

«ПРОГУЛКИ» С ШОСТАКОВИЧЕМ

...Извечная жестокость несчастной России, когда она дарит кому-нибудь любовь, избранник уже не спасется с глаз ее. Он как бы попадает перед ней на римскую арену, обязанный ей зрелищем за ее любовь.

Б. Пастернак. Из письма к сестре Жозефине [20, 185]

Вряд ли надо объяснять, что тему эту под- сказала самая скандальная и самая блестящая книга Андрея Синявского, под ма- ской Абрама Терца «прогулявшегося с Александром Сергеевичем по зоне» [4]. Именно «Прогулки с Пушкиным» подвигли на попытку подойти к феномену Шостаковича не с «парадного входа» академического музыкознания, а с «черного» – со стороны профанной мифологии, которая складывается вокруг имени величайшего композитора XX века. Правда, «гулять» с Шостаковичем (и «гулять» – как вздумается) буду не столько я, сколько, в основном, те, кто не слишком обременен грузом накопленных музыковедением знаний. Причем «гуляющая» публика очень пестра: это гуманитарии – и технари, литераторы – и ученые, художники – и хлестаковы от музыковедения, «ушибленные» эпохой фанатики сталинизма – и его яркие ненавистники, истинные ценители искусства – и напористые журналисты, привыкшие «брать твердыни» разбойничьим наскоком (так и кажется, что это про них сказано у Шиллера в перечислении действующих лиц знаменитой драмы: «молодые люди – впоследствии разбойники»).

Можно, конечно, брезгливо отмахнуться от всего этого, гордо проигнорировав как «второсортную», недостойную музыковедческого внимания – мало ли мусора собирается на обочинах истории! Однако, во-первых, и периферия культурного поля – все-таки составляющая этого самого поля. И не учитывать ее – значит сознательно исказить масштаб культурной карты. А во-вторых, миграция высокого искусства в иные жизненные срезы и социально-культурные контексты – это тоже знак определенного статуса в иерархии ценностей высокой культуры. Из дальнейшего станет ясно, о каком статусе речь.

Выделим основные **топосы** «прогулок». Это:

- изящная словесность

- журналистика
- «улица» (функцию которой сейчас, большей частью, выполняет Интернет)
- парамузыковедение.

Заметим при этом, что в каждом из топосов и оценочный спектр, и формат высказываний весьма неоднородны.

1

Начнем с **изящной словесности**. Он представлен и поэзией, и беллетристикой, и мемуарной литературой, и высказываниями мастеров искусства, зафиксированными в интервью и всевозможных «мыслях вслух», – напомним, что везде речь идет о «речевых жестах» не-музыкантов.

Их мемуарная проза исполнена пиетета и, без преувеличения, дает много для понимания и музыки Шостаковича, и его чисто человеческой сущности. Достаточно назвать книги И. Гликмана, М. Ардова. Для биографов Шостаковича самые скромные записки (как В. Чемберджи, Ф. Литвиновой, М. Дуловой и др.) – неопределимый материал, и их значение несколько не преуменьшается огромным объемом мемуарных свидетельств музыкантов. Более того, последние (свидетельства) именно в силу приближенности их авторов к объекту воспоминаний и его профессии порой несут на себе следы ревности, конкуренции, грешат сведением личных счетов, служат самовозвышению, сокрытию своих неблагоприятных поступков или – напротив – демонстрации «лояльности»: преувеличенного восхищения, показного преклонения. Всем этим не страдают мемуары сторонних наблюдателей. Более того, цепкий глаз писателя или художника «ловит» незамеченное другими – пусть даже это будут какие-то мелочи, но из-за которых фигура вспоминаемого обретает абсолютно живое «звучание». Бывают в этих мемуарных текстах и нео-

жиданные «встречи»: как бы рикошетом залетевшие свидетельства больших музыкантов, много общавшихся с Шостаковичем, но не оставивших собственных записей. Такое случается, например, на страницах «Виньеток» Александра Жолковского. Известный филолог – сын Л. Мазеля¹, он сообщает в «Виньетках» (в передаче отца) рассказы самого Шостаковича – например, о том, как он в качестве председателя комиссии весной 1957 года (вскоре после венгерских событий) принимал в консерватории госэкзамен по марксизму-ленинизму².

Авторам этих и аналогичных им воспоминаний нет дела до мастерства, приемов, композиторской «кухни», но они чувствуют художественную вибрацию музыкального текста. А потому нередко в подобных мемуарных высказываниях обнаруживаем толкование произведений Шостаковича (как в эссе математика Игоря Шафаревича о «Еврейских песнях», написанном с подлинным исследовательским размахом [51]), яркие афористичные характеристики (писатель Борис Хазанов: «Густав Малер: пролог к чудовищному веку. Шостакович: сам этот век» [48, 133]) или замечания о восприятии музыки Шостаковича через призму другого вида искусства. Вот Эрнст Неизвестный: «Никак не могу согласиться с теми, кто считает его музыку непонятной и сложной. ... Более того, Шостакович меня всегда трогал прямо эмоционально, непосредственно эмоционально. Поскольку я – художник... и мое восприятие мира – это визуальный ряд, то очень часто музыкальное произведение для меня связано с некими... видениями, скажем. Я в концерте ощущаю не звуки, а видения. В основном, пространственные. Реже – смысловые. То есть, я ощущаю музыку, как некоторое колебание пространства; я

ощущаю ее, как вогнутые объемы, как графику – прямолинейно, как пересекающиеся линии, как паутину, как уходящее вдаль или наплывающее на меня пространство. Но вот именно при слушании Шостаковича, как ни странно, у меня еще роятся эмоционально-осмысленные ощущения, переживания прямые, отчетливые – тревога, тоска, радость. Это удивительно, но это так. При слушании Шостаковича они для меня определеннее, крупнее, чем при слушании композиторов-классиков» [43].

Совсем не все воспоминатели выступают в своих размышлениях поклонниками музыки Шостаковича. Но даже когда художник признается в том, что Шостакович ему не близок (как И. Бродский в беседе с Е. Петрушанской³), то и в этом случае действует система зеркальных отражений, помогающая лучше понять каждого, кто глядится в зеркало другого художественного мира.

В отличие от серьезной мемуаристики, беллетристика в «прогулках» с Шостаковичем использует постмодернистскую игровую стратегию. Здесь имя Шостаковича помещается в заведомо абсурдные контексты, не просто очуждаясь от своего носителя, но обретая черты постмодернистского симулякра⁴.

Вот один из последних по времени примеров – роман В. Аксенова «Москва-ква-ква. Сцены 50-х годов»⁵. Имя Шостаковича возникает в ночных телефонных разговорах главного героя – поэта Кирилла Смелчакова – со Сталиным. «Как приятно с тобой пить, Кирилл! – говорит ему вождь. – Ни с кем мне так не приятно пить, как с тобой. Даже с Шостаковичем не так приятно, как с тобой» ([3, № 1, 43] выделено здесь и далее мной. – Е. З.).

¹ Формально – пасынок, но воспитанный им с малолетства и называвший его отцом.

² «Подходит очередь отвечать молоденькой девушке. Она симпатичная такая, задумчивая, думает о чем-то, ну, о том, о чем все девушки думают. На билет она ответила, но марксисту этого мало, он спрашивает: „Забвением ЧЕГО, – Шостакович поднимает палец левой руки, – вызваны события... ГДЕ?“ – указательным пальцем правой руки он пригвозждает загадочное нечто к столу. – Девушка, молоденькая такая, симпатичная, думает о том, о чем думают девушки, и совершенно теряет. А марксист-зануда уставился на нее и ждет. А она молчит. Ну, тут марксист, он тоже человек, тоже человек, – Шостакович оживает и отбивает на щеке привычное стаккато пальцами, – тоже человек, в сортир побежал, в сортир побежал. А председатель комиссии – я, я председатель комиссии, я председатель. Он в сортир побежал, а ей пять поставил, пять поставил, пять поставил, – Шостакович торжествующе набрасывает в воздухе три пятерки. – Я председатель комиссии». [27, 96]. Помимо журнальных вариантов «Виньеток» («Звезда», «Новый мир»), есть и книжные [26].

³ На вопрос «Но музыка Шостаковича, чувствую, вам не близка?», он ответил: «Говоря откровенно, нет. Как, в общем, ко всей современной музыке отношусь чрезвычайно сдержанно. И к Шостаковичу, и к Прокофьеву. <...> Но что делать, уж так я устроен...» [10].

«Далекость» поэта от мира Шостаковича делает понятным, почему замечание Бродского: «Шостакович для меня с родным городом не ассоциируется» [13, 116] входит в кажущееся противоречие с используемым исследователями понятием «петербургского текста» Шостаковича [2, 27–30]. Просто у «несовпадающих» Бродского и Шостаковича «не совпадают» и «петербургские тексты».

⁴ В параметрах постмодернистской эстетики здесь имя Шостаковича можно трактовать и как «пустой знак».

⁵ Роман очень неоднозначно воспринят критикой. Владимир Елистратов назвал его «гипермодернистским романом», положившим начало новому литературному жанру – «лирико-ироническому ретромификитчу» [23, 226].

А вот главную героиню – комсомолку, студентку МГУ, дочь партийной функционерши и засекаченного академика Гликерию Новотканную – поклонник приглашает на концерт в Большой зал консерватории, где гвоздь программы – «Шостакович играет квартеты Бетховена» [3, № 2, 56]. И далее – образец эдакого «литературного кубизма» – с временными и смысловыми совмещениями, наездами, деформациями (особенно внятными, конечно, музыкантам-профессионалам): «... На сцене уже сидел квартет: маститый Шостакович с тремя представителями творческой молодежи: Софьей Губайдулиной, Эдисоном Денисовым и Мстиславом Ростроповичем. Шостакович в данном случае проводил эксперимент с аккордеоном, инструментом народного плана, совсем, в общем-то, не свойственным зре Бетховена. В то же время главную роль в квартете играла старинная арпенджигоне, своего рода гитара-виолончель, которая была в руках у Ростроповича. Пошла странная музыка одного из пяти последних квартетов великого композитора» [3, № 2, 57].

И последнее упоминание – юбилей Ариадны Лукиановны Рюрих (матери Глики Новотканной): «Беррию как магнитом, тянуло к юбилярише, этому неприкосновенному сокровищу партии, но еще больше к ее дочке, несравненной и неотразимой Гликерии. Он намекнул ей, что знает о ее увлечении классической музыкой, особенно бетховенскими квартетами в исполнении довольно странной компании во главе с аккордеонистом Шостаковичем» [3, № 2, 68].

Во всех этих иронично-игровых метаморфозах прочитываются, однако (методом «от противного»), вторые и третьи смысловые планы: суть эпохи с ее культурными символами и антиномией художник – власть. В то же время здесь можно услышать и соц-артовский акцент, где объект иронии – масскультовое сознание: знаем, что имя Шостаковича – бренд; но вот бренд чего, и что толком этот Шостакович делает – «полу-образованщине» неведомо (может, и на аккордеоне играет, может, – и квартеты Бетховена).

Возможно, первым, кто использовал имя Шостаковича в постмодернистском игровом контексте, был Венедикт Ерофеев. До сих пор спорят, не является ли его неоконченный роман «Дмитрий Шостакович» (1972) мистификацией. Рукопись романа была якобы утеряна (украдена в электричке вместе с авоськой, в которой лежали две бутылки вермута), а теперь как будто нашлась, хотя име-

ет черновой вид и, по словам владельцев, требует сложной текстологической работы. Но даже если это фальсификация, то она спровоцирована Ерофеевым, самолично рассказывавшем в интервью об обстоятельствах пропажи романа, возможно никогда не существовавшего [24].

В «найденном» фрагменте романа, опубликованном после смерти писателя, его герой (как всегда у Ерофеева, в сознании читателя он отождествляется с автором) мчится на свидание. Из адреса он помнит только название улицы – «Коммунистический тупик», однако находит нужный особняк, проходит через его вестибюль, стучится в резную дверь, за которой слышен дикий хохот, но ему не открывают. Посему он садится рядом за столик, где стоит початая бутылка «Кинзмараули» и, потягивая вино, философствует о жизни в типичном для Ерофеева стиле «противоиронии». Волны хохота то нарастают, то стихают, и – «Вдруг смех прекратился. Перестал быть как-то внезапно и разом. Через минуту в оглушительной сверхтишине родилась, нарастая крещендо, ни на что не похожая нота – завыванье. За стеной попадали стулья, и раздался звероподобный рык! – еще две минуты какой-то возни, и все стихло. Молча и навсегда. Я выпил еще бокал и за неимением ключа взял ломик. Резная дверь, будучи слишком массивной, но с мелким запором, сопротивлялась недолго. ...Зрелище, представшее моему нетрезвому взору, было душераздирающим. <...> Тринадцать с высокими спинками стульев... зловеще окружали, как столбы государственной границы, забитый яствами стол. <...> Весь этот антураж, бутафорские яства, пирамида бутылок шампанского, тринадцать одиноких – одинаковых – стульев, вся эта мертвечина – натюрморт – стягивала лучи зренья и ужаса к живой голове в центре. Мира: к отрезанной голове Дмитрия Шостаковича на блюде. В центре стола! Я взвыл, не услышав своего собачьего воя, и – бросился вон...» [26, 4–5].

В дальнейшем развороте сюжета появляется милиция «в числе семи человек с ружьем», которые оцепили здание, забросали окна гранатами-лимонками, кинулись внутрь и один «порасторопней чекист опрометчиво вынес на блюде голову Дмитрия Шостаковича. – Верни взад! – не вынес дикого зрелища старший – страшный во гневе – начальник и, выхватив блюдо, бросился в распахнутый изнутри особняк»⁶.

⁶ На этом публикуемый фрагмент кончается.

Здесь возникают явные отсылки к другим текстам культуры в самом парадоксальном сочетании. Это и беляевская «Голова профессора Доуэля» (ее след – «живая голова в центре»), и библейские сюжеты, ставшие вечными сюжетами искусства: Тайная вечеря (*пиршество за закрытой дверью, тринадцать стульев*) и Усекновение главы Иоанна Предтечи с его мотивом жертвы и мученичества и недвусмысленным намеком на противостояние Сталин (Ирод) – Шостакович (Иоанн). Последнему способствуют и другие сюжетные параллели (пиршество за дверью = пир Ирода = известные сталинские ночные застолья), и такая деталь, как бутылка «Кинзмараули» – любимого напитка вождя.

Библейские коннотации усиливает вторая глава, как будто внешне не связанная с первой⁷: сквозь «охрипший хор серафимов» герой (обнаруживший себя в придорожной канаве) слышит голос некоего бесплотного духа (то ли чудесное видение, то ли пьяные галлюцинации), который говорит: «Ведь я один из тех, кто оставался с Ним до конца – с Ним и с тобой, – ты помнишь?»

2

Журналистика «гуляет» с Шостаковичем везде, заглядывая и в парки изящной словесности, и в ученые кабинеты, и в концертные залы. Как и положено этой древнейшей профессии (пусть и второй, но близкой родственницы первой), она не гнушается и «улицей», испытывая особую тягу к значным местам с запахом жареного.

Не будем касаться подобных журналистов – с их массовыми «юбилейными забегами» и выпечанием fast food'a для непритомливых «глотателей пустот» (как называла М. Цветаева читателей газет). Взглянем на тех, кто претендует на более высокий статус в журналистской иерархии. К сожалению, и здесь многое определяется неизбежной профессиональной болезнью журналистики – поверхностностью. Нахватанность некими знаниями (которая у доверчивого читателя создает впечатление энциклопедичности), «ярлыковая» стилистика, стремление развлечь, добавить в материал «острого соуса» и при этом – полная свобода от му-

зыки (перечни произведений музыки не добавляются), – таков путь формирования расхожего представления о Шостаковиче.

Вот Алексей Мокроусов⁸: по видимости, он исполнен всяческого пиетета к Шостаковичу. Но журналистская раскованность и непринужденность (проявляющиеся не только в лексике, но и в манере обращения с фактами) приводят к передергиванию, искажениям, ляпам и служат, в конечном счете, одной цели – создать (говоря словами самого А. Мокроусова) – «портрет художника, пытавшегося сохранить себя любой ценой».

Желтизной отдает название статьи – «Тайная жизнь Д. Д.» [41] (в той же статье, обнародованной через два месяца в другом издании, появился смягченный, но сохранивший двусмысленность вариант: «Странная жизнь Д. Шостаковича» [40]). События этой жизни, почти полностью «освобожденной» от творчества, упрощены в статье Мокроусова «фобиями» Шостаковича, примерами сервизма и подробностями личной жизни⁹. Используется типичный прием возвышения героя – походя «лягнуть» кого-либо из великих («отрешенно-барственого Прокофьева», например) или поместить в негативный контекст («Пикассо он называл сволочью», «презирал Стравинского-человека... ко всему, кроме себя самого, индифферентно») [40].

В статье А. Мокроусова и аналогичных публикациях других авторов отсутствует то, чем окрашены выступления писателей и художников, – собственное отношение к музыке Шостаковича. Его, видимо, и нет – из-за элементарного незнания этой музыки. И проблема эта журналистов совсем не мучает: ведь гораздо проще пересказать (в адаптированном и «разукрашенном» варианте) то, что прочитали у музыковедов или в других источниках. Следы этого отчетливо видны в опусе А. Мокроусова. Например, утверждение: «От него словно исходила какая-то пульсирующая сила внутреннего отторжения, мешавшая приблизиться к нему даже физически» – вариация на слова Эрнста Неизвестного из приводившегося уже интервью 2002 года: «внутреннюю скованность я ощущал только в присутствии Шостаковича. Большие никогда и ни при ком я

⁷ Публикаторы отметили (обнаруженное читателями) использование в этой главе фрагмента из повести Вен. Ерофеева «Благовествование» [24, 139–140].

⁸ Мокроусов Алексей Борисович. Родился в 1965 г., окончил факультет журналистики МГУ. Обозреватель журнала «Домовой», печатается в разных изданиях.

⁹ При этом в обеих публикациях автор переворачивает имена жен: Ирина Антоновна названа Ниной Антоновной.

не испытывал ничего подобного»¹⁰. Или такой пассаж А. Мокроусова: «Шостакович... был напуган на всю жизнь, протекавшую отныне в двух измерениях, сиюминутном и вечном» (подчеркнуто мной. – Е. З.), – сразу вызывающий в памяти название сборника документов, материалов и статей «Между мгновением и вечностью» [52]. Естественно, что никакие первоисточники Мокроусовым (как, впрочем, и другими журналистами) в подобных случаях не называются.

Одна из главных «фишек» статьи Мокроусова – «утаенная любовь» Шостаковича, которой оказалась Галина Уствольская (тут Мокроусов модулирует в жанр мелодрамы: «женщина его судьбы», «он был ею пленен», «что-то было в этом влечении роковое, от мистики Настасьи Филипповны»). Приведенные в качестве доказательства строки из письма Шостаковича (цитата из Достоевского: «*Не тебя люблю, страдание твоё люблю*») в действительности характеризуют не Шостаковича, как можно понять у А. Мокроусова, а отношение Г. Уствольской к мужу – композитору Ю. Балкашину, – каким оно виделось Шостаковичу¹¹.

Надерганные чужие мысли, изъятые из своего контекста и помещенные в чужой (или это принцип постмодернистской интертекстуальности в проекции на журналистику?), обретают совершенно нелепый смысл (как это было и в случае с Г. Уствольской): «Шостакович почти возненавидел слова», «Шостакович считал несовместимыми философию и музыку» и т. п. Цитируя Г. Козинцева, А. Мокроусов вольно оперирует его параллелями – в одном случае режиссер у него сравнивает Шостаковича с Подколесиным (то же желание «сбежать» от навязываемого) [40], в другой статье место Подколесина занимает Поприщин: «*На уровне*

повседневного мышления он был, как заметил Козинцев, типичнейший Поприщин, склонный к компромиссам с властью и именно в них искавший прибежища для внутренней свободы» [42].

Иной полюс журналистской шостаковичианы – это, напротив, стремление продемонстрировать «приобщенность» и «насытить» свои размышления музыкой (уж лучше бы ее там не было!). Имея, видимо, в анамнезе учебу в музыкальной школе, редактор отдела культуры журнала «Огонек» Андрей Архангельский¹² решил пройти музыковедческой стезей. Если А. Мокроусов подозревал Шостаковича в «ненависти к слову», то А. Архангельский в статье «Поэзия и проза в переводах Шостаковича» утверждает обратное: именно слову – сиречь литературе – Шостакович всем и обязан. Поскольку в русской культуре литература всегда была «поопытнее и понаставнее, чем музыка», Шостакович и «творил по законам литературы, опирался и отталкивался от нее», писал свои произведения, «следуя логике не столько музыкальной, сколько литературной». Да и «композитором он стал не столько „от музыки“, сколько от „шума жизни“ и от литературного опыта». «У серьезной музыки, – делится с читателем А. Архангельский, – не было разработанной грамматики музыкальных средств... для отображения не только индивидуальных, но и обобщенных, социально-культурных проявлений человеческого характера». А литературе повезло, «средства» у нее были, и Шостакович одалживает их и «первым пытается сделать в музыке то, что до него успешно делалось в литературе... придать герою ряд свойств, характеризующих личность с разных сторон, что в сумме давало бы портрет героя». Тут одно из двух: либо литература – скряга эдакая – раньше никому в долг не давала, либо А. Архангельский в музыкальной школе не дошел до Мусоргского и Чайковского.

Подобных благоглупостей в статье – масса. Мы узнаем, о чем Шостакович в Альтовой сонате беседует с Бетховеном, посылая ему сигналы из «Лунной»: «глубоко личные страдания композитора» (Бетховена) кажутся ему «преувеличенными и нелепыми, „детским лепетом“». Знал бы ты (словно говорит Шостакович) со своим внутренним „паппабам“, что такое банальное, ежедневное ожида-

¹⁰ «Внутренняя скованность» у Эрнста Неизвестного возникла из сознания того, что он беседует с гением. А вот мокроусовская «невозможность приблизиться даже физически» противоречит тому, что говорят о композиторе близко знавшие его. Г. Козинцев: «ощущение благожелательности, доброты, совершенная естественность, отсутствие хотя бы малейшей искусственности» [32]. Вдова Д. Шостаковича: «У меня какое-то такое чувство с первого раза возникло, что с ним очень свободно. Свободно, спокойно, комфортно – внутри, на душе...» [46]. Может быть, среди источников эссе А. Мокроусова – и «откровения» С. Волкова, утверждавшего, что Шостакович мог бы стать экстрасенсом [9].

¹¹ Это, видимо, поняла и редакция «Лебедя», поместив в качестве приложения к статье отрывок из письма И. Гликману от 3.11.1960 [44, 162] (без ссылок на публикацию источника), что не устранило двусмысленности ситуации, сконструированной А. Мокроусовым. Более ранняя публикация статьи этого комментария не имела.

¹² Год рождения – 1974, образование (как он сам сообщает) – высшее журналистское.

ние ареста...» Узнаем, что «додекафония... у раннего Шостаковича была одним из главных приемов создания „музыкальной литературы“», что в своих вокальных циклах «Шостакович пытается быть вровень с поэтами и поэзией»; что он «повторяет в цикле не приемы или даже ритм стихов, а творческую логику поэта». Бедная музыка ничего сама не умеет, и «поэзия „учит“ музыку Шостаковича разговаривать, давать характеристики... отображать абстрактные понятия, говорить со слушателем». Так композитор строит свою музыку по «логическим лекалам литературы» [6].

Перечислить все «открытия» А.Архангельского невозможно, для этого надо переписать всю статью, читая которую не знаешь – смеяться или возмущаться¹³. Но в полный нокаут музыканта отправляет опус Д. Бавильского, переложившего на язык прозы все симфонии Шостаковича [7]¹⁴.

Если А. Архангельский предлагал читать музыку Шостаковича как литературное произведение, то Д. Бавильский признается, что «любит симфонии Шостаковича за то, что они дают возможность смотреть внутреннее кино» (подчеркнуто Д. Бавильским). А поскольку «нынешнее сознание (видимо, и сознание Д. Бавильского. – Е. З.) воспитано на музыкальных клипах», а «симфония напоминает... сжатый, до синопсиса, роман», то ему «и захотелось записать (отрецензировать) экранизации этих романов... внутренним зрением». Правда, прежде чем отправиться в кинопутешествие, Д. Бавильский на всякий случай пристегивается к страховочной лонже, оговаривая: «сколько слушателей, столько параллельных музык звучит одновременно» – мол, не обессудьте.

«...Мы входим внутрь, попадаем в нутрянную складчатость, где все подвижно: вода и свет стелятся-струятся по слизистым стенкам, как если

¹³ Чего стоит начало статьи: «В конце девятнадцатого – начале двадцатого веков внутри культуры, между различными видами искусства... начали возникать контакты частные (? – Е. З.), самопроизвольные (?), причем даже помимо воли самих творцов (!) – например, жанровые „Картинки с выставки“ Мусоргского (1874 г.!) или пейзажные „Времена года“ Чайковского» (1876!)...

¹⁴ Бавильский Дмитрий Владимирович – прозаик, эссеист, критик. Родился в 1969 году. Окончил Челябинский государственный университет. Автор романов «Едоки картофеля», «Семейство пасленовых», «Ангелы на первом месте» и многочисленных выступлений в прессе и сетевых изданиях (из журнальной врезки к публикации [7]). До статьи о Шостаковиче «вывешивал свои впечатления» (его слова) в своем сетевом дневнике в 2002 и 2003 гг. и в журнале «Топос», 2003.

ты внутри, скажем, желудка, переваривающего пищу». Как Вы думаете, о чем этот сюрреалистический «клип» Д. Бавильского? – Это его «экранизация» Третьей симфонии Шостаковича.

«Moderato второй части похоже на пьяную женщину, в тоске слоняющуюся по пустым комнатам, — Наташа Ростова, первый раз попавшая на бал и перебравшая впечатлений до головокружения и тошноты. И эти интерьеры вокруг — высокие потолки, роскошные зеркала в человеческий рост — все плывет перед глазами пионерки». Напрягитесь, догадайтесь, Ну?! – Это Девятая симфония.

Продолжим викторину. «...В этих недрах зарождается какая-то скрипичная жизнь, похожая на танец на рассвете, плавный, грузный, степенный, такая Ахматова, рассказывающая про бессонницу. ...Тяжелая, неповоротливая глыба сдвинулась с места и поплыла... цепляясь за коряги и кусты. А там уже и — литавры, и все-все-все, в едином порыве – к звездам, кверху, хотя намочшая тяжесть тянет книзу, книзу...» Что там у «Ахматовой» «намочло»? – Неясно. Но это – о первой части Десятой.

Общеизвестно, что музыка по определению не поддается вербализации, и для распифровки (хотя бы приблизительной) ее языка неизбежно прибегают к ассоциативным приемам. Но визуальные ряды, навязанные Д. Бавильским симфониям Шостаковича, вызывают полную оторопь. Спектр его ассоциаций, помимо желудочных, литературных и пейзажных, включает и приземленно-бытовые, житейски-будничные, кухонные.

«Представь, что ты сел в поезд. <...> Тут вступает напряженное фортепиано, следом – трубы, мы проезжаем заброшенные города; ты стоишь у окна и думаешь о сыре, засыхающем в горбатом холодильнике». Это о первой части Пятой.

«Двухминутный промельк presto, как дорога на службу (или со службы)» – о третьей части Девятой.

«...Вот они, смычковые кулисы, выскакивают рощицей, то береза, то рябина, камера-глаз плывет дальше – к каким-то деревенским окраинам, с крышами, заваленными пористым снегом, с дымами над домами. Пахнет собаками, пахнет скотиной, пахнет теплом. По главной улице с оркестром, невидимый и свободный, невидимый и свободный, немного пьяный, расхристанный, так что пар валит». Вторая часть Десятой.

«Ты сидишь возле чайника, в котором пузато отражается твой страдающий лоб, у тебя болит

голова, вечное похмелье, экзистенциальная изжога, напоминающая зубную боль, а тут еще и эти пэсни — то ли соседи с перепоею, то ли на улице праздник». Первая часть Одиннадцатой.

Мысль о «слизистом супе из геркулеса, по чайной ложечке в час...» возникает у Д. Бавильского в девятой части Четырнадцатой («О Дельвиг, Дельвиг!»).

Все это, конечно, «приправлено» (использую кулинарный стиль Д. Бавильского) комментариями, авторскими репликами в сторону и, время от времени, — якобы нечаянными музыкальными ремарками (знак приобщенности!)¹⁵. Но последнее как раз и не следовало бы делать, ибо выдает элементарную неосведомленность автора по части музыки¹⁶.

Весьма оригинален понятийный музыкальный аппарат, который пополняется у Д. Бавильского таинственным термином «скрипичные» (это, видимо, псевдоним струнных: «скрипичные наращивают темп...»), «затактовые затухания» (Тринадцатая симфония), «скрипичные тутти» и «низко звучащие фьорды» (Пятнадцатая). А чего стоят «бездны, из коих срочно сочтется атональность» (Тринадцатая). Неважно у Д. Бавильского с тембровым слухом: соло кларнета в начале Десятой симфонии он называет «дальней трубой». А его музыкально-исторические параллели и отсылки могут стать подлинными «открытиями» для музыкознания.

В Первой симфонии Шостаковича, оказывается, оставили ощутимый след все его предшественники: «Традиционный музыкальный хронотоп подвешен на веревки. У девятнадцатилетнего вундеркинда еще маловато силенок, чтобы противостоять традиционному долговзвучанию и неизбывности тем (слышишь, пробежала лунная дорожка фортепианных россыпей). Отголоски всей музыки сра-

¹⁵ Удостоверением (для читателя) музыкальной компетентности автора служат, вероятно, и упоминания типа: «Первая цитата возникает на шестой минуте», «На восьмой минуте оркестр разворачивает...» или «Последние шесть минут последней симфонии...» Собственно это единственный «исполнительский» знак (как известно, дирижерские интерпретации разнятся ощущением времени) в «киноромане» Д. Бавильского, специально (из кокетства? А иначе — для чего?) в подзаголовке указавшего: Лондонский филармонический оркестр, дирижер — Bernard Haitink.

¹⁶ Хотя явно заглядывал в музыковедческие труды и даже спорит с Кшиштофом Майером (у Д. Бавильского — Мейером), назвавшего Двенадцатую симфонию одним из самых слабых сочинений Шостаковича: «Если это неудача — то дай Бог таких неудач каждому. Впрочем, я не считаю Двенадцатую слабой или неудачной». А в другом месте (Пятнадцатая симфония) он дополняет К. Майера, видимо, прочитав цитируемое им письмо Шостаковича: «Когда Шостакович говорил о заимствованиях из Бетховена, скорее всего (скорее всего), он имел в виду траурный марш из Седьмой» (что действительно не соответствует).

зу — от Бетховена до Чайковского („Щелкунчик“, прослушанный в горячем или пьяном бреду) и „Могучей кучки“ слышны...»

Первая часть Шестой заканчивается «изящными реверансами в сторону венской классики, малерообразным пассажем», а в финале «рахманиновская, разлитая российскость маскирует раненую экзистенцию-изжогу под тревогу о судьбах родины».

«Первая часть Десятой одной ногой — словно бы в XIX веке, словно это Бетховен, сыгранный на расстроенном рояле».

Все части Двенадцатой «сильно отдают Малером (густой, широкий симфонизм), скрещенным с Брукнером» и т. п.¹⁷

Тринадцатая симфония — это «явная отсылка к героическим формам романтической музыки»¹⁸.

Поигрывая «литературными мускулами», Д. Бавильский не забывает мимоходом поделить себя оценочными суждениями — о «чудовищной социальной извращенности Шостаковича» (клип XI), о «его безразличии ко всем процессам, которые происходят не внутри него», о его «мизантропическом ерничаньи и передергивании» (Тринадцатая).

Вульгаризаторская «беллетризация» Д. Бавильским музыки Шостаковича настолько ошеломляющая, что поначалу закрадывается мысль — а все-таки ли все это? Может, это что-то вроде шутивого опуса Питера Гэммонда «Музыка. Притворись ее знатоком» известной блеф-серии? [21] Тем более, что текст «клипов» выстраивается по моделям постмодернистской языковой игры — с невероятными языковыми смесями, где и журналистский стеб, и использование низовых речевых фигур (с неизменным «блин»), и густой метафоризм (к уже приводившимся примерам добавим «одышливые миры, гроздьями висящие за левым плечом, космические сквозняки, черные — дыры» — о Четвертой)¹⁹. Все это обильно пересыпано фразеологизмами, цитатами из классики, из песен, из фильмов, где и

¹⁷ Непонятно, как Д. Бавильскому удается так тонко везде «просекать» Малера, если он (сам признается) явно его не любит (а значит, и не знает): «Я все время никак не мог понять, почему не могу слушать вокальные циклы Малера. А просто природа (порода) иная, реалии другой культуры» («клип» о Второй симфонии).

¹⁸ Абсурдность всех этих вердиктов понятна профессионалу.

¹⁹ Вот еще примеры вербально-образной «свалки»: «...скрипичные тутти становятся все более и более инопологающими, иррациональными на фоне дремлющего бэкграунда басов, длинных ресниц и зрачков, подернутых музыкальной поволокой, из которых вдруг воскресает мощное крещендо — Вий открывает свои осоловевшие глаза, примиря с заглушающим безвкусицу текста трагическим пузырьем, встающим из недр земли» (о третьей части «Женщины в очереди» Тринадцатой).

«Тараканище», и «Доктор Живаго», и Пушкин, и Гоголь, и Тютчев, и Маяковский, и многое другое, все вместе создающее игровой эффект²⁰. Возникает и налет иронии, усиленный намеренным искажением общеизвестных выражений²¹, парадоксальностью, а порой и сомнительностью метафорических изысков Д. Бавильского, – к примеру, такой пассаж о финале Десятой: «...Вполне гуманистический танец, без обычного для Шостаковича кривляния и подмигивания, без тика, без надрыва: Россия-матушка – и все дела. Могучая кучка. Только скрипицы нет-нет, да и вскрикнут, заскрипят-заволнуются в едином порыве, только задник у фона вскипает в обессиленной злобе...» (Этот «вскипающий задник» – сродни с чем-то «намокшим» у Ахматовой). Вполне соответствуют постмодернистским коммуникативным приемам и «надтекстовые элементы» – всевозможные реплики в сторону.

Так что же это? – Развлекательное постмодернистское чтение? Да нет, Д. Бавильский абсолютно серьезен и искренен. Просто он совершенно глух к музыке, хотя не подозревает об этом. Транслируемую музыкой *внелингвистическую* информацию он не слышит, не «считывает»²², а потому созданный им «клиповый роман» портретирует не Шостаковича, а самого Д. Бавильского. Не догадываясь об этом, он прилюдно «заголился», продемонстрировав абсолютную а-музыкальность и полное непонимание существа творчества Шостаковича²³.

²⁰ Вот лишь некоторые примеры: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя: финальные минуты переменной облачности, окончательно падающей на землю и застилающей землю, как стол скатертью, исполнены сказочного звучания, как если бы мы попали в тридевятое царство» (о завершении второй части Тринадцатой).

«...Понеслась душа в рай, задрав штаны и за комсомолом» – начало ее же четвертой части.

«...Переливы, когда вдруг становится видно во все стороны света; мимо проплывают скелеты тревожных мыслей» (пятая часть Тринадцатой).

«Пустыня, пустыня вокруг. Свеча горела на столе, мужчина и женщина встретились – в другой жизни...» (Четырнадцатая).

²¹ «...А есть ведь еще рок, судьба, и нам не дано предугадать, как» («клип» о Пятнадцатой).

²² Музыку он, судя по всему, воспринимает только как иллюстрацию визуального ряда. Не случайно его предположение, что Четвертая симфония «могла бы быть идеальным саундтреком к „Звездным войнам“».

²³ Вот один из резюмирующих пассажей: «В этом и заключается самое сильное впечатление от музыки Шостаковича, которого мы в нем ищем и которого ждем, – промельки красоты, невозможные на каких-то протяженных кусках, вдруг-вдруг возникнет аккорд неземной красоты, или неожиданная связка звуков, или пара-другая мощных скрипичных пассажей, просто необыкновенная, чтобы быть тут же растертой тупыми, тяжелыми массажи, никакой симметрии, одно сплошное движение непонятно куда. Непонятно к чему».

Сложные, полные глубинных неисчерпаемых смыслов симфонии он «заземлил», разукрасил «спецеффеками», «одел» в бутафорские декорации, страдающие к тому же безвкусицей. *Так пошлость свертывает в творог / Седые сливки бытия* (Б. Пастернак).

Поэтому на кокетливый вопрос клипмейстера: «Что ж теперь, мне признать свой вкус провальным?», – можно ответить утвердительно²⁴.

3

«Улица», в отличие от «гуляющих» в других топосах, не притворяется знатоком. Она открыта и откровенна в своей любви или ненависти, в своем непонимании или попытках понять, что это за явление – Шостакович. У него есть и восторженные почитатели, и столь же страстные хулители. В компании (надо сказать, очень неплохой!) А. Твардовского, Э. Казакевича, В. Гроссмана, К. Чуковского, М. Ромма и других «детей оттепели» Шостакович подвергается яростным нападкам со стороны фанатиков-сталинистов. Но обвинительный пафос (направленный против неблагодарного композитора, который «в эпоху Хрущева поспешил откреститься от своего прежнего кумира и стал в первых рядах борцов с „тенью Сталина“»), помноженный на смешные ошибки («Став „человеком оттепели“, Шостакович в 1954 году получил звание народного артиста СССР, а за оперу „Карл Маркс“ при Хрущеве ему в 1958 году присудили Ленинскую премию. При Брежнев в 1966 году за оперу „Молодая гвардия“ ему дали Героя Социалистического Труда»)²⁵, создает эффект самопародии, явно не запланированный автором «памфлета», а потому не срабатывает²⁶.

На любую хулу в Интернете найдется и «защитник» Шостаковича – и не музыкант-профессионал, а какой-нибудь инженер-механик, который и нападки отметет, и «оценку» творчеству Шостаковича даст – пусть и неуклюже-простоудушно («му-

²⁴ Музыкальная глуховатость – личное дело Д. Бавильского. Но ведь это «вербальное изнасилование» (выражение филолога и истинного меломана Т. Борисовой), с помощью которого Д. Бавильский пытался овладеть не дающимся ему искусством, приняла вся редакция журнала! – Вот что печально...

²⁵ P. S. Уже после завершения статьи узнала, что редакция «Нового мира» по итогам 2006 года присудила премию Д. Бавильскому за его «надругательство» над Шостаковичем. Слов нет...

²⁶ Все эти произведения значились в разных интервью Шостаковича как якобы планируемые, но они никогда не были написаны, а тем более – награждены.

²⁷ Это некто Лев Балаян, чья книга «Сталин и Хрущев» во фрагментах ходит по Интернету.

зыка его трагична, но она светла и полна юмора, который иногда достигает высот сатиры»), и даже стихи ему посвятит:

*Шостакович – это имя мне знакомо с юных лет:
Формалист и недоучка сочиняет чистый бред.
Его опера сумбурна, его музыка сложна
И советскому народу она на хрен не нужна.*

*Но исправился он вскоре и ошибки осознал,
Все бездушные фашистов в своем марше показал
А потом, идя навстречу нашей партии родной,
Имя Ленина прославил он в симфонии одной.*

*Возмущались чистоплюи: „Шостакович – ты холуй!“
Но на умников подобных положил в душе он
Он сквозь годы лихолетья свою музыку пронес,
Как свидетельство эпохи и людского моря слез.*

*Он с сарказмом и насмешкой коммунизм наш осудил,
Посмеялся над врагами, чистоплюев обхитрил.
Вот таким он и остался в нашей памяти навек,
Гениальный и веселый, с виду мрачный человек [31].*

Подобная фамильяризация Шостаковича не должна оскорблять или смущать – как не оскорбляет нас «маскультовая» метаморфоза с Достоевским в песне Б. Гребенщикова («Когда Достоевский был раненый / и убитый ножом на посту, / матросы его отнесли в лазарет, чтоб спасти там его красоту»), а затем в романе Б. Акунина «Внеклассное чтение» (вдохновленном именно этой песней). Ибо, по справедливому замечанию Л. Баткина, «профанное снижение возникает лишь по отношению к сакральному» [8, 188].

Шостакович вошел в нашу повседневность (а значит – и в массовое сознание) через звонки мобильных телефонов (тема Седьмой симфонии), muzak (оформление телереклам – здесь опять лидирует Седьмая), музыкальную эмблематику (третьей частью Восьмой симфонии начинается телепередача «Исторические хроники» Николая Свиридзе). Конечно, массовый образ композитора – по преимуществу внешний, упрощенный, но в нем нет поверхностного пиетета, и он доступен, понятен. А потому «улица» так легко вступает с ним в контакт, сочиняя не только стихи, но и (гораздо чаще) анекдоты, байки²⁷. Измышления «улицы» кочуют

²⁷ Вот образец интернетовских баек: *Моя подруга училась в музыкальном училище. Каждый год у них проводилось что-то вроде отчетного концерта. На одном таком концерте хор должен был петь русскую народную песню в обработке Шостаковича. И вот во время концерта на сцену выходит ведущая и объявляет:*

– Русская народная песня «Как меня младую» обработал Шостакович.

Хор после этого петь не смог...

и по другим топосам, питая журналистику и изящную словесность (вспомним соцартовские коннотации в романе В. Аксенова).

Пример «окультуренного» варианта баек – сны Ольги Седаковой, записанные М. Гаспаровым: «Шостаковичу я сдавала экзамен по древнерусской литературе. Он поставил на пюпитр натюрморт и сказал: пожалуйста. Я, притворяясь, что все остальное мне понятно, спросила: А сколькими пальцами играть? – Конечно, как при Бахе. – Откуда то я вспомнила, что восемью, но это оказалось очень трудно, потому что я погибала не большой палец, а безымянный. Когда натюрморт кончился, оказались обыкновенные ноты. Но я рано обрадовалась: эти ноты были вишни, и если ближние можно было сыграть, то дальние никак. Я придумала, наконец, и клавиатура стала круглой, так что дальние ветки оказались внизу. Но на следующей странице появилась уже гроздь – не то винограда, не то сирени, бесконечно многомерная. В отчаянье я отрываю руки от клавиш и шевелю в воздухе – и звучит невероятная, божественная трель. Это телефонный звонок» [16, 138]. Поразительно, с какой светлой красотой сопряжено здесь («овеянное» Бахом!) имя Шостаковича (натюрморт, виноград, вишни, сирень) и как это отличается от образа мрачного ипохондрика, созданного Д. Бавильским!

4

«Уличный», фольклорный образ Шостаковича не может ему повредить. Гораздо вредоноснее – **парамузыкаведение**, которое, как любая паранатура, «паразитирует на теле науки... питается ее жизненными соками, присваивая себе научные факты и беззастенчиво имитируя научные подходы и методы. Ее отличает максимализм претензий при минимуме обоснованности» [54, 213].

В парамузыкаведении «гуляют» музыканты-профессионалы, позиционирующие себя как представителей альтернативного шостаковичеведения. По базовому музыкальному образованию – народ очень разный: это певцы, пианисты, дирижеры-хоровики, quasi-музыковеды и пр. Все они – «иконборцы», их объединяет декларируемое стремление очистить Шостаковича от мифов, явить миру его истинный лик. Но на этом общность заканчивается, так как под «мифами» понимается разное. Одни объявляют Шостаковича «певцом коммунизма» и «беспринципным конъюнктурщиком», кото-

рый «верно служил советскому режиму»²⁸. Другие – мужественным борцом с этим режимом, «регулярно бросающим тирану прямо в рябое лицо железный аккорд, облитый горечью и злостью»²⁹.

«Против обоих подходов к Шостаковичу» выступает (так он утверждает) Дмитрий Горбатов³⁰. Его главная идея: «У музыки Шостаковича... нет будущего... Шостакович уже перестает быть современным. ...Для ближайшего подрастающего поколения современным он уже точно не будет». Аргументации Д. Горбатова (если убрать многословие с мутными эстетическими сентенциями) такова: «Шостакович – советский композитор. ...Это не ругательство (из уст антикоммуниста) и не панегирик (из уст коммуниста). **«Советский композитор» — это теоретический термин, и... он наполнен таким же глубоким эстетическим содержанием, как и термин „русский композитор“**». В музыке советского композитора Шостаковича (и в ее «текстах», и ее «подтекстах») живет (звучит) советская эпоха. Нам – бывшим советским людям – эта музыка внятна, поскольку нам известны реалии советской эпохи. Последующие поколения этих реалий знать не будут, подтексты будут не читаемы. Резюме: «СССР больше нет. ...Его никогда больше не будет. ...Он умер. **А это значит, что и Шостакович тоже умер**» [19]³¹.

²⁸ В этом плане особенно злобствует (при этом подтасовывая и фальсифицируя факты) некий Яков Рубенчик (с образованием, судя по всему, – вокальным), наводняющий интернет писаниями, проникнутыми такой ненавистью к Шостаковичу, что возмущается даже склонная к эпатажу и ерничанью «улица». Вот отклики форумов: «Это просто чудовищно. Бред сивой кобылы. Сколько же в людях злобы, жестокости, зависти... Откуда? Ради чего?» (форум «Классика» // <http://www.forumklassika.ru>).

Или: «А вы не знаете, кто такой Яков Рубенчик? Чем он знаменит? Я тут наткнулся на его инвективы в адрес Шостаковича, и хотелось бы понять подоплеку...»

«– Да тем, видимо, и знаменит: „Ай, Моська, знать, она сильна, что лает на Слона“».

²⁹ Из рецензии-памфлета С. Гедройца на книгу С. Волкова «Шостакович и Сталин: художник и царь» [17, 227].

³⁰ По базовому образованию дирижер-хоровик (Московская консерватория, набор 1986 г.). Как сообщает о себе сам Д. Горбатов, он до 22 лет жил в Москве, потом – в Бостоне, в 1993 – вернулся в Москву.

³¹ Выделено везде Д. Горбатовым.

В другом своем эссе Д. Горбатов утверждает, что Шостакович принес «в жертву своей „советскости“ свою гениальность». По заложенному в нем творческому потенциалу он «был **исключительный гений, который мог бы составить мировую славу русской музыки XX-го века и вывести ее на такие высоты, которые были бы недостижимы даже для Игоря Стравинского!** Но он «по капле **вдавливал в себя раба**». Д. Горбатов вновь и вновь подчеркивает, что Шостакович был «советским композитором **в самом высоком смысле этого понятия!**», оговаривая при этом, что «следует принять во внимание исходную позицию, состоящую в том, что „советское“ – не значит плохое (хотя плохого в „советском“ было через край), но „советское“ – не значит и хорошее (хотя и хорошее там тоже было). „Советское“ – значит советское; и лучше всего понимать это явление так, как предлагает Александр Зиновьев, – т. е. с точки зрения „феномена коммунальности“ [20].

Надо ли объяснять, что горбатовские «эсхатологические пророчества» – не что иное, как новый штамп вульгарного социологизма, этой «сезонной болезни» переходных исторических периодов, а все выпензаванные мифоборческие атаки – это лишь новые витки мифотворчества.

Отвечивают **парамузыковедением** и открывения Соломона Волкова, который во всех российских СМИ беззастенчиво пиарит свою книгу «Шостакович и Сталин» [16]. Этот очередной опус «русского Эккермана» (как рекламируют Волкова издатели [12]) ярко демонстрирует его компиляторский талант, явленный и в предшествующих работах «изначально скрипача, а впоследствии музыковеда»³². Книга уже отрефлектирована критикой (немузыкальной) как популяризаторское издание, жанр которого – «ликбез для американской элиты»³³. Отсюда – «ощущение поверхностности, невольно возникающее из-за просветительской манеры автора объяснять азы российской истории и разжевывать реалии российской жизни» [34, 128]³⁴.

Укрепляя свою концепцию, С. Волков, как всегда, очень субъективно и вольно интерпретирует многие факты, допуская и профессиональные огрехи. Так, во Второй симфонии он слышит отсутствующие там «скрябинистские взлеты»; микрополифонический эпизод, предвосхищающий открытия Лигети и Пендерезега, называет «немецким куском», и вообще «Посвящение Октябрю» характеризует как «работу по найму» [14, 165, 166, 167], абсолютно игнорируя авангардные интенции «переустройства музыки», совпадавшие (в 1920-е годы)

³² Так представляет Волкова одна из газет во врезке к интервью с ним [9]. Не правда ли, невольно возникает типично постмодернистская переключка с упоминавшимися персонажами драмы Шиллера?

О компилятивном характере «Testimony» см.: Лорел Э. Фэй. Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»? [41], она же. «Возвращаясь к Свидетельству» [41]. Об «Истории культуры Санкт-Петербурга» см. [30; 36; 37]

³³ См. материалы сайта svoboda.org [03.05.2004].

Солидарен с этим определением и критик С. Гедройц: «Труд предпринят явно для иностранцев. Жанр – детективный очерк истории советской культуры. Судьба Шостаковича вклеена в литературно-политический коллаж». [19, 228]..

³⁴ «Читателю русскому не надо объяснять, – пишет критик, – что Кащей Бессмертный — это „злой чародей из русской сказки“, что Чапаев — „полумифический красный командир времен Гражданской войны“, что Пушкин во времени коронации Николая Первого был „молодым, но уже знаменитым на всю Россию стихотворцем“, а позже написал трагедию о том, „как честолюбивый боярин Борис Годунов, обойдя более знатных претендентов, воссел в 1598 году на русский трон“, и замечать, что Великая Отечественная война стала для Советского Союза „неслыханным катаклизмом“» [34, 128].

с революционными идеями переустройства мира. Меркантильными соображениями объясняет Волков и появление «Первомайской» симфонии («*деньги за симфонию от власти были получены, надо было расплачиваться с заказчиком*»), вынося судебское заключение: «*Все это может объяснить (но не оправдать)*» [14, 183, 182]. А чего стоит заявление: «*Политизировав жанр симфонии, Шостакович вдохнул в него новую жизнь!*» [14, 392]

В музыке Шостаковича (вот ее обобщенный «портрет» по Волкову: «*мрачная, тянущая душу мелодика... тяжеловесные притупляющие ритмы и ревущая оркестровка*» [14, 29]) его интересует лишь ее «тайные смыслы». Их «расшифровка» – через прямолинейно-буквалистскую вербализацию – сужает смысловые спектры произведений, профанируя музыкальное искусство как таковое³⁵.

Шостакович рисуется С. Волковым как расчетливый холодный прагматик. Представляя в СМИ свою книгу, он все время подчеркивает, что Шостакович «*выстроил сознательную стратегию творческого выживания*» [38], то есть, как иронично резюмировал С. Гедройц, – «*Такой трагический гамбит: добровольно пожертвовать личностью, а спасти организм и гений*» [17, 229]. Ставя Шостаковича и Сталина в условия равных игроков в обоюдной игре («*Сталин на эту игру «пошел, но потребовал ответных ходов. Это было их танго*»), С. Волков тем самым унижает одного (Шостаковича) и возвышает другого (Сталина)³⁶.

Порой возникает впечатление, что С. Волков настолько сжился с ролью единственного и абсо-

лютного знатока Шостаковича, что, забываясь, идентифицирует себя с ним, перенося на композитора свои собственные поведенческие принципы. В интервью «Московским новостям» он заявляет, что Шостакович, «*будучи гением, все просчитал*», то есть, видимо, задумал будущие волковские публикации о себе как «*грандиозный пиарный ход, как сознательную попытку... укрепить свои позиции на Западе*» [38].

В целом к книге С. Волкова вполне можно отнести слова Михаила Лидского, адресованные «Истории культуры Санкт-Петербурга»: «*Похоже, однако, что книгу С. Волкова действительно ждет успех: она написана в невзыскательной манере, в ней много „соленых“ подробностей, зато нет глубокомыслия и основательности — словом, автор как бы следует доктрине Б. М. Парамонова, своего коллеги по радиостанции «Свобода»: Чтобы удерживать интерес и внимание публики, вы должны быть забавным. Высокие предметы надо подавать в жанре энтертейнмента — это требование эпохи. Не рынка даже, а так называемого массового общества, демократии, если угодно*» [37].

«Энтертейнмент» (развлечение) присутствует в книге С. Волкова в изобилии. Это и завлекательные декорации, выстроенные из подробностей русской истории, где и Николай Первый, и Пушкин, «*никогда не отличавшийся особой элегантностью одежды*» [14, 43] (вот такой мелкий «оживляж»), и «*милые подробности*» о кремлевских вождях (Ворошилов – «*обладатель небольшого, но приятного тенорка*» [14, 49]). Это и пикантные детали личной жизни персонажей (у С. Волкова Шостакович обзавелся новой возлюбленной – писательницей Галиной Серебряковой, а Катерина Измайлова оказалась «*портретом жены Шостаковича Нины, какой ее в тот момент видел композитор*» [14, 237]). Это и шокирующие – ради красного словца – сравнения: «*Раскольников в романе Достоевского из-за денег убил старуху-процентщицу. ...Схожие идеи обуревали молодого Шостаковича*» [14, 159]; Ковалев в «Носе» – это «*„alter ego“ Шостаковича*» [14, 179]. Да и сама речь Волкова, постоянно сбивающегося на стиль дружеского «трепа», свойственна, скорее, «чттиву»³⁷.

³⁵ Это ощущают даже немусыканты: «*настоячивое стремление автора придать политически протестный тайный смысл многим музыкальным опусам Шостаковича вовсе не возвышает его гений. Музыка глубже политики*» [там же].

³⁶ Алла Латынина, кроме того, справедливо замечает, что облагораживают фигуру Сталина и «*постоянные параллели между Сталиным и Николаем Первым, на поведенческую модель которого, по мнению Волкова, ориентировался пролетарский вождь*» [34, 128]. Она с этими параллелями не согласна.

Надо сказать, что отношение к Сталину у Волкова далеко не определяется только знаком «минус». Вот его слова о Сталине из интервью, посвященном выходу книги: «*Сталин является одним из титанов XX столетия*». «*Вообразите себе Сталина, который хочет что-то такое сделать. И в некий момент он понимает, что это можно сделать только жестокостью, только террором. А дальше возникает вопрос: стоит ли это жертв или не стоит? Тут Сталин должен был сесть и для себя решить. И он решил. Он решил, что стоит*». «*Он был идеальным политиком и безусловным фанатиком идеи построения коммунизма*». «*Он был гений. Потому что выстроенное им сооружение простояло после его смерти еще 40 лет*». И на испуганно-возмущенный возглас поэтессы Татьяны Бек (она брала интервью): «*Соломон, вы что, сталинист?*», – *он ответил: «Я не сталинист, но меня эта фигура привлекает, занимает. Мне кажется, что я понимаю логику его решений»* [9, 346].

³⁷ «*Организованная Сталиным пушкинская вакханалия захватила и 30-летнего Шостаковича...*» (а так бы он Пушкинский юбилей не заметил? – Е. З.). «*Творческий процесс резко затормозился. ...Композитор запаниковал...*» «*Шостакович, что называется, заметал следы*». «*Сталин... закусил удила, и его понесло...*» «*...Могу хорошо представить себе, как этот здоровенный и громогласный тип кричал...*» (о Б. Ярустовском) и т. п. [14, 79, 162, 237, 271, 356].

Поражает в русскоязычном издании книги С. Волкова, претендующей на исследовательский статус, полное отсутствие научного аппарата – ни ссылок при цитировании, ни библиографического списка, ни указателей³⁸. Тут передо мной, как у С. Гедройца, «появляется и ползет через страницу так называемый червь сомнения» [17, 228]: не объясняется ли подобная «амнезия» нежеланием сравнения текста С. Волкова с используемыми им материалами?³⁹ Ведь в избранной теме «художник и власть» С. Волков не первооткрыватель, о чем он скромно умалчивает. Он работает на хорошо возделанной почве. И дело не только в том, что этот вечный (едва ли не со времен Еврипида) конфликт давно питает исследовательскую мысль, причем в том же векторе, что у С. Волкова, – как основанный «не на подавлении царем – поэта, а на соперничестве двух властей, царской и поэтической», как «конфликт между двумя формами власти», «в мифологизирующем аспекте их взаимного тяготения» [39, 176, 177, 180]. Дело и в разработанности этой проблемы на примере персонажей книги С. Волкова: Пушкин – и Николай Первый (можно вспомнить хотя бы «Поэт и Николай Первый» П. Е. Щеголева, «Литература и власть» В. Ходасевича)⁴⁰, Сталин – и... (тут длинный перечень: ...и Пастернак, ...и Мандельштам, ...и Булгаков, и т. д.)⁴¹, уподобление Сталина Николаю Первому⁴².

³⁸ В немецком издании, которое мне удалось посмотреть, все это имеется. Сравнение показало, что цитируемый материал в русскоязычном варианте часто дается в сокращении, отчего, естественно, искажается. Например, цитата о «Леде Макбет Мценского уезда» из работы Р. Тарускина не только сокращена, но даже лишена имени цитируемого, превращенного в «одного профессора».

³⁹ Зарубежные читатели с русскими источниками сравнивать не будут. А в научной недобросовестности С. Волков был уличен не раз (см. отзывы на «Testimony» и «Историю культуры Санкт-Петербурга»). Не потому ли «эккермановские» работы С. Волкова выходят в свет лишь после смерти его собеседников? Елена Касаткина свою рецензию заканчивает так: «Будь поэт жив, он наверняка захотел бы что-то в этой книге изменить; но скорей всего при его жизни она вряд ли увидела бы свет...» [30].

⁴⁰ А еще – работы С. Абрамович, Ю. Лотмана, Н. Эйдельмана, Э. Герштейн, И. Немировского и многих других из неизмеримого моря пушкинистики. Можно вспомнить и сборник «Поэт, Россия и цари» [45], с названием которого перекликается название «Пролога» книги С. Волкова – «Цари и Поэты».

⁴¹ Назову лишь некоторые из публикаций последнего времени: Наталья Иванова, Пастернак и другие (М., 2003; «другие» – это Фадеев, Катаев, Симонов, Ахматова; до выхода книги все публиковалось в «Знамени»; М. Мейлах. Поэзия и власть (Лотмановский сб., 3. М., 2004); «Мемуары» Эммы Герштейн (М., 2002; здесь – Мандельштам, Ахматова, Пастернак. И тоже все появлялось в журнальных публикациях); А. Белинков. Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олепа (М., 1997); цикл статей Александра Горбовского «Магия и власть» с разработанным образом Сталина (Знамя. 1998. №№ 10, 11); Е. Добренко. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в

Наконец, когда журналисты, вторя С. Волкову, пишут, что он «*вслед за Пушкиным*», рассматривает «*три миссии художника – самозванец, юродивый и летописец*» [9] (здесь С. Волков, как гоголевский Хлестаков, «с Пушкиным на дружеской ноге»), то, во-первых, почему-то забывается при этом, что Пушкин не просто «рассматривал» этот вопрос, а все три маски «примеривал» на себя⁴³, а во-вторых, – что эти метафоры уже были опробованы исследователями, в частности, Абрамом Терцем в «Прогулках с Пушкиным» (особенно идея «самозванства»). Не отсюда ли Волков позаимствовал этот «рабочий инструмент», нигде об этом не упоминая?

«Характерными признаками паранауки, – пишет С. Яржембовский, – является преследование научными методами внеучных целей» [54, 213]. Но не только в этом ее порочность. Претендуя на обладание истиной, парамузыкальное всеми способами стремится внедриться и внедряется в массовое сознание, и тогда, как писал Дж. Оруэлл, «ложь становится историей и превращается в правду» («1984»).

5

Какой же вывод можно сделать из всех этих «все-народных гуляний», обрекающих Шостаковича на самые невероятные метаморфозы? Самое легкое –

историческом освещении. Мюнхен, 1993; масса публикаций о Булгакове – и т. д. и т. п.

Наталья Иванова пишет: «...Сталин не исчезает из исторического, культурологического и литературоведческого обихода. Что-то есть беспрецедентно завораживающее в том, как вождь даже через десятилетия после своей смерти продолжает встраиваться в модели мира, созданные художниками, в их творческие и поведенческие стратегии. Или – вдруг высовываться из них. Булгаков и Сталин, Сталин и Мандельштам, Сталин и Ахматова, Платонов и Сталин. Из замечательных русских писателей XX века, пожалуй, только Набоков, да и то, благодаря своему исключительному эмигрантскому положению, избежав вероятности появления в литературоведческих работах и исследованиях союза „и“ в связке с вождем» (подчеркнуто Н. Ивановой) [29, 398].

⁴² Имя Сталина при рассмотрении тандема Пушкин – Николай Первый встречается в пушкинистике не раз. См., например, «Дуэль с пушкинистами» Ю. Дружникова [22]. С. Волков пишет, что параллель Сталин – Николай Первый он заимствовал у Георгия Федотова, эссе которого было опубликовано в 1936 году в Париже в эмигрантском журнале (но, верный себе, не пишет – в каком журнале и когда именно). Это, пожалуй, единственное упоминание об источниках в русскоязычном издании его книги [16, 59–60].

⁴³ И не Юродивый говорил с Борисом в пушкинской трагедии, а Пушкин, «в „Борисе Годунове“ скрывающийся, чтобы говорить о царе, под маской Юродивого» [39, 181].

списать на «эпоху постмодернизма» с его диффузностью, стирающей все границы (между классическим, авангардным и массовым, между высоким и низким, культурой и субкультурой). Но, думается, здесь нужно говорить о другом феномене.

Столь обширное поле рефлексии, в котором оказалось творчество Шостаковича (добавим сюда научно-музыковедческую зону, сознательно не затронутую в статье), можно, на мой взгляд, сопоставить в русской культуре лишь с пушкинским мифом⁴⁴. В том, как (на наших глазах!) формируется в национальном сознании «культурный концепт» Шостаковича, прослеживается удивительное типологическое подобие с Пушкиным⁴⁵. Выделяемые исследователями черты прижизненного пушкинского мифа полностью соответствуют ситуации, складывающейся вокруг творчества Шостаковича:

- «редукционизм, связанный с приятием одних и неприятием других произведений...»
- биографизм – с отчетливыми попытками расшифровать произведения... как опыт биографии и обнаружить конкретные адресаты и прототипы... обращений и посвящений...
- идеологизм – стремление истолковать произведения... как отражение определенных идеологем... времени» [50].

При этом код культурной коммуникации вокруг «текста Шостаковича» начинает претерпевать те же изменения, которые отмечают исследователи «пушкинского мифа», прослеживая его жизнь во времени. У Пушкина:

- «преодоление редукционизма и постепенная замена его универсализмом» (формула Аполлона Григорьева: «Пушкин – это наше все»);
- затем «универсализм сменяется феноменологием. Альтернативой тезису: „Пушкин – это наше все“ – становится тезис: „Мой Пушкин“. Своё Пушкина конструируют Брюсов, Цветаева, Ахматова. Вересаев пишет „Пушкина в жизни“, а Ф. Раневская видит сны о Пушкине и записывает

⁴⁴ Пушкинским мифом исследователи называют «совокупность реакций национального масштаба на творчество и личность» Пушкина [28, 9].

⁴⁵ Напоминаю, что речь не идет о личностных или стилевых пересечениях, хотя и здесь еще много неоткрытого. В частности, можно вспомнить по-пушкински дерзкую смеховую грань таланта молодого Шостаковича, его умение «дразнить традицию», «щедность на безделки» (Абрам Терц). О музыке молодого Шостаковича вполне можно говорить словами Терца: «ловороты, быстрота, натиск, прыгучесть, умение гарцевать, галопировать, брать препятствия, делать шагат...» [1, № 7, 157].

их». Все это «сопровождается возрастанием спроса на биографические мелочи из жизни Пушкина», а понимание его значения «все больше сопровождается указанием на идеологический плюрализм пушкинского мышления („певец империи и свободы“). ... При этом пушкинский текст сохраняет значение эталона, переосмысливается лишь значение этого эталона: он перестает быть универсальным измерителем всевозможных чужих текстов»;

- затем «наряду с феноменологическим типом культурной коммуникации... начинает формироваться иной тип... связанный с теорией и практикой постмодернизма» [53]⁴⁶.

Интерпретация «текста Шостаковича» (как мы могли наблюдать) подчиняется тем же коммуникативным стратегиям. Но их проявления не растянуты во времени, как в случае с «пушкинским текстом», а осуществляются в «стреттном» наложении. Здесь и **универсализм** с его агиографическим пафосом (особенно ощутимым в официально-юбилейных славословиях); и **феноменологизм** – и не только «Мой Шостакович», «Шостакович в моей жизни» и записанные сны (вспомните сны Ольги Седаковой), но и «Опыт феноменологии творчества», как обозначил свой труд Л. Акопян [2] – явный оппонент универсалистской научно-интерпретационной стратегии; и, наконец, выходы в **постмодернистскую** зону трансляции (наиболее полно явленную в «профанном пространстве» шостаковичеведения).

Совпадают с Пушкинским и механизмы мифотворческого процесса, в который вовлечено творчество Шостаковича:

- **мистификация** – появление апокрифических «свидетельств», аналогичных пушкинским сфальсифицированным «тайным запискам, «дневникам» и «воспоминаниям»⁴⁷;

⁴⁶ Одна из самых скандальных постмодернистских акций – журнал «Дантес» Маруси Климовой как «приношение» к 200-летию юбилею Пушкина. В постмодернистский дискурс вписываются всевозможные продолжения неоконченных (или неосуществленных) произведений Пушкина [33], произведения о нем [53], жутики [15] и т. п.

⁴⁷ Шостакович в этом плане, конечно, проигрывает Пушкину. Апокрифический пласт пушкинистики огромен и имеет столь же обширную зону научного осмысления (см., например, сборник «Легенды и мифы о Пушкине» [35]). Но возникают (совсем по-Пушкину!) «странные сближенья»: эмигрировавший в 1976 году в США писатель Михаил Армалинский якобы вывез, а затем издал в 1986 году «Тайные записки Пушкина». Скандальная фальсификация переведена на все языки («записки» Пушкин «вел» на французском), кроме русского. Но апокриф этот ходит во фрагментах (на русском) по интернету, и попадает в разные издания (естественно, не научные), продолжая оставаться сенсацией (в параллель к волковскому «Свидетельству»).

- **фамильяризация** – рассмотренное выше «присвоение» Шостаковича массовой культурой⁴⁸;
- **глобальные дискуссии**, охватывающие самые разные общественные слои – с **поляризацией мнений**, повышающей градус споров: либо «иконизация» («наше все») либо поношение (Лидия Гинзбург писала о свойственных нашему обществу двух формах обращения с ценностями прошлого: «оплевывание и облизывание»⁴⁹);
- **нарастание виртуальных** (самых невероятных) **смыслов** и прочтений, извлекаемых из произведений Шостаковича;
- появление «**православного акцента**» в мифе⁵⁰.

Словом, Шостакович (как и Пушкин) обрел статус «**культурного героя**» эпохи. Так именоваться может далеко не каждый выдающийся (с мировым именем!) художник (в русской музыке, пожалуй, только Чайковский соответствовал этому статусу⁵¹).

Позиционирование Шостаковича как «культурного героя» соответствует

- и современной научной трактовке этого понятия («...культурный герой приносит в мир новость ... Но совершение того, „чего раньше не было“, - не единственное требование к культурному герою. Другое, не менее настоящее, заключается в том, что принесенная им новость должна остаться в мире как норма. В соединении этих двух требований и находится точка пересечения мифа и истории» [11, 117]);

- и признакам его архаического прародителя («защитника, добытчика культурных благ, борца с силами зла и хаоса» [5]);

- и реальному месту, занимаемому в жизни общества⁵².

Более того, у Шостаковича, как положено «культурному герою», есть и **трикстер**. По К. Г. Юнгу, трикстер соответствует фигуре тени, а в мифологиях это пародийный спутник / дублер культурного героя: нарушитель запретов и низвергатель канонов, жертва и злодей одновременно. Он провоцирует – и сам страдает (иногда даже гибнет). Феномен этот проявляется у Шостаковича необычно: трикстером по отношению к себе выступает он сам.

Мифологическое пространство, в котором существует «культурный герой» не может оградить его от новых трансформаций: оно само подвижно, вариативно. В свете новых мифологем будут выстраиваться новые дискурсы внутри творчества Шостаковича. Но многообразие толкований (это, по слова В. Ходасевича, «*профессионального риска гениев*» [49, 210]) не стеснит «тайную свободу» искусства Шостаковича. Как писал Абрам Терц в «Прогулках с Пушкиным», всякий раз, когда что-то «*принимают за окончательный курс, называют каким-нибудь термином, течением и говорят: искусство служит, ведет, отражает и просвещает. Оно все это делает – до первого столба, поворачивает и – ищи ветра в поле*» [1, № 9, 175].

⁴⁸ Здесь тоже никто не сравнится с Пушкиным. «Кто заплачет? – Пушкин» – это еще не самое «сильное» проявление «окичевления» поэта, который удостоился набора водок («Пушкин», «Болдинская осень»), конфет «Ай да Пушкин!» и куклы Натальи Николаевны с набором белья. А уж по части анекдотов он просто народный герой.

⁴⁹ В pendant к балаянам и рубенчикам можно вспомнить книгу Анатолия Мадорского «Сатанинские зигзаги Пушкина» (1998).

⁵⁰ Пушкин «умер христианином», а в различных размышлениях о Шостаковиче все чаще встречаются утверждения его безусловной религиозности. Вот мнение Игоря Блажкова: «*робко и чересчур косвенно затрагивается вопрос „Шостакович и вера“*. Мне кажется, что задачей будущих поколений и станет посмотреть на Шостаковича с этой стороны» (из письма автору статьи от 21.07.2003).

⁵¹ Причем, как и у Пушкина, в создании мифа Чайковского большую роль сыграли обстоятельства его смерти. Из «культурных героев» мирового масштаба – это Шекспир, Бетховен, Моцарт.

⁵² Не касаясь такого вопроса как жизнь *музыки* Шостаковича (исполнение, воздействие на музыкально творческие процессы и т. п.), вспомним, что никто из русских современных композиторов так широко не отрефлектирован в самых разных жанрах (оставляем в стороне научное музыковедение): мемуарах, интервью, произведениях художественной литературы, «научных» опытах дилегантов, изобразительном искусстве (скульптуры, картины), кинематографе (документальные фильмы в России и за рубежом – например, телефильм Бруно Монсенжона «Запрещенные ноты» о событиях 1948 года), не говоря о фольклорных байках и т. п.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрам Терц*. Прогулки с Пушкиным // Вопросы литературы. 1990. №№ 7, 8, 9.
2. *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004.
3. *Аксенов В.* Москва-ква-ква. Сцены 50-х годов // Октябрь. 2006. №№ 1, 2.
4. *Аннинский Л.* «Напе все» – Напе ничего? // Завтра. 15.01.2002.
5. *Апинян Т.* Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма // http://anthropology.ru/ru/texts/apinyan/aestt_03.html
6. *Архангельский А.* Поэзия и проза в переводах Шостаковича // Toronto Slavic Quarterly. 2004. № 11 // <http://www.utoronto.ca/tsq/11/arkhangelksy11.shtml>
7. *Бавильский Д.* Пятнадцать мгновений зимы. Все симфонии Дмитрия Шостаковича // Новый мир. 2006. № 9.
8. *Баткин Л.* Синявский, Пушкин и мы // Октябрь. 1991. № 1.
9. *Бек Т.* Собеседник великих людей // Ex Libris NG. 2004. 02.12.2004.
10. *Бродский И.* О музыке // Звезда. 2003. № 5.
11. *Виролойнен М.* Речь и молчание. СПб., 2003.
12. *Волков С.* История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2003.
13. *Волков С.* Разговоры с Иосифом Бродским // Звезда. 1998. № 1.
14. *Волков С.* Шостакович и Сталин: художник и царь. М., 2004.
15. *Галкин К.* Мертвый Пушкин // Знамя. 2006. № 11.
16. *Гаспаров М.* Записи и выписки. М., 2001.
17. *Гедройц С.* Соломон Волков. «Шостакович и Сталин: художник и царь» // Звезда. 2004. № 12.
18. *Говорят лауреаты «Знамени»* // Знамя. 2002. № 3.
19. *Горбатов Дм.* Накануне нового тысячелетия: размышления о Шостаковиче в рамках музыкальной эстетики // <http://www.lebed.com/2000/art2336.htm>
20. *Горбатов Дм.* Шостакович и «сермяжная правда» музыки // Лебедь. 22.12.2002.
21. *Гэммонд П.* «Музыка. Притворись ее знатком». СПб., 2001.
22. *Дружников Ю.* Дуэль с пушкинистами // <http://www.druzhnikov.com/text/rass/duel/10.html>
23. *Елистратов В.* Философия микроитча // Знамя. 2006. № 5.
24. *Ерофеев Вен.* Дмитрий Шостакович: Начало романа / Публикация В. Лена. [С добавлением фрагментов интервью В. Лена и В. Ерофеева] // ГФ – Новая литературная газета. Вып. 9. М., 1994.
25. *Ерофеев Вен.* Оставьте мою душу в покое. М., 1995.
26. *Жолковский А.* Новые виньетки // Звезда. 2005. № 3.
27. *Жолковский А.* Эросипед и другие виньетки. М., 2003; НРЗБ: Рассказы. Allegro Mafioso: Виньетки. М., 2005.
28. *Загидуллина М.* Пушкинский миф в конце XX столетия. Челябинск, 2001.
29. *Иванова Н.* Пастернак и другие. М., 2003.
30. *Касаткина Е. С.* Волков. Диалоги с Иосифом Бродским // Новый мир. 1999. № 3.
31. *Кацнельсон Ц.* Веселое имя Шостакович. Лебедь. 11.07.2004.
32. [*Козинцев Г.*] Из рабочих тетрадей Григория Козинцева // Советская культура. 15.04.1989.
33. *Королев А.* Похищенный шедевр // Знамя. 2005. № 11.
34. *Латынина А.* Тайный поединок // Новый мир. 2005. № 2.
35. *Легенды и мифы о Пушкине.* СПб., 1999.
36. *Лидский М.* Несколько замечаний по поводу книги Соломона Волкова // Муз. академия. 2003. № 3.
37. *Лидский М.* Петербургская повесть Нью-Йоркского уезда, написанная в жанре энтрейтмента // Лебедь. 23.03.2003.
38. *Мартыненко О.* Динарий кесаря // Московские новости. 16.04.2004.
39. *Мейлах М.* «Водились Пушкины с царями...» // Звезда. 2005. № 6.
40. *Мокроусов А.* Странная жизнь Д. Шостаковича // Лебедь. 11.07.2004.
41. *Мокроусов А.* Тайная жизнь Д. Д. // Домовой. 05.05.2004.
42. *Мокроусов А.* Соловей в стране Шумеров. Оперное наследие Шостаковича на фестивале «Белые ночи»: штрихи к портрету гения // Новое время. 01.08.2004.
43. *Неизвестный Э.* «Я буду говорить о Шостаковиче» // Лебедь. 22.12.2002.

-
44. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. СПб., 1993.
 45. Поэт, Россия и цари: Сб. ст. М., 1999.
 46. Рядом с гением // Аргументы и факты. 1996. № 37.
 47. Фукс Г. Карамболь после полуночи // Нева. 2006. № 9.
 48. Хазанов Б. Из дневника // Октябрь. 2004. № 10.
 49. Ходасевич В. По бульварам. М., 1996.
 50. Шатин Ю. Пушкинский текст как объект культурной коммуникации // <http://www.prometeus.nsc.ru/museum/texts/sibpush/shatin.ssi>
 51. Шафаревич И. О вокальном цикле Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» // Москва. 2005. № 9.
 52. Шостакович: Между мгновением и вечностью: Документы, материалы, статьи / Ред.-сост. Л. Ковнацкая. СПб., 2000.
 53. Шульпяков Г. Пушкин в Америке // Новый мир. 2005. № 12.
 54. Яржембовский С. Сказки для незрелых: По следам псевдонаучных спекуляций // Звезда. 2006. № 1.