



О. Г. ДИГОНСКАЯ

**«Ленинский» замысел Шостаковича.
Пред-двенадцатая симфония —
реальность или миф?**

Многолетняя история «ленинской» симфонии Шостаковича породила спекуляции и домыслы. В статье рассматриваются разные этапы реализации замысла, его метаморфозы и контекст. На основании архивных материалов и анализа особенностей творческого процесса композитора опровергается бытующее мнение о его «защитных» лжеанонсах, а также распространённый миф Л. Н. Лебединского о пред-Двенадцатой симфонии — «сатире на Ленина». Атрибуция неизвестных нотных автографов позволяет ввести в научный обиход реальную пред-Двенадцатую симфонию Шостаковича и сделать парадоксальный вывод о честной готовности автора выполнить заказ государства.

Кратко напомню хорошо известное. По свидетельству Шостаковича, сочинять симфонию памяти В. И. Ленина он задумал еще в 1924 году, «в дни глубокого всенародного траура, когда все трудовое человечество было потрясено смертью любимого вождя»*. Однако его намерение осуществилось лишь несколько десятилетий спустя: Двенадцатая симфония «1917 год», ор. 112 (памяти В. И. Ленина) была завершена в 1961 году (и тогда же впервые исполнена), причем творческий результат в целом разочаровал и самого автора, и исполнителей, и критиков, и власть. За сочинением, единодушно признанным типичным образцом музыкального соцреализма, надолго закрепилась печальная слава слабейшей

* Шостакович Д. Памяти вождя // Ленинградская правда. 1940. 20 января. Цит. по: Д. Шостакович о времени и о себе: 1926–1975 / Сост. М. Яковлев. М.: Советский композитор, 1980. С. 78.

из симфоний Шостаковича. Впоследствии, уже после смерти композитора,opus получил в некоторых трудах новое истолкование как едва ли не протестное послание Шостаковича, содержащее антисталинские намеки и «подтексты»*.

Нестандартных интерпретаций не избежала и история создания симфонии. Идеологическая подоплека ее содержания, эстетическая уязвимость формы (это признавал и Шостакович) и, наконец, долгое и трудное вызревание «ленинского» замысла как такового казались слишком явными, чтобы не таить «интриги». Неприлично растянутым — и к тому же бесплодным — был и первый фактический подступ Шостаковича к реализации давних планов.

С сентября 1938-го по март 1941 года композитор регулярно оповещал общественность о намерении выразить в звуках образ вождя революции и о сложности стоящей перед ним задачи. Он щедро делился деталями замысла, называл литературные и фольклорные источники, сообщал о завершенных эскизах и фрагментах сначала Шестой, а потом Седьмой симфонии, посвященных памяти Ленина, но всеми ожидаемого патриотического шедевра так и не представил**. Многомесячное отсутствие результата не осталось незамеченным. Причем отнюдь не властью (она-то как раз закрывала глаза на неисполнение Шостаковичем своих обязательств и, судя по всему, вполне верила его обещаниям), а музыковедами. После смерти Шостаковича они проявили, как им хотелось думать, проницательность и сделали сенсационные выводы относительно «подлинных» намерений композитора.

Согласно мнению С. Волкова (устаами его литературного персонажа «Шостаковича»), публичные обещания композитора написать тот или иной патриотическийopus являлись не чем иным,

* Об истории создания и первых исполнениях Двенадцатой симфонии см.: *Акопян Л.* Двенадцатая симфония «1917 год» Д. Д. Шостаковича // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 12. Симфония № 12 «1917 год». Соч. 112. Партитура. М.: DСH, 2013. С. 226–230; *Акопян Л.* Двенадцатая симфония «1917 год» Д. Д. Шостаковича // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 27. Симфония № 12 «1917 год». Соч. 112. Переложение автора для фортепиано в четыре руки. М.: DСH, 2013. С. 114–115.

** См.: *Fay Laurel E.* Shostakovich: A Life. Oxford University Press, 2000. P. 118–119; *Якубов М.* Шестая симфония Д. Д. Шостаковича. К истории и предьстории создания произведения // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 21. Симфония № 6. Соч. 54. Переложение для фортепиано в четыре руки. М.: DСH, 2004. С. 106–108; *Якубов М.* Седьмая симфония Д. Д. Шостаковича. История создания // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 7. Симфония № 7. Соч. 60. Партитура. М.: DСH, 2010. С. 252.

как тонко рассчитанной стратегией «защиты»: пообещал властям симфонию про Ленина или оперу про Маркса — и тебе простят безыдейный квартет*. Несмотря на давно доказанную несостоятельность «Свидетельства» как аутентичного источника**, этот тезис получил поддержку и распространение не только в западном, но и в российском постсоветском музыкознании в рамках общей тенденции поисков «нового» Шостаковича. В Новом собрании сочинений Шостаковича несостоявшаяся симфония памяти Ленина комментируется с позиций все той же спасительной тактики ложных авторских анонсов: «В условиях государственного террора конца 30-х годов, в преддверии 60-летия Сталина... заявления о работе над „Ленинской симфонией“ были прекрасным “алиби” для объяснения того, почему композитор ничего не пишет к юбилею Сталина: ведь, как гласил популярный лозунг, “Сталин — это Ленин сегодня” <...>. Никаких следов этой якобы уже начатой работы в архивах нет. Нет и мемуарных свидетельств о существовании каких-либо набросков или эскизов подобного рода сочинения» ***.

Иными словами, *quod non est in actis, non est in mundo*****? Не соглашусь с этим. Во-первых, Шостакович часто уничтожал свои эскизы, и в особенности те, которые считал неудавшимися и не годными к дальнейшей переработке. Многие черновики композитора вообще сохранились только благодаря предусмотрительности Л. Т. Атовмьяна *****. Во-вторых, эскизы «ленинской» симфонии могли быть

* Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich (as related to and edited by Solomon Volkov. Translated from the Russian by Antonina W. Bouis). New York: Harper Colophon Books, 1979. P. 257.

** См.: *Фэй Л. Э. Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»? // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2000. С. 739–750. Впервые опубликовано: The Russian Review. Vol. 39. No. 4 (October, 1980). P. 484–493. Фэй Л. Э. Возвращаясь к «Свидетельству» // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. С. 762–788.*

*** *Якубов М. Седьмая симфония Д. Д. Шостаковича. История создания. С. 253.*

**** Чего нет в документах, того не существует на свете (*лат.*).

***** По свидетельству Атовмьяна, он просил домработницу Шостаковича Феню (Федосью Федоровну Кожухову) вынимать из мусорной корзины черновики композитора и отдавать ему на сохранение. Впоследствии он передал эти нотные автографы в Музей имени М. И. Глинки (см.: *Рядом с великими: Атовмьян и его время / Составление, текстологическая редакция, комментарии, исследовательские разделы и предисловие Нелли Кравец. М.: Российский университет театрального искусства — ГИ-*

утрачены в условиях начала войны. В-третьих, наивно думать, что к настоящему времени выявлены и учтены абсолютно все архивные документы и все нотные автографы Шостаковича. В-четвертых, среди рукописей композитора имеются неидентифицированные черновые материалы разных лет. Возможно, когда-нибудь, с помощью пока неизвестных архивных данных, среди них удастся отыскать и следы ранней «ленинской» симфонии. Наконец в-пятых, свидетельство о том, что незадолго до начала войны Шостакович действительно сочинял симфонию — существует, и ему вполне можно доверять. Композитор сам сообщил об этом в приватном письме от 11 мая 1941 года к дирижеру Борису Э. Хайкину: «Мне очень нравится эта оперетта [“Венская кровь” И. Штрауса], и я с удовольствием приму участие в предлагаемой Вами работе. Я думаю, что обо всем мы с Вами договоримся, когда я приеду. Хорошо было бы, если бы на эту работу Вы дали мне побольше времени. Я бы хотел инструментовать отобранный и законченный материал, а также принять участие в его редактировании. Смущает меня немного то обстоятельство, что *в настоящее время я работаю над симфонией* (курсив мой. — О. Д.). Хватит ли у меня сил на две работы?»*

Даже самый придирчивый читатель не заподозрит в словах Шостаковича (если, конечно, отнестись к ним беспристрастно) дипломатичности или подвоха. В письме композитор обсуждает свое участие в интересном для него творческом проекте** и выражает честные опасения, как и подобает в деловой беседе с товарищем и коллегой; думать, что он хитрил, «защищаясь» от докучливого предложения, нет никаких оснований. А значит, *предвоенный «ленинский» замысел реально существовал*, так что заявления Шостаковича в прессе были куда более правдивыми, чем принято считать.

И действительно, анонсы Шостаковича, если стряхнуть с них идеологическую шелуху***, дают ясную и в целом непротиворечи-

ТИС, 2012. С. 274). Последняя информация подтверждается Книгами поступления музея (ныне — Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки, или ВМОМК), в которых, действительно, фигурирует имя Л. Т. Атовмьяна как персоны, сдавшей в музей ряд нотных рукописей (на коммерческой основе).

* Цит. по: Брагинская Н. Шостакович в мире классической оперетты // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 2 / Ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. М.: DSCH, 2007. С. 78.

** Об истории несостоявшейся постановки оперетты И. Штрауса «Венская кровь» в Малеготе см.: Там же. С. 76–83.

*** Стиль «ленинских» анонсов Шостаковича типичен для прессы конца 1930-х годов. Показательный пример — беседа с Шостаковичем, опубли-

вую информацию о будущем сочинении. Это масштабная торжественная четырехчастная композиция с участием хора, солистов и чтеца на тексты поэмы Маяковского «Ленин», стихи других советских поэтов (в том числе из «братских республик») и тексты народных сказов и песен о Ленине. Программа частей охватывает период с конца XIX века до современности: юношеские годы Ленина, Ленин во главе октябрьского штурма, смерть Ленина, без Ленина по ленинскому пути. Среди сугубо композиторских задач и проблем Шостакович называет поиск единого музыкального стиля (при стилистической пестроте источников) и поиск адекватного музыкального прочтения «декламационной» поэзии Маяковского.

кованная в газете «Большевицкая смена» (Ростов-на-Дону) от 30 марта 1941 года: «Она [седьмая симфония] посвящена В. И. Ленину, гениальному вождю трудящегося человечества. Ленин — горный орел, не знающий страха в борьбе и смело ведущий вперед партию, Ленин, верящий в творческие силы масс и массы... Ленин — самый человеческий человек, — все это я стремлюсь воплотить в грандиозной по своим масштабам симфонии» (цит. по: *Якубов М.* Шестая симфония Д. Д. Шостаковича. К истории и предыстории создания произведения. С. 108, сноска 30). В тексте просматриваются прямые аллюзии на разделы «Горный орел», «Скромность», «Вера в массы», «Гений революции» речи Сталина на вечере кремлевских курсантов 28 января 1924 года (Правда. 1924. 12 февраля; см. также: *Сталин И. В.* Сочинения. Т. 6. М.: ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы. 1947. С. 52–64). Имеется в заметке и точная цитата: « [Ленин —] горный орел, не знающий страха в борьбе и смело ведущий вперед партию...». Эта речь была обильно процитирована в статье-панегирике А. И. Микояна к сталинскому юбилею (*Микоян А.* Сталин — это Ленин сегодня // Правда. 1939. 21 декабря; см. также: Сталин: К 60-летию со дня рождения. Сборник статей «Правды». М.: Правда, 1940. С. 67–78). Скорее всего, цитата о горном орле и прочие заимствования были почерпнуты именно из вторичного источника — статьи Микояна, и почти наверняка это произошло по инициативе редактора без участия композитора.

Образ Ленина — горного орла, по-видимому, и вызвал мнение о «почти пародийном характере» этого анонса Шостаковича (*Якубов М.* Шестая симфония Д. Д. Шостаковича. К истории и предыстории создания произведения. С. 108, сноска 30). Однако всерьез рассматривать газетный текст как скрытое издевательство композитора над властью было бы ошибкой: сталинская метафора, широко растиражированная в прессе и в массовых песнях, являлась «общим местом». В 1952 году в кантате «Над Родиной нашей солнце сияет», ор. 90 Шостаковичу пришлось и самому озвучить текст с пресловутым горным орлом: «Под знамя Советов Отчизну привел Ленин могучий — горный орел» (см.: *Шостакович Д.* Над Родиной нашей солнце сияет. Кантата для детского хора, смешанного хора и симфонического оркестра. Слова Евг. Долматовского. Клавир. М.: Музгиз, 1953. С. 19).

Уже первые анонсы сентября — ноября 1938 года содержали всю основную информацию* (кроме программы, которую композитор обнародовал позднее **). Но и через два с лишним года, 24 декабря 1940 года, за полгода до письма к Хайкину, Шостакович будет повторять те же, в сущности, факты и акцентировать те же творческие трудности. И произойдет это, замечу, не на страницах официальной прессы, а в непринужденной беседе в Государственном литературном музее. Композитор будет делиться своими воспоминаниями о Маяковском и, согласно стенограмме беседы ***, попутно рассказывать о своей новой (на тот момент седьмой) симфонии-оратории памяти Ленина:

Я пытался писать музыку на стихи [Маяковского]. Но это мне казалось очень трудным, как-то не получалось. Не получается и сейчас! Но об этом дальше****. <...> Я довольно долго пытался писать музыку, написано не очень много, но в своей новой симфонии, которую полагаю закончить летом 1941 года, я много хочу взять из поэмы о Ленине. Должен сказать, что переложить Маяковского на музыку очень трудно. Не нашлось еще такого художника, который смог бы это сделать достойным образом*****.

<...>...Должен сказать, что если бы я не слышал, как читал Маяковский, то мне было [бы] гораздо легче писать музыку. Но поскольку в памяти это остро осталось до сегодняшнего дня — его чтение, даже трудно сказать, что это было, чтение или декламация... <...> Но поневоле мне хочется достичь того же или примерно того же 6*. <...>

Теперь о симфонии, вернее об оратории. Там есть и траурная часть. Это довольно большое произведение о Ленине, посвящено памяти Ленина. Это с хорами, солистами. Ввожу тексты, ввожу и тексты Маяковского. Я очень не люблю заранее говорить о своих работах, не люблю, когда появляется в печати заметка, что вот я работаю над тем-то и тем-то. Проходит год,

* См.: М. Д. [Михаил Долгополов]. Новые работы композитора Д. Шостаковича // Известия. 1938. 20 сентября; Шостакович Д. Заметки композитора // Литературная газета. 1938. 20 ноября; Симфония памяти Ленина // Советское искусство. 1938. 20 ноября.

** Новые работы Шостаковича // Ленинградская правда. 1939. 28 августа.

*** «Государственный литературный музей. Воспоминания композитора Шостаковича о Маяковском. 24 декабря 1940 года». Стенограмма. Два экземпляра машинописи с пометами неустановленного лица (ГЛМ. Ф. 130. Оп. 2. Ед. хр. 24. Л. 1–20). Фрагменты стенограммы впоследствии легли в основу публикации: Шостакович Д. Д. Из воспоминаний о Маяковском // Маяковский в воспоминаниях современников / Вступит. ст. З. С. Паперного, сост. и примеч. Н. В. Реформатской. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. С. 315–317. Текст, относящийся к «ленинской» Седьмой симфонии, приводится впервые.

**** ГЛМ. Ф. 130. Оп. 2. Ед. хр. 24. Л. 3.

***** Там же. Л. 7.

6* Там же. Л. 8.

и оказывается, что ничего не появилось. А если появилось, то лучше бы не появлялось*. В большинстве случаев так. Но если здесь это все просто в порядке товарищеской беседы, то, конечно, это дело другое.

Я в этой оратории беру и другие тексты, кроме Маяковского. Тихонов Н. С.** обещал что-то сделать. Беру из народных сказаний, песен, легенд, народного творчества. Когда я об этом говорю, то начинают высказывать некоторую тревогу, не слишком ли здесь будут разные стили. Может быть, это справедливо, но мне кажется, что в данном случае композитор должен объединить [все это] своим языком.

Основное и главное здесь — это все сочиненное Маяковским о Ленине, затем «Во весь голос» я хочу прежде всего использовать, но конечно в пределах моей темы о Ленине. Работа над текстом Маяковского очень трудная. Необычайно странный стих. Надо найти новые мелодии. Если дать речитативом, то это будет очень неприятная нехорошая вещь.

Я думаю, что сама композиция поэмы о Ленине окажет некоторое влияние, но просто ее использовать я не хочу. Для меня сейчас композиция оратории более или менее ясна***.

Разговорная манера Шостаковича, с повторами, заминками и прочими речевыми шероховатостями, лишена идеологической фразеологии и какого бы то ни было пафоса. Стилистически она не имеет ничего общего с газетными анонсами композитора. Но смысловые совпадения с ними практически по всем пунктам — очевидны. И эти совпадения убеждают в том, что Шостакович все это время действительно пытался сочинять основательно обдуманную симфонию, а не пересказывал на все лады заведомую «утку». Согласно стенограмме, к концу 1940 года программа сочинения в целом оставалась неизменной; по крайней мере, Шостакович уверенно подтверждает

* Не проговаривается ли здесь Шостакович о некоем предыдущем варианте Седьмой «ленинской» симфонии, который его не устроил? В середине января 1940 года он делился деталями будущего опуса (литературный источник — поэма Маяковского «Ленин», разработаны практически все части четырехчасного цикла) и говорил о намерении закончить его в том же году (Ленинская искра. Л., 1940. 17 января). 14 ноября 1940 года симфония, по словам автора, уже близилась к завершению: «С увлечением работаю над окончанием 7-й симфонии (курсив мой. — О. Д.), которую предполагаю закончить в 1941 году» (Московский большевик. 1940. 14 ноября). Две недели спустя Шостакович называет давно задуманную симфонию «ближайшей новой работой» ([Без автора]. Новый квинтет Д. Шостаковича // Театральная неделя. 1940. 2 декабря). О степени готовности сочинения он умалчивает. Поэтому не исключено, что в Литературном музее композитор представлял недавно начатую новую версию симфонии.

** Тихонов Николай Семенович (1896–1976) — советский поэт, прозаик, переводчик и общественный деятель.

*** ГЛМ. Ф. 130. Оп. 2. Ед. хр. 24. Л. 9–10.

«траурную часть» (смерть Ленина). Тем заметнее некоторые новые детали в замысле, естественные для столь длительного процесса сочинения: отказ от участия чтеца (в стенограмме чтец не упоминается), возможный альянс с поэтом Тихоновым и включение в замысел фрагментов поэмы «Во весь голос» Маяковского. Причем новые литературные источники только подкрепляют уверенность в реальности симфонии. Ну разве стал бы Шостакович специально обращаться к Тихонову и просить его «что-то сделать» для симфонии, если бы не имел твердого намерения воспользоваться плодами его поэтического труда? Весьма сомнительно. Что же касается поэмы «Во весь голос», то, согласно мемуарам Е. А. Долматовского, композитор и много позднее признавался в своих попытках передать ее в музыке. По словам поэта, во время совместной работы над кантатой «Над Родиной нашей солнце сияет», ор. 90 Шостакович говорил, «что очень хочет написать музыку на “Во весь голос” и другие стихи Маяковского, *что у него есть фрагменты* (курсив мой. — О. Д.), но он не может выпустить в свет этих сочинений, потому что требуется некоторая правка текста, а править без хозяина стихов уже нельзя»*. Может быть, эти, увы, несохранившиеся или пока не обнаруженные фрагменты-сочинения имели самое непосредственное отношение к предвоенной Седьмой?..

Итак, считать, что в течение многих месяцев Шостакович в прессе с изрядным цинизмом лгал и изворачивался, прикрываясь несуществующей работой, нет никаких оснований. Какие бы обстоятельства ни побудили композитора приняться за «ленинскую» симфонию-ораторию (работа прервалась с началом войны), он честно пытался выполнить задуманное. Об этом он и писал Хайкину 11 мая 1941 года. А причины, осложнявшие процесс сочинения, крылись, по всей видимости, не столько в идеологической сфере, сколько в творческой. Во всяком случае, в Литературном музее Шостакович избежал риторики на тему изображения в музыке образа «гения человечества» (это было рефреном большинства его анонсов). Главной сложностью и тормозом в работе он счел... «чрезвычайно странный стих» Маяковского, справиться с которым ему так и не удалось.

* * *

Теперь обратимся к некоторым фактам из истории «ленинской» Двенадцатой симфонии «1917 год»**, ор. 112. Осенью 1960 года

* Долматовский Е. [Воспоминания о Шостаковиче] // Музыкальное просвещение. 2006. № 4. С. 12.

** В автографах партитуры и четырехручного переложения Двенадцатой симфонии (Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 46 и 48) подза-

(29 октября) Шостакович рассказывал по радио о своей будущей четырехчастной эпопее (почти саге, напоминающей по размаху предвоенный «ленинский» замысел) со следующей программой: приезд Ленина в Петроград в 1917 году; события 7 ноября; Гражданская война; победа Великой Октябрьской социалистической революции. Две части, по словам автора, были к тому времени уже почти завершены *. В автографе готовой партитуры, завершённой 22 августа 1961 года, названия частей уже совсем иные: «1917 год», «Разлив», «Аврора», «Заря человечества». За десять месяцев программная концепция сочинения претерпела серьезные изменения, но коснулось ли это музыки? По мнению С. М. Хентовой, музыка осталась прежней; автор всего лишь сузил ее программное толкование, и это якобы следует из того, что названия частей вписаны в готовую партитуру уже после ее завершения**.

Текстологическое наблюдение Хентовой справедливо***, но оно отнюдь не доказывает, что у Шостаковича не могло быть более ранней музыкальной версии, от которой он отказался. Архивные изыскания последнего десятилетия подтверждают наличие у Шостаковича различных «предзамыслов», частично воплощенных в эскизах и даже в партитурах. Достаточно вспомнить хотя бы пред-Девятый (неоконченный) квартет и пред-Девятую симфонию (Симфонический фрагмент 1945 года); назову также эскизы первых подступов композитора ко Второй (1925) и к Деся-

головок «1917 год» отсутствует. Очевидно, название симфонии появилось позднее, во время подготовки сочинения к первому изданию (*Шостакович Д.* Симфонии № 12 «1917 год». Соч. 112. Партитура. М.: Советский композитор, 1961).

* Новый музыкальный радиожурнал: Д. Шостакович рассказывает о своей работе над Двенадцатой симфонией // Музыкальная жизнь, 1960, № 21. С. 10.

** Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. Л.: Советский композитор, 1986. С. 364.

*** В практике Шостаковича есть и другие аналогичные примеры. Этот же принцип прослеживается, например, и в партитуре Одиннадцатой симфонии (РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 2. Ед. хр. 1). Кроме названия первой части «Дворцовая площадь» (очевидно, не вызывавшего у Шостаковича сомнений), названия других частей были вписаны в партитуру позднее. Согласно дневнику Гликмана, изначально Шостакович планировал озглавить третью часть как «Вечный покой» [то есть Requiem aeternam], хотя и предполагал, что это «вызовет кривотолки» (Ф. 4. Р. 2. Ед. хр. 4, запись от 2 сентября 1957 года). В партитуре окончательное название третьей части «Вечная память» проставлено поверх зачищенного бритвой, но все же различного промежуточного названия «Вы жертвою пали в борьбе роковой» (по начальным словам использованной революционной песни).

той (1947) симфониям*, а также к Шестому квартету**... Да и сам Шостакович в сентябре 1961 года, незадолго до премьеры Двенадцатой, дал понять И. Д. Гликману, что начальная идея Двенадцатой симфонии отличается от конечного результата. «Д. Д. приехал на репетиции Двенадцатой симфонии, — записал в дневнике Гликман 23 сентября 1961 года. — Настроение кислое. Когда он был в Ленинграде с неделю тому назад ***, он мне сказал: „Ты знаешь, у меня неприятность: у меня не получилась Двенадцатая симфония“. Я ему ответил, что программная музыка не его дело, хотя я высоко ценю Одиннадцатую симфонию. Д. Д. сказал: „Я, видимо, устал, постарел. У меня была довольно интересная идея симфонии, но мне не удалось ее по-настоящему осуществить“. Потом прибавил: „Кое-что хорошего есть во II и III частях“»****.

Сомневаться в правдивости этой записи нет причин*****. К тому же, она во многом подкрепляется письмом Шостаковича

* См.: Дигонская О. О некоторых нереализованных симфонических замыслах Шостаковича (по материалам эскизов) // Памяти Михаила Семеновича Друскина: В 2 кн. Кн. 1. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост.: Л. Г. Ковнацкая, А. К. Кенигсберг, Л. В. Михеева; подгот. материалов: Л. О. Адэр, О. Н. Чумикова; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: ООО «Аллегро», 2009. С. 408–448.

** Согласно автографу, Шостакович начал писать эскизы Шестого квартета, ор. 101 (G-dur) 2 июля 1956 года (РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 2. Ед. хр. 12). Однако на л. 15–16 арх. паг. представлены еще и другие эскизы (в тональности A-dur), предваряемые датой 14 июня 1956 года. Музыка этих эскизов в Шестой квартет не включена; их наличие в специальной литературе не отражено. На последнем листе автографа (л. 17 арх. паг.) расположены еще одни неизвестные эскизы, уже без даты. Судя по тому, что они попали в рукопись с материалами Шестого квартета, предположительно они также относятся к 1956 году. Тональностью g-moll и тематизмом музыка эскизов явно перекликается с музыкой второй части Одиннадцатой симфонии «Девятое января». Не исключено, что эти эскизы отражают первоначальный подступ Шостаковича к симфонии в 1956 году, — еще один «предзамысел», — и в материалы Шестого квартета попали случайно.

*** Шостакович приезжал в Ленинград на два дня, 15 и 16 сентября (см.: Домбровская О. Геохронограф Д. Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 1 / Ред.-сост. Л. Ковнацкая, М. Якубов. М.: DSCN, 2005. С. 197.

**** Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 4. Р. 2. Ед. хр. 4. Л. 16. Цитируется впервые.

***** Сведения о репетиции содержатся также в ежедневнике Шостаковича, где в графе 23 сентября 1961 года рукой композитора проставлено «Ленинград», «В 11 репетиция» (Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 4. Р. 1. Ед. хр. 4. Л. 139).

к Гликману от 15 августа 1961 года, в котором композитор, как и в личной беседе, не скрывает некоторой неудовлетворенности новой симфонией, отмечая при этом достоинства II и III частей: «1-я часть в основном удалась. 2-я и 3-я почти полностью, 4-я, вероятно, не удастся. Пишу ее с трудом»*. Поэтому есть основание верить и следующей записи Гликмана, от 27 сентября, в которой содержится чрезвычайно важное признание композитора о времени работы над «ленинским» опусом:

Был вместе с Д. Д. на репетиции Двенадцатой симфонии. Д. Д. не без волнения ждал моего отзыва. Я сказал, что на мой вкус первая часть — самая лучшая. Это превосходное *allegro*; вторая часть поэтична, но в ней мало температуры, мало драматизма; об остальных частях я ничего не сказал. Д. Д. был очень расстроен моими словами, но, если бы я их и не произнес, он бы все равно был бы расстроен, так как он понял, что симфония не возбудила во мне тех чувств, которые обычно возникали при слушании его новых сочинений. Д. Д., ерзая на стуле, быстро выпалил: «Я тебе открою тайну: я написал эту симфонию за десять дней» (курсив мой. — О. Д.). Это, наверное, неправда, но у него была потребность оправдаться. Мы немножко посидели, помолчали, потом он сел за корректуру Двенадцатой симфонии, которую вчера привезли из Москвы**.

Недоверие Гликмана естественно; мог ли обычный человек не усомниться в такой экстраординарной скорости сочинения? Но его запись сделана в тот же день «по горячим следам», а значит она точна; не верить словам Шостаковича, в свете правдивости предыдущих его заявлений, тоже нет оснований. Тем примечательнее, что правдивые свидетельства Гликмана и Шостаковича неожиданно корреспондируют с крайне неправдоподобным свидетельством бывшего лидера РАПМа Л. Н. Лебединского. И хотя надежность мемуариста не раз подвергалась сомнениям, его «воспоминание» все еще бытует как маргинальная информация, которую мало что подтверждает, но которой все же не стоит пренебрегать***.

Назвав Двенадцатую симфонию «редкостной неудачей», Лебединский делает сенсационное заявление: «... Симфония (я знал

* Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. М.: DСH; СПб.: Композитор, 1993. С. 167.

** Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 4. Р. 2. Ед. хр. 4. Л. 16–17. Цитируется впервые. Дата репетиции подтверждается соответствующей записью в ежедневнике в графе 27 сентября 1961 года: «В 11 репетиция» (Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 4. Р. 1. Ед. хр. 4. Л. 141).

*** *Wilson E. Shostakovich. A Life Remembered.* Princeton University Press, 1994. P. 344.

об этом от самого композитора) была задумала как критика Ленина. Однако за две недели до ее премьеры в Ленинграде композитор, поняв, что его замысел ничем не прикрыт и крайне опасен, *в кратчайший срок*, работая день и ночь, написал нечто хотя и совершенно новое, но маловразумительное. Тем не менее этот неудачный опус был объявлен лживой и беспринципной критикой гениальным, в то время как сам композитор был в отчаянии. Будем надеяться, что историки разыщут первоначальную рукопись» *.

Существует и более поздняя расширенная версия того же события, оснащенная яркими деталями. По этой версии, Лебединский якобы отговаривал Шостаковича от опасной затеи писать «сатиру на Ленина»; Шостакович проявлял беспечность и тайно от Лебединского показывал симфонию Т. Н. Хренникову и еще «где-то»; накануне премьеры в Ленинграде композитор по телефону просил мемуариста приехать; при встрече перед репетицией он рыдал, говоря, что вовремя понял правоту мемуариста и *успел за три-четыре* дня написать новый опус — убогий, но благонадежный; во время репетиции Лебединский сам убедился в страшной

* *Лебединский Л.* О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Новый мир. 1990. № 3. С. 267. С большой долей вероятности идея статьи — «борьба Шостаковича с идеологией тоталитаризма в стране» (Там же) — была инспирирована бурным успехом на Западе «Свидетельства» Волкова после издания в 1979 году. Естественно, что после завершения работы Лебединский сразу предпринял попытку опубликовать ее в парижском журнале «Континент». Такие выводы напрашиваются при чтении письма известного слависта Жоржа Нива (G. Nivat), на тот момент члена редколлегии журнала, к Лебединскому от 17 августа 1981 года: «Спасибо за статью, которую я немедленно прочитал. Она безусловно интересна и раскрывает много тайн. Единственный „минус“, с моей точки зрения, это ее краткость. То есть она сжата очень и поэтому выглядит немножко схематичной и „политической“. Хотелось бы узнать побольше о Вашем чисто музыкальном и художественном анализе тех произведений, которые Вы разбираете. И еще отсутствие хоть одной ссылки на книгу Волкова удивляет. Я передам ее Максиму [Владимиру Максиму, основателю и главному редактору журнала «Континент»], не раскрывая Ваше авторство» (ВМОМЖ. Ф. 530 — Л. Н. Лебединского. Ед. хр. 6; цитируется впервые). Упоминание книги Волкова недвусмысленно намекает на тематику обсуждаемой статьи Лебединского: Шостакович и власть. Раскрытие же тайн сочинений Шостаковича в политическом аспекте корреспондирует с содержанием статьи, опубликованной в «Новом мире». Возможно, первый вариант статьи «О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича» действительно был более «сжатым»; содержался ли там эпизод о Двенадцатой симфонии или автор ввел его в статью позднее — неизвестно. Добавлю, что инициатива Лебединского не увенчалась успехом: Максимум статью не опубликовал.

беспомощности симфонии, но из жалости к автору в этом не признался; Шостакович держал Лебединского за руку и заклинал его сохранить тайну, что и было обещано*.

В этом рассказе удивляет многое, но в первую очередь то, что Шостакович доверяет Лебединскому больше, чем ближайшему другу Гликману. Последний, видимо, ничего не знал об этом двусмысленном и драматичном эпизоде жизни композитора, поскольку ни разу не упомянул о нем ни в своем дневнике, ни, позднее, в «Письмах к другу». Гликман постоянно сопровождал Шостаковича на репетициях и концертах в Ленинграде, но не упомянул о присутствии Лебединского на репетиции в день премьеры (возможно, этой репетиции и не было **). Не писал он и об «антиленинских» настроениях Шостаковича, что естественно: они психологически невозможны в 1960-е годы, когда на смену лозунгу «Сталин — это Ленин сегодня» пришло одно из ключевых для поколения «шестидесятников» требований: возвращение к ленинским принципам. Нет оснований считать, что Шостакович не разделял воскресших романтических надежд. И любовь композитора к поэзии шестидесятников Е. А. Евтушенко и А. А. Вознесенского — лишнее тому подтверждение.

* Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками / Перевод с английского Ольги Манулкиной. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. С. 385–386. При издании текст интервью Лебединского был сверен с его аудиозаписью. В версии на английском языке (см.: *Wilson E. Shostakovich. A Life Remembered*. P. 346–347) имеются некоторые разночтения с оригиналом; в частности, отсутствует упоминание о Т. Н. Хреникове. Характерно, что в кратком пересказе Л. О. Аюпяна эта версия предстает в очередном, уже третьем варианте: «Согласно его [Лебединского] воспоминаниям, первоначально Шостакович в своей симфонии намеревался высмеять Ленина, но незадолго до премьеры Лебединский убедил композитора срочно переписать музыку, чтобы придать ей “ортодоксальное” звучание» (Аюпян Л. Двенадцатая симфония «1917 год» Д. Д. Шостаковича. С. 115). Как видим, акценты смещены: Лебединскому приписывается роль прямого инициатора «ортодоксальной» симфонии. Таким образом, не только Двенадцатая симфония и история ее создания, но и само свидетельство Лебединского о симфонии становится объектом мифологизации. Весьма симптоматично и осторожное замечание Аюпяна о том, что свидетельство Лебединского «*по-видимому* (курсив мой. — О. Д.), не заслуживает доверия» (Там же).

** В ежедневнике, где Шостакович обычно отмечал все репетиции своих сочинений, в графе 1 октября 1961 года отмечена только премьера симфонии («В 2012-я в Л. Ф. Б. З. [Ленинградская филармония, Большой зал]», не считая записей о футбольных матчах (Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 4. Р. 1. Ед. хр. 4. Л. 143).

Дата завершения партитуры симфонии (22 августа 1961 года) никак не согласуется с уверениями Лебединского, что Шостакович стал переписывать ее за две недели до премьеры 1 октября*. И уж совсем разрушительно для версии Лебединского письмо к нему композитора от 28 августа 1961 года: «Симфонию я закончил и вчера дал Вайнбергу и Б. Чайковскому переложение в 4 руки. Они обещали через 3–4 дня ее разучить и тогда я смогу ее показывать. Через несколько дней поеду в Ленинград на свидание с Мравинским. Я думаю записать четырехручное исполнение на пленку и с этой пленкой ехать в Ленинград. Симфония программная, но я не знаю, как назвать части (их четыре). При встрече покажу Вам, и мы посоветуемся, если Вы это найдете возможным. Тогда расскажу Вам и программу симфонии. Больше симфоний писать не буду. Состарился. Буду писать легкие пьески для духовых инструментов»**.

В этом письме мы не найдем ни «эзопова языка», ни «чужой речи», изобилующих в ряде других писем обоих корреспондентов. Письмо житейски обыденно, нейтрально по тону, и упомянутые в нем факты полностью подтверждаются документами. Дату окончания симфонии Шостакович собственноручно проставил в конце автографа партитуры. Упомянутая запись на пленку четырехручного исполнения, согласно ежедневнику композитора (Diary), была произведена 1 сентября 1961 года (это означает, что М. С. Вайнберг и Б. А. Чайковский и в самом деле разучили свои партии по клавиру симфонии за три-четыре дня, как и планировалось***). Пребывание в Ленинграде (3–4 сентября) также зафиксировано в ежедневнике****, причем встреча с Мравинским состоялась 4 сентября в 13.00 в филармонии*****. Отмечена в ежедневнике и дата показа симфонии в Российском союзе советских композиторов (8 сентября)**.

Другие детали письма убеждают в том, что Лебединский на тот момент *ничего* не знал о программе симфонии — ни «сатирической», ни какой-либо иной; что Шостакович искренне рассчитывал на совет адресата в наименовании частей, помня о его иску-

* См.: Fay L. Shostakovich: A Life. P. 223.

** Душа и маска: Письма Д. Д. Шостаковича к Л. Н. Лебединскому / Публ. М. Конисской // Музыкальная жизнь. 1993. № 23–24. С. 13.

*** Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 4. Р. 1. Ед. хр. 4. Л. 128. В графе 1 сентября 1961 года Шостаковичем проставлено: «запись».

**** Домбровская О. Геохронограф Д. Д. Шостаковича. С. 197.

***** Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 4. Р. 1. Ед. хр. 4. Л. 129. В графе 4 сентября 1961 года Шостакович пометил: «В 13 филармония».

** Там же. В графе 8 сентября 1961 года проставлено: «В 13 РССК», «В 15 РССК» [Российский союз советских композиторов].

шенности в идеологической риторике и РАПМовской демагогии (названия частей были вписаны в партитуру, очевидно, после совместного обсуждения); что композитор отнюдь не таил от Лебединского будущих показов симфонии в официальных инстанциях. В письме Шостакович спокоен и деловит. Его сдержанное недовольство собой («Больше симфоний писать не буду. Состарился») подтверждается дневниковой записью Гликмана от 23 сентября, в которой приведены примерно те же слова композитора: «Я, видимо, устал, постарел». Это настроение — «кислое», по выражению автора дневника, — никак не согласуется с бурными рыданиями на чужом плече от стыда за «ужасный» опус! Словом, письмо Шостаковича полностью опровергает рассказ Лебединского. Однако при обнародовании своих «воспоминаний» мемуарист ничем не рисковал: письма к нему Шостаковича были опубликованы только после его смерти. Доступная часть архива Лебединского (ВМОМК, фонд 530) также не содержит подтверждений его версии*.

И все же, повторяю, мнение о существовании «сатирической» «ленинской» симфонии существует до сих пор, хотя вышеупомянутое письмо Шостаковича давно известно и не раз цитировалось. Поэтому важно понять, на чем держится это мнение, поскольку самая шаткая конструкция должна опираться хотя бы на один устойчивый факт. В специальной литературе упоминание версии Лебединского сопровождается ссылками на следующее наблюдение С. М. Хентовой: «Сохранившиеся в семейном архиве черновики [Двенадцатой симфонии] содержат четырнадцать нотных листов, исписанных синими чернилами, — мелодическая основа, но на странице 26 неожиданно появляется большой кусок из “Сатир”**», до слов “не понял он новой поэзии” из № 4 (“Недоразумение”), — пародийный вальсовый мотивчик...»***.

* Парадоксальным образом рассказ Лебединского косвенно опровергается и С. Волковым. Литературный герой Волкова «Шостакович» всего лишь говорит, что ставил в Двенадцатой симфонии одну творческую цель, а закончил совсем другой — из-за «сопротивления материала (Testimony. P. 107), что вполне соотносится со словами Шостаковича, приведенными Гликманом, об «интересной идее» симфонии, которую так и не удалось воплотить. Очевидно, что скандальным «свидетельством» Лебединского Волков не располагал, иначе он не преминул бы воспользоваться им в своем собственном «Свидетельстве». Это косвенно доказывает, что версия Лебединского родилась после публикации книги Волкова.

** Имеется в виду вокальный цикл: «Сатиры». Пять романсов на слова Саши Черного для сопрано и фортепиано, ор. 109.

*** Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 363. Эскизы к Двенадцатой симфонии написаны не на четырнадцать, а на пятнадцать листах: Хентова не учла один лист с началом первой части. См.: Архив

С этим легко согласиться, хотя и с важным уточнением: на одной из страниц эскизов Двенадцатой симфонии, действительно, присутствует *посторонний эскиз* — окончание романса «Недоразумение», с вокальной строчкой и подтекстовкой*. Но, по мнению Хентовой, соседство обоих сочинений в одной рукописи объясняется типичным (и подчас необходимым) для автора контрастным переключением с масштабного произведения на миниатюру и позволяет уверенно датировать начало эскизной работы над симфонией июнем 1960 года**. И с этим уже согласиться трудно. Контрастные переключения такого рода Шостаковичу отнюдь не были свойственны. Соседство в рукописях Шостаковича эскизов к разным сочинениям объясняется не прихотями вдохновения, а куда более прозаическими причинами. Еще в юности узнав, что такое бумажный дефицит, композитор выработал привычку специально хранить полупустые листы своих «отработанных» черновиков и забракованные обложки с титульными надписями — с тем, чтобы при нехватке «сырья» использовать их повторно***. Он припа-

Д. Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 50 (1 л.); Ед. хр. 49 (14 л., 28 с. арх. паг.). Не точно определен и цвет чернил. В Новом собрании сочинений указано, что первый лист эскизов (не учтенный Хентовой) написан фиолетовыми чернилами, а остальные — черными (Акопян Л. Пояснительные замечания // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 27. Симфония № 12 «1917 год». Соч. 112. Переложение автора для фортепиано в четыре руки. М.: DСH, 2013. С. 155). В действительности все эскизы симфонии, в том числе эскиз «Сатир», выполнены фиолетовыми чернилами, но в сканированных копиях цвет чернил не всегда различим (см. факсимиле эскизов: Там же. С. 125–154). Следует также отметить, что Шостакович хранил эскизы Двенадцатой симфонии в произвольном порядке как разрозненные листы. В настоящее время страница с эскизом из «Сатир» помечена номером 4 (архивная пагинация). Возможно, что первоначальная последовательность листов давала более объективную картину творческого процесса композитора, но сейчас установить это невозможно.

* Начало эскиза см.: Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 185. Л. 6–7 арх. паг. Черновые материалы к «Сатирам» (кроме эскиза из черновика Двенадцатой симфонии, считавшегося утраченным), факсимильно воспроизведены: Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 91. [Вокальные циклы]. М.: DСH, 2010. С. 197–214.

** Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 363. Эта датировка до сих пор является общепризнанной.

*** См. об этом: Дигонская О. О Второй сонате Шостаковича: К проблеме атрибуции автографов Д. Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 2 / Ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. М.: DСH, 2007. С. 136–171; Дигонская О. Нотная бумага // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930: в 3-х т. / Ав-

сал на черный день «бывшие в употреблении» листы, как старые блокадники — недоеденные куски черствого хлеба, и поступал так до конца своих дней. За год до смерти Шостакович — надо полагать, обеспеченный в то время бумагой сполна — набросал эскизы Сюиты для баса и фортепиано на стихи Микеланджело Буонарроти, ор. 145... на вынутом из чистой рукописи титульном листе еще «тепленького» переложения для сопрано и фортепиано Шести романсов на стихи Марины Цветаевой, ор. 143 (в оригинале они написаны для контральто)*.

Попутно добавлю, что вынужденная бережливость Шостаковича впоследствии не раз приводила к «сокрытию» и, как следствие, к ложным атрибуциям его эскизов. Считавшийся утраченным эскиз финала Седьмой симфонии (с авторской датой!) долгие годы хранился как эскиз четвертой части квинтета, ор. 57 — только по-

тор проекта и составитель Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. Т. 2. С. 229–239.

- * По мнению М. Г. Раку, этот титульный лист «может свидетельствовать о том, что композитор *хотел сделать* (курсив мой. — О. Д.) редакцию... в связи с поисками подходящей исполнительницы для нового цикла, которые поначалу были безуспешными» (см.: *Левая Т.* Описание рукописных источников // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 90. Сюита на слова Микеланджело Буонарроти. Для баса и фортепиано, соч. 145. Сюита на слова Микеланджело Буонарроти. Для баса и симфонического оркестра, соч. 145а. М.: DСH, 2014. С. 177, сноска 5). Однако анализ рукописей Шостаковича показывает, что композитор не заготавливал титульные листы заранее. Он оформлял их в конце работы над сочинением, после завершения чистой партитуры (см. об этом: *Дигонская О.* История одного заблуждения: О Второй сонате для фортепиано (К проблеме атрибуции автографов Д. Д. Шостаковича) // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 2 / Ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. М.: DСH, 2007. С. 145–146). Следовательно, к моменту использования титульного листа в эскизах Сюиты для баса и фортепиано новая редакция Шести романсов на стихи Марины Цветаевой, ор. 143 была уже готова и снабжена новым титульным листом. Автограф редакции хранится в семейном архиве М. Л. Ростроповича и Г. П. Вишневской (ознакомиться с ним мне удалось в 2009 году благодаря любезному разрешению Галины Павловны). Судя по цвету и оттенку чернил, оба титульных листа, забракованный и окончательный, были надписаны Шостаковичем по обыкновению сразу после завершения рукописи. Причина замены листа кажется очевидной: на окончательном титульном листе слово «переложение» заменено словом «редакция», то есть автор уточнил статус новой версии, которая, действительно, имеет некоторые текстовые разночтения с основной. Добавлю, что эта работа Шостаковича практически неизвестна. Она не отражена в справочных изданиях и не включена в Новое собрание сочинений. Автограф не датирован; предположительно его можно отнести к 1974 году.

тому, что предварялся хронологически более ранним фрагментом третьей части квинтета («Скерцо»)*. Среди эскизов неоконченной оперы «Игроки», оказывается, также содержатся датированные первоначальные наброски к финалу Седьмой**; там же находится и эскиз к оперетте «Табачный капитан» на либретто Николая Адуева***, которую композитор сочинял в Куйбышеве в 1942 году****. Так называемые «эскизы Сонаты № 2 для фортепиано» самым курьезным образом вообще не содержат эскизов к этому сочинению. Источником ошибки послужил надписанный и сразу же забракованный титульный лист к чистовому автографу сонаты, которым автор воспользовался семь лет спустя для работы над прелюдиями и фугами, ор. 87*****. В свою очередь, среди эскизов к прелюдиям и фугам, ор. 87 долгое время «прятался» фрагмент переложения для двух фортепиано «Русской пляски» из балета «Светлый ручей»^{6*}, а некоторые эскизы прелюдий и фуг до сих пор значатся как наброски Десяти хоровых поэм на стихи революционных поэтов, ор. 88 — из-за того, что они находятся на общем бумажном носителе (это нотная тетрадка)^{7*}. Рукопись с эскизами Первого квартета включает в себя неизвестные набро-

* Дигонская О. О некоторых нереализованных симфонических замыслах Шостаковича (по материалам эскизов). С. 419–420.

** Там же. С. 420–426.

*** Атрибутирован мною в 2009 году.

**** ВМОМЖ. Ф. 32. Ед. хр. 261. Л. 10 об. арх. паг. Об оперетте «Табачный капитан» Шостакович упоминал в письме к М. Б. Храпченко от 4 июня 1942: «...боюсь, что расторгнуть договор мне не удастся, т[ак] к [ак] автор „Табачного капитана“ Н. А. Адуев не хочет и слышать об этом... А у меня эта работа не получается. Вернее, получается, но плохо» (цит. по: Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко, Председатель Всесоюзного комитета по делам искусств: апрель 1939 — январь 1948: свод писем / Изд. подгот. В. В. Перхин. М.: Наука, 2007. С. 632). Никаких более убедительных подтверждений тому, что Шостакович работал над «Табачным капитаном», не имелось. Эскиз к первой сцене оперетты, уцелевший только благодаря попаданию листа с эскизом в рукопись «Игроков», бесспорно доказывает, что композитор действительно приступил к сочинению музыки. Соответственно, эскиз подтверждает и правдивость авторского свидетельства в письме. Не исключено, что Шостакович успел сделать и другие эскизы к оперетте, но они не сохранились.

***** Подробнее об этом см.: Дигонская О. История одного заблуждения: О Второй сонате для фортепиано (К проблеме атрибуции автографов Д. Д. Шостаковича). С. 136–171.

^{6*} Дигонская О. Список атрибуций // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 103.

^{7*} РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 1. Ед. хр. 42.

ски музыки к кинофильму «Человек с ружьем», ор. 53*, а рукопись с набросками двух вариантов неизвестного вокального сочинения на слова Е. А. Долматовского «Мы все оплот советской власти...» — эскизный фрагмент романса «Крейцера соната» из «Сатир»**... И так далее.

Соседство в одной рукописи эскизов «Сатир» и Двенадцатой симфонии — явление того же рода. При оформлении чистового автографа вокального цикла Шостакович изменил окончание романса «Недоразумение»***, поэтому эскиз с прежним вариантом потерял для него актуальность. И поскольку на двойном листе оставались три чистые страницы (настоящее богатство!), прагматичный автор в нужный момент пустил его в ход под эскизы Двенадцатой симфонии. Такая последовательность — сначала «Сатиры», а потом симфония — подтверждается и музыкальным текстом: эскизы первой части симфонии, дойдя до края листа, «перепрыгивают» через эскиз «Сатир», располагающийся на обороте, и естественным образом продолжают на следующем листе. Также совершенно очевидно, что воспользоваться старым листом Шостакович имел возможность в любое время после завершения вокального цикла 19 июня 1960 года, даже через год. Поэтому на данный момент ничто не подтверждает распространенного мнения, что композитор приступил к работе над Двенадцатой симфонией, ор. 112 именно в июне 1960 года.

Помощь в датировке симфонии могли бы оказать пометы, оставленные Шостаковичем в эскизах на полях и между строк. Это в основном номера телефонов, наспех зафиксированные во время работы под чью-то диктовку теми же фиолетовыми чернилами, что и сами эскизы, и в двух случаях — химическим карандашом. Имена персон или названия организаций, которым (или в которые) звонил Шостакович во время эскизной работы, при некотором везении, вероятно, позволили бы прояснить контекст каждой стадии сочинения и тем самым уточнить время создания отдельных

* См.: Дигонская О. Список атрибуций. С. 103.

** Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 186. Автограф не датирован. Наличие в нем эскиза «Крейцеровой сонаты» свидетельствует, что наброски песни относятся к более раннему времени, чем вокальный цикл «Сатиры» — предположительно, к первой половине 1960 года. Окончание второго варианта песни (оно располагается непосредственно перед эскизом «Крейцеровой сонаты» (л. 4 об.) М. А. Якубов ошибочно отнес к романсу «Недоразумение» из «Сатир» (Якубов М. Пояснительные замечания // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 91. С. 216).

*** О разночтениях эскиза с окончательной версией романса см.: Аюрян Л. Пояснительные замечания. С. 155–156.

частей симфонии. Приведу пример. Телефонный номер на верхнем поле страницы 14 (окончание второй части) Шостакович сопроводил именем: «Исаак Рафаилович». Выяснилось, что это — И. Р. Зак, известный впоследствии акушер-гинеколог московской Первой городской больницы (ныне городская клиническая больница № 1 им. Н. И. Пирогова), где работала дочь композитора Галина и где родились первые внуки — Андрей, сын Галины (8 июня 1960 года) и Дмитрий, сын Максима (9 августа 1961 года). Следовательно, в один из этих месяцев Шостакович и записал номер телефона врача, чтобы справляться о здоровье близких.

Версия июня несостоятельна из-за сроков. Даже если на секунду поверить, что Шостакович принялся за сочинение симфонии 20 июня, на следующий же день после завершения цикла «Сатиры» (а поверить в это трудно), то возможность вписать номер телефона *в эскизы второй части* появилась бы у него не сразу. Кроме того, к 20 июня его дочь и новорожденный внук уже находились вне больницы, и потребность в звонке сводилась к минимуму*. Не стоит всерьез рассматривать и версию, по которой Шостакович сначала набросал продиктованные ему «контактные данные» врача *на развороте (!)* чистого двойного листа и только потом, позднее, воспользовался листом для эскизов. Логичнее предположить, что маргинальная запись Шостаковича относится к августу 1961 года и связана с рождением второго внука, Дмитрия.

Если бы она была сделана чернилами, непосредственно во время эскизного процесса, это был бы веский довод в пользу того, что Шостакович сочинял вторую часть симфонии в августе 1961 года. Однако помета сделана не чернилами, а химическим карандашом, и это в корне меняет дело. Химическим (или простым) карандашом Шостакович обычно писал на более поздней стадии работы, по завершении эскизов, внося в нотный текст мелкую правку, производя подсчет тактов, размечая на полях будущую инструментовку и прочее. Также карандашом он для удобства перечеркивал страницы эскизов по мере перевода текста в партитуру. В эскизах Двенадцатой симфонии, в том числе в эскизах второй части, наблюдается аналогичная правка химическим карандашом. Это позволяет считать, что номер телефона И. Р. Зака появился в рукописи в августе 1961 года во время поздней правки уже готовых эскизов — и только. Даты фиксации самих эскизов второй части

* Дочь Шостаковича Галина Дмитриевна в личной беседе 15 сентября 2014 года подтвердила, что звонки отца И. Р. Заку по поводу первого внука были возможны в первые две недели после его рождения и маловероятны в дальнейшем.

это, к сожалению, не проясняет. Конечно, было бы особенно важно определить номер телефона, записанный Шостаковичем чернилами (!) на первом листе эскизов симфонии, — именно он может сыграть ключевую роль при датировке начала всего эскизного процесса! Но его идентификация, как и других маргинальных помет в черновиках симфонии, — дело будущего*.

Первый лист эскизов (загрязненный, захватанный фрагмент партитурного листа с ветхим правым краем) разительно отличается от других листов — двойных клавирных, в 12 строк формата 29 × 23,5 (первые три части) и в 14 строк формата 29 × 22,5 (четвертая часть), без видимых повреждений, если не считать неровных вертикальных сгибов в бумаге второго типа. Складывается впечатление, что, начав эскизы первой части на случайно попавшем под руку обрывке, Шостакович, не дойдя до побочной партии (ее запись начинается в конце оборота листа), прервал работу и возобновил ее позднее, уже имея в своем распоряжении пачку двойных клавирных листов**. Когда это произошло — неизвестно. Но, вероятно, именно тогда автор, просмотрев уже написанное, набросал на первой системе чистого клавирного листа новую нотную вставку (этот материал предшествует побочной партии и соответствует в партитуре последним тактам перед ц. 12 и первым тактам после нее)***, после чего продолжил прерванный эскиз на старом листе и, дойдя до его нижнего края, перешел на лист, содержащий вставку. На такую последовательность действий указывает тот факт, что продолжение побочной партии на клавирном листе вписано *после* наброска («перепрыгивает» через него, как это будет и в случае с эскизом «Недоразумения»). Это означает, что нотная вставка появилась до того, как Шостакович приступил к фиксации темы побочной партии. Да и здравый смысл подсказывает, что внезапно оборвать течение одной из главных тем симфонии ради наброска второстепенного материала Шостакович не мог.

Выскажу еще одно наблюдение, имеющее отношение к датировке процесса сочинения симфонии. Тема побочной партии первой части вряд ли могла оформиться и вылиться на бумагу прежде, чем Шостакович завершил музыку к кинофильму «Пять дней —

* Беглый просмотр прижизненных телефонных книжек Шостаковича результатов пока не дал. Благодарю И. А. Шостакович за любезное разрешение ознакомиться с ними.

** Поскольку Шостакович в 1959–1962 годах использовал бумагу обоих видов, в 12 и в 14 строк, листы, вероятно, хранились либо в одной пачке вперемешку, либо в двух пачках, но в непосредственной близости, под руками.

*** *Акопян Л.* Пояснительные замечания. С. 155.

пять ночей», ор. 111*. На такую мысль наводит очевидное интонационное и ритмическое сходство начальных оборотов побочной партии и главной темы одного из неоконченных номеров музыки к кинофильму** (они оба основаны на движении вниз от тоники к VI ступени с последующим скачком вверх к IV ступени и возвращением в нижнюю тонику). Маловероятно, что Шостакович стал бы заранее тиражировать в прикладной музыке столь узнаваемый тематический элемент из незавершенной симфонии памяти Ленина. И дело вовсе не в том, что критики могли бы прекратить его материалом «второй свежести» в симфонии памяти Ленина*** — просто это противоречило бы его творческой практике. По верному наблюдению Л. Фэй, «для Шостаковича было бы совсем не характерным... раздеть “серьезное” сочинение ради легкого жанра»****, а музыку для кино он, в целом, расценивал именно так. Не убедительно и допущение, что композитор сначала сочинил тему симфонии, потом вышеупомянутый номер к фильму, записал его музыку в эскизе, оркестровал большую его часть и... отказался от завершения партитуры, внезапно осознав опасное родство обеих тем. Причина крылась, по-видимому, в чем-то ином, поскольку упомянутый характерный мелодический оборот Шостакович помнил слишком хорошо. Во-первых, на нем основана одна из тем музыки к кинофильму «Белинский», ор. 85 (1950). К августу 1959 года Л. Атовмян подготовил к изданию составленную им из музыки Шостаковича одноименную сюиту, так что автор наверняка знакомился с рукописью и имел возможность «вспомнить» собственную тему десятилетней давности (если, конечно, допустить, что он мог забыть ее *****). К слову, этот же мелодический оборот (полтора такта) Шостакович вскоре

* Согласно справочной литературе, Шостакович работал над музыкой к фильму «Пять дней — пять ночей» в июле и августе 1960 года.

** Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 251 (эскизы), 252 (незавершенная партитура). Предположительно это первый вариант номера «Вступление», атрибутированный мною в 2005 году.

*** Фильм «Пять дней — пять ночей» (режиссер Л. О. Арнштам) вышел на экраны 23 ноября 1961 года, вскоре после премьеры Двенадцатой симфонии (1 октября).

**** Фэй Л. Э. Митя в Мюзик-холле // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 62.

***** См.: Шостакович Д. Сюита из музыки к кинофильму «Белинский» для симфонического оркестра и смешанного хора. Партитура. М.: Советский композитор, 1960. С. 18 (ц. 15). Об интонационном родстве этой темы и побочной партии первой части Двенадцатой симфонии см.: Сабина-на М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. М.: Музыка, 1976. С. 348–349.

после завершения музыки к кинофильму «Белинский» посчитал необходимым ввести и в эскизы первого варианта кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет», с начальным текстом «Знаменосцы двадцатого века...» * (в окончательном варианте такой мелодии нет).

Во-вторых, аналогичной музыкальной фразой Шостакович начал один из вариантов песни «Мы все оплот советской власти...» на слова Е. Долматовского, написанный не позднее июня 1960 года и, кстати, в той же тональности B-dur, что и тема из «Белинского» и тема побочной партии. Таким образом, этот интонационный материал был у Шостаковича не только на слуху, но и на кончике пера. После отказа от завершения номера к фильму «Пять дней — пять ночей» ничто уже не мешало композитору включить его в Двенадцатую симфонию**. Это полностью соответствовало его методу автоиспользования (не путать с автоцитированием!), при котором обычно соблюдался жанровый принцип «от равного к равному» (например, симфония → симфония, опера → опера, опера → симфония и т. д.) или «от низшего к высшему» (балет → опера, музыка к кинофильму → симфония, музыка к кинофильму → квартет, эстрадно-цирковое представление → опера и т. д.). Но не наоборот.

* * *

Однако вернемся к эскизу «Сатир». Его наличие в «ленинской» симфонии (в «ленинском» контексте) сыграло свою роковую роль. Не сомневаюсь, что именно этот текстологический факт и спровоцировал миф Лебединского о «сатире на Ленина», а другие детали — такие как скорость сочинения симфонии (судя по признанию Шостаковича Гликману, она и впрямь была высока***), перво-

* Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 218. Л. 3 об., такты 7–8. Согласно другому эскизу к первому варианту кантаты (Там же. Ед. хр. 282; атрибутирован мною), один из ее эпизодов предполагал сугубо «ленинский» сюжет: встреча Ленина с писателем Гербертом Уэллсом (1920) и ленинские планы электрификации всей страны. В каком-то смысле это можно считать очередным подступом к «ленинской» теме (как, впрочем, и песню «Мы все оплот советской власти...», содержащую текст «под знаменем Ленина...»).

** Попутно добавлю, что музыка незавершенного номера из «Пяти дней — пяти ночей» в действительности включает интонации обоих вариантов песни «Мы все оплот советской власти...». То же отчасти наблюдается и в побочной партии первой части Двенадцатой. Это доказывает, что наброски песни предшествовали и музыке к фильму, и симфонии.

*** Вычленил те самые «десять дней», в которые, по словам Шостаковича, он написал Двенадцатую симфонию, ор. 112, пока не представляется возможным. Сам композитор датировал симфонию 1961 годом.

начальная «интересная», но не воплощенная идея и творческое разочарование автора — его только дополнили. Конкретные факты получили вольную интерпретацию и в дальнейшем. Лист с эскизом пародийного вальса из «Сатир» в пересказах трансформировался в пародийный вальс из «Сатир», подняв вопрос о возможном авторском комментарии к объекту посвящения (Ленину)*. Так родился и получил распространение тезис о «скрытой сатире», которой не было. Таков механизм мутации казуса в курьез.

Нет нужды анализировать понятные в общем-то мотивы и побуждения амбициозного, ревнивого, вспыльчивого и обидчивого 80-летнего Лебединского, не удовлетворенного общественной оценкой его деятельности, болезненно уязвленного фактическим разрывом с Шостаковичем с середины 60-х годов, а после смерти композитора — своим неучастием в его собрании сочинений**.

Лебединский читал двухтомный труд С. Хентовой и не разделял его концепции, выдержанной в духе идеологически выверенных

* *Wilson E. Shostakovich. A Life Remembered.* Princeton University Press, 1994. P. 344. См. также: *Redepning, D.* «And art made tonque-tide by authority». *Shostakovich's song-cycles // Shostakovich Studies / Ed. by D. Fanning.* Cambridge, 1995. P. 213.

** О разрыве Шостаковича с Лебединским и жгучей обиде последнего многократно говорила И. А. Шостакович в личных беседах. См. также письма к Лебединскому музыковеду Л. А. Мазеля, касающиеся разных принципиальных вопросов (в том числе проблем собрания сочинений) и содержащие следующие характеристики адресата: «Известно, что Вас не устраивает, как и кем издается Полное собрание. <...> То многое, что Вы сделали, не получило заслуженной оценки, и в этом отношении Вы не имеете должного морального удовлетворения. Кроме того, к Вам были проявлены и прямые несправедливости. Естественно, что многое Вы воспринимаете с горечью и раздражением, и что накопившееся в душе иногда хочется как-то выплеснуть» (из письма от 10 декабря 1984 года; ВМОМК. Ф. 530. Ед. хр. 479); «Видимо Вы, Лев Николаевич, натура настолько бойцовская, что ситуация, когда Вы не должны воевать, наносит “упреждающие удары” и т[ому] п[одобное]... Вас психологически не устраивает. Поэтому у Вас иногда возникают ошибочные представления о замышляемых против Вас кознях... <...> ...Вы человек не только принципиальный, но и очень темпераментный, а это порой заводит Вас чересчур далеко и вносит слишком большой субъективный элемент (элемент субъективности) в Ваши взгляды, симпатии и антипатии, в Ваши оценки людей и их поведения, хотя Вам самому кажется, что все происходит на объективной основе глубоко идейной и строго принципиальной борьбы. <...> Вы иногда (извините меня, пожалуйста) несколько деспотичны — фактически требуете от друзей, чтобы они смотрели на всех людей Вашими глазами» (из письма от 8 января 1985 года; ВМОМК. Ф. 530. Ед. хр. 480).

советских монографий*. Он имел возможность своими глазами видеть эскизы Шостаковича со злополучным листом из черновиков «Сатир». Естественно, что после триумфа «Свидетельства» С. Волкова Лебединский поддался соблазну выпустить в свет собственное «свидетельство» аналогичного толка**. Потерпев в 1981 году неудачу в журнале «Континент», в 1990 году, в начале перестройки, он добился публикации в отечественном журнале «Новый мир». Наконец, в беседе с Э. Уилсон Лебединский озвучил окончательную версию мифа о Двенадцатой симфонии, в которой выступил в лестной для себя роли единственного наперсника гения***.

Итак, присутствие эскиза «Сатир» в эскизах Двенадцатой симфонии, наглядно демонстрирующее характерную манеру Шостаковича писать на своих старых черновиках, объективно *не содержит* поводов для «герменевтического чревоущания» (против которого предостерегает Ричард Тарускин****). Возникает вопрос: содержит ли такие поводы рукопись первого варианта симфонии, в существовании которой Лебединский, по его словам, был уверен, и отыскать которую настоятельно рекомендовал историкам? Да и писал ли Шостакович симфонию, которую можно было бы считать пред-Двенадцатой? Теперь уже можно ответить определенно: ДА, ПИСАЛ.

* Это косвенно следует, в частности, из содержания письма к Д. В. Житомирского к Лебединскому от 31 июля 1990 года, в котором корреспондент хвалит статью адресата в журнале «Новый мир», говорит о своих собственных мемуарах (написанных «с тех же позиций», но с отсылками к книге Волкова) и доверительно, как с единомышленником, обсуждает «фальсификации Хентовой» (ВМОМК. Ф. 530. Ед. хр. 404).

** Такое допущение объясняет отсутствие в статье Лебединского ссылок на книгу «опередившего» его Волкова, отмеченное Жоржем Нива в письме от 17 августа 1981 года (см. сноску 34).

*** В черновых вариантах своей стихотворной поэмы «После 14-й симфонии» (более чем скромных поэтических достоинств) Лебединский прямо утверждает, что Шостакович называл его «наперсником» и делился с ним сокровенными думами и замыслами: (см.: ВМОМК. Ф. 530. Ед. хр. 33. С. 68, 102 арх. паг.). Однако, описывая с позиций соучастника некоторые этапы жизни и творчества композитора, в том числе драматичный эпизод вступления в КПСС, Лебединский ни разу не упомянул об «истории» Двенадцатой симфонии.

**** См. об этом: *Тарускин Р. Шостакович и мы // Шостакович: Между мгновением и вечностью... С. 789–828. Впервые опубликовано: Taruskin Richard. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton, New Jersey, 1997. P. 468–497.*

В 2007 году, разбирая разрозненные рукописи Шостаковича в его семейном архиве, я обратила внимание на фрагмент чистовой партитуры неизвестного симфонического сочинения в тональности а-молл, представляющий собой заполненный с обеих сторон лист партитурной бумаги в 30 строк формата 38 × 27 с проставленным автором номером страницы: 1, без даты и без названия * (ил. 1).

Позднее удалось выявить и объединить в одно целое разрозненные эскизы к этому же сочинению, превышающие по объему партитурный фрагмент (соответственно 52 и 190 тактов). Составленная рукопись эскизов включает в себя два двойных листа (на втором из них заполнены только две верхние системы) и половину двойного листа, с эскизом на трех системах, — всего пять листов клавирной бумаги в 14 строк формата 29 × 22,5** (ил. 2). Эскизы, как и партитура, выполнены фиолетовыми чернилами.

Такую бумагу и такие фиолетовые чернила Шостакович использовал для записи Двенадцатой симфонии: партитурную — для партитуры первой части (до ц. 34), клавирную — для эскизов финала симфонии. В клавирной бумаге совпадают даже неровные вертикальные сгибы (о них говорилось выше); не потому ли, что все листы хранились в одной пачке? Из этой же пачки композитор брал листы для эскизов песни «Мы все оплот советской власти...», музыки к кинофильму «Пять дней — пять ночей»***, а позднее, в 1962 году, — для эскизов и частично для клавира Тринадцатой симфонии****. Таким образом, бумага позволяет предположительно датировать автографы неизвестного сочинения началом 1960-х годов. Характер музыкального материала и тип его развития указывают на масштабный симфонический замысел, каковым в то время могла быть только «ленинская» симфония (Двенадцатая) *****.

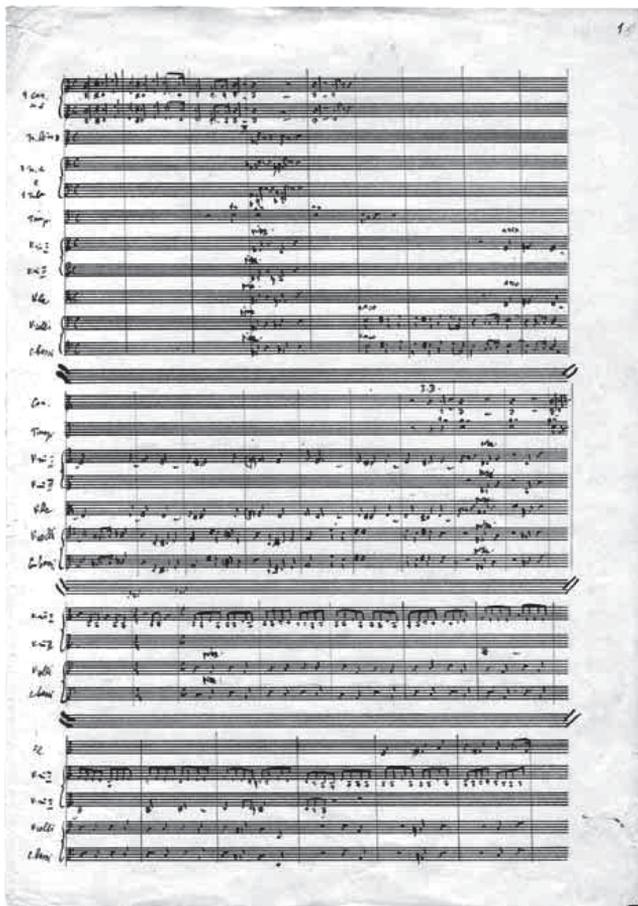
* Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 284.

** Там же. Ед. хр. 285. Л. 1–5. Всего в рукописи 7 листов, но л. 6–7 (двойной лист с эскизом окончания Первого концерта для виолончели) попал в рукопись по ошибке.

*** Там же. Ед. хр. 250. Л. 3–5: ед. 251.

**** Там же. Ед. хр. 58. Л. 1–10, 18–23 (эскизы); Ед. хр. 56. Л. 17–52. Эта же бумага использовалась Шостаковичем для новых нотных вклеек в клавиры Двенадцатой и Тринадцатой симфоний.

***** Партитура и эскизы впервые были представлены мною как пред-Двенадцатая симфония Шостаковича 4 сентября 2011 года в Петрозаводске в рамках Международного симпозиума IMS «Север в традиционных культурах и профессиональных композиторских школах». М. Якубов определяет эскизы как вариант части «Революционный Петроград» Двенадцатой симфонии (см.: *Ивашкин А.* Пояснительные замечания //



Ил. 1. Партитура пред-Двенадцатой симфонии Шостаковича:
первая страница автографа

Стилистическое родство музыки этих автографов с Двенадцатой — несомненно. Тема вступления — валторновый унисонный «эпиграф» («зов истории», «глас времени»), типом мелодики вызывающей привычные ассоциации с былинно-эпическими мелодиями Мусоргского и Бородина — интонационно и функционально

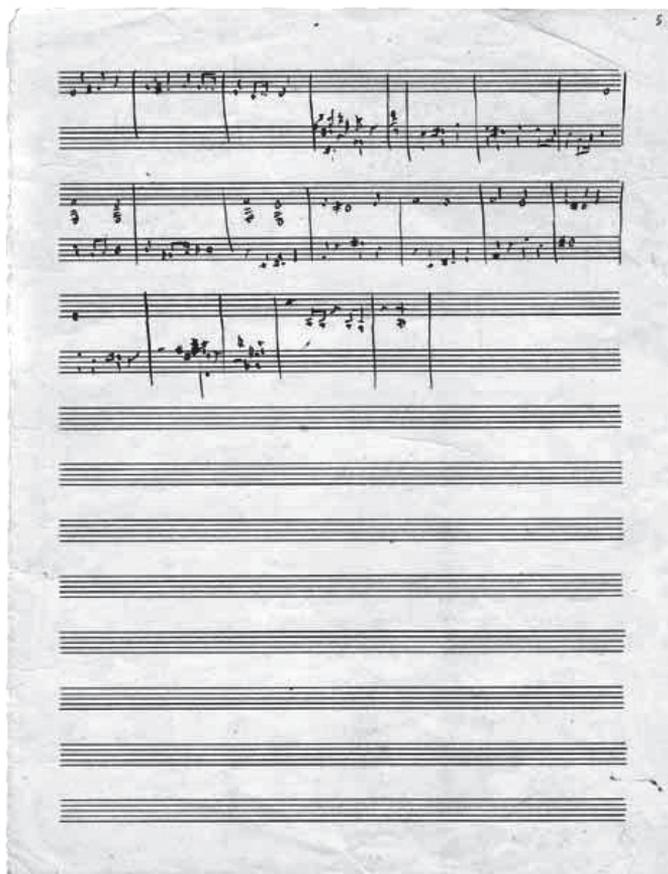
Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 47. Концерт № 1. Для виолончели с оркестром. Соч. 107. Переложение для виолончели и фортепиано автора. М.: DSCH, 2011. С. 112 (сноска 4).



Ил. 2. Эскизы пред-Двенадцатой симфонии (первая страница)

перекликается с темой-эпиграфом Двенадцатой. Как и в симфонии, тема вступления становится основой главной партии, и в эскизах прослеживается ее лейтмотивная, организующая роль* (ил. 3).

* Начало эскизов не содержит вступления, однако в партитуре оно присутствует. Из этого следует вывод, что идея вступления возникла уже на стадии оркестровки. Эскиз вступления выписан на отдельном листе (л. 5), который является половиной, оторванной от некогда целого двойного листа. На другой его половине, как выяснилось, записан первый вариант песни «Мы все оплот советской власти...» (это видно при соединении обоих листов по линии отрыва). В какой момент Шостакович разорвал лист пополам — до того, как набросал эскиз вступления,



Ил. 3. Эскиз вступления пред-Двенадцатой симфонии

Много в музыке и других аналогий с первой частью симфонии. Помимо общей программной броскости тематизма и эпического типа развертывания материала, это еще и пронизывающая маршеобразность, почти тотальная пунктирность ритма (она заложена

или после — сказать трудно, но все же логичнее предположить первое: у Шостаковича возникла мысль включить в симфонию вступление, он тут же зафиксировал его на попавшем под руку черновике с чистыми страницами и потом аккуратно оторвал нужную часть листа. Тот факт, что черновик с песней, видимо, находился на столе композитора в пределах доступности, отчасти может свидетельствовать о хронологической близости песни и симфонического замысла.

на в первой теме, несмотря на ее эпическую природу), похожие типы фигураций у струнных, не столь уж частый у Шостаковича пятидольный размер (в побочной партии). Есть и более конкретные совпадения — например, скрытая цитата из революционной песни «Смело, товарищи, в ногу» (ср. такты 41–42 эскизов в *a-moll* и первые такты ц. 28 партитуры Двенадцатой). Сопоставимы и масштабы замыслов: в неизвестном фрагменте побочная партия начинается примерно с 129 такта (с учетом вступления), в первой части Двенадцатой — с 137 такта. Словом, есть все основания считать автографы Шостаковича предзамыслом Двенадцатой симфонии. Нужно ли говорить, что в музыке нет и следа «карикатурности» или «сагиры» (а значит версия Лебединского и здесь не получает поддержки)?

Возникает вопрос, не относятся ли эти материалы к симфоническому замыслу с грандиозной исторической программой, о котором Шостакович рассказывал по радио в октябре 1960 года. Однако сохранившийся объем музыки явно недостаточен для почти двух завершенных частей, о которых говорил автор, — материал эскизов обрывается примерно в конце побочной партии. Если же допустить, что какую-то часть эскизов и партитуры автор уничтожил, то почему решил сохранить эту? Логичнее предположить, что нотные автографы связаны с еще более ранним прикосновением к «ленинской» теме, о котором известно из письма Шостаковича к Е. А. Мравинскому от 18 мая 1960 года. Почти за полгода до радиобеседы композитор сообщил дирижеру о текущей работе: «Пытаюсь писать 12-ю симфонию, но пока дело идет плохо. Во-первых, не хватает времени и досуга для размышлений, во-вторых, сказывается и трудность замысла»?*

Как видим, автор явно не был удовлетворен своим творческим процессом. Судя по расположению эскизов на бумаге, они, скорее всего, сохранились полностью: запись обрывается в начале очередной страницы, не дойдя до нижнего края, поэтому об утрате говорить не приходится. Надо полагать, эта работа просто не имела продолжения. Строго говоря, в письме к Мравинскому Шостакович мог подразумевать и «настоящую» Двенадцатую симфонию, ор. 112; ее первый эскиз на обрывке партитурного листа, предположительно, был приостановлен (не потому ли, что, по мнению автора, «дело шло плохо»?) и возобновлен позднее. Тогда пред-Двенадцатую симфонию *a-moll* следует, видимо, отнести к еще более раннему времени.

* «Спасибо Вам за то, что Вы есть, за то, что Вы создаете, за то, что мне дано касаться Ваших созданий» (Д. Д. Шостакович — Е. А. Мравинский) // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 98.

Неизвестно, сколько попыток предпринял Шостакович, чтобы найти интонационно-стилистическое зерно симфонии памяти Ленина, не написать которую ему уже было нельзя. Не отнести ли к неудачным попыткам, например, маленький самостоятельный набросок в а-moll (3 такта), находящийся на одном листе с эскизом одного из вариантов песни «Мы все оплот советской власти...»? * Своим мелодическим контуром набросок напоминает тему-эпиграф из будущей Двенадцатой.

И как трактовать неизвестный набросок в Es-dur, датированный 9 марта (без года)? ** Ведь Шостакович обычно помечал датой начало работы над сочинениями серьезных жанров и никогда — развлекательных и прикладных (легких), к коим причислял балеты, массовые песни, музыку к кинофильмам и к драматическим спектаклям. Это означает, что датированный набросок относится к значимому сочинению. А бумажный носитель наброска (в 12 строк формата 29 × 23,5) встречается и в эскизах Двенадцатой симфонии, и в ее клавише, и в ряде других его рукописей 1959–1962 годов: в эскизах Первого концерта для виолончели с оркестром op. 107 (Es-dur)***, в эскизах и в чистовой рукописи «Сатир»****, в эскизах музыки к фильму «Пять дней — пять ночей»*****, в клавише Тринадцатой симфонии...^{6*} Естественная мысль, что эскиз в Es-dur является предварительным наброском к Первому виолончельному концерту op. 107 (Es-dur), натывается на некоторое препятствие: в марте 1959 года композитор все еще был поглощен оркестровкой оперы М. П. Мусоргского «Хованщина», которую завершит только 26 апреля. В марте же следующего 1960 года, за два с лишним месяца до письма к Мравинскому, он уже всю обдумывал симфонию памяти Ленина, осознавая ее особую актуальность, и вполне мог сделать первый пробный набросок. Впрочем, он его тут же и забраковал — вероятно, из-за некоторого сходства с началом Первого фортепианного концерта Ф. Листа (написанного, кстати, в той же тональности Es-dur).

В заключение подчеркнем главное. И довоенная «ленинская» симфония, и так называемые «фрагменты» на стихи Маяковского, и пред-Двенадцатая симфония а-moll, и некоторые безымян-

* Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 186. Л. 1.

** Там же. Ед. хр. 275.

*** Там же. Ед. хр. 105.

**** Там же. Ед. хр. 185 (эскизы); РГАЛИ. Ф. 2048. Оп. 2. Ед. хр. 29 (чистовая рукопись).

***** Там же. Ед. хр. 250. Л. 5–6.

^{6*} Там же. Ед. хр. 56. Л. 1–16, 53–60.

ные черновые наброски, еще не получившие должного осмысления в «ленинском» контексте, — все эти материалы свидетельствуют о долгих, мучительных, трудных и, бесспорно, честных попытках Шостаковича подступить к заданной государством теме. О попытках, о которых, собственно, он правдиво оповещал общественность. Почему у него, как он признавался, «не получилось», — отдельная тема.

Литература

1. *Акопян Л.* Двенадцатая симфония «1917 год» Д. Д. Шостаковича // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 12. Симфония № 12 «1917 год». Соч. 112. Партитура. М.: DСH, 2013. С. 226–230.
2. *Акопян Л.* Двенадцатая симфония «1917 год» Д. Д. Шостаковича // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 27. Симфония № 12 «1917 год». Соч. 112. Переложение автора для фортепиано в четыре руки. М.: DСH, 2013. С. 114–115.
3. *Акопян Л.* Пояснительные замечания // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 27. Симфония № 12 «1917 год». Соч. 112. Переложение автора для фортепиано в четыре руки. М.: DСH, 2013. С. 155–156.
4. [Без автора]. Новый квинтет Д. Шостаковича // Театральная неделя. 1940. 2 декабря.
5. Беседа с Шостаковичем // Большеви́стская смена (Ростов-на-Дону). 1941. 30 марта.
6. *Брагинская Н.* Шостакович в мире классической оперетты // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 2 / Ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. М.: DСH, 2007. С. 76–83.
7. «Государственный литературный музей. Воспоминания композитора Шостаковича о Маяковском. 24 декабря 1940 года». Стенограмма. Машинопись. ГЛМ. Ф. 130. Оп. 2. Ед. хр. 24. Л. 1–20. См. также: *Шостакович Д. Д.* Из воспоминаний о Маяковском // Маяковский в воспоминаниях современников / Вст. ст. З. С. Паперного, сост. и примеч. Н. В. Реформатской. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. С. 315–317.
8. Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко, Председатель Всесоюзного комитета по делам искусств: апрель 1939 — январь 1948: свод писем / Изд. подгот. В. В. Перхин. М.: Наука, 2007. 791 с.
9. *Дигонская О.* История одного заблуждения: О Второй сонате для фортепиано (К проблеме атрибуции автографов Д. Д. Шостаковича) // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 2. Ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. М.: DСH, 2007. С. 145–146).
10. *Дигонская О.* Нотная бумага // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930: В 3-х томах. Т. 2 / Автор проекта и составитель Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. С. 229–239.
11. *Дигонская О.* О Второй сонате Шостаковича: К проблеме атрибуции автографов Д. Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 2. Ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. М.: DСH, 2007. С. 136–171.

12. Дигонская О. О некоторых нереализованных симфонических замыслах Шостаковича (по материалам эскизов) // Памяти Михаила Семеновича Друскина: В 2-х кн. / Кн. 1. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост.: Л. Г. Ковнацкая, А. К. Кенигсберг, Л. В. Михеева; подгот. материалов: Л. О. Адэр, О. Н. Чумикова; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: ООО «Аллегро», 2009. С. 408–448.
13. Дигонская О. Список атрибуций // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 102–107.
14. Долматовский Е. [Воспоминания о Шостаковиче] // Музыкальное просвещение. 2006. № 4. С. 6–12.
15. Домбровская О. Геохронограф Д. Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 1 / Ред.-сост. Л. Ковнацкая, М. Якубов. М.: DСH, 2005. С. 178–208.
16. Душа и маска: Письма Д. Д. Шостаковича к Л. Н. Лебединскому / Публ. М. Конисской // Музыкальная жизнь. 1993. № 23–24. С. 11–14.
17. Ивашкин А. Пояснительные замечания // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 47. Концерт № 1. Для виолончели с оркестром. Соч. 107. Переложение для виолончели и фортепиано автора. М.: DСH, 2011. С. 112.
18. Левая Т. Описание рукописных источников // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 90. Сюита на слова Микеланджело Буонарроти. Для баса и фортепиано, соч. 145. Сюита на слова Микеланджело Буонарроти. Для баса и симфонического оркестра, соч. 145а. М.: DСH, 2014. С. 177–179.
19. Микоян А. Сталин — это Ленин сегодня // Правда. 1939. 21 декабря; см. также: Сталин: К 60-летию со дня рождения. Сборник статей «Правды». М.: Правда, 1940. С. 67–78.
20. М. Д. [Михаил Долгополов]. Новые работы композитора Д. Шостаковича // Известия. 1938. 20 сентября.
21. Новые работы Шостаковича // Ленинградская правда. 1939. 28 августа.
22. Новый музыкальный радиожурнал: Д. Шостакович рассказывает о своей работе над Двенадцатой симфонией // Музыкальная жизнь, 1960. № 21. С. 10.
23. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. М.: DСH — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 1993. 336 с.
24. Речь Сталина на вечере Кремлевских курсантов 28 января 1924 года // Правда, 1924, 12 февраля; см. также: *Сталин И. В.* Сочинения. Т. 6. М.: ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы. 1947. С. 52–64.
25. Рядом с великими: Атовмян и его время / Составление, текстологическая редакция, комментарии, исследовательские разделы и предисловие Нелли Кравец. М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2012. 492 с.
26. Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. М.: Музыка, 1976. 477 с.
27. Симфония памяти Ленина // Советское искусство. 1938. 20 ноября.
28. «Спасибо Вам за то, что Вы есть, за то, что Вы создаете, за то, что мне дано касаться Ваших созданий» (Д. Д. Шостакович — Е. А. Мравинский) /

- Публикация и комментарии А. Вавилиной-Мравинской // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 92–98.
29. *Тарускин Р.* Шостакович и мы / Пер. О. Манулкиной // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2000. С. 789–828. На английском: *Taruskin Richard.* Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton, New Jersey, 1997. P. 468–497.
 30. *Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. Перевод с английского О. Манулкиной. СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2006. С. 385–386.
 31. *Фэй Л. Э.* Митя в Мюзик-холле. Еще один взгляд на «Условно убитого» // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 59–62.
 32. *Фэй Л. Э.* Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»? / Пер. О. Манулкиной // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2000. С. 739–750.
 33. *Фэй Л. Э.* Возвращаясь к «Свидетельству» / Пер. О. Манулкиной // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2000. С. 762–788.
 34. *Хентова С.* Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. Л.: Советский композитор, 1986. 624 с.
 35. *Шостакович Д.* Заметки композитора // Литературная газета. 1938. 20 ноября.
 36. *Шостакович Д.* Новое собрание сочинений. Т. 21. Симфония № 6. Соч. 54. Переложение для фортепиано в четыре руки. М.: DСH, 2004. С. 106–108.
 37. *Шостакович Д.* Новое собрание сочинений. Т. 91. [Вокальные циклы]. М.: DСH, 2010. С. 197–214.
 38. *Шостакович Д.* Памяти вождя // Ленинградская правда. 1940. 20 января. См. так- же: Д. Шостакович о времени и о себе: 1926–1975 / Сост. М. Яковлев. М.: Советский композитор, 1980. С. 78.
 39. *Якубов М.* Седьмая симфония Д. Д. Шостаковича. История создания // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 7. Симфония № 7. Соч. 60. Партитура. М.: DСH, 2010. С. 248–253.
 40. *Якубов М.* Шестая симфония Д. Д. Шостаковича. К истории и предыстории создания произведения // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 21. Симфония № 6. Соч. 54. Переложение для фортепиано в четыре руки. М.: DСH, 2004. С. 106–108.
 41. *Якубов М.* Пояснительные замечания // Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 91. Из еврейской народной поэзии. Вокальный цикл для сопрано, контральто и тенора в сопровождении фортепиано, соч. 79. Сатиры (Картинки прошлого) на слова Саши Черного. Вокальный цикл для сопрано и фортепиано, соч. 109. Семь стихотворений Александра Блока. Вокально-инструментальная сюита для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано, соч. 127. С. 215–216.
 42. *Fay L. E.* Shostakovich: A Life. Oxford University Press, 2000. 458 p.

43. *Redepinning D.* «And art made tonque-tide by authority». Shostakovich's song-cycles // *Shostakovich Studies* / Ed. by David Fanning. Cambridge University Press, 1995. P. 205–228.
44. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich* (as related to and edited by Solomon Volkov) / Translated from the Russian by Antonina W. Bouis. New York: Harper Colopfon Books, 1979. 289 p.
45. *Wilson E.* Shostakovich. A Life Remembered. Princeton University Press, 1994. 550 p.

