

АЛЕКСАНДР БЕЛОНЕНКО

*директор Свиридовского института*

## ШОСТАКОВИЧ И СВИРИДОВ: К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

13 января 1948 года в дневнике Евгения Александровича Мравинского появляется следующая запись: “Хороший сон до 10 часов (сон: Шостакович, Свиридов, церковь, розовая колокольня)<sup>1</sup>”.

Любителям музыки известно, что в эти годы между Шостаковичем и Мравинским были близкими не только творческие, но и чисто человеческие отношения. Г. В. Свиридова Евгений Александрович знал, ещё когда Георгий Васильевич, студент второго курса консерватории, написал свой Первый фортепианный концерт в 1937 году. Мравинский дирижировал этим концертом 17 ноября 1937 года на премьере в Большом зале Ленинградской филармонии (солистом был Павел Серебряков). Потом, в годы войны, будучи оба в Новосибирске в эвакуации, они встречались, там был довольно тесный круг близких друг другу людей, там был И. И. Соллертинский, худрук Ленинградской филармонии, человек очень близкий Шостаковичу и хорошо знавший Свиридова. Конечно, Мравинский знал об отношениях между Шостаковичем и Свиридовым.

Но при чём тут сон, в котором рядом с композиторами оказались церковь и розовая колокольня? Евгений Александрович был человеком верующим, возможно, склонным к мистицизму<sup>2</sup>. К тому же, у меня есть подозрение, что это может быть вовсе и не сон, а некая зашифрованная заметка на память, напоминание о событии. На эту мысль наводит дата записи сна: 13 января 1948 года.

Дело в том, что в этот день проходило третье заседание небезызвестного Совещания деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). Совещание это одиозное, написаны о нём горы книг. Старшее поколение, конечно, хорошо помнит это событие. Тем не менее, в этом совещании и последовавших за ним оргвыводах, Постановлениях ЦК ВКП(б) (в том числе и известном Постановлении “Об опере “Великая дружба” Ваню Мурадели” от 10 февраля 1948) есть ещё много загадочного. Мнения музыковедов и историков расходятся как в оценке самих событий на “музыкальном фронте” в том году, так и в оценке их подоплёки, объяснении тайных приводных пружин, мотивов. Историки акцентируют внимание на скрытой, но, тем не менее, острой борьбе в окружении Сталина между Л. П. Берия и Г. М. Маленковым, с одной стороны, и А. А. Ждановым. Пишут, что попытка Жданова “отметиться” перед Сталиным при помощи этой акции всячески умалчалась и принижалась “добрейшим” Лаврентием Павловичем и его симпатизантом на тот момент Георгием Максимилиановичем<sup>3</sup>.

Немало ещё загадочного содержится в поведении в то время самих музыкантов, в первую очередь, композиторов. Недооценивается внутренняя борьба

между разными композиторскими кланами. Не говорю уже о том, что никто — ни историки, ни музыковеды — не удосужились сопоставить события в советской культуре с тем, что в это время происходило в культуре Европы, особенно в поверженной Германии. Никто (по крайней мере, в России) не сопоставил и не сравнил курсы культурной политики СССР и США в эпоху зарождения “холодной войны” и особенно в момент, когда был опущен пресловутый “железный занавес”<sup>4</sup>.

В первые два дня Совещания выступило много народу: композиторы, критики, певцы, режиссёры<sup>5</sup>. И, хотя поводом для совещания послужила опера Ванно Мурадели “Великая дружба”, тем не менее, судя по выступлениям, не все присутствующие ясно понимали смысл происходящего. Не понимали, почему эта скромная опера, девственно чистая от заразы “формализма”, вдруг была обвинена во всех смертных грехах, политических и эстетических. Выступал и сам виновник совещания. Причём Ванно Мурадели обвинял всех, кого только можно было обвинить, за допущенные им “ошибки”. Под конец своего выступления он почему-то решил обвинить Оргкомитет Союза композиторов в том, что он сильно, не в меру восхвалял композитора М. Вайнберга. Песенник В. Захаров с присущей ему пролетарской прямоотой заявил, что “с точки зрения народа” 8-я симфония Д. Шостаковича — “это “произведение”, которое к музыкальному искусству не имеет никакого отношения”<sup>6</sup>. Композиторы “реалистического направления” ругали “формалистов”, но “формалисты” держали стойко оборону и, надо сказать, крепко давали сдачи. И даже такой осторожный человек, как директор Ленинградской консерватории пианист П. А. Серебряков, упомянув, что кафедра композиции выпекает много “маленьких шостаковичей” и “маленьких прокофьевых”, тем не менее, упрекнул за долгострой Шапорина, который больше двадцати лет пишет оперу “Декабристы”. А заодно весьма нелестно отозвался об очередной опере “реалиста” И. Дзержинского “Далеко от Москвы”.

На втором заседании старый, почтенный педагог, композитор, пианист А. Б. Гольденвейзер жаловался, что он устал от фальшивых нот современных симфоний и сонат и в качестве примера привёл струнный квартет Свиридова, в котором он “с ужасом услышал всё те же фальшивые ноты: с самого начала одни инструменты играли *fis-moll*, а другие в то же время — *C-dur*”. “Не знаю, — заключил покоривший некогда своей игрой Льва Николаевича Толстого пианист, — каким музыкальным чувством это может быть оправдано”<sup>7</sup>. Скорее всего, Гольденвейзер не играл Л. Н. Толстому “Картинки с выставки” М. П. Мусоргского, шестую пьесу “Самуил Гольдберг и Шмуль”, где задолго до Свиридова его гениальным предшественником был изобретён приём так называемой битональности — одновременного звучания двух тональностей<sup>8</sup>.

Выступавший следом директор Московской консерватории В. Я. Шебалин осадил “толстовца”, назвав его причитания о фальшивых нотах критикой “с точки зрения Хиври”, которая выговаривала Черевикку: “Сам ты кролик, жена у тебя кроличья, и всё у тебя кроличье”. Д. Кабалевский на третий день совещания “боднул” В. Г. Захарова и А. Б. Гольденвейзера. М. Ф. Гнесин защищал Ванно Мурадели, хотя последний не был его учеником. Старые формалисты, вроде АСМовца<sup>9</sup> Л. Половинкина, автора нашумевших в 1920-е годы урбанистических “Телескопов”, над которыми в своё время посмеялся Гнесин<sup>10</sup>, ругали молодых, несчастного М. Мееровича, который на том совещании неоднократно становился мальчиком для битья.

Шостакович на этом совещании вёл себя достаточно свободно и независимо. Более того, сумел даже покритиковать своих коллег, которых, как и его, причислят тут же, на этом совещании к композиторам-формалистам. Так прямо и сказал: “Композиторской неудачей является последняя “Симфония-поэма” А. Хачатуряна и 6-я симфония С. Прокофьева”<sup>11</sup>. Складывается ощущение, что композиторы ещё не понимали, зачем их собрали, в чём был смысл совещания. Оперу несчастного Ванно Мурадели никто из ведущих композиторов всерьёз не воспринимал, никто из них не мог себе представить, что их обвинят в формализме вкупе с композитором-партийцем, автором песни “Нас воля Сталина вела” и поэмы-кантаты “Вождю”.

Бедный А. А. Жданов не на шутку рассердился, почувствовав, что совещание на глазах теряет всякий смысл, превратившись в перепалку и перебранку композиторов, которые выступали кто во что горазд и завели совещание куда-то в сторону. Ему пришлось резко осадить музыкантов. Он прокурорским тоном

весьма жёстко заявил, что в музыке “дело обстоит неважно”. Затем ещё раз уточнил: “Положение на музыкальном “Олимпе” стало явно угрожающим”. И потом объяснил композиторам, как нерадивым ученикам, что почём, что “есть истина” и, самое главное, кто виноват. Жданов разложил всё по полочкам. Сказал, что есть две группы композиторов, что эти группы представляют два направления в советской музыке: реалистическое и формалистическое. Что формалистическое направление является в корне неправильным, “антинародным”. И что в творческой деятельности Союза композиторов ведущую роль играет ныне определённая группа композиторов – ведущие фигуры формалистического направления. Что это руководящая группа в Союзе композиторов и что она держит все нити и ключи от “Исполнительского комитета по творческим делам”. И что эту группу поддерживают в Комитете по делам искусств председатель Комитета тов. М. Б. Храпченко и его заместитель тов. В. Н. Сурин. Заключительная речь Жданова 13 января была, по сути дела, официальным обвинением, из которого незамедлительно последовали оргвыводы<sup>12</sup>. Е. А. Мравинский, конечно, был в курсе этого совещания, прекрасно знал, что там творилось. Так что его сон, как говорится, был в руку.

Профессиональные музыканты, особенно композиторы старшего поколения, о событиях 1948 года в советской музыке достаточно хорошо осведомлены, но и то не во всех деталях. А широкому читателю литературного журнала совсем мало что известно. Дело в том, что Жданов, говоря о двух направлениях, был не совсем далёк от истины. Когда 3 мая 1939 года вышло Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) “Об организации Союза советских композиторов СССР” и был образован Оргкомитет для подготовительной работы по созданию Союза композиторов и созыва Всесоюзного съезда композиторов, то формально этот Оргкомитет возглавил старенький, почтенный Р. М. Глиэр, но на самом деле работой Оргкомитета руководил его заместитель А. И. Хачатурян.

Арам Ильич в это время был на гребне своей славы, его балет “Гаянэ” со знаменитым Танцем с саблями шёл во всех театрах оперы и балета Советского Союза, его замечательный Скрипичный концерт играли все самые именитые скрипачи-виртуозы по всему миру. Его ценили и любили в высших эшелонах партийной и государственной власти, сыграли свою роль его старые тифлиссские связи и контакты. Энергичный, с практической хваткой, обаятельный, он сумел в короткое время создать очень работоспособную, сплочённую команду. У Л. П. Берии он добился освобождения из лагеря Л. Атовмяна, поставив его во главе Музфонда; умный, знающий музыковед Г. Хубов не без его участия был в 1941 году назначен главным редактором музыкального вещания Всесоюзного радио, а в 1946 году стал консультантом по вопросам художественного вещания в аппарате ЦК ВКП(б). И таких людей было много. Всё это были свои люди, часто родные лица<sup>13</sup>.

В самом Оргкомитете, в Комитете по Сталинским премиям, в Комитете по делам искусств, в Большом и Мариинском театрах, в Ленинградской филармонии, в Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, короче, во всех более или менее значимых для музыкантов учреждениях культуры, в советских и партийных органах были или близкие и друзья или симпатизирующие Хачатуряну и его окружению люди. Но самое главное, во время войны Хачатурян сумел сплотить и объединить вокруг Оргкомитета и себя лично весь цвет советской композиторской школы. Он как-то непринуждённо и легко нашёл общий язык с людьми (сделав их на время практически союзниками, по крайней мере, партнёрами), которые имели непростую историю взаимоотношений между собой. Хачатурян сумел объединить Прокофьева и Шостаковича, Мясковского и Щербачёва, Штейнберга и Асафьева. Во время войны весь этот круг замечательных музыкантов, представлявших цвет советской музыки, имел достаточно привилегированное положение. Щедрый Левон Атовмян предоставлял композиторам солидные безвозмездные ссуды<sup>14</sup>, они были обеспечены “академическими пайками”, в эвакуации им были предоставлены относительно сносные по военному времени жилищные условия. Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) “О составе Комитета по Сталинским премиям в области искусства и литературы” от 22 февраля 1947 года Д. Шостаковича, Н. Мясковского, Ю. Шапорина утвердили членами Комитета по Сталинской премии, М. Храпченко стал заместителем председателя Комитета.

Есть и ещё один, совсем не замечаемый музыковедами, однако немало важный момент. Все эти композиторы были преимущественно жителями сто-

лиц, имели высшее музыкальное образование, к тому же значительная часть их была одного социального происхождения. Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, В. В. Щербачёв, Г. Н. Попов, П. Б. Рязанов, М. А. Юдин (первый педагог по композиции у Г. В. Свиридова в ленинградском Центральном музыкальном техникуме) были из дворян. Шостакович и Асафьев, хотя и принадлежали к разночинной интеллигенции, тем не менее, воспитывались в Петербурге-Петрограде, одном из мировых музыкальных центров в начале XX столетия. Им противостояли композиторы-песенники, провинциалы, иногда выходцы из городских низов. Василий Павлович Соловьёв-Седой, как известно, был родом из семьи петербургского дворника; Тихон Хренников – из мещан, родился в Ельцах; Иван Дзержинский – из Тамбова; Мариан Коваль (Ковалёв) – из села Пристань Вознесения Петербургской губернии, родился в семье агронома; Виктор Белый – выходец из Бердичева; отец Владимира Захарова был горным мастером в Донбассе. И хотя тот же Арам Ильич Хачатурян был сыном переплётчика, но он сумел выбиться в люди, молодым уехал в Москву, поступил, между прочим, на биологический факультет университета. К тому же в Гнесинке он учился у Н. Я. Мясковского.

Конечно, графа социального происхождения в 1940-е и уж тем более в послевоенное время не играла практически никакой роли и не препятствовала “социальному лифтингу”. Но, тем не менее, где-то на подсудном, бессознательном уровне происхождение, воспитание, среда, конечно, оказывали своё влияние. Это особенно касалось эстетических вкусов, художественных, а в музыке – и жанровых предпочтений, отражалось на музыкальном языке композиторов, особенно в области интонационной сферы.

Несколько схематизируя, упрощая, тем не менее, можно так сказать: композиторам-симфонистам в 1948 году противостояли композиторы-песенники. Не случайно в одном из документов, подготавливавшем идеологию Постановления 10 февраля, в записке “О недостатках в развитии советской музыки” есть такие “вещие” слова: “Оргкомитет Союза советских композиторов, так же как и Комитет по делам искусств, ориентирует композиторов на “чистые” симфонические формы. Деятельность Оргкомитета определяют “симфонисты”: Хачатурян, Мясковский, Шостакович, Шебалин, композиторы других жанров устранены от руководства Оргкомитетом”<sup>15</sup>.

Дмитрий Трофимович Шепилов, один из авторов этой записки, был хорошо знаком по “комсомольской линии” ещё до войны с молодым Тихоном Хренниковым. Шепилов и предложил его кандидатуру Сталину на пост генерального секретаря Союза советских композиторов СССР<sup>16</sup>.

30 марта 1948 года вышло Постановление Совета Министров СССР за № 1009 “Об Оргкомитете Союза советских композиторов”. Новым председателем Оргкомитета был теперь уже официально утверждён Б. В. Асафьев, генеральным секретарём – Т. Н. Хренников, а секретарями Оргкомитета – М. Коваль и В. Захаров. Асафьев к этому времени был уже серьёзно болен, и вся власть, в конечном итоге, оказалась в руках Т. Хренникова.

19–25 апреля проходил Первый съезд Союза композиторов СССР. Асафьев был избран председателем Союза, а генеральным секретарём – Тихон Хренников, который потом бессменно будет руководить Союзом вплоть до его ликвидации в 1991 году. “Непотопляемый советский дредноут”, как назовёт его позднее Г. В. Свиридов.

12 мая 1948 года Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) “О руководстве Союза советских композиторов СССР”<sup>17</sup> новый состав Союза композиторов был “высочайше” утверждён. Секретарями Союза стали В. Захаров, М. Коваль, ленинградец М. Чулаки и украинец А. Штогаренко.

К власти пришли композиторы-песенники. Им осталось только прибрать к рукам все важные стратегические “объекты”. Нужны были свои люди в аппарате ЦК КПСС, в Музфонде, в журнале “Советская музыка”, в театрах и филармониях. Эта работа с кадрами началась уже с января 1948 года и шла на протяжении всего “славного” 1948 года.

5 апреля 1948 года вышло Постановление Политбюро “О систематических нарушениях финансово-бюджетной дисциплины в расходовании государственных средств в Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР”. М. Б. Храпченко обвинили в растратах, нанесении государству значительного материального ущерба. От Храпченко, как водилось в таких случаях, ниточка потянулась дальше. Был уволен его зам В. Н. Сурин, начальнику Главного

управления театров Г. С. Калашникову был объявлен строгий выговор с занесением в учётную карточку, зам. начальника того же управления А. М. Гольцмана сняли с занимаемой должности, был объявлен выговор и директору Большого театра Ф. П. Бондаренко за перерасход средств на постановку оперы «Великая дружба»<sup>18</sup>. Материальную ответственность понесли и заместитель министра финансов А. А. Посконов, и начальник отдела финансирования культуры и просвещения Министерства финансов П. И. Зубок. Помимо прощтрафившегося прежнего руководства Комитета по делам искусств и чиновников из Министерства финансов, в этом Постановлении чёрной меткой был отмечен и Музфонд. «Проведённой проверкой установлены факты злоупотреблений в расходовании средств Музыкального фонда СССР: в нарушение установленного Союзом композиторов порядка использования этих средств, значительная их часть расходовалась на личные нужды отдельных членов правления Музфонда и приближённых к ним наиболее обеспеченных композиторов»<sup>19</sup>. А членами-то правления Музфонда и обеспеченными композиторами были все известные лица по Оргкомитету Союза композиторов СССР старого состава. Проверка финансово-хозяйственной деятельности Музфонда была поручена не более и не менее, как Льву Захаровичу Мехлису, генерал-полковнику, возглавившему в 1946 году Министерство Государственного контроля СССР. Как известно, даже сам Сталин называл его «страшным человеком»...

Уже после выхода постановлений ЦК ВКП(б) от 26 января и 10 февраля 1948 года настроения в кругу композиторов-формалистов резко изменились. Появилось чувство растерянности, замешательства. Начиная с подготовки Первого съезда советских композиторов, разных собраний в городских союзах композиторов и на самом съезде развернулась широковещательная кампания по дискредитации антинародной группы композиторов-формалистов. Нужно было обладать незаурядной волей, чтобы выдержать этот почти повседневный публичный напор оголтелой, заушательской критики.

Уже в начале марта первый секретарь Ленинградского обкома ВКП(б) П. С. Попков спешит отчитаться перед ЦК партии, прислав секретарю ЦК ВКП(б) М. А. Сулову подборку откликов трудящихся Ленинграда на Постановление от 10 февраля 1948 года<sup>20</sup>. В нём приводятся отклики музыкантов, деятелей культуры, студенческой молодёжи, рабочих и инженеров. Вот, например, что говорил В. П. Соловьёв-Седой: «Если народ не полюбил песню, значит, песни нет. Так рассуждаем мы, композиторы, работающие в области создания песни. Мы никогда не должны забывать, что культура нашего народа растёт, а вместе с ней должна расти и песенная культура. <...> ЦК ВКП(б) призывает нас выше поднять знамя советской музыки. Я не сомневаюсь, что песня, как запеваля советской музыки, первая откликнется на этот призыв»<sup>21</sup>. А вот слова автора прославившейся в то время песенной оперы «Тихий Дон» И. Дзержинского: «Я уверен, что все советские композиторы, своим творчеством боровшиеся за создание демократической народной музыки, с величайшим энтузиазмом встретят историческое постановление нашей партии»<sup>22</sup>.

Здесь же рядом отклики трудящихся. Некто инженер Павлов из Морского артиллерийского ЦКБ отметил: «Музыку Шостаковича не понимаю. Она меня утомляет. Это пустой набор звуков. После того, как послушаешь музыку Шостаковича с её трескотнёй и шумом, болит голова»<sup>23</sup>. А вот признание заведующего кадрами учебных заведений Управления Октябрьской железной дороги тов. Соколова: «Я человек с высшим образованием и считаю себя культурным человеком, а стыдно было признаться людям, что не понимаю произведения Шостаковича. Постановление ЦК ВКП(б) внесло ясность и указало на антинародное их творчество»<sup>24</sup>. Так создавалось общественное мнение.

Статисты от лица народа использовались в политических спектаклях чуть ли не со времён плебисцитарной демократии древнегреческих полисов или движения популяров в Риме в конце II–I в. до н. э., способствовавшего рождению Империи. Такого рода статисты выродились теперь в молчаливую, но дружно аплодирующую аудиторию современных телевизионных ток-шоу. Но «возмущение» представителей от народа в сталинскую эпоху было чревато малопривлекательными последствиями.

Трудно сказать, как далеко бы зашла ждановская акция 1948 года. Во всяком случае, она дошла до спектакля публичных покаяний. Хорошо известно,

как каялись главные формалисты, как С. С. Прокофьев сказался больным и прислал письмо, как Д. Д. Шостаковичу пришлось зачитывать по бумажке свой “отпуст” на знаменитом собрании московских композиторов и музыковедов в ЦДК, шедшем почти целых десять дней, с 17 по 26 февраля 1948 года, сразу после выхода Постановления об опере “Великая дружба”. Это многожды описывалось в разных книгах о Шостаковиче, и я не хочу повторяться<sup>25</sup>. Иное дело со Свиридовым.

Мало кто понимает, что Постановление 10 февраля 1948 года имело ещё один, можно сказать, “воспитательный” смысл. Дело в том, что в нём названы имена ведущих композиторов, и Постановление как бы говорило: вот этим – главным – нельзя, а уж другим тем более должно быть неповадно. Эти другие были в основном композиторская молодёжь, преимущественно ученики Шостаковича. Вот на эту немногочисленную поросль композиторов военного поколения и пришёл главный удар Постановления. Борис Чайковский, Галина Уствольская, Александр Чугаев, Дмитрий Толстой, Юрий Левитин, Георгий Свиридов... Именно они-то и пострадали больше всего, их музыка оказалась под запретом на годы.

Вслед за своим учителем пришлось каяться и Свиридову. Всё это происходило в Ленинграде и не имело, разумеется, такой огласки, как критика старших. Именно своей глухой этой акция и была страшна. Критика Свиридова исподволь, первоначально достаточно вяло, началась ещё в 1946 году, со времён Постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года о журналах “Звезда” и “Ленинград”, где главными “героями”, точнее, “антигероями” были Анна Ахматова и Михаил Зощенко. Свиридов был знаком с М. М. Зощенко. Полагаю, что их свёл Шостакович, который был с Зощенко в дружеских отношениях. В 1946 году Свиридов написал музыку к комедии М. Зощенко “Очень приятно” для Ленинградского драматического театра. Премьера состоялась в июне, режиссёром был В. Кожич. Разумеется, после Постановления спектакль исчез со сцены<sup>26</sup>.

Свиридов имел много знакомых среди ленинградских литераторов. Вот как он сам вспоминал те печальные знаменитые августовские дни 1946 года: “В 1946 году мне была присуждена Сталинская Премия I степени (за 1945 год) за фортепианное трио. Жил я тогда скверно, бедно, пробавляясь случайными заработками. Время было послевоенное, жаловаться на жизнь, естественно, не приходило в голову: уцелел – и слава Богу! Радость моя была недолгой. Через несколько месяцев, я жил тогда в Ленинграде, состоялось собрание литераторов, проработка Зощенко и Ахматовой. Сведения о собрании я получил из первых рук. Это было, несомненно, ужасно, хотя обстоятельства того времени и особенно, конечно, близость войны не то чтобы смягчали ударную силу, но как-то люди привыкли уже к беде”<sup>27</sup>.

С этого времени в партийной организации Ленинградского союза советских композиторов (ЛССК)<sup>28</sup> стали довольно часто критически упоминать имя Свиридова. Публичное выволочку партийные вожди Союза побаивались устраивать – всё же Свиридов только недавно стал лауреатом Сталинской премии! Действовали исподтишка, на своих закрытых собраниях.

Первое партийное собрание в ЛССК в 1946 году состоялось в мае, то есть ещё до августовского постановления. В резолюции этого собрания слышна ещё довольно слабая, глухая критика в адрес Свиридова. Это была ещё даже не критика, а так, коллегиальное увещевание партийных товарищей по творческому цеху. Первое вообще касалось не только его одного, а группы композиторов: “Появившиеся за последнее время произведения камерно-вокальной и романсной литературы композиторов Кочурова, Евлахова, Свиридова, Матвеева и других <...> написаны на стихи Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Шекспира и других поэтов прошлого. Уход ленинградских композиторов от тематики современности ведёт, в свою очередь, к утере чувства современности в самом стиле и языке их произведений и создаёт благоприятную почву для появления черт стилизации, а зачастую и прямого эпигонства”<sup>29</sup>.

В другом замечании имя Свиридова уже находится в связке с именем Шостаковича и даётся оценка уже как бы направления: “С другой стороны, в симфонической музыке и особенно камерной музыке ленинградских композиторов проявляются черты некритического отношения к западноевропейскому творчеству. Симфонизм Шостаковича породил, особенно среди молодёжи, многочисленных подражателей. Подражанию подвергаются, главным образом,

некоторые внешние приёмы его творчества, идущие от современной западно-европейской музыки. Этих влияний не избежал, в первую очередь, даже такой одаренный композитор, как Свиридов<sup>30</sup>.

После выхода Постановления от 14 августа 1946 года тучи над Свиридовым сгущаются. Его имя теперь постоянно звучит рядом с именем его учителя. И оба композитора обвиняются в формализме и подражании Западу. Чуткие ленинградские композиторы-партийцы одними из первых внесли свою лепту в формирование идейного багажа “ждановщины”, которая проявится во всей полноте менее чем через два года.

23 августа 1946 года проходит партийное собрание парторганизации ЛССК совместно с правлением ЛССК, правлением ЛО Музфонда и активом творческой организации. Привожу некоторые высказывания, попавшие в стенографический отчёт этого собрания. Вот одно из них. “На творчество наших наиболее талантливых композиторов весьма сковывающе влияют тенденции некритического отношения к западноевропейскому творчеству. Неоднократно это отмечалось в отношении Д. Д. Шостаковича, который бесспорно испытывает сильное влияние, преимущественно западноевропейской музыки. Эти западнические тенденции с большой силой проявляются и среди его учеников и последователей, которые стремятся подражать именно этим сторонам музыки Шостаковича. В частности, даже такой талантливый композитор, как Свиридов, не избег в своём творчестве подражания внешним сторонам творчества Шостаковича<sup>31</sup>.”

Вот ещё одна, по сути, вариация на ту же тему. “Вопросы формализма. Мне представляется, что здесь встаёт вопрос о языке изложения своих мыслей. Если проанализировать формалистическое влияние на современную советскую культуру, которая, главным образом, является продуктом некритического подражания западноевропейским образцам творчества, то, невзирая на сложность этого вопроса (а мы должны выработать в себе способность решать сложные вопросы), здесь речь идёт, в первую очередь, о чрезмерно усложнённом языке, языке, идущем от глубоко субъективного понимания музыкального искусства, доступного зачастую только автору или несколькими его поклонникам. Должен сказать, что опасность эта, несомненно, стоит перед целым рядом товарищей, перед тем же Свиридовым, который прошёл очень сложный творческий путь, который сейчас привёл его к поискам новых средств выражения. А, как известно, простая, ясная и полноценная идея не может быть “вымучена” только из головы автора, всегда должна быть индивидуально претворена преемственно из чего-то идейно глубоко насыщенного в формациях прежних веков. Я нарочно ориентирую в своих ссылках на наиболее ярких и талантливых товарищей, потому что вскрывать какие-то тенденции в творчестве мало одарённых композиторов, творчество которых не имеет общественного звучания, — это бессмысленная затея. Я решил оперировать теми, кто общественно звучит, кому подражают и кто оказывает влияние на развитие музыкальной культуры<sup>32</sup>.”

И вновь выступал непримиримый и убеждённый приверженец социалистического реализма И. Дзержинский. Предвосхищая февральские баталии 1948 года, он выступил с “конструктивным” предложением: “Я думаю, что настал момент, когда надо серьёзно обсудить и поговорить о том направлении, которое приняла наша камерная и чистая музыка симфоническая, которая идёт под знаком и влиянием творчества очень интересного, своеобразного, очень сложного и подчас противоречивого, под знаком творчества Шостаковича. Я интересуюсь не так им самим, как той молодёжью, которую он воспитывает, которая ему поклоняется, которая усваивает его художественное мировоззрение. Михаил Иванович (Чулаки. — А. Б.) упоминал об истоках, на которых воспитывалось творчество Шостаковича. Это полностью западное творчество, ибо как бы ни писали критики, которые сделали из него в своё время идола, как бы ни писали, что там есть русская песня, русские истоки — всё это высосано из пальца. Здесь какие-то симпатии, а по сути, истоки западные. Но если Шостакович как композитор, на мой взгляд, абсолютно уникален, его трудно туда или сюда повернуть, то меня печалит, что его ученики, и подчас очень талантливые (я имею в виду Свиридова), рабски подражают не Западу, а тому Западу, который претворен в индивидуально творчестве Шостаковича, и стараются доказать, что это есть то, что нужно Свиридову, что нужно нам, что мы должны только учиться и принимать во внимание,

а когда мы начинаем дискутировать на эту тему, особенно в последнее время, то нам либо делают небрежный жест, что, дескать, всё равно не поймём, либо просто вежливо затыкают рот<sup>33</sup>.

Но всё это были цветочки, ещё только первое, “робкое дыхание” приближающейся грозы. Наступает 1948 год. Выходит Постановление от 11 февраля. Вслед за ним сразу, ещё в середине февраля проходит большое собрание московских композиторов, на котором “кается” Шостакович. И вот дело доходит до Ленинграда.

В начале марта проходит общее собрание членов ЛССК по обсуждению оперы В. Мурадели “Великая дружба”. На третий день собрания 3 марта председательствует И. И. Дзержинский. Слово берёт композитор и критик В. М. Богданов-Березовский и начинает с критики тогда ещё члена Правления ЛССК М. И. Чулаки за то, что он уклонился от более подробного анализа творчества композиторов-формалистов. “Мне думается, – говорит Валериян Михайлович, между прочим, сын лейб-медика, однокашник Шостаковича, с которым в молодости он дружил, – что, например, надо было более развёрнуто, с анализом отдельных произведений говорить о последних произведениях композитора Свиридова, вскрывая их рационалистический, головной характер, их искусственную эмоциональность, позу непонятности, принимаемую в них автором, браваду, которая чувствуется в стилистической, интонационной, тематической переключке этих произведений с произведениями современного западного неомодернизма<sup>34</sup>.”

Композитор-партиец В. К. Сорокин подверг разному критику Ю. Вайнкопа за статью о Свиридове: “Образцом критической статьи типа второсортного путеводителя является статья того же Вайнкопа “Камерная музыка Ю. Свиридова” (Советская музыка, 1947, № 4), где критик ограничивается формальным анализом, игнорируя идейное содержание произведений Свиридова<sup>35</sup>. Милейшему Юлиану Яковлевичу Вайнкопу через год, во время кампании борьбы с критиками-космополитами, ещё не раз напомнят его статьи о Свиридове<sup>36</sup>. Но Сорокин не успокоился на Вайнкопе. Он припомнил М. И. Чулаки, его доклад на отчётно-выборном собрании ЛССК от 13 января 1947 года. “В <...> докладе т. Чулаки следующим образом характеризует творчество Свиридова: “Свиридов – автор широко известных камерных сочинений, один из ведущих советских композиторов. Если при этом учесть большую продуктивность творчества Свиридова, успешно работающего в различных жанрах, станет понятным острый интерес, который вызывает каждое новое сочинение этого непрерывно ищущего, талантливого композитора, и те большие надежды, которые на него возлагаются общественностью”. Как видно из этой цитаты, т. Чулаки не счёл необходимым год тому назад критиковать формалистическое направление творчества Свиридова. Правление занимало примиренческую позицию по отношению к формализму<sup>37</sup>.”

В проекте резолюции собрания имя Свиридова значится во первых строках: “Композиторы формалистического направления оторвались от родной почвы народного творчества и разучились писать для народа. Вредные формалистические влияния сказались в творчестве ряда молодых ленинградских композиторов, например, в партитах и третьем квартете Свиридова...”<sup>38</sup>.

Георгий Васильевич не любил вспоминать это время, лишь изредка и скупо рассказывал, как его ругали, главным образом, его коллеги по Ленинградскому союзу, его бывшие друзья – В. Соловьёв-Седой, И. Дзержинский. Трудно сказать, что он испытывал тогда. Судя по разным признакам, в его жизни наступил самый тяжёлый период. Рушились все творческие планы, летели к черту все договоры, жить было не на что (ведь Свиридов нигде не работал, существовал только за счёт продажи своих сочинений), начались неурядицы в семейной жизни. “Барка жизни встала...” Кончилось всё это уже позднее, в начале 1950-х годов, койкой в клинике нервных заболеваний Военно-медицинской академии на Лесном проспекте...

В 1948 году он ещё по инерции пытался работать над крупными сочинениями, замышлявшимися ранее, до Постановления “Об опере В. Мурадели “Великая дружба”. Показывал в Союзе первые две части Второй симфонии, пытался писать музыку к балету “Смерть инфанты” по О. Уайльду для Ф. Лопухова, камерно-инструментальные сочинения. Но от него ожидали другого. Ожидали, что он создаст нечто “реалистическое” на современную тему, что-нибудь про послевоенное восстановление народного хозяйства или о борьбе



советской молодёжи за мир. Или, по крайней мере, “изящную и красивую” музыку во вкусе тов. А. Жданова. А главное – ожидали сочинения к семидесятилетию со дня рождения тов. И. В. Сталина. Эта славная дата ожидалась вскорости, через год. Многие композиторы как “реалистического”, так и “формалистического” направлений “отметились” на этой дате. Многим хотелось получить выгодный заказ и сорвать неплохой куш. Но Свиридов избрал свою тактику поведения в сложившейся ситуации. Её можно охарактеризовать как “позицию умолчания”. В течение всего 1948 года за эту позицию его постоянно прорабатывали в Правлении, в партийной организации ЛОССК.

Вновь возвращаюсь к протоколам партийных собраний ЛОССК, состоявшихся в течение 1948 года.

Первичная партийная организация ЛОССК Октябрьского района г. Ленинграда.

Протоколы общих партийных собраний.

Начато 19.01.1948

Окончено 16.12.1948

На 67 л.

**Протокол № 3** отчётно-выборного партсобраний парторганизации ЛОССК, состоявшегося 20-21.03.1948.

Присутствуют представители Оргкомитета ССК СССР, члены ВКП(б) т. т. Хренников и Глух.

Президиум: Чулаки, Чишко, Егинтов.

Слушали: Отчёт секретаря Партбюро тов. Энтелиса Л. А. о работе Партбюро.

Л.7

Формалистические произведения Свиридова, в частности, его “Партиты”, получили правильную оценку композиторской общественности, но дальнейшая работа над тем, чтобы заострить внимание всей организации на зловещем рецидиве формализма, не была проведена. А на примере Свиридова можно было и нужно было дать настоящий бой. Это было тем более необходимо, что формалистские тенденции явно сказались в симфонии Финкельштейна, кантате “Весенняя победа” Толстого, оркестровой “Партите” Богданова-Березовского, скрипичном концерте Лобковского и ряде других произведений.

Л.10

Тов. Пустыльник также устанавливает факты отсутствия критических оценок творчества коммунистов; были случайные, отдельные выступления, но не было мнения партийной организации, то же было и в отношении беспартийных, например, Свиридова; в его творчестве были отмечены явления формализма, но парторганизация не сделала из этого выводов, не обобщила, и всё это повисло в воздухе.

Л.12

Тов. Рубцов также считает, что работа в партийной организации и в Правлении Союза была поставлена плохо.

Выводов после общего собрания по поводу оперы Мурадели “Великая дружба” сделано не было, а между тем опасность формализма заключается не только в отдельных лицах, как Свиридов или Вайнкоп, но и в целом ряде музыкальных деятелей-педагогов, исполнителей, даже слушателей.

Резолюция Отчётно-выборного собрания парторганизации ЛОССК от 20.03.1948

Л.22

Борьба с формалистическим направлением не велась систематически и последовательно.

Это привело к ряду творческих неудач в работе беспартийных товарищей (“Поэма о Родине” Шостаковича, партиты Свиридова, симфония Бунина, кантата Толстого и др.).

**Протокол № 4** Общего собрания парторганизации ЛОССК от 29.06.1948 г.

Председатель собрания Л. Энтелис.

О состоянии творческой работы композиторов.

Прения

Л. 42

Тов. Энтелис: Ждать авансов нечего, надо писать музыку такую, какую требует народ, наша партия. Мы обязаны работать, и нельзя терять творческое время, ибо центральный вопрос для нашей организации — это выполнение решений ЦК. Я убедил Радиокomitee дать аванс Свиридову, он серьёзный человек и может создать приемлемые произведения<sup>39</sup>.

**Протокол № 7** Общего собрания парторганизации ЛОССК от 14. 10. 1948 г.

Председатель Егинтов.

Повестка дня: Подготовка к 31 годовщине Великой Октябрьской Социалистической революции. Доклад тов. Глуха.

Л. 51

Энтелис: Со Свиридовым, Салмановым мы работали мало.

Чишко: Очень сложен вопрос об оперном либретто, из-за чего многие композиторы не берутся за оперу. Оперные театры никак не поддерживают начинаний композитора. По отношению к таким талантливым композиторам, как Свиридов, мы проявляем излишнюю щепетильность.

Гольденштейн: Мне кажется неверным суждение о работе Свиридова над балетом для ансамбля. Не зная самого Свиридова, я считаю важнейшим участком массовую музыку, в частности, оздоровление массовой балетной музыки является нашим долгом<sup>40</sup>.

Л. 53

Резолюция

Большое количество композиторов не включились в активную творческую работу и не определили тем и жанров, в которых они будут работать. Это, в первую очередь, относится к композиторам, приверженным в прошлом к формализму, — Свиридову, Арапову, Салманову и др.

**Протокол № 9** Общего собрания парторганизации ЛОССК от 16. 12. 1948 г.

Повестка дня: о состоянии творческой работы организации. Доклад тов. Глух.

Л. 58-59

Есть группа одарённых композиторов, которые до сих пор отмалчиваются; очевидно, они не понимают или не хотят понять своего долга перед народом. Имена этих композиторов: Арапов, Животов, Свиридов. Последний написал неплохую музыку к программе танцевального ансамбля, но это не то произведение, которое требуется от композитора его дарования и с его формалистическим прошлым.

Л. 63

Тов. Матвеев: Свиридов действительно состоит в группе “отмалчивающихся”. Он показал четыре пьесы-пустячка. При обсуждении их на радио Лобковский похвалил эти пьесы, указав как недостаток, что в них “не хватает формализма”.

Резолюция по докладу М. А. Глух:

Л. 66

Отмалчиваются композиторы Свиридов, Евлахов, Арапов<sup>41</sup>.

Свиридова пытались привлечь в политучёбе. Но из этого тоже ничего не вышло. На разного рода собраниях в ЛОССК постоянно звучала тема манкирования Свиридовым политзанятий. Привожу лишь один пример. На общем собрании членов Союза 17 ноября 1949 года секретарь парторганизации ЛОССК т. В. К. Сорокин в своём докладе “О политучёбе членов Союза СК” отмечает: “Следует также указать и на то, что наши видные композиторы, например, Свиридов, Ходжа-Эйнатов не принимают участия в политической работе Союза композиторов”<sup>42</sup>. В проекте резолюции общего собрания членов ЛОССК от 17. XI. 1949 года появляется параграф 2: “Не повышают своего идейного уровня такие видные композиторы, как Свиридов и Ходжа-Эйнатов”<sup>43</sup>.

Не удалось Свиридову избежать экзорцистской процедуры изгнания “дьявола формализма”. Как и его учителю, Свиридову пришлось объясняться по поводу своих формалистических грехов, но не в 1948-м, а позднее, в 1949 году, когда развернулась кампания борьбы с космополитизмом после выхода в газете “Правда” 28 января 1949 года редакционной статьи “Об одной антипатриотической группе театральных критиков”. Кстати сказать, в течение этого года на всех собраниях в ЛОССК склонялись критики, писавшие статьи о Свиридове в предыдущие годы. Больше всего попало за Свиридова бедному Ю. Вайнкопу<sup>44</sup>.

“Покаяние” Свиридова состоялось во время дискуссии о проблемах советского симфонизма, которая проходила в ЛОССК 24 и 25 февраля 1949 года. Дискуссия эта была приурочена к смотру симфонических произведений ленинградских композиторов, ЛОССК готовился представить свои достижения на предстоящем майском пленуме Правления Союза советских композиторов. На заседании Правления ЛОССК от 14 января 1949 года в рамках подготовки к майскому пленуму было решено прослушать и обсудить в конце января – начале февраля ряд произведений ленинградских композиторов: Пятую симфонию В. В. Щербачёва, симфонию “Макбет” Ю. В. Кочурова, симфонические произведения Г. Уствольской, В. Салманова, Б. Клюзнера, И. Дзержинского и других композиторов. 23 января 1949 года состоялось заседание Правления ЛОССК с композиторским активом. Присутствовало много композиторов, в том числе и Свиридов. Выступал приехавший из Москвы М. И. Чулаки, к тому времени заместитель Генерального секретаря Союза советских композиторов. Он доложил об итогах прошедшего в декабре 1948 года Второго пленума Союза советских композиторов СССР в Москве, рассказал, что на пленуме резко критиковали симфонию “Юность” Ю. Левитина (ученика Д. Д. Шостаковича) за формализм, 26-ю симфонию Н. Я. Мяскового и симфонические “Картинки старого Кремля” композитора Ю. Бирюкова – за пассивный традиционализм. И тут же Чулаки заметил между прочим, что газеты “Советское искусство” и “Ленинградская правда” исказили смысл происходившего на пленуме, стараясь больше говорить об опасности традиционализма, нежели формализма. Ленинградская организация в числе отстающих – это констатировал Чулаки. И, чтобы поднять настроение, в конце предложил своим коллегам: “Ленинград должен стать центром русской культуры”. После Чулаки выступил М. А. Глух, в то время заместитель В. П. Соловьёва-Седого, и, как принято в таких случаях было говорить, “дал установку”:

“Перед нами решение задач:

- а) борьба с недостаточной активностью ряда композиторов;
- б) решение глубочайших проблем, связанных с вопросами космополитизма. Перестроить творчество, перевести его на глубокую национальную основу – кардинальный вопрос”.

Выступивший после Глуха музыковед Л. Энтелис призвал композиторов заняться ленинградской темой. И заметил: “Мы знаем талант Свиридова, который сейчас вместо больших сочинений, которые ему по плечу, делает прелестные пустячки”<sup>45</sup>. Свиридов в это время писал для заработка балетную сюиту. Тем не менее, он представил одну часть Второй симфонии для майского пленума.

И вот, наконец, в конце февраля состоялся, как и планировали, смотр симфонической музыки ленинградских композиторов, и после него состоялась дискуссия. В первый день Свиридов и некоторые его коллеги отсутствовали на дискуссии. Это вызвало возмущение прибывшего из Москвы В. Ф. Кухарского, в то время секретаря Правления Союза советских композиторов: “Меня <...> удивляет, неужели тт. Свиридова, Клюзнера, Арапова, Богоявленского и других не волнуют судьбы своего Союза?” Свиридов внял этому призыву и пришёл на продолжение этой дискуссии 25 февраля. И на этот раз он решил выступить. Думаю, что к этому выступлению он готовился. Трудно сказать, в какой степени Свиридов понимал свою задачу, готовился ли он произнести дежурные слова о своих винах и видел ли он необходимость, что называется, каяться на людях. Тем не менее, выступление его, разумеется, изобиловавшее необходимыми казёнными словами из официального лексикона эпохи борьбы с антипатриотизмом и космополитизмом, не похоже на официальную речь. Привожу стенограмму его выступления целиком, как она записана в отчёте.

“Товарищи, происходящая дискуссия выходит далеко за рамки обсуждения произведений. Вопросы, поднятые на сегодняшнем собрании, представляют исключительную важность для дальнейших судеб развития советской музыки вообще и творческой организации в частности. Они во многом касаются и меня, несмотря на то, что о моих сочинениях и не говорилось.

Мы живём сейчас во время резкого обострения борьбы на идеологическом фронте. В этой борьбе не может быть сторонних наблюдателей. Сказанное относится и к нам, композиторам. Тот, кто устраняется от утверждения того нового, что несёт в себе советская действительность, что движет вперёд нашу культуру, тот вольно или невольно становится пособником враждебных нам сил.

В этом свете я рассматриваю борьбу с формализмом и с теми его пережитками, которые ещё гнездятся в нашем сознании.

Как известно, эти чуждые советской культуре тенденции оказались наиболее живучими в жанре камерной и симфонической музыки. Мне думается, это объясняется, прежде всего, недостаточным идейным уровнем наших композиторов, их неумением, говоря словами Добролюбова, “идти вровень с жизнью”, что, естественно, прежде всего, могло сказаться в области данных жанров, требующих от композитора высокого владения искусством идейно-художественного обобщения.

Сказанное я полностью отношу к себе, с чувством глубокой ответственности я сознаю свои прошлые ошибки.

В своих прежних сочинениях я усматриваю два основных идейных, и следовательно, и художественных порока: во-первых, уход от действительности в узкий мир субъективных настроений личного плана, к решению частных задач, порой понимаемых абстрактно-технологически, а во-вторых – при попытках воплощения образов действительности подмена их, благодаря излишней психологизации, опять-таки своими субъективными переживаниями, которые, в конечном итоге, заслоняли и вытесняли основной образ. Вот почему столь свойственная мне тяга к широким песенным образованиям оказалась вытесненной экспрессионистическими извращениями. Мне непосредственно угрожала опасность зайти в творческий тупик. Историческое постановление ЦК помогло осознать свои ошибки.

На первых порах мне было и легко найти правильные пути решения новых творческих задач. Я понял, что, прежде всего, мне нужно приблизиться к живой широкой аудитории. С этой целью я обратился к написанию популярной театральной музыки. Мне это дало немало. Однако я рассматриваю свои последние работы лишь как первый, пробный шаг на пути демократизации всего музыкального языка и мышления. Патриотический долг зовёт меня принять посильное участие в разрешении великой задачи воплощения в музыке положительного героя нашей советской действительности. Хочу попытаться это сделать в симфоническом замысле.

Я позволил себе занять ваше внимание изложением мыслей о своих ошибках и надеждах потому, что, думается, в той или иной мере творческие ошибки, надеждающие в результате отгораживания художника от жизни, свойственны многим из нас. Об этом уже много говорилось на нашем заседании, и я не хочу повторяться.

Особо хочу отметить правильное и содержательное выступление И. И. Дзержинского. Но не вправе ли мы бросить и ему упрек в том, что он в своём последнем симфоническом сочинении ушёл от современности в образы прошлого? Эта опасность стояла и, быть может, стоит перед другими членами Ленинградского Союза композиторов.

Вот почему прав т. Кухарский, когда он отмечал, что наша творческая организация, к сожалению, не занимает должного места в первых рядах творческой общности. Мы должны приложить все усилия для того, чтобы добиться резко повышения идейного и творческого уровня нашего Союза. Все условия для этого у нас есть.

Сам факт обсуждения произведений, стоящих в порядке для сегодняшней дискуссии, несмотря на ошибки и недостатки, которые свойственны всем произведениям, говорят о том, что мы обладаем рядом талантливых мастеров, которые с успехом могут взяться за разрешение тех больших творческих проблем, которые поставлены перед всеми нами. Герои наших дней, вожди народа, герои Отечественной войны, герои труда – вот кто должен найти место на страницах наших произведений.

Нет, не может быть ни одного композитора, активно не работающего над современной темой.

Вот какова наша задача, и мы должны возможно скорее её решить<sup>46</sup>.

Трудно сказать, какого рода выступления от Свиридова ждали руководители Ленинградского Союза композиторов. Тот же В. П. Соловьёв-Седой, те же И. Дзержинский, В. Сорокин, Л. Энтелис. Думаю, что они испытывали недоумение и не могли понять, как реагировать на это выступление. Вроде бы в нём были употреблены все правильные, соответствующие слова, но они как-то были не так употреблены, не так расставлены акценты, не упоминались имена Жданова, Сталина, не цитировались их слова, ни словом Свиридов не упомянул и не покритиковал своего учителя. Короче, выступление выбивалось из обычного, точно выверенного “стандарта” публичных выступлений в Союзе того времени. Тем не менее, оно вызвало реакцию.

Первым откликнулся В. Ф. Кухарский: “Товарищ Свиридов был совершенно прав, когда сказал, что наша двухдневная дискуссия выходит за узкие рамки обсуждения и оценки только тех произведений, о которых вчера и сегодня идёт речь”<sup>47</sup>. Надо сказать, что Кухарский относился в то суровое время со скрытой симпатией к Свиридову. Почти одногодки, они знали друг друга ещё по консерватории. Может, это обстоятельство сыграло свою роль, а может, уже тогда будущий замминистра культуры СССР осознал, что имеет дело с неординарной личностью, талантом. Внимательно проанализировав все выступления в ту пору Василия Феодосьевича, где он упоминал Свиридова, я пришёл к выводу, что по отношению к Свиридову Кухарский вёл себя порядочно.

И всё же один человек из руководства ЛОССК решился отреагировать на выступление Свиридова. Это был весьма скромный композитор-партиец, выдвинувшийся в эти тяжкие годы на руководящие должности, — М. А. Глух. После одобрительных слов вышестоящего Кухарского, Глуху ничего не оставалось делать, как тоже похвалить Свиридова. “Хорошо выступал Свиридов. Сейчас нужно переходить к произведениям, проникнутым духом современности, а когда вы будете брать современный замысел, то вы должны будете серьёзно подумать о проблеме положительного героя”<sup>48</sup>.

И всё же попытка Свиридова работать в жанре симфонии ни к чему не привела. На майском пленуме была исполнена первая часть Второй симфонии, а также несколько номеров из его танцевальной сюиты (“Молодёжный танец” и “Галоп”)<sup>49</sup>. Первую часть симфонии даже хвалили, но по одной части, конечно, трудно было составить представление о целом замысле.

Сохранился стенографический отчёт общего собрания членов Союза советских композиторов под председательством В. П. Соловьёва-Седого, посвящённого итогам майского пленума 31 мая 1949 года<sup>50</sup>.

Привожу несколько высказываний.

Тон обсуждению симфонии, в целом положительный, задал В. П. Соловьёв-Седой в своём докладе: “Исполнявшаяся в концерте одна часть симфонии Свиридова, конечно, не даёт нам полного представления об этом сочинении талантливого композитора, но эта часть порадовала нас. Мы услышали знакомого нам по своим удачным сочинениям прежнего Свиридова, глубоко лиричного и понятного. Отдельные незначительные отзвуки его формалистических, надо думать, прошедших увлечений, кое-где мелькающие на страницах партитуры, тонут в обаянии напевности основных пластов музыки этой части. Мы будем с нетерпением ожидать окончания этой симфонии и надеяться, что взыскательный художник Свиридов и в последующих частях своей симфонии найдёт достойные его дарования разрешения этой темы и с честью её закончит”<sup>51</sup>.

Поддержал Свиридова Ю. Я. Вайнкоп: “... Очень трудно, конечно, судить по одной части о симфонии Свиридова. Я не знаю, что у него задумано, какой музыкальный материал. Бесспорно, там имеет место рецидив прошлого, но там есть хороший мелос, связанный с интонациями массовой советской песни <...>. Этот язык массовой советской песни сыграл положительную сторону. Я должен сказать, что пока это талантливая заявка на творческую перестройку, эту линию перестройки нужно всемерно поддерживать, а композитору её усилить, надо сделать мелодику становым хребтом произведения, этого подчас не хватает в некоторых вещах”<sup>52</sup>.

Прибывший из Москвы Мариан Коваль уже в чине заместителя Генерального секретаря Союза композиторов СССР в своей довольно длинной назидатель-

тельной речи призывал ленинградских композиторов “не бояться ясности и чистоты мелодики и не затушевывать её колористическими выдумками” и выразил опасение, что “иногда композитор ещё находится в мире звуков очень индивидуалистических и с трудом из этого мира выбирается”. И тут же привёл в качестве примера Свиридова: “Мне кажется, что симфония очень талантливого композитора Свиридова представляется каким-то эскизом какого-то очень серьёзного произведения, но в котором нет ясно намеченных целей, для кого и для чего это произведение предназначается и какую идею это произведение должно выразить”<sup>53</sup>. На Ковалю произвёл отрадное впечатление “Галоп” Свиридова. Это совершенно банальная музыка чисто опереточного характера (Свиридов прекрасно знал оперетту, в это время писал очередную, вторую по счёту). Но Ковалю показалось это сочинение “многообещающим” и, самое нелепое, он видел в нём “настоящее открытие”, чуть ли не перспективу для Свиридова. В заключение своей речи он выразил пожелание: “Свиридову необходимо ещё решительнее повернуться в своём творческом мышлении в сторону русской музыки, пока он ещё боится разговаривать на чисто русском языке”<sup>54</sup>. Любопытно, что Свиридову нравились ранние песни Ковалю, его зарисовки городской жизни эпохи нэпа вроде песни “Замоскворецкая”. И самое интересное, что это пожелание Ковалю было пророческим в своём роде: Свиридов действительно позднее обрёл свой “русский” стиль. Но отнюдь не в духе своего “Галопа”. И не в стилистике той официальной государственной народности, одним из творцов которой в конце Сталинской эпохи был Мариан Коваль, писавший много малоинтересных, невыразительных песен для хора им. М. Е. Пятницкого.

На эту же сомнительную дорожку предлагал вступить Свиридову и М. А. Чулаки. Ему понравилась, как он назвал его пьесу — “Молодёжная пляска” (помимо “Галопа”, Свиридов показывал ещё несколько номеров из своей танцевальной сюиты, в том числе и “Молодёжный танец” — чисто опереточный канкан). “Среди произведений малых жанров мне очень понравилась “Молодёжная пляска” Свиридова. И мне кажется, это большая удача, чем в подступах к симфонии. Боюсь, что сам Свиридов относится к этому роду творчества как к творчеству второго сорта, но он определённо нашёл себя в этом жанре”. Но Свиридов нашёл себя совсем не в этом жанре и не в жанре симфонии...

Иное услышала в первой части сочинения Свиридова скромная ленинградская композитор Чичерина: “Есть грустные интонации, они мне кажутся трагическими, и хотелось большего просветления в дальнейшем”. Тем не менее, и она отметила, что “Свиридов отошёл от сложности <...>, его музыкальный язык стал яснее, доходчивее, мелодичнее и глубоко талантливым”<sup>55</sup>.

Приехавший из Москвы музыковед И. И. Мартынов из когорты “офицеров музыкальной госбезопасности”, как такого рода критиков называл И. И. Соллертинский, был настроен благодушно, похвалил Свиридова: “Первая часть его симфонии, бесспорно, располагает к себе какой-то чистой музыкой, в ней бросается в глаза очень светлая лирика, она располагает к себе ясностью, чувствуешь желание композитора найти какой-то простой способ высказаться, выразить свои мысли, думы — это в ней чувствуется”. Но тут в голосе Мартынова возникла стальная нотка бдительности: “Но я должен сказать со всей ответственностью, она в то же время поставила меня в некоторое недоумение (sic! — **А. Б.**), особенно в связи с аттестацией, которая была дана этой симфонии, когда было сказано, что эта симфония выражает борьбу демократической молодёжи за мир и свободу. Может быть, вся симфония в целом эту задачу разрешает, тогда это дело другое, но нам показали одну часть, и она оставляет слушателей в недоумении, потому что непонятно, куда это должно повести и как разрешиться”.

Так как Г. В. Свиридов ничего не рассказывал сам и ни в одной из своих многочисленных тетрадей “Разных записей” не оставил никакой записи о своей Второй симфонии, то интерес представляет стенограмма выступавшего на обсуждении партийного вождя ЛОССК, музыковеда Л. А. Энтелиса. Благодаря этому выступлению можно себе представить замысел Второй симфонии. Вот что рассказал Энтелис: “...Первая часть симфонии Свиридова. Вы знаете, сколько у нас было тревожений с этим произведением, репетировались нотные листы, на которых не обсохли чернила потому, что Юрий Васильевич писал в очень большом творческом напряжении, и произведение в той части,

которую мы слышали, не получилось. Я согласен с тем, что должна быть очень ясная концепция направленности. Нам известно, что замысел симфонии Свиридова — борьба демократической молодёжи мира, и этот замысел нужно очень поднимать. Конечно, мы не слышали старого Свиридова, это новый Свиридов, это Свиридов, передумавший много, во многом себе изменивший, но многое ему предстоит ещё делать, и нужно сказать, что тот успех, который имела первая часть симфонии, должен ему подсказать многое о том, что нужно ещё делать и дорабатывать. Мне кажется малоубеждающим вариант замысла двухчастной симфонии: к этой части — ещё одна часть. Может быть, Свиридов творчески убедит в этом, но мне кажется это очень сомнительным, это часть четырехчастной симфонической циклической формы, а не двухчастной<sup>56</sup>.

С симфонией так и ничего не получилось. Нельзя без улыбки читать, что симфония имела программой борьбу за мир молодёжи. Конечно, это была уловка, это был способ “легализации” сочинения, давший возможность её исполнить. Но симфонию Свиридов так и не завершил<sup>57</sup>. После майского пленума осенью 1949 года он показывал наброски второй части Соловьёву-Седому и Хренникову, они забраковали материал, сказали, что это опять возврат к формализму. После неудачи со второй частью Свиридов бросил её писать. Началось время писания музыки для театра, кино. В 1949 году он пишет оперетту “Невеста из провинции” на либретто его знакомой, драматурга и писательницы Музы Павловой, заканчивает два акта в клавире, бросает её, потом, в 1950-м пишет ещё одну оперетту — “Огоньки”.

Вспоминая эти годы, травлю М. Зощенко, его состояние после Постановления 1946 года, Свиридов в “Заметках” 1989–1993 годов признаётся: “Моё положение было тоже ужасным. Я остался без денег, все сочинения из издательства вернули, в том числе “Трио”, только получившее Сталинскую премию 1-й степени. Жил я только на театральные заказы, писал музыку к спектаклям. <...> Жуткое, безысходное было время<sup>58</sup>”.

В Москве в те же дни разыгрывался очередной акт политического спектакля. Сталин поменял команду в руководстве композиторами, наконец-то был создан Союз композиторов СССР, последний из творческих союзов. Жданов умер, назревало “ленинградское дело”, Берия с Маленковым разыгрывали теперь свою “заготовку” с критиками-космополитами. Тучи, казалось бы, сгущавшиеся над композиторами-формалистами, постепенно рассеивались. Не над всеми, но над главными точно рассеивались. Ещё в ноябре 1948 года Шостаковичу было присвоено звание народного артиста РСФСР. В Комитете по делам искусств он подписывает договор на создание оратории “Песнь о счастье” — к 70-летию со дня рождения И. В. Сталина, пишет музыку к кинофильму “Падение Берлина”<sup>59</sup>. В марте 1949 года, будучи членом Советского комитета в защиту мира, он вместе с А. А. Фадеевым и С. А. Герасимовым летит в Нью-Йорк, на Всеамериканский конгресс деятелей науки и культуры в защиту мира. Перед отлётом в Нью-Йорк состоялся известный телефонный разговор Сталина с Шостаковичем. На жалобу, что его музыку не исполняют, Сталин тут же реагирует, делает выволочку Главреперткому, и незамедлительно сочинения Шостаковича были вновь разрешены к исполнению. Шостакович выступает в Карнеги-холле с написанной для него речью, громящей американский империализм, за которую членов советской делегации попросили покинуть США в течение, кажется, 48 или 72 часов.

Сталин позволил Жданову провести “перебор людешек” в среде музыкантов, убрав симфонистов, поставить во главе вновь образованного Союза композиторов песенников, людей родом из глубинки, творцов массовой музыки для народа. Композиторской элите была устроена публичная, чисто показательная “порка”, так сказать, в педагогических целях. Был дан урок, назидание, было объяснено и растолковано, какая музыка была полезна для народа, а какая — опасна. Впрочем, Сталин не дал в обиду главных композиторов-формалистов. Практически все они через год-два получили очередные Сталинские премии. У Шостаковича их было, в конечном итоге, пять, а у Прокофьева — целых шесть. Что-то в роде компенсации за причинённые неудобства...

Не случайно Е. Мравинскому приснились Шостакович и Свиридов 13 января 1948 года! Между ними в то время были очень близкие отношения. Они полностью доверяли друг другу. Вели откровенные беседы. И при всём различии своего положения, при том, что у Шостаковича были связи и покрови-

тели наверху, обоих композиторов объединяло одно чувство ненависти к тирании и её носителю. В разговорах они называли Сталина “Усач” или “дядя Джо”. Уже в 1980-х годах Свиридов запишет в тетради: “Мы были вместе “против”.

\* \* \*

К этому времени Шостакович и Свиридов были уже знакомы свыше десяти лет.

Интерес к Шостаковичу у Свиридова возник сразу, как он приехал в Ленинград в 1932 году. Ещё до занятий композицией он поступил в Центральный музыкальный техникум по классу рояля. Вот как он сам вспоминал об этом: “Приехав в Ленинград, я с изумлением узнал, что здесь живёт и работает большая группа композиторов. Жадно стал я знакомиться с их музыкой. Моё внимание поначалу привлекало многое, но постепенно интересы откristаллизовались. Я сразу выделил для себя музыку В. Щербачёва и его учеников, узнал его блоковские романсы, Третью симфонию (с фортепианными “Выдумками” я познакомился ещё в Курске), Сонату для фортепиано и хор “Скифы” М. Юдина, блоковские романсы П. Рязанова, “Большую сюиту” для фортепиано Г. Попова – всё это играл я с большим увлечением, открывая для себя новый звуковой мир, о котором раньше не мог и подозревать. Событием в моей жизни оказалось знакомство с музыкой Д. Шостаковича. Начиная с Первой симфонии, я следил буквально за каждой нотой, которая выходила из-под его пера, и быстро попал под обаяние его творчества”<sup>60</sup>.

Огромную роль сыграло то обстоятельство, что Свиридов, поступив в консерваторию, хотя и не сразу, можно сказать, случайно, попал в класс Д. Д. Шостаковича. В письме ко мне он описал свой приход к Шостаковичу следующим образом: “Со второй половины учебного года (после каникул) я возобновил занятия, что писал тогда – не помню (была большая “Полька” для ф-но в четыре руки, что-то ещё, кажется соната для скрипки одночастная, уже отзывавшаяся знанием Шостаковича, одна часть фортепианного концерта (до-минор) без партитуры и т. д. Весной 1936 г<ода> через В. А. Барбэ я познакомился с И. И. Держинским и играл ему Пушкинский цикл”<sup>61</sup>.

По рекомендации Ивана Ивановича<sup>62</sup> я показал это сочинение в Союзе композиторов. Показ прошёл очень успешно, мне была назначена для продолжения образования особая Государственная стипендия им. Луначарского, выделенная Совнаркомом для молодого композитора. Эту стипендию в размере 300 руб<лей> в месяц (огромные деньги по тем временам!) с момента её учреждения (в 1935 г<оду>) никто не получал, поэтому мне выплачивали ещё и разницу за прошедшее время. Приходилось 500 руб<лей> в месяц (стипендия в техникуме была 35 руб<лей>, а в консерватории – 45 и 60 руб<лей>). Я зажил, “как падишах” (по выражению М. М. Зощенко), перестал нуждаться и подрабатывать деньги игрою в ресторане или пивной.

Первое исполнение цикла прошло по радио поздней весной (м<ожет> б<ыть>, в мае). Пел Олесь Чижко (и пел прекрасно!), партию рояля играла Бронникова (потом была женой Элиасберга). Вся эта метаморфоза моей жизни произошла мгновенно, ответственный секретарь Союза В. Еф. Иохельсон выразил желание лично со мною познакомиться, я вошёл в орбиту внимания Союза и считался молодой “звездой” или, как тогда шуточно меня называли, “звездой”. Успех меня окрылил и резко выделил, но я этому не удивлялся, так как был довольно-таки самонадеян, по правде говоря...

За весну и начало лета я написал цикл фортепианных пьес (они куда-то исчезли, там были неплохие вещи, я бы теперь их мог издать!). Само собой разумеется, что стиль мой, конечно, был неустойчив. Я колебался между Шостаковичем, который тогда стал писать проще, классичней (в связи с общей тенденцией возврата к классицизму), и более певучей, лиричной манерой письма. В начале лета меня (досрочно) рекомендовали из техникума в консерваторию.

Экзамены я сдал легко, а за лето сочинил ещё две части концерта для фортепиано с оркестром. Зачисленный в класс П. Б. Рязанова, я поблагодарил М. А. Юдина за обучение и стал заниматься очень исправно и прилежно у Петра Борисовича. Он хорошо ко мне относился, мои часы были последними



по расписанию. После уроков я шёл его провожать (он жил где-то в районе ул. Некрасова). Дорога к его дому была каждый раз иною (он её выбирал сам). По пути велись разговоры на самые разные темы, он многому меня учил (как я теперь понимаю!), рассказывал о городе, о музыкантах из Союза, о себе (не чуждаясь даже интимных подробностей жизни), словом, воспитывал вкус, рвение к работе, умело, иронией укрощал молодое честолюбие и т. д. Как я понимаю, отношение было самое доброжелательное.

У него я быстро закончил финал концерта и сделал партитуру (как умел!). Тут случилось, что его отозвали в Москву, назначив консультантом по музыке при Керженцеве, Председателе вновь организованного Комитета по делам искусств. Я остался без преподавателя. Однако через Союз, где меня уже все знали, я смог получать консультации по оркестровке. Об этом мне сказали мои новые друзья, а я тогда общался с группой молодых (уже окончивших консерваторию): Держинским, Соловьёвым-Седым, который мне нравился всегда гораздо меньше, Ганом, Фризе, Желобинским (в меньшей степени, он тогда был очень знаменит!) и др. У Ив. Держинского я познакомился с Хренниковым, но это было позже, году в 1937, осенью, кажется. Но возвращаюсь к сочинению.

В Союзе мне предложили на выбор двух консультантов: Шостаковича или Чулаки. Я, разумеется, выбрал первого и с нетерпением стал ожидать его согласия посмотреть мою музыку. Через некоторое время мне дали его телефон, и я, робея, позвонил ему и условился о встрече. Захватив с собою ворох музыки: партитуру Концерта, Пушкинские романсы, песни, фортепианные пьесы, Сонату для скрипки и что-то ещё (почти всё это потом пропало в блокаду, сгорело в печке, без особого, впрочем, ущерба для человечества), я за день до встречи не поехал ночевать в Тярлево, где жил тогда в общежитии консерватории, а остался ночевать у друга моего большого – Саши Шмырёва (тогда он был студентом-корабелом), а утром от него отправился пешком со Съезжинской улицы на Кировский проспект, 14, где жил тогда Дмитрий Дмитриевич.

Свидание было долгим, я сыграл ему много музыки. Он сказал что-то вроде: “Вам стоит заниматься музыкой”, – и предложил ходить к нему домой на уроки, зная, что я остался без педагога. Было это в конце 1936 года. Так я стал заниматься у него, показывая разную музыку, которую в то время писал, вернее, заканчивал писать. Новых заданий он мне не давал.

Тут у меня появилась первая в жизни прикладная работа (“халтура”, как это тогда называлось на жаргоне композиторов). Это была программа из “Казачьих песен”, которую я написал для ансамбля песни и пляски Ленинградского дома Красной армии. Подобного рода прикладную работу Шостакович, в общем одобрял, говоря, что композитор должен уметь писать всё, смелее входить в соприкосновение с жизнью (он был врагом “кабинетности” и “кабинетного” стиля музыки) и т. д. Фортепианный концерт я закончил, что дальше писал – сейчас не вспомню. <...>

В 1937 году, в марте или феврале, не помню, Шостакович поступил преподавать в консерваторию. О. Евлахов и я были зачислены первыми в его класс. В 1937 году, осенью состоялась первая “декада Советской музыки” (прообраз нынешних фестивалей). В эту декаду был включён мой фортепианный концерт (я был на втором курсе), играл П. Серебряков, а дирижёром был Мравинский. Концерт имел успех, критика, в общем, хвалила (но не слишком), разумеется, находили и недостатки, которых было – понятно – много (больше, чем надо!).

Первая это была моя вещь для оркестра, оркестровки я не проходил ещё, сочинял всё спонтанно. Концерт игрался и по радио (и в филармонии не раз). Но совершенно особым был концерт (а когда он был – не помню!) в честь 75-летнего юбилея консерватории. Программа была из музыки консерваторских воспитанников, а начиналась Четвёртым ре-минорным концертом А. Г. Рубинштейна. Огромный сборный концерт в двух отделениях (он шёл в Большом зале консерватории им. А. Рубинштейна) заканчивался двумя частями фортепианного концерта Дмитрия Дмитриевича, он играл сам, а потом двумя частями моего бедненького концерта в исполнении П. Серебрякова.

Это был первый в моей жизни *грандиозный* успех, когда я вышел кланяться (на вид был я совсем мальчишкой, худой, тоненький), зал (он состоял из

консерваторцев, их родни и т. д., словом, людей пристрастных) взревел! Я страшно растерялся и тихо говорил: “Спасибо, спасибо, спасибо...”<sup>63</sup>.

Шостакович пришёл в консерваторию через год после публикации статьи Д. Заславского “Сумбур вместо музыки” и последующих статей в газете “Правда”. По иронии судьбы, сразу после выхода в свет статьи “Сумбур вместо музыки”, с февраля по апрель 1936 года, два месяца подряд по четвергам продолжалась общеконсерваторская конференция “Формализм в музыкальном образовании”. На конференции выступали представители разных профессий, певец Иван Ершов, пианистка Н. О. Голубовская, скрипачи, духовики. Но основной спор шёл между композиторами.

В это время в консерватории существовало две кафедры композиции. Одну возглавлял М. Ф. Гнесин, ученик Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова. На этой кафедре преподавал и ещё один ученик Н. А. Римского-Корсакова и его зять, М. О. Штейнберг, у которого учился Д. Шостакович. Эта кафедра считалась академической, верной традициям Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова.

Другая кафедра состояла в основном из учеников В. В. Щербачёва. Её возглавлял П. Б. Рязанов. Эта кафедра считалась прогрессивной, её идеологами были сам Щербачёв и Б. В. Асафьев. В 1920-е годы они были видными деятелями Ассоциации современной музыки (АСМ), энергично проповедовали отказ от созерцательного “иллюзорного симфонизма” кучкистов и изучение динамичного, линейного стиля письма, остро-диссонантной гармонии современной западноевропейской музыки. Ориентация на открытия Запада мотивировалась необходимостью интонационной революции, которая рассматривалась как неизбежное следствие революции социальной.

Казалось бы, за своего ученика должен был отвечать учитель, М. О. Штейнберг, но критике подверглась щербачёвская кафедра. Именно эту кафедру обвинили в том, что она стала рассадником формализма в консерватории. В результате Рязанов “убрали с повышением”. Он возглавил отдел музыкальных учебных заведений в ГУУЗ (Главное управление учебных заведений) при вновь образованном Комитете по делам искусств, разрывался в поездках между Москвой и Ленинградом и не мог преподавать. Через некоторое время Рязанов уехал в Тбилиси, кафедру вместо него возглавил Ю. Н. Тюлин. Кафедра постепенно теряла значимость. После войны её перевели в другой статус, она стала кафедрой инструментовки, и композиторы-преподаватели с этой кафедры уже не имели права вести основной предмет — композицию. Ленинградская консерватория потеряла уникальную возможность соревнования двух кафедр композиции. Это соревнование было весьма плодотворным, оно принесло свои результаты — ленинградская композиторская школа в двадцатые—первую половину тридцатых годов была самой передовой в СССР.

Всё изменилось в одночасье, буквально за какие-нибудь несколько месяцев. В консерватории, особенно после техникума, Свиридов почувствовал совсем иную атмосферу. “Туда я пришёл в 1936 году. Обстановка поразила меня сухостью, устарелостью, какой-то замшелой бездарностью. К этому времени (уже был разговор о формализме, ужаснувший меня, как и всех молодых) в Консерватории взял реванш застарелый, “склеротический” академизм. Влияние экспрессионизма искоренялось, и моё поколение попало в ложное положение. Надо было бы пройти через АСМ и искать *новое после него*, а нас отбросили назад по времени и вкусам совершенно устарелым. Это сильно корежило людей. Поэтому пропал, например, свежий, подлинный талант Дзержинского. Он начинал очень яркой, чистой какой-то музыкой: песни /прекрасные!/, “Тихий Дон”, где было много свежего, народного. Тоже было и у поэтов /молодых/. Но тут пошло другое: всё, понятно, смешалось, и вызрел симфонизм Шостаковича”<sup>64</sup>.

Как я мог понять из наших разговоров с Георгием Васильевичем, в то время творчество Шостаковича произвело на него неизгладимое впечатление. В библиотеке Свиридова остался на всю жизнь приобретенный ещё в 1935 году клавир Первого фортепианного концерта Дмитрия Дмитриевича. Мне рассказывал Георгий Васильевич, что он неоднократно посещал спектакль Малегота “Леди Макбет Мценского уезда”, музыку этой оперы он знал наизусть. Между прочим, Свиридов считал первую редакцию оперы более удачной, так

как в ней текст Е. Прейса и Шостаковича более соответствовал, по его мнению, натуралистическому стилю музыки. В опере Свиридов ценил буквально всё, кроме песни Старого каторжанина в последнем акте, в которой он слышал напускную “гражданскую слезу” (Ф. Достоевский). Был молодой Свиридов и на дискуссии по поводу премьеры оперы в Ленинградском Союзе композиторов, помнил, как в её защиту выступал И. И. Соллертинский.

Свиридов отдал дань симфонизму Шостаковича. Об этом красноречиво свидетельствует его Первая симфония, написанная летом 1937 года. И строение, и чередование частей, и состав инструментов (фортепиано во второй части скерцо, точь-в-точь как в Первой симфонии Шостаковича), и характер тематизма и способы развития материала – всё говорило о том, что Свиридов писал свою первую симфонию, чуть ли не копируя её с Первой симфонии Д. Д. Шостаковича, которую очень любил. Симфонический первенец Свиридова был исполнен в сентябре 1937 года в Ленинграде на смотре симфонической музыки ленинградских композиторов, на котором была исполнена (возможно, впервые) Пятая симфония Д. Шостаковича<sup>65</sup>.

Вспоминая своё обучение в классе у Шостаковича, Свиридов отмечал, что главным было не решение технических заданий на уроках, а слушание и исполнение музыки. Позднее он вспоминал, что учились в классе Шостаковича на примерах классической музыки – переигрвали всю классику. Впрочем, новации ученики всё же воспринимали в партитурах учителя, слушая его музыку в филармонии, изучая его партитуры. “Учил своим примером”, – вспоминал Георгий Васильевич. И действительно, в те годы любая партитура Шостаковича была последним словом современной музыки, художественные достоинства делали её непревзойденным образцом. Многие более молодые композиторы невольно подражали Шостаковичу, далеко не случайно появилось выражение “маленькие Шостаковичи”. Подражал и Свиридов, ещё будучи в его классе и позднее, в 1940-е годы. Он вспоминал, как между классами Гнесина и Шостаковича шло соревнование, как с ассистентом Шостаковича И. Б. Финкельштейном исполнял новые, неоклассические сочинения И. Ф. Стравинского, Октет, балет “Пульчинелла”, Симфонию псалмов, переложенную Д. Шостаковичем для фортепиано в четыре руки, “Царя Эдипа”.

Вторая половина 1930-х годов стала поворотной в истории русской художественной культуры, в том числе и в музыке. Не случайно в своём письме Свиридов пишет о том, что стал подражать Шостаковичу, который в 1930-е годы стал писать “классичней”. Это действительно так. Сыграли свою роль разные обстоятельства. В немалой степени на творчество многих композиторов, не только советских, повлияло рождение звукового кино. К тому же к началу 1930-х годов бурными темпами шла сплошная радиофикация СССР. По всей стране, в городских квартирах, на железной дороге, в общественных местах стало появляться радио. На 1 января 1933 года в СССР насчитывалось 2 млн 52 тысячи радиоточек и радиоприёмников. Помимо речевых передач, по радио стала транслироваться музыка. Прежде всего, классическая. Радио и звуковое кино дало импульс для развития массовой песни. Шостакович откликнулся на “звуковую фильму” и стал одним из пионеров советской киномузыки. И он стал искать новый, более демократичный стиль, теперь ему приходилось считаться с широкой, всенародной аудиторией. Отсюда его замечательные опыты в жанре массовой песни, достаточно вспомнить его чудесную “Песню о встрече” (“Нас утро встречало прохладой”) на слова Б. Корнилова. Между прочим, как заметил Свиридов, в киномузыке, особенно написанной к фильмам, посвящённым революции или гражданской войне, родился и новый драматический тип симфонизма Шостаковича.

Поворот к классическому стилю был замечен во всех искусствах. Тридцатые годы стали годами расцвета советского нового классицизма. В одной из тетрадей “Разных записей” в 1960-е годы у Свиридова появляется следующая запись о советском искусстве тридцатых годов: “Создаётся советское классическое искусство: скульптуры Мухиной, портреты Нестерова, музыка Шостаковича и Прокофьева (позднего Прокофьева, пример – “Ромео и Джульетта”). В театре ставятся классические пьесы, русские и европейские: много Шекспира, много Островского. Знаменитые, замечательные актеры в МХАТе, Малом театре в Москве, в Александринке и Большом драматическом в Ленинграде. Актеры традиционные, с прекрасной русской речью, каждый обладает индивидуальным голосом в прямом смысле этого слова, великолепно играющие

в пьесах классических, способные играть крупных людей, воссоздавать героические и трагические характеры. Нет страха перед масштабом, нет стремления всё уменьшить, обытовить, “очеловечить” в низменном смысле этого слова”<sup>66</sup>.

В других, более поздних тетрадах “Разных записей” он неоднократно будет возвращаться к оценке советского искусства середины 1930-х годов и к ситуации, которая сложилась в советской музыке конца 1930-х. Так, в одной из тетрадей можно найти следующую характеристику искусства того времени: “Короткий период — 1934–1936 годы, до смерти Горького, и тут же падение. Однако 1934–<19>35 годы дали *возвращение* многих писателей в литературу, ошельмованных ЛЕФом и РАППом, и другими троцкистскими организациями, возвращение М. Нестерова, Петрова-Водкина, Палеха и других, но не всех (Булгаков, Платонов). Появление новых талантов в поэзии: П. Васильев, Корнилов, Смеляков (русских!).”

В музыке появилось, несомненно, более очеловеченное искусство, что бы там ни говорилось. Прокофьев (которого я никогда особенно не любил, а тогда в особенности — он казался мне изжитым, устарелым) дал “Ромео и Джульетту” — яркую вещь, хорошие куски музыки в “Александре Невском” (вокальные, например, песня). Правда, всё же это музыка — иллюстративная, бутафорская, изображающая чисто внешние, частные события, без духовной, внутренней силы. Стиль модерн — бессильный создать глубокий человеческий характер, заменивший характер — типом, маской, куклой (типажом в кино), заменивший психологию — динамикой, размышление — действием.

Пятая симфония Шостаковича, несомненно, музыкально наиболее сильная вещь этого периода, несмотря на условности языка (в сущности, музыкальный “воляпюк”)<sup>67</sup>.

Ценным в методе обучения Шостаковича было то, что он не только не препятствовал свободному сочинению учеников, но, наоборот, поощрял их к серьёзной работе. Свиридов быстро развивался как композитор, много работал и имел явный успех в классе. Правда, порой манкируя лекциями и занятиями по другим, особенно не музыкальным предметам. К концу обучения у него уже был солидный запас сочинений. В 1940 году он пишет сонату для фортепиано и сонату для скрипки и фортепиано, по заказу Ленинградского театра оперетты сочиняет музыку к оперетте “Настоящий жених”, сдаёт в театр партитуру, в это же время пишет музыку к своему первому фильму “Поднятая целина”, в конце 1940—начале 1941 года пишет музыку к спектаклю Ленинградского театра комедии по пьесе А. Островского “На бойком месте”, цикл романсов на слова А. Блока и Семь песен на слова А. Прокофьева.

Вспоминая позднее о последних годах обучения в консерватории, Свиридов запишет в одной из своих тетрадей “Разных записей”: “Все предвоенные, суровые, мрачные годы, бесконечные суды, процессы, аресты. Жил я очень одиноко, друзей в истинном смысле слова не имел, были приятели застольного, “собутыльного” типа. Знакомство с Ш<остаковичем>, к которому я относился с огромным пиететом и гордился его доброжелательным (так, по крайней мере, мне казалось) ко мне отношением. Нравилась мне молодая музыка Ив<ана>Дзержинского. В ней была дивная свежесть. Музыка без “симфонизма” (без развития), “без драматизма”, как говорил мой соученик О. Евлахов (тоном осуждения). Мне же как раз это казалось свежим. К сожалению, после первого и большого успеха (с “Тихим Доном”) Дзержинский уже старался угодить, “попасть в тон”. “Поднятая целина” была гораздо слабее: бытовизм, без особой поэзии, дальше дело пошло совсем плохо. Бытовая опера, увы, быстро себя исчерпала.

Государственным искусством стали “симфонизм” и официальная песня (времена Дунаевского). “В бурю” Хренникова — это было уже просто пошло, но “Семён Котко”, написанный на другом уровне таланта, опыта и вкуса, был также фальшив, жанрово малозначителен, кроме этой, хлестко написанной сцены с пожаром, сумасшествием и др. атрибутами оперного натурализма”<sup>68</sup>.

“Занятия в классе [Шостаковича] консерватории и обстановка в нём стала труднопереносимой. К тому времени — 1940 год — я совсем растерялся, не знал, что делать, что писать (и долго не мог прийти в себя). Массовый стиль того времени казался мне попросту ужасным. Следовать же за корифеями — Стравинским, которого я хорошо изучил к тому времени (знал и последние его сочинения: “Персефону”, Симфонию псалмов, балет “Игра в карты”), я не мог, было чуждо.

Симфонии Шостаковича – 5-я, 6-я – имели громадный резонанс, хотя многие кривили рот: и старые, и молодые. Помню, некоторые студенты, например, С. Р. Мусселиус – честнейший человек – называл эти симфонии “Миазма № 1” и “Миазма № 2”. Впрочем, говоря об этом без злобы, а лишь иронически.

Перед самой войной обозначилась музыка Шостаковича: две симфонии (5, 6), квартет № 1, квинтет. Это было очень внушительно, зрело, видна была уже впереди его высшая точка – 8-я симфония, после которой дело постепенно пошло на спад, но конкурента ему всё равно не возникло. В том роде музыки, какой тогда царил, думаю, и невозможно было с ним соревноваться. Новые же идеи ещё не созрели, не обозначились. Да и мудрено было им обозначиться. Ведь война шла под знаменем борьбы с национальным (хотя и в уродливой его форме)<sup>69</sup>.

Здесь следует на миг остановиться. Свиридов не случайно вспоминает 1940 год. В конце этого года он приносит в класс Шостаковичу свои песни на слова А. Прокофьева. Обычно сдержанный и крайне вежливый, Дмитрий Дмитриевич не мог скрыть раздражения. Он отчитал Свиридова, сказал, что это сочинение никуда не годится, что в нём Свиридов откровенно опускается в низкий стиль массовой песни. Свиридов, совсем не сдержанный и горячий, вспыхнул, молча снял ноты с пюпитра, сухо попрощался и вышел из класса. Того самого знаменитого 36-го класса, который и ныне отмечен как класс Шостаковича. Не помню сейчас подробности нашего разговора с Георгием Васильевичем, в котором он рассказал об этом эпизоде, не буду гадать, вернулся ли он через какое-то время к занятиям в классе или не вернулся. Думаю, что всё же через некоторое время занятия возобновились. Не знаю, как этот случай отразился на судьбе Свиридова-студента, но есть один красноречивый факт: Свиридов не сдавал экзамен по специальности по окончании консерватории 21 июня 1941 года. Я своими глазами видел экзаменационную ведомость: фамилии Свиридова там не было.

Эта размолвка не была случайной. После войны Свиридов вернётся к песням на слова А. Прокофьева, добавит к ним ещё одну новую, на слова М. Исаковского, и выпустит тетрадь под названием “Слободская лирика”. Причём первоначально она называлась “Деревенская лирика”. Разногласие между учителем и учеником объясняется различием их вкусов, объяснимым различием истории их слуха, если так можно выразиться, интонационной несовместимостью. Вот где сказались социальные корни участников этого “инцидента”. Дело в том, что Шостакович – горожанин, и не просто горожанин, а родившийся и выросший в столице, имел далёкое предствление о жизни русского крестьянина. Более того. Как можно судить по его творчеству, к крестьянину он относился весьма настороженно, как к патриархальному, косному социальному слою. Примерно так же, как к русскому крестьянину относился М. Горький. Да и не только Горький, но и масса русской интеллигенции. А в годы коллективизации, да и позднее, крестьянин был скорее отрицательным типажом. Достаточно вспомнить фильм Эйзенштейна “Старое и новое”. Да и у самого Шостаковича в опере “Катерина Измайлова” есть весьма характерный персонаж – “Задрипаный мужичонка”. Свиридов был родом из старинной крестьянской семьи. Правда, ни его деды, ни отцы уже не занимались сельским хозяйством, отец был почтовым служащим, а дед Иван Егорович – учителем, тем не менее, Свиридов помнил о своих крестьянских корнях. Впрочем, свою тайную связь с землёй он почувствовал позднее. Но и в раннем, довоенном творчестве его память хранила звучание крестьянской песни, музыки слободы. Ведь в Фатеже, городе, где он родился, можно было слышать песни разных сословий, от крестьянской протяжной до бытового жестокого романса. И неслучайно Свиридов признавался, что в тридцатые годы он колебался, его бессознательно тянуло к песенникам, к Ковалю и Дзержинскому. Тем не менее, Ленинград, его музыкальная культура спасли его от провинциализма. И будучи близким к молодой поросли композиторов песенного направления, он так и не стал вторым Дзержинским или Хренниковым.

Думаю, что песням на слова А. Прокофьева Д. Д. Шостакович не придавал особого значения. Он продолжал следить за творчеством своего стропитового ученика. Когда в конце 1940 года Свиридов закончил писать Симфонию для струнных, то Шостакович порекомендовал её Соллертинскому, она вошла в репертуар Ленинградской филармонии. На майском смотре симфонической

музыки в 1941 году её отметили, она была предметом обсуждения. А ещё в ноябре 1940 года Шостакович выступил в консерваторской газете со статьей о Свиридове, в которой отметил Симфонию для струнных<sup>70</sup>.

Много позднее, по случаю пятидесятилетия Г. В. Свиридова, Дмитрий Шостакович поделился воспоминаниями о своём ученике в ж. “Советская музыка” (1965, № 12). Вот как он вспоминал знакомство со Свиридовым и занятия с ним: “С Георгием Васильевичем я познакомился в 1937 году, когда он пришёл ко мне в Ленинградскую консерваторию из Центрального музыкального техникума. Там он учился у Петра Борисовича Рязанова (ошибка Шостаковича, Свиридов учился у М. А. Юдина. — А. Б.). Это был замечательный учитель. <...>. Я вёл тогда в консерватории инструментовку и только через год начал вести класс композиции. Георгий Васильевич продолжал у меня учиться. Ему было 22 года. Но он всегда поражал, просто поражал меня своим творчеством. Он отличался необыкновенной активностью. Быстро писал, очень быстро писал. На каждый, буквально каждый урок он приносил что-нибудь новое — пьесу для фортепиано, романс, песню. Кстати, Свиридов всегда очень хорошо играл на рояле — превосходный пианист! — и очень выразительно пел. <...>. Со школьной скамьи в его сочинениях всё было в порядке. Я как педагог терялся. Не знал, что сказать: ни к чему нельзя было придаться. Сам Георгий Васильевич проявлял самокритичность. Помню, он написал в те годы фортепианный концерт. Отличное сочинение. Его неоднократно с успехом исполнял Павел Алексеевич Серебряков. Партитура хорошо звучала. Но Георгия Васильевича это не удовлетворяло, и он начисто переориентировал сочинение... .

На экзаменах в консерватории он, конечно, всегда получал “пять”. <...>. Уже в те времена Георгий Васильевич всегда ставил перед собой и перед своим музыкальным творчеством высокие, очень высокие требования. Он всегда сознавал великое этическое значение нашего искусства”.

Они сблизились в годы войны. В июле 1941 года Свиридов попал в армию. Его определили наряду с рядом консерваторских товарищей в Училище военного наблюдения, оповещения и связи (ВНОС). В последний день до того, как немцы окончательно окружили Ленинград, эшелон с училищем успел проскочить и добрался до места своего назначения — города Бирска. Не знаю точно, но у меня есть некоторое предположение, что Свиридова комиссовали из армии не без содействия Шостаковича<sup>71</sup>.

Свиридов попал в Новосибирск зимой 1941 года. Из Ленинграда сюда в эвакуацию выбрался оркестр Ленинградской филармонии со своими дирижёрами Е. А. Мравинским, Куртом Зандерлингом, с хударком И. И. Соллертинским, Пушкинский театр. Филармонический оркестр исполнял в Новосибирске Симфонию для струнных (дирижировал Курт Зандерлинг) в 1943 году. В Новосибирск на премьеру Седьмой симфонии приезжал Шостакович. Там он встретился со своими друзьями: Соллертинским, Мравинским. Здесь же произошла встреча и со Свиридовым. Их отношения, в принципе дружественные, возобновились, но теперь уже на новом уровне. Теперь это были отношения между старшим и младшим коллегой. В письме В. Шебалину от 11 августа 1942 года Шостакович пишет: “Я ужасно был рад встрече с друзьями в Новосибирске. Особенно меня порадовал Г. В. Свиридов, который при ближайшем рассмотрении оказался человеком исключительного ума, богатейшей культуры и необычайного благородства”<sup>72</sup>.

В письмах к Соллертинскому в Новосибирск Шостакович постоянно вспоминал Свиридова, просил передавать ему приветы. Думаю, что по рекомендации Шостаковича Свиридов получил заказ на музыку для спектакля Пушкинского театра по трагедии Шекспира “Отелло”. Вероятно, Г. Козинцев, ставивший этот спектакль, предложил писать музыку Шостаковичу, но тот отказался и порекомендовал Свиридова. Когда Шостакович завершил свой замечательный цикл “Из английской поэзии”, то он решил посвятить отдельные песни своим друзьям. И сначала свой знаменитый 66-й сонет посвятил Свиридову, но потому передумал и посвятил его И. И. Соллертинскому, а Свиридову посвятил песню Дженни на слова Роберта Бёрнса.

Забегаю немного вперед, привожу одно письмо Шостаковича Свиридову от 28 апреля 1948 года, в котором он переписал текст знаменитой баллады Бёрнса “Ночлег в пути” со следующей просьбой: “Дорогой Юрий Васильевич. Когда мы с Вами встречались в Москве, я просил Вас написать музыку на

слова Бёрнса-Маршака “Ночлег в пути”. Напишите или романс, или песню. Ужасно мне хочется, чтобы вы это сделали. У Вас это получится великолепно. Я пытался сам написать романс на эти слова, но, к сожалению, у меня ничего не вышло”. И далее Шостакович выписывает текст стихотворения, а в конце ещё раз обращается: “Юрий Васильевич! Я не поленился переписать это прекрасное произведение. Очень хочется мне, чтобы Вы написали романс. Желаю Вам всего хорошего. Привет Аглае Леонидовне<sup>73</sup>. Ваш Д. Шостакович”. Свиридов так и не написал романс на этот текст, но в том же 1948 году у него появляется первая бёрнсовская песня “В полях под снегом и дождём...”, а в начале 1950-х годов он приступает к работе над своим знаменитым циклом Песни на слова Роберта Бёрнса.

На смерть И. И. Соллертинского Шостакович откликнулся своим фортепианным трио, которое очень ценил Свиридов. Свиридов в память об И. И. Соллертинском написал в том же 1944 году фортепианную сонату.

По возвращении в Ленинград осенью 1944 года после снятия блокады отношения между Шостаковичем и Свиридовым возобновляются с новой силой. Они постоянно встречались в Москве и Ленинграде. Сохранилось несколько писем и записок, в которых Дмитрий Дмитриевич просит зайти к нему в номер гостиницы “Европейской”, где он любил останавливаться, приезжая в Ленинград<sup>74</sup>, или заранее, до возвращения в Москву, просил Свиридова позвонить ему.

В первое время по возвращении в Ленинград, в 1944–1947 годах, Свиридов много писал, причём преимущественно инструментальную музыку. В это время у него возникает замысел Фантазии для двух роялей с оркестром, Второго фортепианного концерта, позже – замысел Второй симфонии. Много и плодотворно он работал в жанре камерно-инструментальной музыки, причём весьма успешно. В 1945 году он заканчивает фортепианное трио и квинтет и приступает к сочинению струнного квартета. Квинтет и трио были выдвинуты на Сталинскую премию, прошло только трио. Положительную рецензию для Сталинского комитета пишет Н. Я. Мясковский. Д. Д. Шостакович, будучи членом Комитета по Сталинским премиям, принимает активное участие в выдвижении Свиридова на премию. Не исключаю, что именно он сам выдвинул, минуя Ленинградский союз, на Сталинскую премию струнный квартет Свиридова в 1947 году. Тот самый злополучный квартет, который разругал Гольденвейзер на Совещании в ЦК ВКП(б). Свиридов в это время знакомится с А. И. Хачатуряном. Не знаю, был ли Георгий Васильевич знаком с С. С. Прокофьевым, но они, как минимум, один раз встречались в 1951 году, когда Свиридов ездил от ЛОССК поздравлять Сергея Сергеевича с шестидесятилетием. Позднее Георгий Васильевич поддерживал хорошие отношения со второй женой Прокофьева Миррой Мендельсон. В архиве С. С. Прокофьева сохранилось несколько тёплых писем и телеграммы с поздравлениями, посланные ей Свиридовым после кончины С. С. Прокофьева. В Ленинграде Свиридова поддерживал В. В. Щербачёв, он состоял в близких отношениях с его учеником Ю. В. Кочуровым. Он познакомился с Д. Толстым, который, в свою очередь, познакомил его со своей матерью, поэтессой Н. В. Крандиевской, женой А. Н. Толстого. Складывается круг близких людей, и среди них – ученики или близкие друзья Д. Д. Шостаковича: Галина Уствольская, Револь Бунин, Метек Вайнберг, Маргарита Кусс, Юрий Левитин, Борис Чайковский, Кара Караев, позже Отар Тактакишвили и Владимир Рубин. Обычно в Москве Свиридов останавливался у Метека Вайнберга, в квартире у Михозлса на Тверском бульваре<sup>75</sup>. Он даже прописался временно там, когда приезжал подолгу работать.

Преобладание интереса Свиридова в эти годы к инструментальной музыке, сам выбор жанров, манера письма – всё говорит о сильном влиянии Шостаковича на творческие интересы Свиридова. И это нетрудно понять, так как в это время Шостакович был в самом расцвете сил, писал одно сочинение вдохновеннее другого. К тому же, после триумфального успеха “Седьмой” в странах антифашистской коалиции он становится признанным далеко за пределами СССР. И это вполне заслуженный успех, в эти годы он становится одним из лидеров мировой музыки. Это прекрасно понимал Свиридов. Вот как он оценивал творчество Шостаковича конца 1930–40-х годов и военной поры.

“Периодом духовного подъёма была и война со всеми её ужасами. Она дала прекрасные образцы творчества, из которых на первое место я ставлю

“Василия Тёркина” – гениальную поэму, воплотившую дух нации в роковой момент истории. Прекрасны также многие песни войны (их десятки), которые можно слушать и теперь. И я уверен, их можно будет слушать и в будущем.

Замечательны 7-я и 8-я симфонии Шостаковича – музыкальные памятники эпохи. Им созданы 5-6-7-8-я симфонии, квинтет, Трио, два лучших квартета: I-II, 2-я соната для фортепиано – бессмертные, гениальные произведения. Он слышал это время”.

Свиридов был на всех премьерах сочинений Шостаковича. В Ленинграде он был на всех репетициях и на ленинградской премьере “Восьмой”. Он наблюдал, как Мравинский работал над симфонией, как на репетициях он постоянно задавал вопросы композитору, пытаясь выяснить, правильно ли он интерпретирует тот или иной фрагмент симфонии. Премьера “Восьмой” была триумфом, высшим взлётом в творчестве Шостаковича. Свиридов вспоминал позднее, как Шостакович признался ему после премьеры: “Это моя лебединая песня”.

И вот наступает 1948 год...

С начала этого года и по ноябрь 1953 года ни одно значительное, серьёзное сочинение Свиридова не было издано, не исполнялось в публичных концертах, не звучало по радио. После неудачи с Второй симфонией Свиридов отходит от чистой оркестровой музыки и работает для заработка в театре, в кино. Пишет музыку для сатирических представлений в Ленинградском театре эстрады для Аркадия Райкина, танцы для ансамбля молодёжного танца А. Орбанта. Пишет оперетты, музыку к спектаклям Большого драматического и Пушкинского театра. В Ленинградском театре драмы в начале 1950-х с успехом шёл спектакль “Дон Сезар де Базан”, в котором блистал популярный в те годы актёр В. Честноков. Из этого спектакля самостоятельную жизнь получила свиридовская песня “Маритана”. Были заказы и в кино.

Все эти годы продолжалось тесное общение с Шостаковичем. Дмитрий Дмитриевич принимал участие в делах Свиридова, помогал ему. Он способствовал заключению договора Свиридовым на фильм “Римский-Корсаков”, в котором отмечился небольшим фрагментом своей музыки для изображения композитора-модерниста, прототипом которого являлся И. Ф. Стравинский. В архиве А. Л. Свиридовой и Георгия Георгиевича Свиридова сохранились письма Шостаковича Георгию Васильевичу и Аглае Леонидовне. Из них видно, что Шостакович был в курсе семейных дел Свиридовых, порой пытаясь помочь советом при возникавших размолвках между супругами. Известно письмо Шостаковича медицинскому светилу, академику Петрову с просьбой оказать помощь Свиридову со здоровьем. Ну, и самое важное. В условиях совершенно невыносимых, казалось бы, для творчества, именно в эти годы мучительно, с трудом, с постоянными пробами и отказами, но всё же родился новый, зрелый свиридовский стиль. Свиридов сумел преодолеть и внешнюю цензуру и свой внутренний духовный кризис, который он, несомненно, пережил в смутное время “ждановщины”. Он, в конце концов, приходит к своему жанру, к своей теме и находит свой новый музыкальный язык.

Шостакович сыграл важную роль в истории становления зрелого Свиридова.

Сильное впечатление на Георгия Васильевича произвёл цикл Шостаковича “Из еврейской поэзии”. Это произведение Свиридов любил целиком, вплоть до последнего раздела и заключительной песни “Счастье”. Дело в том, что в этом цикле обычно принято считать по-настоящему ценной его первую половину, посвящённую тяжкой доле живущего в царской России еврейского народа. И когда этот цикл был впервые исполнен в 1956 году<sup>76</sup>, то его последнюю треть обычно рассматривали как необходимую дань, принесённую Шостаковичем в жертву канонам соцреализма, как его намерение довести этот цикл до такого состояния, чтобы его пропустила чуткая цензура.

Под влиянием этого цикла Свиридов начинает работу над своим большим циклическим произведением на слова Аветика Исаакяна. Это была первая вокальная поэма, жанр, по существу, открытый Свиридовым. В отличие от вокальных циклов любимых им немецких романтиков, Шуберта или Шумана, вокальная поэма содержит, наряду с лирическими излияниями, и эпические картины, сцены трагического содержания. В таких поэмах, как “Страна отцов”, “Отчалившая Русь” (на слова С. Есенина), “Петербург” (на стихи А. Блока) затрагивались, как говорил позднее Свиридов, “основы национального бытия”.



Такой была и его первая поэма. Свиридов начал работу над ней в конце 1948 года. Как обычно, он писал несколько разных песен подряд, потом начинал их складывать, составлять из них нечто целое, часть песен отбрасывал, писал новые. В 1950 году первую редакцию поэмы, которая получила первоначальное название “Моя Родина”, он показал в Правлении СК. Её забраковали, сказали, что в ней нет счастливого конца, описывающего радостную жизнь советской Армении. Свиридов ещё дважды показывал её в ЛОССК – в 1951-м и в 1952 годах. На одном из прослушиваний был Т. Хренников. И вместе с Соловьёвым-Седым они опять отвергли поэму, говорили, что она не пройдёт. Настоятельно советовали ему всё-таки переделать её, дописать для конца ещё несколько новых песен. Свиридов делать этого не стал. Он несколько раз пытался изменить композиционный план, написал ещё несколько песен на слова А. Исаакяна, но они так и не вошли в поэму. Она получила строгую, законченную форму с прологом и эпилогом. Свиридов не стремился придать поэме специфический армянский колорит, не использовал армянские народные мелодии. Получилось совершенно оригинальное по языку произведение, песенное в основе, но отмеченное высоким строем чувств, драматизмом. А в живописном, аскетичном фортепианном сопровождении пролога и эпилога чудился суровый, но величественный облик гор. Поэма так и пролежала без движения три года после того, как она была завершена автором. Её исполнение состоялось только после смерти Сталина. Это уже была новая эпоха в жизни страны, в истории её культуры. Исполнение поэмы обозначило новый этап в творчестве Георгия Васильевича Свиридова. И в истории её выхода в свет опять-таки большую роль сыграл Д. Д. Шостакович. Но об этом – в следующей статье.

\* \* \*

В библиотеке Г. В. Свиридова хранился том А. Блока издания 1936 года<sup>77</sup>. По этому тому Свиридов работал над своим циклом романсов на слова А. Блока 1938 года<sup>78</sup>. Стихи, которые он избрал тогда для своего цикла, помечены красным карандашом. Новый слой записей, пометы и отчёркивания синими чернилами появились позднее, после войны. Когда Свиридов уехал из Москвы, то он забрал с собой другой сборник А. Блока, 1940 года издания. Том 1936 года он оставил в Ленинграде. Судя по почерку, чернилам, по отбору стихов, по исчерканному тексту поэмы “Двенадцать”, Свиридов этот том постоянно держал в руках в конце 1940–начале 50-х годов. В конце тома помещены статьи Блока. Они испещрены подчёркиваниями, заметками на полях рукой Георгия Васильевича. В статье “О назначении поэта” Свиридовым на полях отчёркнут абзац и поставлен знак NB. Вот этот абзац: “Поэт – сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной, безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых – привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих – ввести эту гармонию во внешний мир”.

И ниже Свиридов отчёркивает ещё один фрагмент статьи:

“Сословие черни, как, впрочем, и другие человеческие сословия, прогрессирует весьма медленно. Так, например, несмотря на то, что в течение последних столетий человеческие мозги разбухли в ущерб всем остальным функциям организма, люди догадались выделить из государства один только орган – цензуру, для охраны порядка своего мира, выражающегося в государственных формах. Этим способом они поставили преграду лишь на третьем пути поэта: на пути внесения гармонии в мир; казалось бы, они могли догадаться поставить преграды и на первом, и на втором пути, они могли бы изыскать средства для замутнения самих источников гармонии; что их удерживает – недогадливость, робость или совесть, – неизвестно. А может быть, такие средства уже изыскиваются?”

В тетради “Записи 1989–1990, (1996)” содержится следующее воспоминание Свиридова о конце Сталинской эпохи:

“В последние годы жизни генералиссимуса И. В. Сталина обстановка в стране стала ужасающе мрачной: постановления следовали одно за другим, едва ли не все отрасли подвергались суровой критике, люди жили в страхе “за каждый миг в своей жизни”, и казалось иной раз, что Бог дал её челове-

ку напрасно... Я уже не говорю о бесконечном количестве ссылаемых в лагерь, казнимых и т. д. Вообще-то всякий, каждый человек был под подозрением, под наблюдением почти постоянным. Ведь кроме официальных чинов тайной полиции, <были> бесчисленные шпики, тут же рядом с тобою работающие, живущие, сочиняющие музыку, стихи, пьесы, играющие на скрипках, роялях, барабанах; критики, ставящие отметки каждому сочинению и каждому композитору, которые были разделены на категории в соответствии со своими наградами, титулами и пр. Разумеется, не все, но часть их исправно писала доносы. Но в марте 1953 года эта машина вдруг дала неожиданный сбой, резкий толчок, остановку. Через несколько дней всё как бы пошло по старому, но не совсем, а как бы “по видимости”. Все, каждый порознь (за всех ведь не могу ручаться<sup>79</sup>) понимали, что событие эпохи свершилось, но что будет дальше – ждали

*(Продолжение следует)*

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Мравинский Евгений. Записки на память. Дневники. 1918–1987. Текстологическая подготовка, составление и вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. Составитель Летописи жизни и творчества Е. А. Мравинского Ю. Н. Кружнов. СПб, Искусство-СПб, 2004. С. 94.
- <sup>2</sup> В архиве Е. А. Мравинского хранится неопубликованная часть его дневника за 1920-е годы, представляющая собой целый религиозно-философский трактат. Вдова дирижёра А. М. Вавилина показывала мне рукопись этого трактата. Он написан мелким почерком, карандашом, читать его очень трудно.
- <sup>3</sup> См. Костырченко Г. В. Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм. М., Международные отношения, 2003.
- <sup>4</sup> В частности, наши музыковеды до сих пор не заинтересовались деятельностью Отдела психологической войны Верховного главнокомандования Союзных экспедиционных сил при Управлении военной администрации США. Это ведомство, возглавляемое бригадным генералом Робертом Макклором, курировало всю культурную деятельность в американской зоне послевоенной Германии. В том числе и в области музыки. Сравнительно недавно обнаружен редкий документ, родившийся в недрах этого ведомства, – Инструкция музыкального контроля № 1. В ней, между прочим, есть такие строки: “Немецкая музыкальная жизнь должна находиться под влиянием положительных, нежели отрицательных образцов (means – средств), <о> <сть> путём поощрения музыки, которая нам кажется полезной, и вытесняя то, что мы полагаем опасным” (Ross Alex. The Rest is Noise. London: Fourth estate, 2012. P. 378). Разве это не напоминает директивы Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года? С той только разницей, что в СССР “опасной” была объявлена “формалистическая” музыка, в то время как американцами она как раз поощрялась. Дабы выбить из немцев националистический дух, торжествовавший в Третьем рейхе, именно национальным традициям была объявлена война. Эстетика музыкального авангарда формировалась под знаком борьбы с любым проявлением национального в музыке. Между прочим, Международные летние курсы новой музыки в Дармштадте, ставшие главным форпостом послевоенного музыкального авангарда с конца 1940-х годов, финансировались из средств Управления военной администрации США. Сейчас трудно выяснить, что знали в Политбюро ЦК ВКП(б), что знал А. А. Жданов о проводимой американцами культурной политике на территории Германии, но ясно одно: кампания 1948 года точно так же, как и другие идеологические кампании, развёрнутые во второй половине 1940-х годов в СССР, в годы “холодной войны”, возникли не случайно. В беседе 25 сентября 1996 года с музыкальным критиком С. Н. Бирюковым, в то время корреспондентом газеты “Правда”, Свиридов заметил: “композиторское дело 1948 года – это ответ на речь Черчилля в Фултоне, где, по сути дела, была поставлена задача развала нашей страны – то, чего они и добились сейчас... Тогда Сталин принял свои контрмеры, показал, как надо спланировать общество: чтобы все послушными были, а то глядите у меня... Думаю, так”. (Выражаю признательность С. Н. Бирюкову за предоставленную запись беседы и её расшифровку.) Американцы прекрасно понимали, что психологическая война означала достижение военных целей невоенными средствами. И надо признать, что они добились своего. В “Тетради записей” 1989–1990 годов Свиридов записал по поводу Постановлений 1948-го и 1958 года

- следующее: “Сумбурные документы. Несколько верных в основе и глубоких мыслей соединены с примитивным, конъюнктурным толкованием искусства, выраженным в самой грубой, почти “военной” форме. Нынешний этап нашей музыкальной культуры – свидетельство полного торжества отрицавшегося “антинародного” направления. Политики, направляющие мировое движение, оказались сильнее Сталина. Его неудачливые диადохы сдались теперь на милость победителя. Банкир с атомной бомбой купил всё и всех. P<оссия> пошла с молотка со всеми своими мессианскими затеями” (Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. М., “Молодая гвардия”, 2002. С. 544).
- <sup>5</sup> Странно, но на совещании почему-то не было постановщика оперы Вано Мурадели Бориса Покровского. Был только П. А. Марков.
- <sup>6</sup> Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). [Стенографический отчёт]. М., Правда, 1948. С. 20.
- <sup>7</sup> Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). [Стенографический отчёт]. М., Правда, 1948. С. 57.
- <sup>8</sup> Что дало Мусоргскому возможность показать одновременно два национальных типа: вечно ноющего, забитого Шмуля и неумолимого, непреклонного Самуила Гольдберга.
- <sup>9</sup> АСМ – Ассоциация современной музыки. Русская секция этой Ассоциации в 1920-е годы входила в состав Международной организации современной музыки.
- <sup>10</sup> Мне рассказывал Свиридов, что Гнесин отреагировал на появление “Телескопов” предложением: “А почему не “Унитазы”? “Унитаз” номер один, “Унитаз” номер два” (“Телескопы” представляли собой четыре оркестровые пьесы). Не знаю, имел ли представление Михаил Фабианович о скандальном писсуаре Марселя Дюшана, выставленном в 1917 году под названием “Фонтан”. Впрочем, “Телескопы” были далеки от эстетики *ready made*. Они писались в конце 20-х годов, это было время увлечения машинной цивилизацией. Достаточно вспомнить итальянских и русских футуристов, “умную морду трамвая” и воспевание Бруклинского моста у В. Маяковского, железобетонных рабочих Фернана Леже, “Пасифик 231” Артура Оннегера или “Сельскохозяйственные машины” Дариуса Мийо. В это же время появились “Рельсы” В. Дешеева, “Завод” А. Мосолова. Дань воспеванию новой “железной Америки” отдал и Прокофьев в своём балете “Стальной скок”, посвящённом советской индустриализации. В том же духе были сочинены Вторая и Третья симфонии молодого Шостаковича.
- <sup>11</sup> Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). [Стенографический отчёт]. М., Правда, 1948. С. 162. Об отношениях между Прокофьевым и Шостаковичем много писалось и говорилось. Не буду отсылать читателя к многочисленной и, надо сказать, весьма противоречивой литературе. Думаю, что Свиридов унаследовал от Шостаковича критическое отношение к прокофьевскому стилю и его наследию. Что касается отношения Шостаковича с Хачатуряном, то я сам читал одну из стенограмм заседания секции музыки Комитета по Ленинским премиям, на котором Шостакович критиковал Хачатуряна за музыку к балету “Спартак”. Обычно путают, объединяя вместе критическое отношение к творчеству одного творца со стороны другого с чисто человеческими отношениями между этими творцами. Это разного типа отношения, и они не всегда идентичны.
- <sup>12</sup> 26 января вышло Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) “О смене руководства Комитета по делам искусств при Совете министров СССР и Оргкомитета Союза советских композиторов”. М. Б. Храпченко был освобождён от обязанности Председателя Комитета по делам искусств, а в Оргкомитете Союза советских композиторов от руководящей работы были освобождены Хачатурян А. И., Мурадели В. И. и Атовмян Л. Т.
- <sup>13</sup> Надо сказать, что при А. И. Хачатуряне армянская диаспора существенно пополнила ряды служащих учреждений и членов организаций культуры Москвы.
- <sup>14</sup> За свою щедрость, обнаруженную при ревизии деятельности Музфонда, Л. Атовмян поплатился тюрьмой. Это было сильным ударом по группе композиторов-“формалистов”. О взаимоотношениях и деловых связях Шостаковича с Атовмяном можно прочитать во многих биографиях Шостаковича. Но никто из писавших не упомянул один характерный факт: Свиридов помнил, как дома у Шостаковича висел в то время портрет Атовмяна.
- <sup>15</sup> Д. Т. Шепилов и П. И. Лебедев – секретарям ЦК ВКП(б) “О недостатках в развитии советской музыки”. Не позднее 13 декабря 1947 года. Опубликовано в кн.: “Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов 1917–1991” / Сост. Леонид Максименков. М., Международный фонд “Демократия”, 2013. С. 280.

- <sup>16</sup> Шепилов сыграл большую роль в судьбе Хренникова, он «вёл» его до конца своей политической карьеры, успел провести Второй съезд Союза советских композиторов в марте-апреле 1957 года и фактически дал возможность Хренникову сохранить за собой пост первого секретаря СК СССР.
- <sup>17</sup> См. в кн.: «Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 годы». / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М., Международный фонд «Демократия», 2002. С. 634.
- <sup>18</sup> В мае 1948 года он был освобождён от этой должности (см. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О мерах по улучшению деятельности ГАБТ Союза СССР» от 17 мая 1948 года. Опубликовано в кн.: «Музыка вместо сумбура...» С. 321).
- <sup>19</sup> «Музыка вместо сумбура...» С. 319.
- <sup>20</sup> П. С. Попков – М. А. Суслову об откликах трудящихся Ленинграда на Постановление от 10 февраля 1948 года. Опубликовано в кн.: «Музыка вместо сумбура...», С. 308–314. Это усердие, увы, не спасло П. Попкова. Через год он будет осуждён по так называемому «ленинградскому делу».
- <sup>21</sup> «Музыка вместо сумбура...» С. 309.
- <sup>22</sup> Там же, С. 310.
- <sup>23</sup> Там же, С. 311.
- <sup>24</sup> Там же.
- <sup>25</sup> Не хочу пересказывать массу анекдотических историй, которыми изобилует литература о Шостаковиче, вроде эпизода, как Шостаковичу, шедшему для выступления к трибуне, какой-то доброхот всучил бумажку, которую якобы Дмитрий Дмитриевич зачитал. Отсылаю любопытствующего читателя к известной, наиболее полной, обстоятельной биографии Д. Д. Шостаковича, написанной С. М. Хентовой. См.: Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. Л., Сов. композитор, ЛО, 1986. Ч. III. Первые послевоенные годы. Гл. «Искусство песенного мелодизма». С. 236–238.
- <sup>26</sup> Исчез с концами, в архиве театра не осталось ничего, ни нот, ни экспликации, ни каких-либо документов о постановке.
- <sup>27</sup> «Музыка как судьба...» С. 534.
- <sup>28</sup> После того, как на Первом всесоюзном съезде советских композиторов был утверждён устав нового Союза советских композиторов, Ленинградский союз получил новое название – Ленинградское отделение Союза советских композиторов (далее сокращенно ЛОССК).
- <sup>29</sup> Первичная парторганизация ЛССК Октябрьского района г. Ленинграда. Протоколы общих партийных собраний. Начато 16 мая 1946 года. Окончено 7 декабря 1946 года. На 57 листах. Протокол № 1. Л. 7. СПб (ЦГАИПД, Ф. 6150, оп. 1, св. 1 ед. хр. 1).
- <sup>30</sup> Там же, л. 8.
- <sup>31</sup> Стенографический отчёт партийного собрания парторганизации ЛОССК совместно с правлением ЛССК, правлением ЛО Музфонда и активом творческой организации 23 августа 1946 года. СПб (ЦГАИПД. Ф. 6150, оп. 1, св. 1 ед. хр. 1. Л. 21).
- <sup>32</sup> Там же, л. 21 об.–22.
- <sup>33</sup> Там же, л. 27–27об.
- <sup>34</sup> СПб (ЦГАЛИ, СПб. Ф. 348, оп. 1, ед. хр. 78). Стенографический отчёт общего собрания членов ЛССК по обсуждению оперы В. Мурадели «Великая дружба» 3 марта 1948 года. На 216 л. Л. 4.
- <sup>35</sup> Там же, л. 198.
- <sup>36</sup> С Юлианом Яковлевичем Вайнкопом (1901–1974) у молодого Свиридова были очень хорошие, тёплые отношения. Вайнкоп был по первоначальному образованию юрист, окончил Ленинградский университет. Одновременно учился композиции, а в конце 1920-х годов занимался у Б. В. Асафьева и В. В. Щербачёва в Ленинградском институте истории искусств. Работал редактором издательства «Тритон». С начала 1940-х годов работал в Ленинградской филармонии. Читал лекции, я помню его выступления в Малом зале им. М. И. Глинки. У Вайнкопа была прекрасная нотная библиотека. В том числе в ней была представлена и современная западная музыка. В библиотеке Г. В. Свиридова сохранились ноты с экслибрисом Ю. Я. Вайнкопа (сочинения Шимановского, Стравинского и др. композиторов первой половины XX века).
- <sup>37</sup> Там же, л. 199.
- <sup>38</sup> Там же, л. 212.

- <sup>39</sup> По всей вероятности, аванс был дан под первую редакцию “Альбома пьес для детей”. Судьбу этого аванса не удалось проследить. Тем не менее, часть пьес всё же удалось издать в том же году репринтным методом. См.: Свиридов Г. Четыре легкие пьесы для фортепиано. Л., Союз советских композиторов, 1948.
- <sup>40</sup> По всей видимости, речь шла о работе Свиридова для Молодёжного ансамбля танца под руководством А. Е. Орбанта.
- <sup>41</sup> СПб (ЦГАИПД, ф. 6150, оп. 1, связка 1, ед. хр. 10).
- <sup>42</sup> СПб (ЦГАЛИ, ф. 348, оп. 1, ед. хр. 98). Стенографический отчёт общего собрания членов ССК под председательством Соловьёва-Седого о присуждении звания лауреата государственной премии, о III пленуме Правления ССК и других вопросах. 17 ноября. На 42 л. Л. 8.
- <sup>43</sup> Там же, л. 40.
- <sup>44</sup> Надо сказать, что стилистика кампании борьбы с космополитизмом, проводившаяся при кураторстве Л. П. Берия и Г. М. Маленкова, резко отличалась от ждановской кампании борьбы с формализмом. В резолюции общего собрания ЛОССК от 5 марта 1949 года встречаются совсем уж хамские выражения, вроде следующего пассажа о литературоведе, театроведе И. Д. Гликмане, верном, преданном друге Д. Д. Шостаковича: “На страницах ленинградских газет подвизается безграмотный, беспринципный “писак” Гликман, не имеющий никакого отношения к музыке” (Резолюция общего собрания Ленинградского отделения Союза советских композиторов от 5 марта 1949 года. СПб (ЦГАЛИ, ф. 348 оп. 1, ед. хр. 85). Протоколы заседания Правления ЛОССК и материалы к ним. 14 января – 10 августа 1949 года. На 106 л. Л. 32). Исаака Давидовича Гликмана я знал с малых лет, он часто бывал у нас в доме. Это был высокообразованный человек, великолепный знаток классической музыки. И. И. Соллертинский ценил его разносторонние познания, вкусы и пригласил на работу в Ленинградскую филармонию, где Гликман познакомился с Д. Д. Шостаковичем и впоследствии был его секретарём. В резолюции собрания встречается “зубодробительная” формулировка, от которой попахивает статьёй УК СССР: “Осудить деятельность Вайнкопа, Друскина, Гинзбурга, Буцкого и их приспешников как антинародную, вредную, направленную на подрыв идейных основ советской музыки” (там же).
- <sup>45</sup> Протокол № 2 Заседания Правления с активом ЛОССК от 23 января 1949 года. То же, л. 8.
- <sup>46</sup> СПб (ЦГАЛИ СПб. Ф. 348, оп. 1, ед. хр. 91). Продолжение Дискуссии о симфонической музыке... 2-й день, 25 февраля 1949 года. На 118 л. Л. 70–72.
- <sup>47</sup> Там же, л. 78.
- <sup>48</sup> Там же, л. 107.
- <sup>49</sup> Сохранилась рукопись партитуры этой сюиты в библиотеке ТРК “Петербург” под названием “Три танца: “Молодежный танец”; “Русский танец” и “Галоп”. Описание см.: Георгий Свиридов. Полный список произведений: Нотографический справочник. / Сост. А. Белоненко. М.- СПб, Национальный Свиридовский фонд, 2001. С. 97 (№ 256).
- <sup>50</sup> См.: СПб (ЦГАЛИ СПб, ф. 348, оп. 1, ед. хр. 97).
- <sup>51</sup> Там же, л. 4 об.
- <sup>52</sup> Там же, л. 14.
- <sup>53</sup> Там же, л. 26 об.
- <sup>54</sup> Там же, л. 27 об.
- <sup>55</sup> Там же, л. 29.
- <sup>56</sup> Там же, л. 44.
- <sup>57</sup> Описание см.: Георгий Свиридов Полный список сочинений: Нотографический справочник... С. 96 (№ 255).
- <sup>58</sup> “Музыка как судьба...” С. 497–498
- <sup>59</sup> Впоследствии оратория получила название “Песнь о лесах”. Вместе с музыкой к кинофильму “Падение Берлина” оратория была удостоена очередной Сталинской премии 1949 года.
- <sup>60</sup> Белоненко А. Начало пути (К истории свиридовского стиля) // Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сборник статей / Сост. А. Белоненко. М., “Сов. композитор”, 1990. С. 156.
- <sup>61</sup> Имеется цикл романсов на слова А. С. Пушкина (1935), первое удачное произведение, принесшее известность молодому Свиридову.
- <sup>62</sup> И. И. Дзержинский, известный советский композитор, автор оперы “Тихий Дон”.

- <sup>63</sup> Свиридов Г. В. Письмо А. С. Белоненко, ноябрь 1983. Машинопись с авторской правкой. Хранится в моём архиве.
- <sup>64</sup> Свиридов Г. В. Письмо А. С. Белоненко от 2.11.83. Рукопись. Хранится в моём архиве.
- <sup>65</sup> Об этом смотре нет ни одного упоминания ни в документах фонда Ленинградского Союза композиторов, ни в прессе. Об этом смотре я случайно узнал из дневника М. Ф. Гнесина. Скорее всего, Ленинградский союз композиторов решил устроить предварительное “подстраховочное” слушание новой симфонии Д. Д. Шостаковича, который чувствовал себя неуверенно после летнего посещения “Большого дома” по делу маршала Тухачевского. Помимо симфоний Шостаковича и Свиридова, на смотре исполнялась также симфония А. П. Гладковского.
- <sup>66</sup> “Тетрадь записей” 1966–68, л. 38–40.
- <sup>67</sup> “Музыка как судьба...” С. 212.
- <sup>68</sup> Имеется в виду действительно очень эффектное, театрально зрелищное третье действие оперы. Тетрадь “Разных записей” 1987 (II). Цит. по кн.: Свиридов Г. В. Музыка как судьба... С. 423–424.
- <sup>69</sup> Там же. С. 424.
- <sup>70</sup> Шостакович Д. Талантливый композитор. // “Музыкальные кадры”. 1940. 4 ноября.
- <sup>71</sup> Свиридов на всю жизнь сохранил чувство признательности к своему консерваторскому товарищу Георгию Ержемскому и считал, что именно по его просьбе руководство училища освободило Свиридова от армии. Но комиссовать из армии зимой 1941 года по просьбе двух курсантов (Ержемский обращался к руководству с В. Салмановым, который тоже был курсантом ВНОСа) – это кажется мне очень сомнительным. Здесь не могло обойтись без вмешательства свыше. Г. Л. Ержемский оставил свои воспоминания о кратком эпизоде пребывания Свиридова в училище. См.: Ержемский Г. Свиридов – солдат. Опубликовано в кн.: Георгий Свиридов в воспоминаниях современников. / Сост. и коммент. А. Б. Вульф; Автор предисловия В. Г. Распутин. М., “Молодая гвардия”, 2006. С. 26–38.
- <sup>72</sup> Цит. по кн.: Дворниченко О. Москва. Кремль. Шостаковичу. М., “Текст”, 2011.
- <sup>73</sup> Аглая Леонидовна Свиридова–Корниенко (1927–2012), вторая супруга Г. В. Свиридова. В 1948 году у них родился сын Георгий Георгиевич (1948–1997). Остались её воспоминания о совместной жизни с Георгием Васильевичем, об отношениях с сыном. См.: Свиридова Аглая. Воспоминания о двух Георгиях. Опубликовано в кн.: Георгий Свиридов в воспоминаниях современников... С. 45–79.
- <sup>74</sup> Эту же гостиницу любил и Свиридов.
- <sup>75</sup> В архиве Г. Г. и А. Л. Свиридовых сохранилось несколько писем Георгия Васильевича Аглае Леонидовне с конвертами, на которых указан адрес квартиры Михоэлса.
- <sup>76</sup> Мне рассказывал первый исполнитель цикла Алексей Масленников, что последнюю песню было решено исполнять в ироничном духе, несколько шаржируя.
- <sup>77</sup> Блок Александр. Стихотворения. Поэмы. Театр. / Ред. В. Орлова. Л., Госиздат, “Художественная литература”, 1936.
- <sup>78</sup> См.: Романсы на слова А. Блока: Для голоса в сопровождении фортепиано. Содержание: “Жизнь медленная шла...”; 2. “Душа, когда устанешь верить...”; 3. “Бывают тихие минуты...”; 4. “Повеселюсь на буйном пире...”; 5. “Прощаюсь я...”; 6. “Медленной чередой...”; 7. Незнакомка; 8. “На улице дождик...”; 9. Дым от костра; 10. “Снова иду я...”. В нотах есть только первые четыре номера и номер 8. См.: Георгий Свиридов. Полный список произведений... С. 60 (№ 119).
- <sup>79</sup> “Музыка как судьба...” С. 563.