизна художественных задач требовали от режиссёра и композитора максимального взаимопонимания. Шостакович быстро увлёкся новаторскими замыслами режиссёра и сразу принялся за сочинение музыки. «Превосходно сделан сценарий, в котором удалось сохранить сатирическую остроту и весь колорит гениальной пушкинской сказки. Мультитипикационный фильм выдержан в плане народного бадалана. Масса острых гиперболических положений, протескских персонажей. Фильма-сказка искрится задором, лёгкостью и весельем, – говорит он в момент, когда съёмки были ещё очень и очень далеки от завершения. – И писать для неё музыку было так же легко и весело»<sup>8</sup>.

Цехановский, по-видимому, был личностью совершенно иного психического и творческого темперамента. «Есть художники, из которых “трёт”, – им очень легко включаться в творческую работу: образы “прут” сами, рука сама пишет, – замечает он 13 апреля 1933 года. – Таковы Шостакович, Дмитриев в юности. Им не только *легко* включиться в творческую работу, им трудно удержаться, чтобы не работать. Это таланты, слава сама идёт к ним в руки. Это особо созданные организмы. Странно, но я <...> не чувствую в себе этой организации художника: искусство для меня – большое и трудное напряжение, насилие над своим организмом, который не хочет “творить”. Ох, как мне трудно достаться искусству!» (с. 308–309).

Цехановский понял и оценил Шостаковича далеко не сразу. В это меняющемся, неустойчивом отношении к работе Шостаковича (да и к нему самому) были и высокомерная недооценка (поначалу), и впоследствии – восхищение, не свободное от ревнивого соперничества и даже зависти.

«Вчера (17-го) вечером слушал концерт Шостаковича<sup>9</sup>, – записывает он. – <...> Шостакович – дитя декаданса и упадочных мастеров – Стравинского и Прокофьева. Он их *не преодолев*, очевидно, он их не мог преодолеть. Средствами любого искусства можно пользоваться *в разных целях*. Но если *таинливый* человек *глух*, то он пользуется ими талантливо, но глупо. У него – музыкальный талант и, может быть, незаурядный, но пока он проявляет только *глупость, бесцельность*, а в

<sup>8</sup> Шостакович Д. Счастье познания // Цит. изд.

<sup>9</sup> В программе: Симфония № 1, Сюита из балета «Болт», 4 фрагмента (Сюита 1932 года) из оперы «Леди Макбет Мценского уезда», восемь прелюдий для фортепиано из соч. 34 (в исполнении автора), – всё это, за исключением симфонии, звучало впервые, а также Вальс из кинофильма «Златые тополя», «Очень много пубрики (почти полно) и огромный успех», – констатирует М.О. Штейнберг (Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб., 2000. С. 111).

композиционном отношении – мастерство не очень высокой марки: нет у него настоящей силы, настоящего мастерства» (с. 298–299).

В конце апреля, когда часть музыки была уже не только сочинена, но и записана, Цехановский размышляет: «Декабрь, январь, февраль, март, апрель – пять месяцев – всю зиму я “работал” над “Балдой”. Что сделано? Ничего. ПЯТЬ МЕСЯЦЕВ! *Непонятно* <...> Отчего ПЯТЬ МЕСЯЦЕВ я не могу свинуться с места? *Отчего музыка Шостаковича меня никак не вдохновляет?*» (с. 309. Последняя фраза выделена мной. – М.Я.). И далее появляются новые сомнения: «Какется мне, что “Балду” не следует делать на основе “симфонической” музыки. Пуш[кинская] музыкальная канва – дубочного характера + кваканье, мычанье, выкрики и пр. и пр.» (с. 309).

31 мая 1933 года Цехановский принёс Шостаковичу свою «партитуру» сцены «Базара» и ночью записал впечатления от встречи: «У Шостаковича с “Базаром”. Этот паренёк – настоящий идол всего музыкального общества. сравнивают с Моцартом! Очевидно, машинка, действительно, отменная – и таких немного» (с. 312).

В процессе записи музыки выяснилось, что ателье по своей кубатуре недостаточно для симфонического оркестра, и режиссёр возвращается к своим сомнениям: «Шостакович пишет для большого состава – я не берусь убеждать его писать для иного состава, хотя я лично считаю, что для звукового кино достаточны и меньшие составы» (с. 312). 2 июля 1933 года после ночных съёмок второй части фильма Цехановский с удовлетворением констатировал: «Музыка, безусловно, хороша» (с. 315).

Однако в это время судьба фильма стала складываться драматически: он был «законсервирован», и 19 июля студия расторгла договор (с. 317).

Через некоторое время работа была возобновлена, и 18 сентября Цехановский получил от Шостаковича, находившегося в Крыму, партию нескольких новых номеров и письмо, датированное 4 сентября (см. с. 321 и 360–361):

«Возвращаю Вам Ваши сценарии <...> Кроме этого, посылаю Вам три номера: Диалог Балды с Попом, Финал первой части (Марш) и Чаепитие.

Вот некоторые замечания по поводу этих номеров.

Диалог Балды с Попом

Сделан номер точно по Вашему сценарию, за исключением фраз: призадумался Поп, стал почёсывать лоб, щелчок щелчку рознь, да понадеялся на русское авось. Всё это исполняет бас соло. Сделал я это по той причине, что хор нежно произносит слова, а солист с хорошей дикцией вполне донесёт их до публики. Партии Попа и Балды может

исполнить Журавленко<sup>10</sup>. Для партии баса solo нужен академический оперный певец с приятным голосом "bel canto". "За три щелчка" должен исполнять хор, мужской и женский, шёпотом.

#### Финал первой части

Всё сделано точно по сценарию. Хотелось бы только точно придерживаться выкриков торговцев, т.е. там, где у меня написан бас, должен исполнять бас. Само собой, что голоса должны быть натуральные<sup>11</sup>, характерные, отнюдь не академические.

#### Чаепитие и Поп-митрополит

Соединены в один музыкальный кусок.

Эта посылка вызвала восторженную реакцию Цехановского: «Только что получил от Шостаковича из Кореиза<sup>12</sup> партитуру шум[ного] базара и страшно обрадовался, как давно не радовался. Замечательный мальчик! Очень внимательно, очень талантливо делает то, что я ему заказываю. Он – общепризнанная величина, его почитают чуть ли не *гением*. Работает с необычайной быстротой, но насколько не снижает качества. Настоящий художник, настоящий мастер. Теперь дело за мной! Я должен дать вещь по качеству не хуже его музыки» (с. 321).

5 октября 1933 года Шостакович присутствовал на съёмках сцены «Базара». «Привезли на автомобиле Шостаковича, сегодня прибывшего из Москвы, – записал Цехановский. – Съёмка со спешкой и нервным возбуждением <...> Ш[остакович] – общий любимец и кумир музыкантов» (с. 322–323). К 8 октября были готовы (и, по всей видимости, записаны) следующие номера: 1. Шумный базар, 2. Сон поповны, 3. Поп-митрополит, 4. Песенка Балды, 5. Кольбельная, 6. Танец пона с Чёртом, 7. Танец мертвецов, 8. Увертюра.

30 октября 1933 года Шостакович у себя в квартире познакомил Цехановского с новой, только что сочинённой музыкой. «... Шёл через весь Невский и всё ещё не мог сдержать охватившее меня возбуждение, – фиксирует режиссёр. – Д.Д.Ш[остакович] играл куски из "Балды", диалог Балды с чертами. Играл крепко, чётко. Казалось, его пальцы выколачивают из инструмента драконовые камни. Переворачивая ноты, он почти рвал бумагу – так хотелось ему удерживать темп. Перед началом снял телефон, а кончив, тяжело дышал, как от бета. <...> Ему нравятся

<sup>10</sup> П.М.Журавленко (1887–1948) – бас, солист Ленинградского Малого оперного театра. Исполнял партии Ковалёва в опере «Нос» и Свищенина в опере «Леги Макбет Менского уезда» Шостаковича.

<sup>11</sup> В публикации «Киноверескских записок», видимо, неверное чтение: «натуральные» вместо «натуральные»; мы следуем в этом месте версии Хентовой (В мире Шостаковича. М., 1996. С. 297).

<sup>12</sup> Кореиз – курортный посёлок на Южном берегу Крыма, недалеко от Ялты, где отдыхал Шостакович.

моя "сценарий", и он отнёсся к работе как вдохновенный, первоклассный художник. Вот это и действовало на меня, как удар плётки. Я не могу сейчас сделать что-нибудь среднее, серое. Экран должен сверкать, не уступать музыке в темпе и красках. Я должен подняться на высоту, на которую ещё никогда в жизни не поднимался...» (с. 326–327).

Значение сильного творческого импульса музыки Шостаковича сохранила для Цехановского и год спустя: «В "Расписье" меня вдохновляла превосходная музыка, я от неё отталкивался. "Балда" же – это и „Ласифик“ и "Почта"<sup>13</sup> вместе. Поэтому для меня это – шаг вперёд, – пишет он 18 сентября 1934 года. – На днях я прослушал "Работы (так! – М.Я.) Балды", "Сон поповны", "Поп-митрополит" – куски чисто музыкальные. Они *возбуждали* меня своей энергией, блеском...» (с. 331). И далее: «„Работа Балды“ должна блеснуть и нестись как "Ласифик". Она разнообразна, богата положениями и музыкой» (с. 336).

К ноябрю 1934 года Шостакович, по-видимому, закончил партитуру. Сохранившийся план-график записей музыки на 1935 и 1936 годы, содержащий названия десяти номеров, намечал на июнь–ноябрь 1935 года записать номера «Поп-митрополит», «Чаепитие», «Диалог-перетонки», «Диалог со старым бесом», а на январь – май 1936 года – «Диалог», «Галоп Балды», «Песня Балды», «Марш Балды», «Три щелчка» и «Финал»<sup>14</sup>. Это даёт основание предполагать, что к моменту составления графика, то есть не позднее июня 1935 года, вся оставшая музыка была уже записана.

Подводя итоги сотрудничества с Цехановским, Шостакович писал: «Самое содержание сказки и замысел художника определили и характер музыкального языка – такого же народно-балетного, карусельного, как и вся фильма. Быть может, после того как "Сказка о попе" появилась на экране, я вновь услышу упреки со стороны некоторых музыкальных критиков в легковесности, озорстве, в отсутствии настоящих человеческих эмоций, которые "накопец-то" появились у меня в "Леги Макбет". Но что считать человеческой эмоцией? Неужели только лирику, только печаль, только трагедию? Разве смех не имеет права на этот благородный титул? Я хочу отвоёвывать *право на смех* в так называемой "серьёзной" музыке. Когда слушатель громко смеётся в моём симфоническом концерте, меня это насколько не шокирует, напротив – радуется»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Ласифик и «Почта» – фильмы Цехановского на музыку А.Онеттера «Расписье-231» и по стихотворению С.Я.Маршак «Почта».

<sup>14</sup> Смета и генеральный план по картине «Сказка о попе и работнике его Балде» // ЛПАЛ. Ф. 4437. Оп. 12. Ед. хр. 52.

<sup>15</sup> Шостакович Д. Счастье познания // Цит. изд.

Шостакович считал свою музыку к «Сказке о попе и о работнике его Балде» определённой удачей: «Ряд кусков <...> я охотно записали бы в свой “актив”, – говорил он в связи с новыми работами для кино. – Это особенно относится к “Балде”»<sup>16</sup>.

Однако Цехановскому ни в 1935, ни в 1936 году завершить фильм не удалось<sup>17</sup>.

В 1935 году (не позднее мая) Шостакович следовал семичастную Сюиту соч. 36а на материале музыки к фильму: 1. Увертюра, 2. Сон поповой челяди, 3. Марш уток, 4. Танец Попа с Чёртом, 5. Танец Звонаря, 6. Танец мертвецов, 7. Финал. Сюита была впервые исполнена в Ленинграде 1 июня 1935 года в концерте Первого ленинградского международного фестиваля искусств оркестром Ленинградского филармонии под управлением А.Ш.Мелик-Пашаева<sup>18</sup> и имела положительную прессу. В частности, В.Иохельсон писал, что среди симфонических произведений ленинградских композиторов «особое место заняли сюиты (так в рецензии. – М.Я.) Шостаковича на материале звуко-фильма “Сказка о попе и [о] работнике [его] Балде”», которые «по блестящей оркестровке, по остроумному музыкальному языку дают право говорить об успешном разрешении проблемы музыки развлекательного типа. Известно, что среди композиторов существовало (да ещё и до сих пор не преодолено) мнение о второстепенном значе-

<sup>16</sup> Шостакович Д. Композитор и кино // Ленинградская правда, 1935, 18 января.

<sup>17</sup> «Картина не кончена, и ещё хорошенькая гора впереди», – констатирует режиссёр 20 января 1936 года (с. 339). В июне того же года он вновь видит причину неудач в ошибочно избранной стратегии работы: «Мне казалось, что каждый такт музыки Шостаковича так хорош, что я боялся сокращать, я слепо пёр вперед... Так, “Кольбельную” размахнул на 125 метров! Я потерял чувство меры! Для оперы эти величины (125 метров = 41/2 минуты) нормальны, здесь же – чёрт знает что! <...> Я пренебрёг действием и сюжетом... Не с того начал. Теперь следует сначала разработать зрительные кадры – мизансцены и прочее, а затем писать музыку». Но 10 лет спустя он уже связывает свой провал с судьбой творчества Шостаковича: «Статья о Шостаковиче и других “формалистах” <...> была, конечно, единственной причиной консервации “Балды”» (с. 324). «Цехановский постоянно искал “противовес” собственной лени и безволию», – полагает комментатор дневников А.С.Дерябин (с. 348).

<sup>18</sup> Произведения Шостаковича в филармонических концертах Ленинграда – Санкт-Петербурга // Шостакович: Между мгновением и вечностью. С. 908. Названия частей приводятся в цитируемом Хронографе в переводе из программы, напечатанной на английском языке. Можно предположить, что № 2 – это «Сон Поповны», а № 3 – «Финал первой части». К.Мейер утверждает, что сюита была исполнена «осенью 1935 года, по случаю воосмнадцатой годовщины Октябрьской революции» (Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб., 1998. С. 174).

нии музыки этого рода. Едва ли следует доказывать, что нам крайне необходима музыка лёгкого жанра при условии остроумной мысли, подлинного мастерства и художественного вкуса»<sup>19</sup>.

В 1979 году сюиту «Сказка о попе и работнике его Балде» в шести частях<sup>20</sup> составил и записал Г.Н.Рожdestвенский на первом диске серии «Дмитрий Шостакович: Из рукописей разных лет» (Мелодия, С10-14415-16).

С.М.Хентово скопировала на материале музыки к фильму, а также обработок русских народных песен Шостаковича композицию того же названия на собственное либретто<sup>21</sup>.

В 1999 году в Большом театре России на основе музыки Шостаковича (в редакции ученика Шостаковича В.Д.Быбергана) был поставлен балет «Балда».

## II. СКАЗКА О ГЛУПОМ МЫШОНКЕ

Идея фильма «Сказка о глупом мышонке» по мотивам одноимённого произведения С.Я.Маршак возникла у Цехановского ещё в кон-

<sup>19</sup> Иохельсон В. На пороге 4-ой годовщины ЛОСК // Советская музыка, 1935, № 11. С. 15. О «мастерстве, блестящей выдумке» и о «зрелости дарования» композитора писал в связи с Сюитой соч. 36а рецензент журнала «Рабочий и театр» в «Заметках о фестивале искусств в Ленинграде» (1935, № 12, июнь. С. 8). Ноты сюиты не обнаружены.

<sup>20</sup> Названия частей: 1. Увертюра, 2. Шестые мракобесов, 3. Карусель, 5. Баяр, 6. Сон поповны, 6. Финал.

<sup>21</sup> Шостакович Д. Сказка о попе и работнике его Балде. Либретто, композиция и музыкальная редакция С.М.Хентовой. Л., 1981. На титульном листе издания жанр этого опуса не обозначен, в выходных данных он определён как опера. В монографии о Шостаковиче Хентово называет свою работу «оперными сценами» (цит. изд. С. 304, сноски 149), многократно настаивает на том, что композитор «писал музыку по сценарию как оперу» (с. 300), утверждает также, что и Цехановский «решил испытать силы в мультипликационной опере» (с. 299), и т.д. Ещё дальше идёт вслед за Хентовой К.Мейер, прямо называвший «Сказку о попе...» кинооперой и в списке сочинений композитора помещавший её в разделе произведений для музыкального театра (см.: Мейер К. Цит. изд. С. 512). Между тем никаких указаний такого рода у Шостаковича нет. Цехановский обозначал жанр своего фильма как «кино-лубок» (см.: Киноведческие записки, № 57. С. 351), а в цитированной выше дневниковой записи (см. сноску 17) прямо противопоставляет свою работу опере.

Клавир компиляции Хентовой напечатан издательством Neenschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1985. Хентовой составлена также сюита «Сказка о попе и его работнике Балде» для фортепиано в 10 частях. Киев, Музыка Украины, 1991.

це 1934 года, во время работы над фильмом «Сказка о попе и о работнике его Балде».

Дневник режиссёра показывает, что с самого начала замысел не просто подразумевал сотрудничество с Шостаковичем, но предполагал съёмку фильма на готовую музыку. Более того, Цехановский понимал определяющее значение работы композитора для фильма в целом. «Вчера придумал сделать мультфильму “О глупом мышонке” (по музыке Шостаковича), – писал он 22 октября 1934 года. – <...> Но слегаёт ли хорошо Шостакович?» (курсив мой. – М.Я.).<sup>22</sup>

К реализации замысла Цехановский обратился лишь в конце 1930-х годов. Сценарий фильма был написан Маршаком и Цехановским. Капризный Мышонок никак не желает уснуть, и Мышка-мама зовёт ему в няньки поочерёдно своих соседей: Утку, Свинку, Жабу, Лошадь, Щуку, которые без всякого успеха поют малышу колыбельную. Убавлять Мышонка удаётся только Кошке, которая, естественно, намерена его сожрать, но Полкан спасает Мышонка. Таким образом, печальный конец литературного первоисточника (Кошка сожрала Мышонка) замён здесь счастливым финалом.

Фильм был закончен в 1940 году и тогда же вышел на экраны (решение о выпуске фильма художественный совет студии «Ленфильм» принял 13 сентября 1940 года).

Музыку к фильму Шостакович написал ранней весной 1939 года. По свидетельству музыкального руководителя Ленфильма, дирижёра Б.Я.Тилеса, осуществившего запись музыки, уже «26 марта клави́р был представлен на киностудию».<sup>23</sup>

10 апреля композитор сообщает: «...Закончил клави́р и сейчас кончаю партитуру». «С большим удовольствием работаю я над этим сочинением. Это мой первый опыт детской киномузыки. Мне бы хотелось, чтобы опыт удался и чтобы дети одобрили мою работу. Музыка этого фильма состоит из колыбельной песенки, которую поют мышка, утка, свинка, жаба, лошадь, щука и кошка. Эта песенка варьируется в зависимости от характера персонажа, который её распевает. Музыка – весёлая и лирическая. В отличие от сказки Маршака, в нашем фильме будет благополучный конец. Кошка не съест мышонка: мышонка спасёт старый пёс Полкан. В фильме много интересных и весёлых приключений».<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Дыхание воли: Дневники Михаила Цехановского // Цит. изд. С. 341.

<sup>23</sup> Тилес Б. «Сказка о глупом мышонке» Д.Д.Шостаковича. Машинопечатная копия [1979?]. Архив автора настоящей статьи. Все цитируемые далее высказывания Б.Тилеса заимствованы из этой же статьи и даются без дополнительных ссылок.

<sup>24</sup> Шостакович Д. Музыка в кино: Заметки композитора // Литературная

Когда партитура была близка к завершению, возникли проблемы с её исполнением и записью: киностудия не располагала необходимым оркестром. «Некоторого труда стоило убедить руководителей Ленфильма предоставить такой оркестр, который мы считали необходимым, – рассказывал Шостакович. – Вначале хотели было ограничить нас оркестром в... шестнадцать человек. Без сомнения, это сильно снизило бы нашу работу. Давно пора усвоить истину, что хороший и достаточно большой оркестр в киносpectакле – не расточительство, а художественная необходимость. Однако эту простую истину многие киноработники не всегда легко усваивают. В данном случае руководство Ленфильма в конце концов пошло мне навстречу, и я получаю оркестр в сорок человек».<sup>25</sup> Видимо, в кино музыка ещё переживает “детский” период. Ведь когда-то и в драматическом театре считалось, что театральному оркестру достаточно иметь самую ограниченную группу музыкантов. Трудно найти защитников подобной точки зрения теперь в каком-нибудь театральном коллективе. И нам приходится терпеливо доказывать киноработникам, что музыка в кино не хочет оставаться в том положении, которое было нормальным разве только в младенческие годы существования немого “снематографа”. Кино должно обзавестись не только крупными квалифицированными оркестрами, но и первоклассными дирижёрами».<sup>26</sup>

«Сразу после окончания клави́ра началась работа с солистами», – рассказывает Б.Тилес. Среди них: Т.Н.Лаврова – Кошка, Е.Б.Флакс – Полкан и Жаба, Э.И.Каплан – Лошадь, студента музыкального училища З.Соколова – Мышка. На партию Свинки пробовались разные певцы, но, как пишет Тилес, они «не могли отрешиться от благородного звучания оперного баритона, что совсем не соответствовало образу “тёти Свинки”». Было принято решение, одобренное композитором, пригласить на эту роль артистку театра имени С.М.Кирова И.М.Витлин (контрально), которая пела в тесситуре баритона». Сам дирижёр занимался предварительной репетиционной работой с певцами. Композитор присутствовал на записи и внёс в партитуру некоторые изменения. Как вспоминает Тилес, «главные изменения коснулись начала фильма: не хватило музыки на вступительные титры. Поэтому сначала игралась колыбельная Мышки, но вместо пения тему исполняла флейта. Когда же началось действие фильма, музыка шла, как было первоначально написано. Незначительные изменения

газета. 1939, 10 апреля.

<sup>25</sup> По свидетельству Б.Тилеса, это обещание было выполнено не в полной мере: в записи музыки «участвовал оркестр из 32-х или 33-х человек».

<sup>26</sup> Шостакович Д. Музыка в кино: Заметки композитора // Цит. изд.

коснулись оркестровки. По-видимому, это было вызвано необычайно малым количеством струнных инструментов: по одному пульту на каждую партию. Изменения свелись в основном к снятию некоторых удвоенных у медных и переменах в использовании сурдин у струнных и медных инструментов. Были также сделаны некоторые купюры, возможность которых была предусмотрена автором ещё в клавире».

Запись музыки состоялась, по свидетельству дирижёра, в конце апреля или начале мая 1939 года.

В прямой связи с созданием музыки к «Сказке о глупом мышонке» Шостакович вновь возвратился к идее кинооперы, которую он впервые высказал ещё в 1935 году, а сформулировал для себя, по-видимому, значительно раньше<sup>27</sup>: «Я мечтаю сейчас написать кинооперу, созданную по всем законам реалистического музыкального спектакля. Меня очень увлекает мысль о тех безграничных просторах, которые открывает “киноопера”, о возможности легко решить здесь столь сложные для театра вопросы места, времени и действия»<sup>28</sup>.

Очевидно, что некоторые из своих представлений о «киноопере» композитор реализовал в «Сказке о глупом мышонке». По наблюдению Тилеса, это «единственное произведение Шостаковича для кино, не имеющее номерного строения»<sup>29</sup>. Согласно установившейся в литературе оценке, «Сказка о глупом мышонке» Шостаковича и Цехановского – «это детская киноопера с участием солистов-вокалистов и оркестра»<sup>30</sup>.

В 1979 году в Ленинграде под управлением Тилеса состоялось первое концертное исполнение «Сказки о глупом мышонке». В 1981 году дирижёр осуществил запись этого сочинения («Мелодия», С 52-1641).

<sup>27</sup> В статье «Композитор и кино» он писал: «Меня *divino* занимает мысль о написании новаторской оперы для звукового кино, где доминировать будет работа композитора» (курсив мой. – М.Я.). Эта идея привлекла композитора до конца жизни (см.: Интервью с Дм. Шостаковичем // Советская музыка, 1974, № 9, С. 129).

<sup>28</sup> Шостакович Д. Музыка в кино: Заметки композитора // Цит. изд.

Три с половиной десятилетия спустя композитор в упомянутом в предыдущей сноске интервью говорит об этой идее почти теми же самыми словами: «Я давно мечтаю о создании кинооперы. Этот жанр открывается перед композитором безграничные возможности. <...> Здесь мы не связаны никакими сценическими условиями. Мобильность кинематографа мне чрезвычайно близка, и я не оставляю этой мысли».

<sup>29</sup> Это наблюдение Тилеса заимствовано без ссылки на источник анонимным автором статьи «От редакции» в томе 41 Собрания сочинений Шостаковича (М., Музыка, 1987).

<sup>30</sup> Шостакович Д. Собрание сочинений. Т. 41. От редакции. М., Музыка, 1987. С. [XII] (непатинированная часть). См. также: Якубов М. Опера-сказка Д. Шостаковича // Шостакович Д. Сказка о глупом мышонке. Для солистов в сопровождении фортепиано. М., DSCN, 1997. С. 3–4.